

Faculté de philosophie, arts et lettres

A la niche, tous ces fatigants parasites !

L'œuvre de Joseph Stevens : étude contextuelle et artistique

Auteure : GLESNER Marguerite

Promoteur : ROUCLOUX Joël

Année académique 2023-2024

Master en Histoire de l'Art – Finalité iconologie et étude des cultures
visuelles

« A la niche, tous ces fatigants parasites ! » est un extrait tiré du poème *Les Bons Chiens*
(Annexe 1) de Charles Baudelaire dédié à Joseph Stevens.

Table des matières

Table des figures et des annexes	5
--	---

Introduction	14
--------------------	----

Première partie : Le chien dans la peinture animalière	16
--	----

Introduction de la première partie	17
Chapitre 1 : La position sociétale canine au 19 ^e siècle	18
A. La place du chien dans la société	18
B. L'évolution de la relation entre l'homme et l'animal	22
1. <i>Dualité entre l'homme et l'animal</i>	22
2. <i>Domestication du chien</i>	26
3. <i>Bien-être animal</i>	29
C. Le chien dans l'imaginaire collectif	36
Chapitre 2 : La peinture canine au 19 ^e siècle	39
A. L'apparition du chien dans la peinture	39
1. <i>Intérêt de l'homme pour l'animal</i>	39
2. <i>Hiérarchisation des genres picturaux</i>	41
3. <i>Évolution de la peinture animalière</i>	43
B. L'évolution du portrait canin du 16 ^e au 18 ^e siècle	46
C. La mise en scène du chien au 19 ^e siècle	50
D. La peinture animalière dans les Salons aux 18 ^e et 19 ^e siècles	53
Conclusion de la première partie	56

Deuxième partie : Joseph Stevens	58
--	----

Introduction de la deuxième partie	59
Chapitre 1 : Joseph Stevens et son époque	61
A. Le contexte historique et artistique du 19 ^e siècle	61
1. <i>En France et en Belgique</i>	61
2. <i>Expositions universelles et artistiques</i>	62
3. <i>« Écoles nationales » belges et françaises</i>	63
4. <i>Mouvements artistiques</i>	65
5. <i>Diffusion de l'art</i>	67
B. La biographie de Joseph Stevens	68
Chapitre 2 : Le chien dans l'œuvre de Joseph Stevens	74
A. L'artiste et sa peinture	74
1. <i>Sujet, technique et couleur</i>	74
2. <i>Courants artistiques : entre romantisme et réalisme</i>	78
3. <i>Évolution de son œuvre</i>	79
B. L'artiste et l'anthropomorphisme	86
1. <i>A l'origine, les Fables</i>	86
2. <i>Messages contrastés</i>	91
C. L'œuvre de Stevens comme inspiration littéraire	97

Chapitre 3 : Les frères Stevens.....	103
A. Alfred Stevens : le peintre des femmes	103
1. <i>Biographie</i>	103
2. <i>Art pictural</i>	108
3. <i>Succès populaire</i>	114
B. Arthur Stevens : le marchand et le critique d’art	118
1. <i>Biographie</i>	118
2. <i>Rôle dans la carrière artistique de ses frères</i>	121
Conclusion de la deuxième partie	123
Conclusion	125
Bibliographie.....	128
Figures et annexes	142
Figures	142
Annexes	168

Table des figures et des annexes

Fig. 1. Pieter BOUT, <i>Représentation théâtrale sur la Place des Bailles de Bruxelles</i> , 1670-1699, huile sur toile, Musée de la ville de Bruxelles, Bruxelles (IRPA, commissariat général à la Restauration du Pays, 1941).	142
Fig. 2. Frères de Limbourg, <i>Très riches heures du Duc de Berry. Janvier</i> , 15 ^e siècle, enluminure, Musée Condé, Chantilly (Musée Condé, Chantilly).	142
Fig. 3. Inconnu, <i>La Dame à la licorne</i> , fin 15 ^e -début 16 ^e siècles, tapisserie, 377 x 473 cm, Musée de Cluny, Paris, Inv. Cl. 10831-10836 (Musée de Cluny, Paris).	142
Fig. 4. Jacopo DE'BARBARI, <i>Perdrix morte</i> , 1504, huile sur toile, 52 x 42,5 cm, Alte Pinakothek, Munich, Inv. 5066 (Alte Pinakothek, Munich).	143
Fig. 5. Carel FABRITIUS, <i>Le Chardonneret</i> , 1654, huile sur panneau, 33,5 x 22,8 cm, Mauritshuis, La Haye (Mauritshuis, La Haye).	143
Fig. 6. Jacopo BASSANO, <i>Deux chiens de chasse liés à une souche</i> , 4 ^e quart du 16 ^e siècle, Musée du Louvre, Paris, Inv. RF 1994 23 (Musée du Louvre, Grand Palais, Paris, Stéphane MARÉCHALLE, 2009).	143
Fig. 7. Nicasiaus BERNARTS, <i>Deux petits chiens sur la terrasse d'un jardin italianisant</i> , 1650, huile sur toile, 0,53 x 0,616 cm, , Musée du Louvre, Paris, Inv. 1622 ; Inv. B 1134 (Musée du Louvre, Grand Palais, Paris, Franck RAUX, 2011).	144
Fig. 8. Gerrit DOU, <i>Le chien endormi</i> , 1650, huile sur bois, 16,5 x 21,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Inv. L-R 250.2017 (Museum of Fine Arts, Boston).	144
Fig. 9. Pierre Paul RUBENS et Jan BRUEGHEL l'Ancien, <i>Diane et de ses nymphes s'apprêtant à partir pour la chasse</i> , 1623, huile sur bois, 57 x 98 cm, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, Inv. 68-3-1 (Musée de la Chasse et de la Nature, Paris).	144
Fig. 10. Pierre Paul RUBENS et Jan BRUEGHEL l'Ancien, <i>Le Repos de Diane et de ses nymphes</i> , 1623, huile sur bois, 61 x 98 cm, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, Inv. 68-3-2 (Musée de la Chasse et de la nature, Paris).	144

- Fig. 11. Anthony VAN DYCK, *Les cinq enfants de Charles I^{er} d'Angleterre*, 1637, huile sur toile, 163,2 x 198,8 cm, Château de Windsor, Windsor (Royal Collection Trust, His Majesty Charles III, 2022). 145
- Fig. 12. Anthony VAN DYCK, *Portrait de James Stuart*, 1637, 215,9 x 127,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York, Inv. 89.15.16 (Metropolitan Museum of Art, New-York). 145
- Fig. 13. Diego VÉLASQUEZ, *L'infant Felipe Prospero*, 1659, huile sur toile, 128,5 x 99,5 cm, Musée d'histoire de l'art, Vienne (Musée d'histoire de l'art, Vienne). 145
- Fig. 14. Alexandre-François DESPORTES, *Zette, chienne de la meute de Louis XIV*, 1714, 169 x 176 cm, Musée promenade, Louveciennes (Musée du Louvre, Département des Peintures, 2004)..... 146
- Fig. 15. Alexandre-François DESPORTES, *Folle et Mite, chiennes de Louis XIV*, 1702, 163 x 200 cm, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris (Musée du Louvre, Département des Peintures, 2004)..... 146
- Fig. 16. Jean Jacques BACHELIER, *Un chien de race Havane*, 1768, The Bowes Museum, Barnard Castle (The Bowes Museum, Barnard Castle). 146
- Fig. 17. William HOGARTH, *Miss Mary Edwards*, 1742, huile sur toile, 126,4 x 101,3 cm, The Frick Collection, New-York (The Frick Collection, New-York)..... 147
- Fig. 18. Jean-Honoré FRAGONARD, *Marie Emilie Coignet de Courson avec son chien*, 1769, huile sur toile, 81,3 x 65,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York, Inv. 37.118 (Metropolitan Museum of Art, New-York)..... 147
- Fig. 19. George STUBBS, *Huntsman with Grey Hunter and Two Foxhound. Détail du tableau Chasse de Goodwood*, 1760, huile sur toile, 26 x 30,2 cm, Yale Center for British Art (Paul Mellon Collection), USA (Yale Center for British Art (Paul Mellon Collection), USA)..... 147
- Fig. 20. George STUBBS, *A repose after shooting*, 1770, huile sur toile, 102,2 x 128,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York (Metropolitan Museum of Art, New-York)..... 148

- Fig. 21. Philip REINAGLE, *Portrait d'un chien musicien extraordinaire*, 1805, huile sur toile, 71,76 x 92,71 cm, Musée des Beaux-Arts de Virginie, USA (Musée des Beaux-Arts de Virginie, USA). 148
- Fig. 22. Thomas GAINSBOROUGH, *Tristram and Fox*, 1775, huile sur toile, 61 x 51 cm, Tate Britain, Londres (Tate Britain, Londres)..... 148
- Fig. 23. Philippe ROUSSEAU, *Le Rat qui s'est retiré du monde*, 1885, huile sur toile, 81 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris, (Musée d'Orsay, Paris). 149
- Fig. 24. Sir Edwin LANDSEER, *Alpine Mastiffs Reanimating a Destressed Traveler*, 1820, huile sur toile, 189 x 237 cm, National Gallery of Art, Washington DC (National Gallery of Art, Washington DC). 149
- Fig. 25. Sir Edwin LANDSEER, *Low Life*, 1829, huile sur bois, 45,7 x 35,2 cm, Tate museum, Londres (Tate museum, Londres). 149
- Fig. 26. Sir Edwin LANDSEER, *High Life*, 1829, huile sur bois, 45,7 x 34,9 cm, Tate museum, Londres (Tate museum, Londres). 150
- Fig. 27. Rosa BONHEUR, *Barbaro après la chasse*, 1858, huile sur toile, Philadelphia Museum of Art, USA (Philadelphia Museum of Art, USA). 150
- Fig. 28. Gustave COURBET, *Les Casseurs de pierres*, 1849, huile sur toile, 165 x 257 cm (reproduction colorisée du tableau détruit en 1945 par The Yorck Project, 2002). 150
- Fig. 29. Charles BILOIN, d'après l'œuvre de Joseph STEVENS, *Le chien du prisonnier dans Album de la fête artistique donnée le 5 janvier 1850, à l'initiative de la Société royale de philanthropie de Bruxelles au Théâtre royale de la Monnaie*, 1850, gravure, Archive de la ville de Bruxelles, Bruxelles, Inv. ID 114752-Album VII-13 (Marguerite GLESNER, 2024). 151
- Fig. 30. Joseph STEVENS, *Bruxelles, le matin*, 1848, huile sur toile, 139,5 x 190 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 2625 (Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYSN). 151

- Fig. 31. Joseph STEVENS, *Supplice de Tantale*, 1851, huile sur toile, 72 x 92 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 1979 41 (Musée d'Orsay (Grand Palais), Paris, René-Gabriel OJÉDA). 151
- Fig. 32. Joseph STEVENS, *Un métier de chien ou Une vie de chiens. Souvenirs des rues de Bruxelles*, 1852, huile sur toile, 201 x 321 cm, Musée des beaux-arts, Rouen, Inv. D 1853.1 (Musée des beaux-arts, Rouen). 152
- Fig. 33. Joseph STEVENS, *La protection*, 1859, huile sur toile, 125 x 110 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 6292 (Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Guy CUSSAC). 152
- Fig. 34. Joseph STEVENS, *Le chien à l'os ou Misère*, 1854, huile sur toile, 91 x 120 cm, Musée des Beaux-Arts, Tournai (Musée des beaux-Arts, Tournai). 152
- Fig. 35. Edouard MANET, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 207 x 265 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 1668 (Musée d'Orsay, Grand Palais, Paris, Benoît TOUCHARD et Mathieu RABEAU). 153
- Fig. 36. Edouard MANET, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 191 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 644 (Musée d'Orsay, Grand Palais, Paris, Patrice SCHMIDT). 153
- Fig. 37. Joseph STEVENS, *Un misérable*, collection particulière (COLIN P., *La peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930, p. 116). 153
- Fig. 38. Alexandre Gabriel DECAMPS, *Bouledogue et terrier écossais*, 1837, huile sur toile, 104 x 134,5 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. RF 517 (Musée du Louvre, Grand Palais, Paris, Tony QUERREC, 2020). 154
- Fig. 39. Constantin MEUNIER, *Le calvaire*, 1936, huile sur toile, 140 x 170 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 10000/176 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYS). 154
- Fig. 40. Joseph STEVENS, *Plus fidèle qu'heureux*, 1848, huile sur toile, 85,5 x 127 cm, Musées des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 3838 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Photo d'art Speltdoorn & Fils). 154

- Fig. 41. Joseph STEVENS, *Le Chien du prisonnier*, 1850, huile sur toile (Mutualart, <https://www.mutualart.com/Artwork/Le-chien-du-prisonnier/730382A560577A80>, site consulté le 31 juillet 2024). 155
- Fig. 42. Joseph STEVENS, *Un épisode du marché aux chiens à Paris*, 1851-1854, huile sur toile, 240 x 290 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 1471 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYNs). ... 155
- Fig. 43. Joseph STEVENS, *Un épisode du marché aux chiens à Paris. Esquisse*, huile sur toile, 34 x 45 cm, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 4108 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. Geleyns). 155
- Fig. 44. Joseph STEVENS, *La bonne mère*, 1854 (COLIN P., *La peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930, p. 113). 156
- Fig. 45. Joseph STEVENS, *Le chien au Miroir*, 1861, huile sur toile, 85 x 110,5 cm, Musées royaux des beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 3181 (IRPA, Bruxelles). 156
- Fig. 46. Joseph STEVENS, *Le chien à la mouche*, 1856, huile sur toile, 73,5 x 93 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 7652 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Photo d'art Speltdoorn & Fils). 156
- Fig. 47. Félix BRACQUEMOND, d'après l'œuvre de Joseph Stevens, *Le Repos*, 1857, eau-forte sur papier, 30,2 x 21,5 cm, Inv. G AR 021, Musée Félicien Rops, Namur (Musée Félicien Rops, Namur). 157
- Fig. 48. Joseph STEVENS, *Vieille Lice*, huile sur papier marouflé, 60 x 48 cm, Musée des Beaux-Arts, Tournai (Musée des Beaux-Arts, Tournai). 157
- Fig. 49. Alfred STEVENS, *Un Soldat malheureux*, 1846, huile sur toile, 38,8 x 31,7 cm (artnet, https://www.artnet.com/artists/alfred-stevens/un-soldat-malheureux-mEwtJ_HjZV7DTQNmvIE34A2, site consulté le 10 juillet 2024). 157
- Fig. 50. Alfred STEVENS, *Regrets de la patrie*, 1850, huile sur panneau, 56 x 44,5 cm, collection particulière (LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 22). 158

- Fig. 51. Alfred STEVENS, *Le Pardon ou Absolution*, 1849, huile sur toile, 62 x 46 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, Inv. GE-7575 (Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg). 158
- Fig. 52. Alfred STEVENS, *Musicien malade*, 1852, huile sur toile, 81 x 65 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 4305 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYNs). 158
- Fig. 53. Alfred STEVENS, *Jeu de masques à l'aube du Mercredi des Cendres*, 1853, huile sur toile, 150 x 116 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille, Inv. ID 691975 (Musée des Beaux-Arts, Marseille). 159
- Fig. 54. Inconnu, d'après l'œuvre d'Alfred STEVENS, *Des bourgeois et des manants trouvant au point du jour le corps d'un gentilhomme de la cour assassiné par des guisards*, 1851, lithographie, 63 x 46 cm, (LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 23)... 159
- Fig. 55. Alfred STEVENS, *La mendicité tolérée*, 1854, 128 x 100 cm, KMSKA, Anvers, Inv. 1930 (KMSKA, Anvers). 159
- Fig. 56. Alfred STEVENS, *Ce que l'on appelle le vagabondage*, 1854, huile sur toile, 131 x 164,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. 20847 (Musée d'Orsay, Grand Palais, Paris, Hervé LEWANDOWSKI). 160
- Fig. 57. Alfred STEVENS, *Les Quatre Saisons : le Printemps, l'Été, l'Automne, l'Hiver*, 1877, huile sur toile, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Inv. 1955.868 (Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown). 160
- Fig. 58. Alfred STEVENS, *La consolation*, 1857, huile sur toile, 75 x 98,5 cm, Musée d'Ixelles, Bruxelles, Inv. CC 4337 (Musée d'Ixelles, Bruxelles). 160
- Fig. 59. Alfred STEVENS, *Le Bouquet*, 1857, huile sur toile, 14 x 58,5 cm (*Cachemire et châles des Indes*, Alfred Stevens dans *Thé au Jasmin*, 30 octobre 2013, <https://theaujasmin.blogspot.com/2013/10/cachemire-et-chailes-des-indes-alfred.html>, blog consulté le 31 juillet 2024). 161

- Fig. 60. Alfred STEVENS, *Une mère*, 1861, huile sur toile, 63,5 x 43,2 cm, Worcester Art Museum, Worcester, Inv. 1913.1 (Berlin Photographic Co., New-York). 161
- Fig. 61. Alfred STEVENS, *Le Masque Japonais*, 1877, huile sur bois, 97 x 69,9 cm, collection particulière (Sotheby's, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/19th-century-european-art-n08355/lot.94.html>, site consulté le 31 juillet 2024). 161
- Fig. 62. Alfred STEVENS, *La poupée japonaise*, huile sur toile, 81,3 x 65,4 cm (Wikioo, <https://wikioo.org/fr/paintings.php?refarticle=9GEFYJ&artistname=Alfred%20%C3%89mile%20L%C3%A9opold%20Stevens>, site consulté le 31 juillet 2024). 162
- Fig. 63. Alfred STEVENS, *La Dame en rose*, 1866, huile sur toile, 87 x 57 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 1793 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYS). 162
- Fig. 64. Alfred STEVENS, *Inde à Paris*, 1867, huile sur toile, 74,2 x 61 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Inv. s0439M1993 (Van Gogh Museum, Amsterdam). 162
- Fig. 65. Alfred STEVENS, *Rentrée du monde ou Rentrée du bal ou La femme en jaune*, 1867, huile sur bois, 56 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris, LUX 336 (Musée d'Orsay, Paris). 163
- Fig. 66. Alfred STEVENS, *La matinée à la campagne*, 1860, huile sur toile, 82,5 x 66 cm, collection particulière (LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 22). 163
- Fig. 67. Alfred STEVENS, *Miss Fauvette*, 1862, huile sur toile, 62,4 x 49,2 cm, collection particulière (LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 115). 163
- Fig. 68. Alfred STEVENS, *Le Bain*, 1873, huile sur toile, 73,5 x 92,8 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. 20846 (Musée d'Orsay, Grand Palais, Patrice SCHMIDT). 164
- Fig. 69. Alfred STEVENS et Henri GERVEX, *Panorama de l'histoire du siècle. Détail*, 1889, huile sur toile, 151 x 302 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 6075 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYS). 164
- Fig. 70. Alfred STEVENS, *Une douloureuse certitude*, 1862, huile sur toile, 64 x 54 cm (LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 75). 164

- Fig. 71. Alfred STEVENS, *Souvenirs et regrets*, 1874, huile sur toile, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Inv. 1955.860 (Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown)..... 165
- Fig. 72. Alfred STEVENS, *La Bonne Lettre*, 1860, huile sur toile, 66 x 55 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Inv. GE-5790 (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg). ... 165
- Fig. 73. Gustave COURBET, *Portrait du peintre Alfred Stevens*, huile sur toile, 65 x 57,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 3191 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYS)..... 165
- Fig. 74. Alfred STEVENS, *La Dame au petit chien ou Veux-tu sortir avec moi, Fido ?*, 1859, huile sur toile, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, Inv. W1893-1-106 (Philadelphia Museum of Art, Philadelphie)..... 166
- Fig. 75. Alfred STEVENS, *Lady with a dog*, (*Cachemire et châles des Indes, Alfred Stevens dans Thé au Jasmin*, 30 octobre 2013, <https://theaujasmin.blogspot.com/2013/10/cachemire-et-chailes-des-indes-alfred.html>, blog consulté le 31 juillet 2024). 166
- Fig. 76. Alfred STEVENS, *Dame au chien*, huile sur bois, 26,9 x 20,9 cm, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 10714 (Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Guy CUSSAC). 166
- Fig. 77. Alfred STEVENS, *Fédora (portrait de Sarah Bernhardt)*, 1882, huile sur toile, 115,6 x 85,8 cm, collection particulière (Christie's, <https://onlineonly.christies.com/s/maitres-anciens-peintures-sculptures-online/alfred-stevens-bruxelles-1823-1906-paris-179/186140>, site consulté le 10 juillet 2024). 167
- Fig. 78. Joseph STEVENS, *Intérieur d'une sellerie de S. M. Napoléon III à Paris*, huile sur toile, 55 x 75 cm, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 3861 (IRPA, Bruxelles). 167
- Fig. 79. Jean-François MILLET, *L'Angélu*, 1857, huile sur toile, 55,5 x 66 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 051804048 (Musée d'Orsay, Paris, Patrice SCHMIDT)..... 167

Fig. 80. Jean-François MILLET, *La Mort et le Bûcheron*, 1858, huile sur toile, 77,5 x 98,5 cm,
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Inv. MIN 0972 (Ny Carlsberg Glyptotek,
Copenhagen)..... 167

Introduction

Au 19^e siècle, l'art pictural a connu de nombreux changements en suscitant du renouveau et en amenant quelques remises en question. En Europe, Paris s'est placée plus que jamais comme centre artistique majeur de cette époque, véritable creuset culturel où se mêlaient innovation et tradition. Les artistes de tous horizons s'y pressent afin d'exposer leurs œuvres, de s'imprégner des différentes influences et techniques, de défier les conventions établies et de présenter de nouvelles façons de percevoir le monde dans lequel ils vivaient engendrant l'émergence de nouveaux mouvements artistiques.

Parmi eux, Joseph Stevens, peintre animalier belge originaire de Bruxelles, s'est également installé durant plusieurs années dans la capitale française. Connu peu à peu pour ses représentations des animaux, et particulièrement des chiens de basse condition, il est parvenu à éveiller les passions et à attiser les sentiments grâce à son talent artistique pictural.

Des ouvrages d'auteurs français et belges et des expositions en Europe et aux Etats-Unis sur l'œuvre de Joseph Stevens ont ponctué le 20^e siècle et le début du 21^e plaçant l'artiste comme une des grandes figures des peintres animaliers du 19^e siècle. Il reste cependant méconnu du grand public, son frère Alfred aux thèmes artistiques féminins et bourgeois ayant recueilli davantage de notoriété.

Sa production picturale, marquée principalement par des chiens errants, en souffrance et au regard humide, a suscité des interprétations diverses et variées amenées par des auteurs et critiques d'art sur le potentiel message que l'artiste a voulu transmettre. Bien que plusieurs ouvrages, articles et expositions aient présenté ce peintre bruxellois, peu ont mis en avant ses démarches créatrices et la possibilité de multiples interprétations.

Ce mémoire se propose d'examiner toutes les hypothèses de lecture et de considérer, selon le contexte historique, artistique, social et familial de Joseph Stevens, les raisons qui ont poussé l'artiste peintre à représenter ces animaux en particulier, tout en soulignant les aspects antérieurs et contemporains à l'artiste qui ont pu influencer sa démarche artistique.

Cette étude espère également éclairer la perception du chien, comme animal dans notre société et dans l'art pictural, pour bien comprendre la raison de l'importance du chien dans l'œuvre de Joseph Stevens.

Pour appréhender la création du peintre et montrer l'importance du chien comme sujet de prédilection, ce mémoire s'appuie sur les œuvres de l'artiste même, sur des documents d'archives et sur des articles et des ouvrages d'historiens de l'art et de critiques d'art des 19^e et 20^e siècles concernant le peintre et sa production artistique. La méthodologie combinera une approche iconographique et iconologique des sujets illustrés par Joseph Stevens avec des analyses formelle, sociologique et comparative.

Ce mémoire comprend deux grandes parties, l'une centrée sur le chien dans la peinture animalière en général et l'autre sur toute l'œuvre artistique de Joseph Stevens.

La première partie présente tout d'abord l'évolution historique de la place du chien dans la société à travers ses différents rôles et l'évolution de la relation entre l'homme et l'animal aboutissant à l'intérêt porté depuis le 19^e siècle à la question du bien-être animal. Elle aborde également l'importance du chien dans l'imaginaire collectif religieux et populaire. Le sujet du chien dans la peinture animalière est ensuite approché au fil des différentes époques, marquant les débats sur la perception des animaux et leur représentation dans l'art, et montrant un intérêt toujours croissant pour devenir un genre à part entière bien présent dans les Salons du 19^e siècle. Cette première partie permet donc de bien comprendre les conditions de vie du chien à travers l'histoire et l'intérêt pour cet animal dans le domaine artistique afin de mieux appréhender la production de Joseph Stevens au 19^e siècle.

La seconde partie se concentre sur Joseph Stevens à partir du contexte historique et artistique de son époque et en développant sa biographie et l'évolution progressive de son œuvre afin de mettre en lumière la riche personnalité artistique du peintre. Vient ensuite le cœur même du mémoire, axé sur l'analyse approfondie du thème du chien dans sa production tout en exposant l'évolution de son style, les enjeux de l'anthropomorphisme et les influences de Joseph Stevens sur la littérature. La présentation des frères Stevens clôture cette partie en mettant en évidence la manière dont leurs relations interpersonnelles ont contribué à leur succès respectif.

Première partie : Le chien dans la peinture animalière

Il serait peu curieux de savoir ce que sont les bêtes,
si ce n'était pas un moyen de mieux connaître ce que nous sommes.

CONDILLAC, *Traité des animaux*, 1755.

INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

L'objectif principal de cette première partie est d'introduire les éléments contextuels et artistiques du 19^e siècle, liés aux animaux et plus précisément au chien. Car parmi la multitude d'animaux côtoyant l'homme dans sa vie quotidienne, le chien a toujours su se placer à ses côtés malgré une société en perpétuelle évolution.

L'étude se base sur de nombreux ouvrages, articles et travaux récents à propos de l'historiographie de la relation entre l'homme et l'animal, sujet mis de plus en plus en avant ces dernières décennies en raison de l'intérêt des sciences sociales pour le domaine animalier.

Cette partie traite tout d'abord de la place du chien dans la société au fil du temps à travers sa relation étroite et controversée avec l'humain, et abordée sous différents aspects : religieux, philosophique, scientifique et culturel. La perception du chien a largement évolué tout au long du processus de domestication, l'animal canin jouant différents rôles selon les époques et les classes sociales, faisant l'objet de nombreuses classifications, et donnant lieu à de nombreux débats sur la dualité entre l'homme et l'animal. Il fait également partie intégrante de l'imaginaire collectif. Cette évolution, due à la transformation de la relation de l'homme avec la nature et les êtres vivants, aboutit au 19^e siècle à des préoccupations concernant les conditions de vie des animaux et leur bien-être, principalement liées à l'émergence de l'anthropologie et des sciences sociales.

Cette reconsidération du chien a permis de le mettre en avant dans divers domaines artistiques, qu'il soit associé ou non aux symboles que l'homme lui attribue. L'évolution de la peinture animalière au fil du temps et son ampleur dans la hiérarchie des genres picturaux sont ici explorées pour aboutir au portrait canin du 19^e siècle, basé sur des analyses descriptives en vogue et devenant finalement un sujet artistique à part entière.

Avec la première partie de cette étude mettant en lumière cette double vision du chien, sociétale et artistique, et en s'intéressant au bagage culturel associé à cet animal, il sera dès lors possible au lecteur de mieux appréhender la production artistique de Joseph Stevens ainsi que la société dans laquelle il a vécu. Avant d'interpréter son œuvre, il est donc primordial de comprendre en profondeur le sujet canin qu'il représente en peinture.

CHAPITRE 1 : LA POSITION SOCIÉTALE CANINE AU 19^E SIÈCLE

Depuis les débuts de la domestication, l'homme est entouré continuellement d'animaux, que ce soit pour la consommation, la protection ou la collaboration. Ceci explique que les animaux, et en particulier le chien, ont eu plusieurs fonctions dans la société.

A. La place du chien dans la société

Au 19^e siècle, les animaux étaient monnaie courante dans l'environnement familial. Cette époque a été témoin d'une évolution significative dans la manière de les percevoir, conséquence de leur proximité avec les hommes dans les villes : les chevaux tractaient les véhicules, les chiens et les chats errants se multipliaient tandis que les bovins, moutons et cochons déambulaient dans les rues, souvent aux côtés des bourgeois¹. Concernant les chiens plus particulièrement, tous n'étaient pas nécessairement liés à un maître, ce qui constituait un réel problème de société. Au 19^e siècle, les chiens errants proliféraient dans les rues et qu'étaient à tous les râteliers, engendrant beaucoup de problèmes pour les grandes villes comme la perturbation de la circulation devenue de plus en plus abondante. Ils contribuaient également au sentiment d'insécurité, en raison de leur parenté avec les loups, ainsi qu'à la propagation rapide de maladies comme la rage, y compris chez les chiens de trait. La peur de l'agression n'était plus seulement liée aux hommes mais aussi aux chiens et à leurs morsures. De plus, les aboiements et l'odeur incommodaient de plus en plus les citoyens qui réclamaient davantage de tranquillité et de propreté². Cette prolifération des chiens est justement présente sur des gravures et des peintures (Fig. 1) représentant le milieu urbain du sud des anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège à l'époque moderne. Plusieurs chiens y figurent, que ce soit dans les rues, sur les places publiques ou dans les intérieurs religieux³.

En général, le nombre toujours croissant d'animaux errant dans les villes était le résultat de la relation complexe entre l'homme et l'animal. Les propriétaires trop pauvres ou

¹ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques. XIXe - XXe siècle*, Paris, 2014, p. 17 ; DIGARD J.-P., *L'homme et les animaux domestiques : anthropologie d'une passion*, Paris, 1989, p. 232 ; BALDIN D., *Éliminer le mauvais chien. La mise en ordre du monde canin dans l'espace public de la ville au 19^e siècle : l'exemple de Paris* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014, p. 405 et 406.

² BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 37, 199, 202, 204, 209 et 210 ; ID., *Éliminer le mauvais chien...*, p. 407-409 ; RIGUELLE W., *Le chien dans la rue aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le cas des villes du sud de la Belgique* dans *Histoire urbaine*, n°47, 2016, p. 69, [10.3917/rhu.047.0069](https://doi.org/10.3917/rhu.047.0069) (article consulté le 3 mai 2024).

³ *Ibid.*

insuffisamment attachés préféraient souvent abandonner leur bête plutôt que de s'en occuper. D'autant plus qu'au milieu du 19^e siècle en France, l'introduction d'une taxe sur les animaux domestiques, déjà d'application au 18^e siècle dans certaines localités belges et en Angleterre, accentue ces abandons, témoignant du peu d'égard de certains maîtres envers leur animal. Cette taxe, en plus de son objectif de réguler la présence des animaux dans les villes, visait à réduire le nombre de chiens parmi les classes populaires et à éliminer la rage. En effet, pour les élites, les chiens des classes défavorisées constituaient un fardeau puisque posséder un animal demandait du temps et de l'argent⁴.

C'est à cette période que la notion d'utilité des animaux émerge. La fiscalisation des animaux utiles a permis de limiter la possession de chiens à ceux qui en avaient la nécessité pour vivre tels que les bergers, les aveugles, etc⁵.

Afin de faire respecter ces mesures, les autorités ont dû prendre des décisions radicales et bien souvent cruelles. Le 2 mai 1855, la loi visant à éliminer ou, du moins, réduire la présence des chiens dans les rues des villes a été adoptée. Cependant, son application s'est avérée complexe car elle ne définissait pas clairement ce qu'était un chien inutile – ou de luxe – ou utile. En 1887, quinze catégories de chiens ont été établies, reflétant la diversité des points de vue sur ces animaux et montrant qu'ils ne pouvaient pas être simplement perçus comme utiles ou luxueux. Par peur de perdre leur chien, les propriétaires les décrivaient comme un défenseur fondamental des sentiments et de la chaleur domestique, quel que soit leur rôle⁶.

Progressivement, la question de la nature de l'animal apparaît au cœur des interrogations. Si l'on observe la relation aux animaux depuis toujours, certains se font bichonner tandis que d'autres sont maltraités, le comportement de l'homme envers un animal déterminant ainsi le statut et le rôle de celui-ci.

C'est donc bien dans le contexte social du 19^e que la notion d'*animal de compagnie* émerge et se diffuse dans la société, notion pourtant déjà présente aux 17^e et 18^e siècles où les

⁴ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 236 et 267 ; RIGUELLE W., *Le chien dans la rue...*, p. 82 ; DIGARD J.-P., *Op. cit.*, p. 232 ; BARATAY E., *Le point de vue animal, une autre vision de l'histoire*, Paris, 2012, p. 39 ; MEZAN-MUXART V., *Un aspect souvent méconnu de la défense de l'animal en France au 19^e siècle : l'engagement d'écrivains français pour le respect et le bien-être du chien (1845-1896)* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014, p. 387 et 389 ; BALDIN D., *Éliminer le mauvais chien...*, p. 413 ; BARATAY E., *Chacun jette son chien : de la fin d'une vie au 19^e siècle* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014, p. 420.

⁵ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 268 ; MEZAN-MUXART V., *Un aspect souvent méconnu...*, p. 388.

⁶ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, Paris, 2014, p. 269 et 270 ; ID., *Éliminer le mauvais chien...*, p. 414.

riches aristocrates avaient l'habitude de sortir leur chien de chasse préféré du chenil afin de l'introduire dans leur demeure⁷. Néanmoins, c'est bien au 19^e siècle qu'une définition claire et précise voit le jour même s'il était encore nécessaire de distinguer le chien utile – ou de travail – du chien d'appartement⁸. En effet, le chien, tout comme le chat, n'avaient aucune utilité économique directe, comme par exemple la vache qui produit du lait, le mouton de la laine, le porc de la viande, ...⁹

A propos du chien, sa profonde dépendance à un maître explique le large éventail de rôles qu'il peut jouer au sein de la société : chien de chasse, gardien de troupeau, pisteur de truffes, chien d'attelage et bien d'autres fonctions diverses mais toutes avaient en commun le service à l'homme¹⁰.

Avant d'être considéré comme un animal de compagnie loué pour sa loyauté, le chien était principalement un outil de travail. Cette perception du chien travailleur a évolué lentement depuis quelques siècles. En effet, la valorisation du patrimoine personnel et le besoin de le protéger étaient au cœur des préoccupations, en particulier dans les campagnes où l'isolement des propriétés étaient souvent synonyme d'insécurité. Le chien, grâce à ses nombreuses qualités, était l'animal idéal pour remplir ce rôle. Malgré sa ressemblance physique avec le loup, qui était encore présent dans les zones rurales jusqu'au 20^e siècle et incarnait le danger par excellence, le chien était son antonyme en termes de caractère : il est sociable et philanthrope, à l'image du chien de berger qui protégeait l'homme contre les attaques d'animaux nuisibles et sauvages¹¹. En d'autres termes, le chien était donc l'élément garantissant la tranquillité du foyer familial.

A partir de la fin du 18^e siècle, le chien utilitaire et le chien errant se heurtent donc à un nouveau modèle : la popularisation du chien de compagnie dans les intérieurs de la riche bourgeoisie¹².

⁷ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 91 ; PIERAGNOLI J., *La cour de France et ses animaux. XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, 2016, p. 30 et 62.

⁸ ROSENBLUM R., *Le chien dans l'art : du chien romantique au chien post-moderne*, Paris, 1989, p. 45.

⁹ BOITARD C., *La question de l'animal de compagnie au prisme des animaux apprivoisés au XVIIIe siècle* dans *L'animal : un sujet de loisirs*, 2022, <https://doi.org/10.4000/books.cths.16146> (article consulté le 10 juillet 2024).

¹⁰ DELORT R., *Les Animaux ont une histoire*, Paris, 1984, p. 449 ; GUIZARD F., *Cave Canem : le chien a-t-il toujours été le meilleur ami de l'homme ?* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014, p. 15 ; RIGUELLE W., *Le chien dans la rue aux XVIIe et XVIIIe siècles...*, p. 75.

¹¹ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 62-64.

¹² ID., *Éliminer le mauvais chien...*, p. 405.

De fait, la révolution de l'intime et la constitution de la famille nucléaire au 19^e siècle étaient marquées par la volonté de faire moins d'enfants et par le désir de la société occidentale de vivre en intimité tout en étant accompagné d'un animal domestique¹³. Le chien n'était plus simplement utile pour la protection du domicile et pour son assistance dans le travail de son maître mais il devenait également un être essentiel pour les sentiments des hommes dans la sphère privée¹⁴.

Le chien devient alors plutôt un compagnon de jeu, un confident et un jouet vivant pour les plus jeunes¹⁵ tandis qu'il endossait parfois le rôle d'enfant de substitution pour les femmes¹⁶. La littérature, qui était principalement l'œuvre d'auteurs masculins, soulignait la relation étroite de la femme, plus sensible que l'homme *par nature*, avec leurs petits chiens, ce qui a suscité, par ailleurs, l'intérêt de nombreux psychiatres de ce siècle¹⁷.

Cette observation n'était pas vraiment nouvelle puisque dès l'Antiquité, Jules César, en revenant de la Gaule, s'étonnait en écrivant : « Les femmes romaines n'ont-elles donc plus comme autrefois des enfants à nourrir et à porter dans leurs bras ? Je ne vois partout que des chiens et des singes »¹⁸.

Au 18^e siècle également, nous pouvons lire dans les correspondances intimes que des personnes confessaient leur crainte de perdre leur compagnon, reflétant l'attachement affectif qu'elles leur portaient. Ce phénomène était alors accentué par le contexte du romantisme où se mêlaient la mort, la nostalgie et l'amour. Le chien n'était plus considéré comme un objet remplaçable mais comme un individu unique doté de sa propre personnalité mais aussi d'envies, occupant une place majeure au sein des foyers, au même titre que tout être humain¹⁹.

La relation privilégiée entre l'homme et l'animal de compagnie est par ailleurs mieux représentée avec le terme *petkeeping*, apparu au 19^e siècle en Angleterre. Il désigne l'engouement des classes bourgeoises et moyennes pour les animaux ainsi que l'intimité sentimentale et corporelle qu'un foyer entretient avec un animal. Le mot *pet* exprime déjà ce rapprochement puis qu'il signifie *caresser* mais également *animal de compagnie*²⁰.

¹³ ID., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 36 ; BARATAY E., *Le point de vue animal...*, p. 38.

¹⁴ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 271.

¹⁵ LAURENT, PRINCE DE BELGIQUE, *Suivez le chien dans l'art et la ville*, Bruxelles, 1996, p. 22 ; BARATAY E., *Le point de vue animal...*, p. 38.

¹⁶ ARON P., *Tous Dingo ? : Une politique de l'animal naturaliste*, Bruxelles, 2018, p. 54.

¹⁷ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 40 ; DIGARD J.-P., *Op. cit.*, p. 232.

¹⁸ *Ibid.*, p. 231.

¹⁹ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 47-49 ; BARATAY E., *Le point de vue animal...*, p. 39.

²⁰ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 39.

Si de nos jours, le chien est l'animal de compagnie par excellence dans de nombreux foyers européens, ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du 19^e siècle que le chien quitte dès lors un rôle d'animal de labour pour devenir principalement un animal d'agrément. La définition d'animal de compagnie s'est donc progressivement affinée au fil du temps pour aboutir au 20^e siècle à celle de la loi française 99-5 qui stipule qu'« un animal de compagnie est tout animal détenu ou destiné à être détenu par l'homme pour son agrément »²¹. La notion d'animal de travail en est donc bien exclue.

B. L'évolution de la relation entre l'homme et l'animal

De tous temps, les conceptions de la relation entre l'homme et l'animal ont évolué, façonnées par des facteurs religieux, philosophiques, scientifiques et culturels pour aboutir à une position claire sur la domestication et le bien-être animal.

1. *Dualité entre l'homme et l'animal*

Au fil des époques, ce lien entre l'homme et l'animal est le reflet de notre compréhension changeante de la nature et de notre place en son sein²².

Déjà dans l'Antiquité, Aristote (384-322 av. J.-C.) avait entrepris la classification des êtres vivants, distinguant les vertébrés des invertébrés, les vivipares des ovipares et les animaux à sang rouge des autres. Il avait également souligné la différence entre les vivants végétaux, les animaux sans raison et ceux raisonnables. Selon lui, chaque être vivant se place dans cette échelle ordonnée de la matière inerte à l'homme, avec des êtres tels que le singe se situant entre l'homme et la bête ou l'éponge entre le végétal et l'animal. Le philosophe mettait en avant les caractéristiques physiques, techniques et intellectuelles de l'homme faisant de lui la création la plus réussie par la nature, l'unique animal raisonnable de cette classification²³.

²¹ NEVREUX B., *Le chien de compagnie et l'agglomération parisienne* dans *Bulletin de l'Académie Vétérinaire de France*, T. 152, 1999, p. 383, www.persee.fr/doc/bavf_0001-4192_1999_num_152_4_11553 (article consulté le 21 septembre 2023).

²² GOLDBERG I., *Nom d'un chien* dans *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°8, s. 1., 2004, p. 319, <https://doi.org/10.3406/fdart.2004.1352> (article consulté le 10 octobre 2023).

²³ BARATAY E., *L'Église et l'animal : France XVIIe-XXe siècles*, Paris, 2015, p. 14.

Par la suite, dans le contexte de la religion chrétienne, les animaux étaient classés en fonction des considérations liées à l'hygiène alimentaire. La loi mosaïque les divisait en deux catégories distinctes : les purs et les impurs²⁴.

Toutefois, ces traditions religieuses ne limitaient pas ce rapport à une relation consommateur-consommé entre l'homme et les animaux. L'Ancien Testament évoque la relation entre Dieu, Adam et les animaux qui, eux, existaient dans le seul but de pallier la solitude des hommes (Gn 2, 18). Les textes sacrés instaurent une hiérarchie claire où l'homme était revêtu d'une dignité royale que les animaux n'avaient pas. Cette souveraineté se concrétise par une sollicitude des animaux envers l'homme²⁵. Les plantes et les bêtes appartenaient à un ensemble ordonné pour le bien de l'homme, l'aidant à s'élever vers Dieu. Cette vision anthropocentrique sous-entendait que les bêtes n'étaient pas maîtres de leur propre destin. Le capucin Yves de Paris (1588-1630) était favorable à cette perception relationnelle en affirmant que les animaux de ferme se reproduisaient plus vite afin de servir l'homme tandis que les animaux sauvages s'entretuaient et se multipliaient lentement²⁶.

Pourtant, au cours de l'histoire chrétienne, l'homme n'a pas toujours été indifférent aux êtres vivants qui le côtoyaient. De nombreux saints, tels que saint François d'Assise, illustrent cette relation privilégiée avec les animaux. Cependant, cette bonté envers eux n'a jamais été évoquée dans les écrits religieux de cette époque comme étant des rapports exemplaires entre les différentes espèces. L'idée d'attachement à un animal était perçue comme problématique puisque cela signifiait aimer un être matériel, dépourvu de raison et incapable de reconnaître ou donner de l'amour. En outre, il était de mise que les fidèles cherchaient toujours à s'élever vers Dieu, cette proximité avec les bêtes était considérée comme un obstacle à cette évolution spirituelle²⁷.

Seule exception : les animaux étaient parfois perçus comme des guides vers Dieu lorsqu'ils nous exprimaient leur beauté et leur perfection pour nous permettre d'accéder à une meilleure compréhension du monde. Par exemple, l'âne qui a porté Marie durant la fuite en Égypte ou qui a conduit Jésus à Bethléem a été considéré comme un instrument divin dans la Bible²⁸.

²⁴ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien. Introduction générale*, t. 1, Paris, 1955, p. 77.

²⁵ BARATAY E., *L'Église et l'animal...*, p. 11 ; MEZAN-MUXART V., *Op. cit.*, p. 393.

²⁶ BARATAY E., *L'Église et l'animal...*, p. 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 49-50 et 143.

²⁸ *Ibid.*, p. 50 et 70.

Malgré cette tension entre l'homme et l'animal, les clercs du Moyen Âge reconnaissaient certaines pensées d'Aristote concernant la similitude corporelle entre eux – le nombre de membres, les muscles, les organes et le mouvement²⁹.

Cependant, d'autres penseurs de cette époque ou Pierre Charron (1541-1603) plus tardivement, ont nuancé ces propos en marquant les différences entre les hommes et les animaux, à savoir, entre autres, la stature droite, la belle forme, un vrai visage, la mobilité des mains ouvrières et la grosseur du cerveau³⁰.

Ces débats médiévaux à propos du rejet de l'animalité de l'homme, avec pour argument principal la similarité physique avec les animaux, n'ont pas abouti à des conclusions définitives. C'est alors que la notion d'âme entre dans les discours. L'Église affirmait que les âmes des bêtes étaient matérielles et mortelles tandis que celles des hommes étaient immortelles et spirituelles. Cette distinction expliquait pourquoi les animaux étaient dépourvus de raison et ne possédaient que les sens aiguisés, la force et l'instinct définis comme une connaissance naturelle reçue de Dieu³¹. Aux yeux de l'Église, cette division radicale entre les bêtes et l'homme servait à nier l'animalité de l'homme préservant son élection divine et par conséquent, de l'idée même de Dieu³².

Face à ces précisions religieuses, Michel de Montaigne (1533-1592) a diffusé, à travers quelques extraits de ses *Essais* (livre II, chap. XII, 1580-1588), l'idée que l'homme ne devait pas être arrogant de sa supériorité car « tout ce qui est sous le ciel court une même loy et fortune pareille : l'homme et la bête sont confrères et compagnons ». Il prônait alors un humanisme qui s'étendait à « un devoir général d'humanité, non aux bêtes seulement qui ont vie et sentiments, mais aux arbres mêmes et aux plantes »³³. Pour le philosophe, l'animal est un serviteur volontaire, comme le soulignait déjà Aristote (384-322 av. J.-C.). Diderot (1713-1784) complète l'idée dans ses *Observations sur le Nakaz* en 1774 en précisant que « c'est pour la conservation mutuelle que la nature a donné le commandement à l'un et a imposé la soumission à l'autre »³⁴.

Au siècle des Lumières, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), quant à lui, défend cette sorte d'humanisme du respect de l'animal en prônant l'associationnisme entre l'homme et

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 25 et 26.

³² ARON P., *Op. cit.*, p. 41 et 42.

³³ DIGARD J.-P., *Op. cit.*, p. 71.

³⁴ GALIBERT TH., *De l'usage intellectuel de l'animalité (XVIe-XVIIIe siècles)* dans *Revue générale, Des animaux et des hommes*, Louvain-la-Neuve, 2019, p. 78 et 88.

l'animal plutôt que la domestication d'un être supérieur sur un inférieur, c'est-à-dire une servitude involontaire³⁵.

Cependant, cette vision n'était pas du goût de tous les grands penseurs aux Temps Modernes. A partir du 17^e siècle, la pensée selon laquelle l'animal possédait une âme matérielle et sensible fut rejetée. René Descartes (1596-1650), par exemple, soutenait que seuls les êtres humains avaient à la fois une âme et un corps, tandis que les animaux n'avaient que ce dernier. Cet anthropocentrisme s'accroît jusqu'au 19^e siècle, traitant les bêtes comme des machines, à la merci de l'homme³⁶, renforçant la dualité ontologique entre l'homme et l'animal³⁷. La proximité avec les animaux promue au Moyen Âge s'estompe, justifiant ainsi l'exploitation intensive des animaux afin de marquer une coupure nette entre l'homme et les autres espèces³⁸.

Autrefois perçu comme proche de la nature et faisant partie intégrante de celle-ci, qu'il prenait souvent comme modèle, l'homme est pensé progressivement comme un être presque purement rationnel et cérébral, très différent des bêtes³⁹.

Au 19^e siècle, des avancées significatives dans les domaines biologiques et zoologiques ont remis en question la notion de supériorité de l'homme sur les animaux et le rejet de son animalité. A partir de 1870, l'idée qu'un animal soit pourvu d'une âme spirituelle, bien qu'inférieure à celle de l'homme puisque ses capacités sont bornées par les sensations et son instinct naturel, prend de l'ampleur⁴⁰. En enclenchant le processus de naturalisation de l'homme, les thèses polygénistes ont mis en évidence son rapprochement avec d'autres espèces animales comme les singes. Cette approche se focalisait davantage sur les critères zoologiques que sur les valeurs philosophique et psychique. Cependant, l'une des conséquences de cette nouvelle perspective fut de hiérarchiser les hommes en créant des discriminations entre eux-mêmes à cause d'une échelle de classification des races. Des théories racistes affirmant que l'homme noir était plus proche des animaux que l'homme blanc ont malheureusement émergé, gagnant en importance au fil des décennies⁴¹.

³⁵ *Ibid.*, p. 88.

³⁶ BARATAY E., *L'Église et l'animal...*, p. 85, 97 et 143 ; BOLMAIN TH. et GÉRARD M., *Les animaux et l'être de l'homme : ontologie négative et éthique de la relation, une voie philosophique médiane* dans *Revue générale, Des animaux et des hommes*, Louvain-la-Neuve, 2019, p. 44 ; GALIBERT TH., *Op. cit.*, p. 84.

³⁷ BIRNBAUM J., *Qui sont les animaux ?*, Paris, 2010, p. 83.

³⁸ BARATAY E., *L'Église et l'animal...*, p. 143.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁴¹ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 115-116.

Encore aujourd'hui, la dualité de l'homme et de l'animal continue de susciter des débats en soulevant des questions éthiques et morales profondes concernant la nature de cette relation.

2. *Domestication du chien*

La domestication des animaux par l'homme est un des indicateurs du rapprochement entre l'homme et l'animal. La domestication ne doit pas être uniquement comprise comme une exploitation de l'homme sur l'animal pour son propre besoin. Elle révèle la complexité de leur relation et est un indice majeur pour les recherches anthropologiques, comme le souligne l'historien français Baldin dans son ouvrage sur l'histoire des animaux domestiques, « dis-moi comment tu penses et classes les animaux, je te dirai comment tu penses et ordonnes la société dans laquelle tu vis »⁴².

Le chien occupe une place spéciale parmi les animaux proches de l'homme et est l'un des premiers à avoir été domestiqué. Selon l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, le chien est reconnu pour son instinct, son attachement sincère envers l'homme et sa grande docilité face aux exigences humaines⁴³.

Malgré le flou entourant les débuts de sa domestication, cela n'a rien altéré de l'estime que l'homme voue aux chiens. Cet humanisme canin pourrait même sous-entendre que cette admiration pour eux a été forgée dans l'Histoire principalement en raison de leur proximité avec l'homme contribuant à définir leur valeur.

Au Paléolithique, aucune preuve de la cohabitation entre l'homme et le chien, telle que des débris de nourriture ou d'ossements avec des traces de dents de chien, n'a été conservée jusqu'à nos jours dans les sites archéologiques européens. C'est seulement au Néolithique et à l'âge de bronze que le chien domestique, distinct du loup, a progressivement conquis le reste du continent⁴⁴.

L'affection pour le chien était déjà solidement ancrée depuis l'Antiquité. En Égypte, l'homme a entrepris de sélectionner et de transformer les chiens en plusieurs races, chacune possédant ses caractéristiques et sa personnalité propre. Aristote avait mentionné trois

⁴² *Ibid.*, p. 8, 14 et 116.

⁴³ DE MORTILLET G., *Le chien dans Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, T. 12, 1889, p. 425, <https://doi.org/10.3406/bmsap.1889.6459> (article consulté le 20 septembre 2023) ; BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 59.

⁴⁴ DE MORTILLET G., *Op. cit.*, p. 425-428 ; GUIZARD F., *Op. cit.*, p. 11.

morphotypes dans ses écrits⁴⁵ tandis que l'écrivain Varron (116-27 av. J.-C.), cent ans avant notre ère, en a répertorié cinq et a introduit le terme de *chien domestique*⁴⁶.

En Europe médiévale, presque toutes les personnes aisées possédaient un animal familial avec une préférence marquée pour le chien de race. Le lévrier⁴⁷ et l'épagneul accompagnaient les hommes tandis que le bichon était prisé par les femmes. D'autres animaux, plus exotiques, tels que le perroquet ou le singe étaient également très recherchés mais valaient une petite fortune⁴⁸. Cependant, la promiscuité entre l'homme et les animaux, aussi bien que dans les zones rurales qu'urbaines, engendrait quelques perturbations. En effet, les chiens se déplaçaient où bon leur semblait et l'homme dut faire preuve d'inventivité afin de réduire les risques d'accident comme les barrières de communion dans les églises qui permettaient, en outre, de tenir à distance les chiens de l'autel⁴⁹.

Au 18^e siècle, l'engouement pour la compagnie des animaux s'est étendu aux classes populaires avec des animaux de plus petite taille comme les canaris et les chats⁵⁰. Durant cette période, la domestication est un facteur important de la diffusion du discours naturaliste. Les auteurs et scientifiques Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788) et George Cuvier (1769-1832), ont participé largement à la reconsidération des animaux de compagnie, en particulier le chien et le cheval en raison de leur proximité avec l'homme. Leurs ouvrages furent des références majeures dans la culture des élites du 19^e siècle⁵¹.

De multitudes expositions canines voient dès lors le jour au 19^e siècle, renforçant ainsi l'attrait pour le chien de compagnie et stimulant la création de nouvelles races afin de satisfaire les désirs et les besoins des hommes, en particulier en Angleterre et en France, où la fascination de la sélection a atteint son apogée⁵².

Grâce à l'intervention de l'homme orchestrant de multiples transformations physiques et mentales pour les chiens, ces derniers ont gagné en estime au fur et à mesure qu'ils perdaient leur nature profonde.

⁴⁵ GALLEGU J., *Représentation littéraires et artistiques du chien dans la société romaine : du chien utilitaire au chien de compagnie dans Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014, p. 42.

⁴⁶ DE MORTILLET G., *Op. cit.*, p. 431-436.

⁴⁷ PIERAGNOLI J., *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ DIGARD J.-P., *Op. cit.*, p. 232.

⁴⁹ THOMAS K., *Dans le Jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne (1500-1800)*, 1985, p. 148.

⁵⁰ DIGARD J.-P., *Op. cit.*, p. 232.

⁵¹ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 83.

⁵² DIGARD J.-P., *Op. cit.*, p. 232.

En Europe, à partir du dernier tiers du 19^e siècle, les zootechniciens ont entrepris de modifier l'apparence des animaux, qu'il s'agisse de vaches, de chevaux ou de chiens, en sélectionnant des caractéristiques physiques spécifiques pour les adapter à des besoins pratiques ou esthétiques⁵³. L'objectif premier était de rassembler des animaux d'une même race pour des utilisations particulières en apportant des transformations. Cette sélection des « bons » caractères s'est développée dans un premier temps dans le secteur agricole en vue d'améliorer les rendements puis a trouvé sa place dans le domaine privé, notamment grâce aux concours animaliers⁵⁴.

Les clubs et les expositions canines ont permis aux éleveurs de présenter et de vendre leurs chiens, ce qui a favorisé la diffusion des critères esthétiques propres à chaque race. La mode et les goûts de l'époque ont joué un rôle décisif dans l'élevage de chiots répondant à une demande de plus en plus croissante. En 1885, l'ouvrage *Livre des origines françaises des chiens* a mis en avant les particularités de chaque race canine contribuant ainsi à leur promotion. L'attention portée à l'aspect physique des animaux, en particulier du chien, a conduit à l'établissement de normes et de catégories sous forme de grille afin de lister toutes les caractéristiques physiques spécifiques à chaque race⁵⁵.

L'importance des races animales doit être remise dans le contexte de cette époque où les classifications raciales humaines étaient également un sujet d'intérêt. Le terme *race* à cette époque mettait l'accent sur l'hérédité des caractéristiques morphologiques à travers les générations ainsi que le pedigree et le lieu d'origine⁵⁶.

Cependant, à cause de l'importance des considérations esthétiques, les scientifiques des 20^e et 21^e siècles ont observé un appauvrissement génétique chez les chiens de race en raison du faible nombre d'individus dans chaque race. Les professionnels actuels s'efforcent de minimiser ces effets grâce à des programmes de prévention et d'élevage responsables⁵⁷.

Par ailleurs, à partir du 19^e siècle, les maîtres réalisaient que vivre avec un chien impliquait son éducation. Le dressage visait à obtenir une obéissance parfaite de la part de l'animal envers l'homme et ainsi à prouver la supériorité de ce dernier, certains maîtres n'hésitaient pas à recourir à la violence dans leurs méthodes éducatives⁵⁸.

⁵³ PIERAGNOLI J., *Op. cit.*, p. 15 ; GUIZARD F., *Op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ BARATAY E., *Le point de vue animal...*, p. 76-79.

⁵⁵ Ibid, p. 79 et 88.

⁵⁶ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 115.

⁵⁷ BARATAY E., *Le point de vue animal...*, p. 92 ; DELORT R., *Op. cit.*, p. 470.

⁵⁸ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 93.

Cependant, les associations de protection contre les violences faites aux animaux préconisaient des punitions moins sévères et moins traumatisantes pour les chiens. Des manuels d'éducation se sont multipliés à partir des années 1880, non seulement pour éduquer les chiens mais aussi pour enseigner à l'homme les méthodes de dressage appropriées. Cette activité a permis à l'homme de montrer son amour et sa considération sous une forme nouvelle à son chien. L'importance croissante accordée aux sentiments, aux affects du dressage ainsi que le recul des corrections physiques sur l'animal ont marqué la fin du 19^e siècle et se sont traduits par un changement dans le regard porté sur les animaux domestiques⁵⁹.

Le processus de domestication a donc permis la valorisation et la reconnaissance de l'animal en tant qu'être vivant possédant des sentiments, des volontés et des désirs comme le souligne Henri Lautard dans son ouvrage intitulé *Zoophilie ou Sympathie envers les animaux*, publié en 1909. Le perfectionnement de la domestication et la création de nouvelles races sont étroitement liés à l'avancement des connaissances zoologiques, un progrès qui a pris son essor à partir de la deuxième moitié du 19^e siècle. Ces études scientifiques ont renforcé la conviction que les animaux méritaient d'être traités avec respect et compassion en tant que compagnons de l'homme⁶⁰.

3. *Bien-être animal*

Au fil du temps, l'émergence et l'avancée des sciences sociales ont permis la reconsidération de l'animal. Avec l'acceptation croissante des animaux domestiques dans la sphère privée, leur bien-être et leur protection deviennent une priorité majeure pour la société et pour leurs maîtres⁶¹. La vision de l'homme sur l'animal a largement progressé et a permis l'établissement d'une série de mesures en leur faveur.

Si au 19^e siècle, de nouveaux questionnements émergent sur la place des animaux dans la vie des hommes : sont-ils des prédateurs ? des parasites ? des outils ? des compagnons ? il n'en reste pas moins que les chiens subissaient des violences liées souvent à leur condition

⁵⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 96 et 107.

⁶¹ *Ibid.*, p. 47 ; VALLAT F., *L'alimentation témoin de l'humanisme du chien ?* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014, p. 196, 197 et 199.

défavorisée, à leur comportement agressif, à leur désobéissance ou à leur incapacité à bien remplir leur rôle de travail⁶².

Toutefois, il convient de préciser que ces maltraitances n'étaient pas uniformes dans la société de l'époque. Les classes bourgeoises et aristocratiques étaient plus sensibles aux souffrances de ces chiens tués, suscitant des débats sur leur bien-être⁶³.

Les femmes se sont davantage mobilisées pour aider les chiens maltraités, que ce soit à la fourrière ou dans l'espace privé. Souvent seules, elles appréciaient la compagnie des animaux afin de rythmer et d'égayer leur journée. Au fur et à mesure, les petits chiens ont figé le cliché d'une féminité principalement d'intérieur. Cela a marqué le début d'un mouvement affectif en faveur de la protection animale, caractérisé par sa féminisation, mêlant à la fois conservatisme social et féminisme politique⁶⁴. Cependant, la relation privilégiée entre les femmes et leur chien n'était pas touchante pour tout le monde. Ainsi, l'écrivain Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) s'en plaignait car, selon lui, ce rapprochement était contre les bonnes mœurs de son époque. Dans son *Tableau de Paris*, il souligne la profanation des bouches qui ont baisé un chien et ajoute : « marchez sur la patte d'un petit chien, vous êtes perdu dans l'esprit d'une femme ; elle pourra dissimuler, mais elle ne vous pardonnera jamais »⁶⁵.

La question de la maltraitance animale a également suscité l'attention du docteur Pariset (1770-1847), sensible à ce sujet. Il a créé, en 1846, la *Société protectrice des animaux* bien que son activité ait été principalement visible durant le Second Empire. La SPA est reconnue d'utilité publique en 1860⁶⁶, marquant une étape importante dans la protection des animaux en France. Ce courant de protection ne se limitait pas à la France mais également en Angleterre où il y avait également des échos. La *Royal society for prevention of Cruelty to animals* a joué un rôle majeur en démontrant que les chiens, tout comme les humains, ressentaient la joie et la douleur, et que leur traitement devait être aligné sur les normes humaines⁶⁷.

Une sensibilité nouvelle vis-à-vis de la souffrance des animaux envahit Paris dans la deuxième moitié du 19^e siècle, se reflétant également dans la littérature. Ainsi, dans le *Spleen de Paris*, Baudelaire (1821-1867) exprime son empathie envers ces chiens malheureux avec son poème *Les Bons Chiens* (Annexe 1), dédié au peintre Joseph Stevens. Le même phénomène

⁶² DELORT R., *Op. cit.*, p. 168.

⁶³ BARATAY E., *Le point de vue animal...*, p. 343.

⁶⁴ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 170 ; BECK C., *Une bête parmi les hommes : le chien : de la domestication à l'anthropomorphisme*, Amiens, 2014, p. 338.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 337.

⁶⁶ ARON P., *Op. cit.*, p. 43 ; BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 129.

⁶⁷ MEZAN-MUXART V., *Op. cit.*, p. 385 et 396.

se produit dans les écrits de Victor Hugo (1802-1885) contribuant ainsi à éveiller la conscience publique à ce phénomène⁶⁸.

L'évolution de la législation a également permis de renforcer le combat contre la maltraitance animale. En 1850, l'Assemblée législative de la IIe République a adopté la loi Grammont, érigeant une contravention punissable d'une amende et d'une peine de prison sur les mauvais traitements infligés en public. Cependant, cette loi ne marquait pas les premières incursions de la législation française dans la question de la cruauté envers les animaux. En 1791, certaines formes de meurtres d'animaux appartenant à autrui étaient déjà considérées comme des délits graves. Cependant, ce n'était pas l'animal en lui-même que l'on protégeait mais uniquement sa valeur économique. Ainsi, la loi Grammont a dépassé cette vision intrinsèque en mettant l'accent sur le bien-être animal en punissant directement les propriétaires. Néanmoins, la portée de la loi Grammont ne s'appliquait pas dans la sphère privée. Cette lacune a suscité l'indignation des associations de protection animale qui ont entrepris des négociations et des campagnes de sensibilisation. Cela a finalement abouti en 1897 à l'extension de la loi pour punir toute personne qui atteignait au bien-être animal, y compris la suppression des combats de coqs. En 1898, le caractère privé des violences a été pris en compte et disparaît de la loi. Les associations ont été essentielles dans le contrôle et la promotion de la loi car même si son vote était remarquable pour l'avancée du bien-être animal, son application est le plus grand enjeu de cette époque⁶⁹.

En parallèle à ces développements législatifs, le domaine de la protection animale a aussi été marqué par la création de refuges. Ces établissements sont créés à partir de 1880, principalement en banlieue des villes, là où les terrains sont vastes et peu chers⁷⁰. Ils ont pris une orientation différente de celle des fourrières en gardant les chiens dans l'attente de leur adoption par de nouveaux propriétaires ainsi qu'en contribuant à la gestion de l'hygiène urbaine. Malheureusement, en raison de contraintes financières, la plupart de ces refuges ont dû fermer leurs portes prématurément. Cependant, ils ont réussi à populariser l'utilisation du collier pour l'identification des chiens, renforçant ainsi l'identité individuelle de l'animal⁷¹ mais également sa relation avec son maître. Grâce à cette obligation, les chiens ne sont donc

⁶⁸ DELORT R., *Op. cit.*, p. 181 ; ARON P., *Op. cit.*, p. 43 ; BARATAY E., *Le point de vue animal...*, p. 340 ; MEZAN-MUXART V., *Op. cit.*, p. 392.

⁶⁹ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 131-134 ; ARON P., *Op. cit.*, p. 43 ; MEZAN-MUXART V., *Op. cit.*, p. 391 ; BARATAY E., *Chacun jette son chien...*, p. 420.

⁷⁰ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 160 et 161 ; MEZAN-MUXART V., *Op. cit.*, p. 397.

⁷¹ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 48 ; ID., *Éliminer le mauvais chien...*, p. 411.

plus laissés seuls dans les rues et sont, pour la plupart, enfermés chez leur maître, contribuant ainsi à opérer une distinction entre les différents types d'animaux en fonction de leur appartenance à un propriétaire⁷². A la fin du 19^e siècle, les associations de protection ont encouragé la recherche des chiens perdus grâce à cet accessoire pratique. De nos jours, les colliers sont systématiques, bien que de nouvelles technologies telles que la puce électronique ou le tatouage, soient de plus en plus courants⁷³.

Toutefois, il est important de noter que les mouvements de protection animale n'ont pas été uniformément appliqués à tous les animaux domestiques. Une hiérarchie sociale et culturelle persistait dans la pensée commune où le cheval n'avait pas le même statut que le chien ou l'oiseau par exemple. Au fil des décennies, de nombreuses associations ont lutté pour faire valoir tous les animaux de manière égale, qu'ils soient d'utilité, errants ou domestiques⁷⁴.

La volonté de protéger les animaux de la violence humaine est un des signes manifestes de leur valorisation croissante dans la société. Les hommes ont de moins en moins toléré la manifestation de la violence et l'expérience de la douleur sur les animaux, soulignant ainsi l'évolution des attitudes envers les bêtes. En effet, les avancées scientifiques ont pu démontrer que les animaux sont des êtres sensibles capables de ressentir de la douleur et de la souffrance, ce qui a contribué à éveiller une conscience collective quant à la nécessité de les protéger⁷⁵.

Revenons sur un événement majeur mentionné précédemment, à savoir l'introduction d'une taxe sur les chiens, une mesure destinée à réduire le nombre de chiens errants autant dans les villes françaises, que belges et anglaises. Les législateurs de l'époque ont espéré que cette taxe inciterait les propriétaires à prendre conscience de l'importance de leurs chiens dans la vie de tous les jours et que son application entraînerait une amélioration des conditions de vie des animaux et de leur relation avec les hommes. Malheureusement, le changement de mentalité s'est montré être un processus complexe qui allait nécessiter du temps et de l'éducation⁷⁶.

L'application de cette fiscalisation a eu des conséquences imprévues dont deux des plus frappantes a été l'approfondissement du creux entre les chiens errants et les chiens domestiques ainsi que l'augmentation notable des abandons de chiens⁷⁷. La plupart des propriétaires de chiens appartenaient à la classe populaire et avaient souvent un lien émotionnel limité avec

⁷² RIGUELLE W., *Op. cit.*, p. 85.

⁷³ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 48.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 267.

⁷⁷ ID., *Éliminer le mauvais chien...*, p. 415.

leurs animaux. Pour eux, les chiens étaient souvent perçus comme de simples outils, remplaçables à volonté. Cette triste réalité a conduit soit à leur meurtre ou soit à leur abandon dans la rue⁷⁸.

Face à ces conséquences inattendues, les autorités ont dû intervenir en créant des fourrières afin de recueillir les chiens errants ou abandonnés dans l'attente de la récupération par leurs propriétaires. Après quelques jours de détention, de nombreux chiens étaient éliminés de manière brutale, que ce soit par coup de machette, par la noyade, par la pendaison ou encore en étant remis aux institutions scientifiques pour la vivisection⁷⁹.

L'intérêt pour les sciences médicales a également eu un impact considérable sur le bien-être animal. Au début du 18^e siècle, les vétérinaires pour chiens se faisaient rares et étaient peu connus, mais au cours du de la seconde moitié du 19^e siècle, une demande grandissante a émergé dans les villes. Les cabinets vétérinaires ont vu le jour, d'abord spécialisés dans les soins des animaux agricoles puis dans ceux des animaux de compagnie. Des manuels sur le bien-être des chiens ont également fait leur apparition en fournissant des informations sur l'alimentation adéquate et les exercices physiques appropriés en fonction de la race⁸⁰.

L'hygiène des chiens devient également importante : autrefois, peu de propriétaires prenaient soin de l'apparence de leur chien mais à la fin du 19^e siècle, ils étaient brossés, lavés, vermifugés, tondus et même leurs dents et leurs oreilles étaient récurées⁸¹. La santé des animaux est devenue une des nombreuses préoccupations de la haute société de cette époque.

Cependant, face à la popularisation des animaux dans les intérieurs, beaucoup de professionnels de la santé ont recommandé des mesures afin de préserver aussi la qualité de vie des hommes. Pierre-Adolphe Piorry (1794-1879), médecin de l'Hôpital de la Piété, professeur de clinique interne et membre de l'Académie royale de médecine, soulignait que les animaux contribuaient à la pollution de l'air, tout comme les humains. Par conséquent, il préconisait que les animaux ne logent pas avec leurs maîtres⁸². Cependant, en raison de la relation entre l'homme et son animal de plus en plus fusionnelle, il était difficile d'interdire de telles pratiques. Quelques compromis ont donc été envisagés, notamment une meilleure aération des

⁷⁸ ID., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 267.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 237 et 250 ; ID., *Éliminer le mauvais chien...*, p. 412 ; BARATAY E., *Chacun jette son chien...*, p. 426 et 427.

⁸⁰ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 47 ; VALLAT F., *Op. cit.*, p. 196, 197 et 199.

⁸¹ BARATAY E., *Le point de vue animal...*, p. 285.

⁸² BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 38.

pièces, la sortie régulière des animaux pour leurs besoins et des activités pour l'occuper afin de l'empêcher de causer des dommages matériels⁸³.

Un autre phénomène en science médicale a permis de contribuer à la valorisation de l'animal et à son bien-être. Dès le 17^e siècle, les savants, pour mieux comprendre non seulement le corps humain mais aussi celui des animaux, s'essayent à la dissection animale. La diffusion des résultats de leurs recherches, la création de musées d'histoire naturelle et la coordination des chercheurs dans les siècles suivants ont progressivement modifié la perception que l'homme avait des animaux, ainsi que de lui-même. Ces zoologistes expérimentateurs ont fondé une science nouvelle dédiée exclusivement à l'étude des animaux sur base de leurs propres expériences et de textes anciens comme l'ont fait Buffon (1707-1788) et Brehm (1829-1884)⁸⁴.

Ces nouvelles découvertes ont aussi pu dissiper toutes les superstitions et les légendes qui entouraient les animaux, souvent héritées de l'ignorance antique et médiévale à leur sujet. En effet, à cette époque, les animaux réels, fantastiques et monstrueux n'étaient pas différenciés et habitaient la nature les uns à côté des autres. Ils servaient d'images pour l'homme permettant d'illustrer les mythes et ainsi renforcer des enseignements moraux et religieux⁸⁵.

Les civilisations occidentales ne sont pas les seules à apprécier la compagnie des animaux. Au 19^e siècle, avec le développement de l'ethnographie, les scientifiques ont rapporté que dans les peuples dits primitifs, les chasseurs ramenaient souvent des petits animaux blessés ou sans défense pour les offrir aux enfants et aux femmes⁸⁶. Le même phénomène se produit durant l'Europe médiévale, comme mentionné précédemment. La domestication devient un critère essentiel dans l'étude des peuples, soulignant l'importance de la relation entre l'animal et l'homme dans l'Histoire⁸⁷.

Certaines recherches ont démontré également que les animaux pouvaient se comporter comme les hommes dans une société. Cette anthropomorphisation a été renforcée par les premiers travaux de psychologie éthologique qui ont tenté d'expliquer la complexité de l'organisation sociale des animaux. Ainsi, le vocabulaire anthropomorphique a envahi le domaine zoologique⁸⁸.

⁸³ BARATAY E., *Le point de vue animal...*, p. 285.

⁸⁴ DELORT R., *Op. cit.*, p. 58 et 59.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁶ DIGARD J.-P., *Op. cit.*, p. 231.

⁸⁷ DE MORTILLET G., *Op. cit.*, p. 425.

⁸⁸ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 107 et 115.

En parallèle, l'essor des sciences naturelles et les progrès des connaissances physiologiques et anatomiques depuis le 17^e siècle ont fait de l'animal un sujet majeur pour la compréhension du corps humain, notamment dans le cadre de l'expérimentation animale afin d'étoffer la psychologie médicale⁸⁹.

Au-delà des études zoologiques, un courant intellectuel animaliste s'est développé en France, mêlant des approches scientifiques, considérations éthiques et combats militants. L'objectif était de critiquer la séparation ontologique entre l'homme et l'animal en proposant une approche où l'animal évolue dans notre environnement autant que nous évoluons dans le leur. Les érudits voulaient prouver que l'animal était un sujet culturel dont le comportement méritait une analyse sociologique et historique. Ce courant était le résultat d'un long processus qui a pris racine dans l'Antiquité⁹⁰.

L'étude de l'histoire du chien est aussi étroitement liée à l'anthropologie⁹¹ et ce n'est qu'il y a peu que les disciplines de sciences humaines et sociales ont commencé à s'intéresser à la place de l'animal dans la société. L'étude des animaux, en particulier ceux domestiques, éclaire des réflexions sur l'homme et sur son comportement avec lui-même et son quotidien tandis que l'étude du chien dans la société permet de comprendre les notions créées par l'homme comme celle de la propriété, de la protection et de la sensibilité envers les autres⁹².

Au cours des dernières décennies, de nombreux ouvrages à ce sujet ont émergé dans la littérature scientifique contemporaine, écrits notamment par les philosophes Elisabeth de Fontenay, Jacques Derrida et Dominique Lestel mais également le sociologue Jean-Pierre Digard et l'historien Robert Delort⁹³.

Apparaissent également, au cours de ces dernières décennies, les études animales « Animal Studies » qui sous leur caractère pluridisciplinaire revêtent, selon Kari Weil, une importance primordiale pour repenser notre société et nos relations inter-espèces, mêlant sciences humaines, questions morales et politiques et enjeux scientifiques. La représentation animalière traduit nos relations avec les animaux et, indirectement, avec nous-mêmes⁹⁴.

L'histoire des animaux est donc à présent abordée à travers une multitude de domaines variés et complexes.

⁸⁹ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 107.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 277.

⁹¹ DE MORTILLET G., *Op. cit.*, p. 425.

⁹² BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 14.

⁹³ PELLETIER L., *La peinture animalière en France au 18^e siècle (1699-1793) : quand l'animal devient sujet*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de MICHEL P., Lille, 2020, p. 12.

⁹⁴ BIENVENUE V., (Re) Voir le Marché aux chevaux dans *RACAR*, vol. 47, N°1, 2022, p. 5, <https://www.jstor.org/stable/48679849> (article consulté le 20 février 2024).

C. Le chien dans l'imaginaire collectif

Entouré depuis toujours par des animaux, l'homme les a revêtus de diverses symboliques selon le contexte social, politique et religieux du moment. Des bestiaires ont été rédigés, puis des traités et des encyclopédies, afin de mieux comprendre les espèces et leur mode de vie. L'art pictural et la littérature témoignent de leur côté de l'évolution de la perception humaine de l'animal et de leur singulière relation.

Une des premières fonctions mythiques du chien est celle appelée psychopompe, guide de l'homme vers la mort. Cette vision du chien se retrouve principalement dans les premières religions polythéistes comme la figure d'Anubis dans la mythologie égyptienne, Cerbère dans la mythologie grecque et Garm dans la mythologie nordique. Durant l'Antiquité, le chien possède souvent, en fonction des civilisations, des vertus médicales, outre la qualité de loyauté soulignée par Pline l'Ancien (23-79 apr. J.-C.) dans son *Histoire naturelle*. Il est alors l'un des nombreux attributs d'Asclépios, dieu gréco-romain de la médecine⁹⁵.

Par la suite, dans de nombreuses religions monothéistes, une crainte profonde unit l'homme au chien. Dans la Bible, le chien est fréquemment connoté négativement, étant associé aux prostitués, aux mages et aux idolâtres. Durant le Moyen Age, toutes les créations de Dieu, qu'elles soient animales ou végétales, sont perçues comme des symboles que l'homme doit tenter de décoder. Selon saint Augustin (354-430), « tout est signé et le visible ne vaut que par ce qu'il recouvre d'invisible ». C'est également à cette époque que le bestiaire des animaux fantastiques et imaginaires coexiste avec celui des animaux réels car la croyance veut qu'il n'y ait pas de distinction entre ces deux catégories de créatures⁹⁶. Les animaux ne sont pas destinés à ressusciter lors du Jugement dernier et comme dans toutes les espèces, certains animaux sont considérés comme bons, d'autres comme mauvais. Cette double perception déteint sur les croyances populaires et sur l'iconographie artistique. En effet, une superstition veut que le chien soit lié à la mort à cause de son odorat développé mais il joue également un rôle de guérisseur grâce à sa bave et à sa chair soi-disant curative⁹⁷. La religion musulmane partage également son

⁹⁵ CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, 2012, p. 239 et 241 ; HALL J., *Dictionary of subjects, symbols in art*, London, 1979, p. 105.

⁹⁶ RÉAU L., *Op. cit.*, p. 78 ; HALL J., *Op. cit.*, p. 105.

⁹⁷ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 65-66 ; CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Op. cit.*, p. 242.

point de vue sur le chien. Au premier abord, cet animal est considéré comme vil et avide mais également comme pur puisqu'il veille et est patient⁹⁸.

La dimension ambiguë du chien héritée du christianisme et de l'islam se perpétue au Moyen Âge : d'un côté, il symbolise la fidélité, l'amour, le raffinement, la protection, l'intelligence et la noblesse, tandis que de l'autre, il est associé aux chiens infernaux, à l'impudeur, à la cruauté, à la ruse et à l'impudence. Dans l'art médiéval européen, les chiens sont insérés dans les scènes de la nativité ou dans des épisodes de vie de saints afin de représenter l'indéfectible disciple. Cet animal est également l'attribut des Dominicains (*domini canis*, « les chiens du Seigneur »), une torche enflammée dans la gueule afin de guider les fidèles représentés souvent par des brebis, et d'éloigner les hérétiques symbolisés par le loup. Dans l'allégorie profane, il représente le désaccord ou l'inimitié dans des scènes funéraires, ou encore la fidélité amicale et conjugale comme dans l'église Mary Redcliff où un chien de pierre garde à jamais des gisants. L'image du chien se retrouve également dans l'imagerie littéraire comme dans *Très riches heures du duc de Berry* (Fig. 2) où les chiens sont représentés choyés et heureux, mangeant avec les hommes, à terre ou sur la table, ou encore dans *La Dame à la licorne* où un bichon blanc et poilu est confortablement assis sur du brocart (Fig. 3)⁹⁹.

L'image médiévale du chien est transférée dans l'iconographie des Temps Modernes dans laquelle le chien symbolise l'immortalité de l'âme¹⁰⁰. Néanmoins, la réputation du chien est également influencée par les faits divers, les contes et les légendes. De fait, l'homme prend des précautions lorsque la maladie de la rage se propage ou lorsque la Bête du Gévaudan rôde dans les bois français tandis qu'il chérit l'animal lorsque, dans la légende de Barry, un Saint-Bernard des montagnes orné d'un baril qui, sauvant quarante personnes, devient un emblème en Suisse et se popularise, ou lorsque la bête est le héros de roman¹⁰¹.

Vers 1800, la tendance artistique vise à représenter le monde matériel et réel. Par conséquent, le chien se voit endosser le rôle de représentant des catégories économiques et

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ D'AUMAËLE B., *Le chien et l'artiste* dans *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 1980, p. 697, <https://www.jstor.org/stable/44201574> (article consulté le 16 avril 2024) ; RÉAU L., *Op. cit.*, p. 101-102, 109 et 128 ; IMPELLUSO L., *La nature et ses symboles*, Paris, 2004, p. 57, 186 et 203 ; BARATAY E., *L'Église et l'animal...*, p. 17 ; BARATAY E., *Variation : les représentations du chien (XIIIe-XIXe siècles)* dans *Milou, Idéfix et Cie*, 2012, <https://www.cairn.info/milou-idefix-et-cie--9782811107697-page-45.htm> (article consulté le 27 février 2024) ; HALL J., *Op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁰ D'AUMAËLE B., *Op. cit.*

¹⁰¹ BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 66 ; STEPHENS TH., *Barry, le Saint-bernard : le chien devenu héros* dans *Swissinfo*, 2014, <https://www.swissinfo.ch/fre/culture/barry-le-saint-bernard-le-chien-devenu-h%C3%A9ros/40494918> (article consulté le 27 février 2024).

sociales, des classes ouvrières à la bourgeoisie industrielle. Cette impulsion dans les beaux-arts inspire les écrivains de l'époque, tels que Karl Marx (1818-1883) et Thomas Carlyle (1795-1881), et les pousse à se pencher sur la question des luttes de classes¹⁰². Au même moment, le chien est lié à l'imagerie érotique puisque le chien est associé à l'élément du feu et donc, par extension, à l'appétit sexuel en lien avec la gloutonnerie, un autre concept attaché à cet animal. En effet, la relation privilégiée entre le chien et la gent féminine bourgeoise, fait beaucoup réagir à cette époque¹⁰³.

En somme, l'image du chien dans l'histoire et la culture reflète une dualité profonde, marquée par des perceptions contrastées selon les époques et les contextes religieux, sociaux et artistiques. Cette ambivalence se manifeste également dans l'iconographie et les représentations littéraires, où le chien incarne tantôt le compagne loyal tantôt l'incarnation des vices humains. Cela témoigne de la complexité de la relation entre l'homme et le chien, où se mêlent confiance, superstition et symbolisme, façonnant ainsi l'image de cet animal à travers les âges.

¹⁰² ROSENBLUM R., *Op. cit.*, p. 45.

¹⁰³ CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Op. cit.*, p. 241 ; BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques...*, p. 41.

CHAPITRE 2 : LA PEINTURE CANINE AU 19^E SIÈCLE

Parmi l'ensemble des animaux peints par l'homme, le chien occupe une place non négligeable, faisant l'objet de représentations, de symboliques et de mises en scène diverses.

A. L'apparition du chien dans la peinture

Dès la préhistoire, l'homme porte un intérêt particulier à la figure animalière qui perdure encore aujourd'hui. Du Moyen Age à l'Époque contemporaine, en passant par les Temps Modernes, les animaux occupent toujours une place importante au sein de la création artistique¹⁰⁴.

La peinture animalière apparaît de manière plus marquée en France durant la seconde moitié du 17^e siècle et son développement au 18^e siècle résulte d'une longue et lente évolution. Ce tournant majeur dans l'histoire de l'art européenne n'est pas né *ex-nihilo*.

1. *Intérêt de l'homme pour l'animal*

Bien que le 18^e siècle ait vu une nette évolution de la perception des animaux au sein de la société et l'émergence d'un art moins enclin à se plier aux règles et aux traditions du passé, les genres considérés comme mineurs, tels que la peinture animalière, ont continuellement été relégués au second plan dans les textes, institutionnels ou non, au profit de la peinture d'histoire, jugée plus noble et plus complète, selon les auteurs de l'époque¹⁰⁵.

L'étude des animaux est profondément influencée par l'avènement de la science empirique qui supprime les croyances anecdotiques traditionnelles. L'essor de l'humanisme favorise la réédition de textes antiques tels que ceux de Plin, d'Aristote, d'Élien et d'Oppien, touchant ainsi un public plus large. Dans le domaine de l'art pictural, ce tournant se manifeste par de nombreuses représentations de la nature de manière encyclopédique, parallèlement à l'émergence des cabinets de curiosité qui témoignent de cette nouvelle préoccupation scientifique. Des traités scientifiques novateurs du 16^e siècle, comme ceux de Gesner, de Belon et d'Aldrovandi, soulignent l'importance de l'observation de la nature. Les peintres de genre de cette époque, dépourvus de textes à propos de leur art, puisent leur inspiration dans ce type

¹⁰⁴ D'AUMALE B., *Op. cit.*, p. 697.

¹⁰⁵ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 172 ; CAUBISENS-LASFARGUES C., *Le Salon de peinture pendant la Révolution dans Annales historiques de la Révolution française*, n° 164, 1961, p. 193.

de travaux. La dissection animale, cruciale dans la réalisation de ces traités, permet une meilleure compréhension de l'anatomie des bêtes ainsi que des hommes. La physionomie émerge alors comme un champ d'étude à approfondir. En effet, Rubens (1557-1640), dans son ouvrage *Théorie de la figure humaine* (1773), explore la relation entre les hommes et les animaux en désignant trois animaux qui nous ressemblent : le lion, le taureau et le cheval, caractérisés par leur force et leur courage. Selon l'artiste-théoricien, Adam était l'homme parfait à l'image de Dieu, mais sa descendance a dégénéré afin que nous ressemblions de plus en plus aux animaux¹⁰⁶.

Outre les débats scientifiques, des discours philosophiques très différents sont diffusés aux 16^e et 17^e siècles. De 1550 à 1640, la thériophilie, mouvement anti-citadin et promu par Montaigne, prône un retour à la nature et souligne l'importance de notre amour envers les bêtes. En peinture, cela se manifeste par le style rustique tandis qu'en littérature, par la poésie bucolique et pastorale. Selon les partisans de ce mouvement, la nature est la référence suprême. Plus un objet est naturel, plus il est précieux. Ils critiquent la civilisation, y voyant un signe de déclin alarmant et estiment que les animaux sont supérieurs à l'homme car ils vivent selon les lois de la nature en évitant les désirs malsains grâce à leur manque de raison. Par la suite, Descartes avance que ce manque de raison fait de l'animal un automate, un animal-machine¹⁰⁷. Toutefois, il reconnaît que les animaux ont des passions et, par l'entraînement, peuvent les dépasser, à l'instar du chien qui agit contrairement à son instinct, lors de la chasse par exemple¹⁰⁸. Bien que la question de l'âme des bêtes ait suscité des débats variés à la fin du 17^e siècle ou au cours du 18^e siècle, la place de l'animal dans la peinture comme sujet à part entière, n'était toujours pas considérée comme telle¹⁰⁹.

L'Académie, en tant qu'institution artistique en France, n'est pas complètement fermée à la question de la peinture animalière. Les académiciens sont libres de débattre de la théorie et de la mise en pratique de ce genre encore peu considéré. Cependant, les discours et les textes sur la théorie artistique insistaient sur la supériorité indéniable de la figure humaine sur les autres et sur l'importance de la peinture d'histoire, laissant de côté les genres mineurs¹¹⁰.

¹⁰⁶ KOSLOW S., *Frans Snyders : peintre animalier et de natures mortes, 1579-1657*, Anvers, 1995, p. 207-208 et p. 210.

¹⁰⁷ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 172.

¹⁰⁸ KOSLOW S., *Op. cit.*, p. 211, 217 et 255.

¹⁰⁹ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 172.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 174.

2. Hiérarchisation des genres picturaux

Selon l'historienne de l'art Pelletier, à propos des genres picturaux, leur catégorisation et leur hiérarchisation étaient complexes à aborder car les notions se chevauchaient et étaient sujettes à controverse dans leur définition. D'autant plus que cette hiérarchisation était uniquement établie selon que la peinture d'histoire était supérieure à tous les autres genres picturaux, en raison de son exigence d'invention tandis que la peinture de genre ne nécessitait qu'un talent d'imitation de la nature. Cette pensée était largement répandue, même si on glorifiait, à moindre échelle, les difficultés propres à chaque art mineur¹¹¹.

Durant le Siècle des Lumières, de nombreux dictionnaires et encyclopédies firent leur apparition afin de classer, catégoriser et définir les concepts dans tous les domaines. C'est dans cette perspective que la définition de genre pictural fut remodelé à de nombreuses reprises afin de mieux appréhender les subtilités de la langue française.

Dans le *Dictionnaire de Trévoux* en 1771, le genre pictural dans les Arts exprime la manière, le goût particulier dans lequel travaille un artiste, un peintre, un sculpteur. L'auteur prend alors pour exemple : « Calot et Téniers ont excellé dans leur genre »¹¹². Ainsi, le genre est compris comme la manière et le style, sans lien direct avec le sujet. Par conséquent, parler de genre animalier est donc inapproprié.

A la même époque, le dictionnaire portatif d'Antoine-Joseph Pernety (1716-1796) n'évoque pas le genre, contrairement au talent, défini comme le choix du sujet plutôt que l'aptitude de l'artiste. La notion de genre est guidée par le goût ou par la prédisposition naturelle d'un artiste pour un sujet particulier¹¹³.

Dans l'*Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Claude-Henri Watelet (1718-1786) définit le genre comme permettant de « distinguer de la classe des peintres d'histoire, ceux qui bornés à certains objets, se font une étude particulière de les peindre, et une espèce de loi de ne représenter que ceux-là : ainsi l'artiste qui ne choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, des fruits, des fleurs ou des paysages, est nommé peintre de genre ». Watelet emploie le mot selon son sens commun : il englobe toutes les catégories picturales mineures sans distinction, en opposition à la peinture d'histoire. Dans la peinture de genre, on retrouve, sans hiérarchie établie, les animaux, les paysages, les objets de la nature morte, les fleurs, les fruits, ... Les

¹¹¹ *Ibid.*, p. 174 et 180.

¹¹² *Dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, vol. 4, Paris, 1771, p. 473, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509819.image> (ouvrage de référence consulté le 25 février 2024).

¹¹³ PERNETY A.-J., *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravures, avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris, 1757, p. 525, <https://archive.org/details/dictionnaireport00pern> (ouvrage de référence consulté le 16 avril 2024).

peintres de genre étaient ceux qui se cantonnent à un seul genre, c'est-à-dire à un seul sujet, tout au long de leur carrière artistique afin de leur permettre, en théorie, une meilleure maîtrise¹¹⁴.

De nos jours, la peinture de genre est une catégorie à part entière relative aux scènes de la vie quotidienne¹¹⁵.

Bien que la peinture d'histoire fut considérée comme le genre par excellence, les différents sujets et leur exécution tels que la composition, l'usage du clair-obscur et des couleurs, étaient des moyens d'attirer l'attention de nombreux collectionneurs ou amateurs, capables d'apprécier un tableau de genre mineur autant qu'un tableau d'histoire¹¹⁶. Selon la conférence de Jean-Baptiste Massé (1687-1767) tenue à l'Académie, chaque jeune peintre devait déterminer son talent. Mieux valait un peintre de genre mineur qui excellait dans son art qu'un peintre de tableau d'histoire médiocre. Il rappelait également que chaque genre pictural était susceptible d'être admiré¹¹⁷.

Cependant, la peinture animalière n'était pas très prisée par les jeunes peintres, car il y avait moins de prestige à peindre des bêtes qu'à représenter des humains. L'animal n'était pas considéré comme un sujet à part entière. C'est ainsi que les animaux, tels qu'ils sont, furent ornement du paysage au 17^e siècle¹¹⁸.

Il en allait de même pour la catégorie de la nature morte. Que l'animal soit mort ou vif, il n'était qu'un détail dans la composition et souvent porteur d'une symbolique forte. De plus, le terme « nature morte » englobait la peinture animalière en tant qu'art mineur, puisque cette dernière n'était pas un genre significatif, de même que d'innombrables représentations qui demeuraient à la lisière des genres académiques¹¹⁹. Cependant, selon le traité de Samuel van Hoogstraten (1627-1678), les animaux sont considérés tout de même supérieurs aux plantes puisqu'ils étaient dotés d'esprit sensible et tendaient vers l'homme¹²⁰.

¹¹⁴ WATELET C.-H., *Genre (peinture)* dans DIDEROT D., et D'ALEMBERT J., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7, Paris, 1751-1772, p. 597-598 ; PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 175.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 182.

¹¹⁷ MASSE J.-B., *Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions* dans LICHTENSTEIN J., *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coypel, 1747-1752*, t. 5, vol. 2, Paris, 2012, p. 466-486 ; PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 183.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 187-189.

¹¹⁹ FEMELAT A., *Animal en nature morte* dans *Arts & Sociétés*, <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/374> (article consulté le 18 février 2024) ; VANOOSTHUYSE F., *Nature morte et narrativité (peinture, littérature)* dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 2018, p. 309, <https://www.jstor.org/stable/26430675> (article consulté le 13 avril 2024).

¹²⁰ KOSLOW S., *Op. cit.*, p. 50.

Au fil du temps, les animaux sont devenus le sujet principal de nombreuses compositions, grâce à l'audace de certains peintres depuis le 17^e siècle. Le point de vue animal intéresse non seulement les savants mais également les peintres et les collectionneurs. Cela rejoint le changement de perception qu'a l'homme vis-à-vis des animaux. En devenant sujet pictural, les animaux, sauvages ou domestiqués, illustrent la diversité des relations qu'ils entretiennent avec les hommes¹²¹.

3. *Évolution de la peinture animalière*

Afin de mieux comprendre la peinture animalière au 19^e siècle, il est nécessaire de mettre en lumière les origines de cet art. Cette discipline a évolué de manière significative et complexe au fil des siècles, reflétant une transformation profonde des perceptions et des représentations des animaux dans l'art.

Les traités sur l'art animalier sont rares avant le 17^e siècle. Vers 1400, le peintre et écrivain Cennino Cennini explique cela en avançant que les animaux n'ont aucune proportion et qu'il est donc impossible d'établir des règles universelles. Il encourage les peintres souhaitant représenter des animaux à réaliser des dessins d'après nature plutôt que de suivre les théories de tel ou tel théoricien. Cependant, Léonard de Vinci (1452-1519) ne partage pas cet avis. Il se consacre à l'étude des proportions du cheval et rédige un traité à ce sujet, malheureusement non conservé aujourd'hui, mais qui était bien connu des amateurs d'art de son époque, comme Dürer vers 1528¹²².

Le 17^e siècle marque un tournant dans la catégorisation des genres picturaux. Bien que la peinture animalière soit toujours associée à la nature morte et à la peinture de genre, peu après 1600, elle se distingue progressivement comme un genre à part entière, même si son statut théorique ne sera officiellement reconnu que bien plus tard. En 1608, Carel van Mander consacre un chapitre de son traité à la représentation d'animaux de ferme, excluant les chiens et les oiseaux. Néanmoins, l'auteur ne considère pas la peinture animalière comme indépendante, mais plutôt comme une spécialité parmi d'autres qu'un artiste se doit de maîtriser. Cette perspective est partagée par ses contemporains, pour qui l'animal n'est qu'un accessoire de la peinture narrative. Samuel van Hoogstraten (1627-1678), quoique plus progressiste sur la question, partage cette vision dans son traité sur l'art pictural, *Inleyding tot*

¹²¹ FÉMELAT A., *Op. cit.*

¹²² KOSLOW S., *Op. cit.*, p. 204-205.

de Hooge Schoole der Schilderkonst. Il propose une hiérarchie à trois niveaux, plaçant la peinture animalière au deuxième rang, juste après la peinture de personnages. L'auteur tente de légitimer la peinture animalière, dans la limite du raisonnable, en précisant que les anciens voyaient la beauté aussi bien dans la nature que dans les hommes et qu'il ne faut donc pas mépriser ce genre pictural. Suivant ces nouvelles pensées philosophiques et éthiques, d'autres théoriciens et artistes tels que Joannes Meyssens en 1649 et Félibien en 1667, commencent à reconsidérer le statut de l'animal. A la fin du 17^e siècle, cette conception est largement répandue dans la théorie de l'art au Pays-Bas. En effet, durant ce siècle, les prémices de la peinture animalière peuvent être divisés en trois périodes. La première est caractérisée par Roelandt Savery (1576-1639). L'artiste propose des tableaux romantiques avec une diversité d'animaux dans des paysages montagneux et boisés. Par la suite, la deuxième période, portée par Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625), met l'accent sur le réalisme dans des compositions de petit format, tout en évitant le romantisme caractéristique de Savery. Cependant, la présence humaine reste toujours importante dans la composition. Rubens (1577-1640) et Snyders (1579-1657) sont les chefs de file de la troisième période en réalisant des compositions monumentales et dramatiques très réalistes, à la fois scientifiques et artistiques. Snyders est considéré comme la première personnalité à se spécialiser exclusivement dans la peinture animalière comme nous l'entendons aujourd'hui, avec des thèmes allant de la chasse aux illustrations de fables, des scènes de genre avec animaux domestiques à des concerts d'oiseaux et des basses-cours¹²³.

Le réalisme est perçu comme la caractéristique principale d'un bon peintre animalier. L'importance de l'observation directe de la nature et la recherche de l'authenticité deviennent des principes normatifs, en parallèle avec la reconnaissance des sciences naturelles dans le domaine des arts. Dans *The painting of the ancient*, Franciscus Junius le Jeune (1591-1677), secrétaire du Comté d'Arundel, associe l'art à la science dans une perspective didactique¹²⁴.

Stubbs (1724-1806) est l'un des peintres à avoir participé le plus à l'émancipation de la peinture animalière. Artiste anglais du 18^e siècle, il est principalement connu pour ses représentations fidèles des chevaux de course mais s'est également donné à la peinture canine. Grâce à sa renommée, il a su élevé le statut du chien plus que tout autre peintre de son époque. Le chien n'est plus un outil de chasse, il est devenu un compagnon loyal dans les loisirs de son

¹²³ *Ibid.*, p. 201-202 et p. 206 ; VOUILLOUX B., *Les trois âges de la critique d'art française* dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 2011, p. 402, <https://www.jstor.org/stable/41494250> (article consulté le 4 février 2024).

¹²⁴ KOSLOW S., *Op. cit.*, p. 204-205 ; POTTS A., *Natural Order and the Call of the Wild : The Politics of Animal Picturing* dans *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 1, 1990, p. 12.

maître¹²⁵. Il en était de même pour Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) au siècle précédent. Comme Chardin (1699-1779) qui éleva la nature morte à un rang supérieur, l'artiste animalier français émerveilla ses contemporains avec ses œuvres animalières. La figure humaine, si nécessaire dans le passé, disparaît pour faire place à des animaux de ferme, domestiques et sauvages¹²⁶.

Claude-Henri Watelet (1718-1786) préconisait, au 18^e siècle, que les peintres animaliers s'intéressent à l'anatomie des animaux afin de mieux les représenter en mouvement. L'étude des animaux plus communs était favorisée puisqu'ils étaient à disposition plus facilement, contrairement aux animaux exotiques. C'est pour cette raison que le chien fut un des sujets le plus développé ainsi que le cheval¹²⁷. La véracité dans la représentation était également très importante pour Watelet : liée à la nature, le réalisme produit, chez le spectateur, l'éveil d'un désir et donne l'illusion, le temps d'un instant, que l'ordre du tableau est l'ordre du monde¹²⁸. L'effet s'estompe lorsque la tromperie est dévoilée. Ainsi, la virtuosité d'un peintre est définie par son aptitude à duper le spectateur depuis le 16^e siècle. La *Perdrix morte* (Fig. 4) de Jacopo de' Barbari (1445-1516), un exemple plus ancien, et le *Chardonnet* (Fig. 5) de Carel Fabritius (1622-1654) sont des œuvres bien connues de ce réalisme illusionniste. Ainsi, la peinture animalière figure en bonne place puisque ces œuvres créent l'illusion d'une continuité entre l'espace réel et l'espace fictif¹²⁹.

En 1830, Charles Jacque (1813-1894), peintre de l'école de la nature, appelée plus tard l'école de Barbizon, crée la *Société des peintres animaliers* qui organise de nombreuses manifestations. Dans les rangs de cette institution, Rosa Bonheur côtoie Émile van Marcke de Lummen, Jean-Ferdinand Chaigneau, Eugène Lambert, Hippolyte Lalaisse, Jacques Raymond Brascassat, Constant Troyon, Jules Jacques Veyrassat et bien d'autres. Par la suite, une autre école d'artistes animaliers apparaît sous le second Empire : l'école des peintres de chasse et de chiens qui comprend Charles-Olivier de Penne, Jules-Bertrand Gélibert, Charles de Condamy, Paul Tavernier et Louis-Godefroid Jadin. Cette dernière école prospère jusqu'à la veille de la première guerre mondiale et réussit à perdurer plusieurs décennies durant le 20^e siècle. Face à cette reconnaissance grandissante des peintres animaliers et de leur travail, la fin du 19^e siècle

¹²⁵ MARK J. J., *Les chiens et leurs colliers au siècle des Lumières* dans *World History Encyclopedia*, 2021, <https://www.worldhistory.org/trans/fr/2-1730/les-chiens-et-leurs-colliers-au-siecle-des-lumiere/> (article consulté le 3 février 2024) ; POTTS A., *Natural Order and the Call of the Wild : The Politics of Animal Picturing* dans *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 1, 1990, p. 13, <https://www.jstor.org/stable/1360386> (article consulté le 14 février 2024).

¹²⁶ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 182 ; VANOOSTHUYSE F., *Op. cit.*, p. 314.

¹²⁷ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 184.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 249.

¹²⁹ FEMELAT A., *Op. cit.*

est marquée par la création du *Salon des peintres animaliers*, du *Salon des peintres équestres* et du *Salon des Peintures et Sculptures de Chasse et de Vènerie*. Ce dernier a été présidé par le prince de Wagram II et se tenait de 1890 jusqu'en 1912 dans l'Orangerie du Jardin des Tuileries¹³⁰.

Ainsi, la peinture animalière est passée d'une simple composante de la peinture narrative à un genre autonome capable de susciter l'admiration des amateurs d'art à travers les siècles.

B. L'évolution du portrait canin du 16^e au 18^e siècle

Durant cette période, il existe un grand nombre d'artistes canins, parmi lesquels une sélection de peintres à travers l'Europe permet de mettre en avant les différents types de peinture et toute l'évolution significative du portrait canin.

A proprement parlé, un portrait de chien est une représentation de l'animal sans contexte particulier telle qu'une scène de chasse ou tout autre décor¹³¹.

Le premier portrait de chien (Fig. 6) est considéré comme étant l'œuvre peinte par Jacopo Bassano au milieu du 16^e siècle. Les deux chiens de chasse, attachés à une souche, sont les seuls protagonistes de la composition, comme le désirait le commanditaire de l'œuvre, Antonio Zentani. Ce tableau marque un glissement entre le symbolisme traditionnellement associé au chien et le réalisme. En Italie, ce siècle a vu émerger un phénomène notable : dans la collection de toiles animalières de la famille Médicis, un tableau de Tiberio Titi représente, une fois de plus, un chien seul sur un coussin¹³². Cette symbolique est forte puisque le coussin sert de support pour les biens précieux. Peindre un animal sur un tel objet revient à lui conférer le même prestige que celui accordé à des bijoux¹³³.

¹³⁰ BARBOU DES PLACES J.-CH., *Une brève histoire des mouvements et des expositions d'Artistes Animaliers du 19^e siècle à nos jours* dans *Animal Art*, <https://animalartparis.com/histoire-des-mouvements-et-des-salons-d-art-animalier/> (article consulté le 18 février 2024).

¹³¹ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 374.

¹³² Représentation introuvable. Mentionnée dans PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 375.

¹³³ *Ibid.*, p. 375 et 379 ; BARATAY, E., *Variation...*

Vraisemblablement influencé par cette œuvre, Nicasiaus Bernaerts, comme certainement tant d'autres peintres, réalise également un portait de deux chiens sur un coussin (Fig. 7). Cette composition deviendra une forme très répandue du portrait animalier, d'abord en Italie puis dans toute l'Europe dès la seconde moitié du 17^e siècle¹³⁴. C'est le cas de Gerrit Dou, en Flandre, qui explore ce type de portait canin avec *Chien endormi* (Fig. 8). L'artiste offre une réalité symbolique teintée d'une moralité instructive. Perçu comme une sorte de vanité, le chien, endormi ou pire, mort, rappelle aux spectateurs la nature éphémère des réalisations, des plaisirs, des biens terrestres et de la vie. Gerrit, à travers ses œuvres, nous invite à réfléchir à notre propre mortalité¹³⁵.

Au cours de cette période, des artistes peignent également des chiens mais dans une dynamique différente. Bien que la diffusion du portait canin se développe, les chiens sont toujours considérés comme des allégories ou des accessoires de la composition. Ainsi, les Flamands Pierre-Paul Rubens et Jan I Brueghel réalisent des portraits de groupe canins mettant en scène les chiens de l'Archiduchesse Isabelle comme *Diane et ses nymphes s'apprêtant à partir pour la chasse* (Fig. 9) et *Le Repos de Diane et de ses nymphes* (Fig. 10) qui, contrairement au portrait de Titi, sont des réinterprétations mythologiques intégrant des portraits canins. En Flandre, les portraits de chien seul sont très rares mais évolueront au cours du siècle suivant¹³⁶. Cependant, Snyder propose tout de même des portraits de chien dans des scènes de genre. Plutôt agressif que tranquille, le chien chez ce peintre est dépeint pour son mauvais côté. Dans ses représentations, cet animal sauvage, n'est dicté ni par la raison, ni par l'éducation. Ce genre de représentation devient très populaire jusqu'à Oudry, qui propose une version plus solennelle et plus mesurée du chien¹³⁷.

En Angleterre, le peintre flamand Anthony van Dyck a portraiture les cinq enfants de Charles Ier d'Angleterre (Fig. 11) en 1637. L'héritier pose sa main sur un chien, un mâtin, symbole de loyauté, de pouvoir et de protection, afin de légitimer l'enfant et sa capacité future à régner sur son pays. Même les bêtes lui montrent respect et obéissance¹³⁸. Cette même dynamique se retrouve dans d'autres portraits, comme celui de James Stuart (Fig. 12) en 1635, où le chien n'a d'yeux que pour son maître ou comme celui peint par l'Espagnol Diego Vélasquez en 1659 (Fig. 13). Dans ce portrait typique, la présence d'un petit chien sur un siège,

¹³⁴ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 375.

¹³⁵ PLASTIK M., *Le pouvoir du chien : le chien dans l'art à travers les siècles* dans *The Epoch Times*, 2023, <https://www.epochtimes.fr/pouvoir-chien-siecles-de-canides-lart-2318480.html> (site consulté le 17 janvier 2024).

¹³⁶ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 375 ; KOSLOW S., *Op. cit.*, p. 202.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 271 et 273 ; STUART E. M., *The Dog An Inspiration To Artists* dans *Fine Arts Journal*, vol. 23, N° 4, 1910, p. 214.

¹³⁸ PLASTIK M., *Op. cit.* ; STUART E. M., *Op. cit.*, p. 215.

à la droite du jeune prince, est intéressant à souligner. L'animal, le regard brillant empreint de mélancolie, prend la pose, comme si le peintre lui avait demandé, et semble plus souriant que son jeune maître. Cette différence d'expression entre l'enfant et l'animal laisse sous-entendre l'état de santé médiocre de l'héritier, qui succombera à l'âge de seulement quatre ans¹³⁹.

En envisageant l'animal comme un sujet iconographique et un modèle, isolé ou non, les artistes Français des 17^e et 18^e siècles ont largement développé cette approche. Que ce soit comme sujet d'étude, en pied, en tête ou au travers de détails, les animaux sont, peu à peu, représentés pour eux-mêmes, dans toute leur singularité. En effet, le phénomène de la portraitisation du chien prend plus d'ampleur dès les premières commandes de portraits des chiens favoris de Louis XIV à François Desportes. *Zette, chienne de la meute de Louis XIV* (Fig. 14) ou encore *Folles et Mite, chiennes de Louis XIV* (Fig. 15), sont, parmi tant d'autres, des exemples évocateurs de la passion du roi de France pour ses bêtes. Au repos ou en pleine action, ces chiens de chasse sont peints dans une composition qui les place en pleine nature, soulignant ainsi leur rôle dans la vie du roi. En inscrivant les noms des chiens en lettre d'or sur la toile, le peintre met en avant la proximité des chiens avec leur maître, leur accordant ainsi une véritable personnalité. Il est également fort probable que l'attitude de chacun reflète fidèlement leur réel caractère¹⁴⁰.

Durant la seconde moitié du 18^e siècle, en France, Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) et Jean-Baptiste Huet (1745-1811) s'adonnent également au portrait canin mais dans une dimension plus domestique et tout aussi individuelle. Les chiens de chasse, robustes et sveltes, ont fait place aux petits chiens de cour, poilus et courts sur pattes. Ainsi, *Un chien de la race Havannah* (Fig. 16), peint par Bachelier en 1768, représente bien la nouvelle occupation de l'homme de prendre soin de leur bête : toilettage, dressage, rubans, ... L'artiste illustre des moments intimes et quotidiens de ces chiens de compagnie, sans la présence de l'homme directe mais suggérée par les intérieurs richement décorés dans lesquels ils évoluent¹⁴¹.

De nombreux exemples de portraits de personnes avec leur chien du 18^e siècle nous sont parvenus et témoignent de l'importance de ce type de portrait avec un chien. *Miss Mary Edwards* (Fig. 17), peint en 1742 par William Hogarth et *Marie Émilie Coignet de Courson avec son chien* (Fig. 18), par Jean-Honoré Fragonard en 1769 présentent des similitudes

¹³⁹ *Commentaire sur L'infant Felipe Prospero dans Musée Kunst Historisches Museum Wien*, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2028/> (site consulté le 24 février 2024) ; D'AUMALE B., *Op. cit.*, p. 699.

¹⁴⁰ ¹⁴⁰ *Le portrait animal aux 17^e et 18^e siècles, cat. exp. (Musée de la Chasse, Paris, 2021-2022), passim* ; PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 82.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 130 et 143.

frappantes comme l'animal qui porte toute son attention à son maître. Un lien très fort est ainsi dévoilé entre l'homme, le propriétaire, et le chien, la propriété. Ce dernier, loyal, n'existe que pour son maître. Le collier, souvent en or, en argent ou symbolisé par un simple ruban, souligne bien cette relation de supériorité non dénuée de respect. Dans ce genre de portraits, l'homme est le sujet principal tandis que l'animal garde toujours ce rôle d'ornement¹⁴².

Au 18^e siècle, les Anglais étaient particulièrement friands du *sporting painting*, une sous-catégorie de la peinture animalière. Au-delà des simples tableaux de chasse glorifiant leur bravoure, les gentilhommes aimaient se faire représenter dans leur loisir, mais aussi entourés d'animaux exotiques, de leurs chiens et de leurs chevaux. Les scènes de combats entre animaux, sans présence humaine, étaient également très appréciées. Le chien jouait un rôle primordial dans cet art, agissant en tant que médiateur entre l'humanité et le règne animal, grâce à sa double nature d'animal domestique et familier. Il incarnait ainsi la relation complexe entre l'homme et le monde sauvage, symbolisant la domination de l'homme sur la nature. Cette perception est étroitement liée aux objectifs premiers de sa domestication. Il n'est donc pas surprenant que les représentations picturales du chien s'articulent autour de ce rôle de médiateur. Qu'il soit seul en train de chasser, représentant son propriétaire, ou engagé dans des combats avec des animaux sauvages, ces tableaux ne mettent pas tant en avant la violence intrinsèque des chiens, mais bien la propension de l'homme à entrer en conflit.¹⁴³

Cependant, Stubbs, comme mentionné antérieurement, a réalisé des œuvres tout à fait différentes pour son époque. Les animaux, étudiés de manière scientifique, deviennent l'essence même de ses tableaux, soulignant le désir de Stubbs de représenter dignement les bêtes pour elles-mêmes. Les chiens peints par Stubbs ne portent pas de collier. Ils sont libres dans la composition, sans aucune référence au propriétaire ou à une présence humaine suggérée. Dans *Huntsman with Grey Hunter and Two Foxhound* (Fig. 19) de 1760, tandis que le cheval surveille attentivement son cavalier, les deux chiens, sans collier, semblent captivés par leur propre interaction, sans se soucier des autres protagonistes de la composition. Dans la même lignée, *A repose after shooting* (Fig. 20) peint en 1770, Stubbs illustre un chasseur s'approchant d'un autre, couché contre un arbre avec ses deux chiens, toujours sans collier. Ces trois derniers regardent le nouvel arrivant, suggérant une égalité totale entre l'homme et les chiens. Les chiens de Stubbs sont dépeints comme des êtres à part entière, sensibles, tout aussi dignes de respect

¹⁴² MARK J. J., *Op. cit.* ; POTTS A., *Op. cit.*, p. 13.

¹⁴³ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 352, 355, 367 ; STUART E. M., *Op. cit.*, p. 213 ; D'AUMALE B., *Op. cit.*, p. 699-700.

et d'attention que n'importe quel humain. Ils sont soigneusement représentés comme des individus avec leur propre caractère spécifique¹⁴⁴.

Un autre artiste anglais, Philip Reinagle (1749-1833), commence à peindre des chiens à partir de 1785 et popularise le portrait canin dans toutes les cours d'Europe. L'exemple le plus célèbre est le *Portrait d'un chien musicien extraordinaire* (Fig. 21) en 1805. L'épagneul brun, portant un collier rouge, est assis devant un piano, pattes sur les touches tandis qu'une partition de musique est posée devant lui. Au second plan, la fenêtre ouvre sur un paysage pastoral. Le chien observe le spectateur comme s'il avait été interrompu dans sa performance. Derrière ce portrait singulier pourrait se dissimuler une satire sociale et politique. La composition picturale reflète parfaitement une pose populaire de l'époque où une jeune femme s'apprête à jouer du piano, regardant droit dans les yeux le spectateur. Le titre de la partition, *God save the King*, souligne une critique gouvernementale de l'Angleterre¹⁴⁵. En effet, l'humour satirique anglais est connu pour sa subtilité. Thomas Gainsborough, qui n'était pas un peintre animalier mais avait un talent inouï pour représenter les chiens, avec *Tristram et Fox* (Fig. 22) donne un exemple parfait de cette ambiguïté : estime ultime des bêtes ou dépréciation de l'humain au rang animal. Il s'agit d'une représentation des deux chiens de l'artiste et leur nom n'est pas choisi au hasard. Alors que Tristram tire son nom d'un personnage éponyme du roman de Laurence Sterne *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, l'homme politique Charles James Fox a inspiré le nom du deuxième chien¹⁴⁶. Dans la globalité, les peintres anglais recherchent principalement à ce que le spectateur éprouve des sentiments empathiques mais avec une touche d'humour¹⁴⁷.

Que ce soit pour la satire, la critique ou pour le plaisir esthétique, les chiens sont donc représentés, au 18^e siècle, dans une nouvelle perspective. Ils ne sont plus de simples ornements, mais des sujets à part entière, peints pour eux-mêmes selon une dimension affective et personnelle¹⁴⁸.

C. La mise en scène du chien au 19^e siècle

Dans l'histoire de l'art, le chien revêt de nombreuses significations, symbole de vertus ou de vices. Au fur et à mesure, cet animal s'émancipe de son symbolisme pour être peint pour

¹⁴⁴ MARK J. J., *Op. cit.* ; POTTS A., *Op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁵ MARK J. J., *Op. cit.*

¹⁴⁶ PLASTIK M., *Op. cit.* ; STUART E. M., *Op. cit.*, p. 215.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 217.

¹⁴⁸ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 381.

lui-même, que ce soit dans des portraits, des scènes de chasse ou de genre. Il est alors représenté sans l'homme : il existe pour lui-même¹⁴⁹.

Qu'il pose fièrement ou qu'il soit entouré de ses petits dans des scènes empreintes de tendresse, le chien est souvent représenté dans des situations malheureuses, voire violentes. La souffrance animale est un thème récurrent dans la peinture flamande depuis le 16^e siècle. Peut-être l'homme, lassé des violences faites à ses semblables, s'est-il tourné vers la souffrance animale afin d'éprouver de nouveaux sentiments. Et qui de mieux que le chien, dont le statut est reconsidéré dès le 17^e siècle, pour incarner la victime ? Les hommes, désormais très attachés à leur compagnon canin, sont plus affectés par la mort d'un chien que par celle d'un loup, par exemple. Dans les représentations de violence entre chiens, il est courant de les dépeindre sous leur mauvais jour, gourmand et avare : prêts à s'entredéchirer pour protéger leurs biens ou en conquérir de nouveaux. Cependant, cette interprétation peut également être inversée : fidèle à l'homme, le chien pourrait se retourner contre l'un des siens pour défendre les possessions de son maître¹⁵⁰.

La peinture animalière de quelques artistes français, anglais et belges du 19^e siècle témoigne de l'importance de la mise en scène des animaux et montre à quel point elle fut appréciée pour sa technique et sa qualité.

Quelle que soit la représentation, les peintres du début du 19^e siècle poursuivent une tendance vers le réalisme. *Le loup et l'agneau*¹⁵¹ du Français Jean-Baptiste Berré, peint en 1819, est félicité pour sa vérité d'exécution tandis que sous le second Empire, la critique artistique apprécie davantage les œuvres plus décoratives, comme *Le Rat qui s'est retiré du monde* (Fig. 23), en 1852, réalisé par Philippe Rousseau. Toutefois, au cours du 19^e siècle, les peintres animaliers se concentrent principalement sur les activités naturelles des bêtes telles que manger, se battre, jouer,... reflétant ainsi le réalisme du quotidien inspiré par la peinture hollandaise du 17^e siècle, dans toute l'Europe¹⁵².

Sir Edwin Landseer (1802-1873) est une figure importante dans la peinture animalière. Véritable génie dans la représentation des bêtes en tout genre, son réalisme repose sur l'étude

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 349-351 ; D'AUMALE B., *Op. cit.*, p. 697.

¹⁵⁰ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 365 et 367 ; STUART E. M., *Op. cit.*, p. 215.

¹⁵¹ Représentation introuvable. Mentionnée dans VAN-EECKE C., *Contes et fables dans les livrets de salon dans Romantisme*, N°78, 1992, <https://doi.org/10.3406/roman.1992.6074> (article consulté le 4 février 2024).

¹⁵² *Ibid.*

approfondie de la musculature animale. Il est loué par la critique pour ses œuvres pleines de puissance et d'émotion. Dans *Alpine Mastiffs Reanimating a Distressed Traveler* (Fig. 24), Landseer, le jeu de lumière est saisissant et les chiens nous semblent pris de mélancolie et de devoir. Ses œuvres animalières sont emplies de sous-entendus moraux et sociaux. *Low Life* (Fig. 25) et *High Life* (Fig. 26), deux compositions complètement différentes, représentent bien l'enjeu des classes sociales et le fossé qui les sépare¹⁵³.

La peintre Rosa Bonheur (1822-1899) a su se faire une place dans le domaine exigeant de l'art pictural, et principalement dans l'art animalier. Icône de l'émancipation des femmes mais également des bêtes, elle s'est engagée pour la reconnaissance des animaux dans leur singularité, exprimant dans ses œuvres leur vitalité et leur âme, et dans son quotidien en adhérant à la *Société protectrice des animaux* dès sa création en 1845. Émerveillée par les découvertes scientifiques dans le domaine des sciences naturelles, elle réussit à peindre les animaux avec exactitude. Durant ses études, elle fut influencée par le travail des Écoles du Nord, les Flamands et les Hollandais, ainsi que par ceux des peintres anglais contemporains, d'où elle tire ce caractère illusionniste tout en jouant avec les degrés de précision avec des techniques picturales telles que l'empâtement. En cherchant l'échange entre ses sujets et elle-même, elle refuse l'anthropocentrisme de Desportes, d'Oudry et même de Landseer, qu'elle admirait. Rosa Bonheur respecte l'altérité radicale de ces êtres vivants sensibles, sans pour autant les humaniser. Ses portraits animaliers ne sont pas juste des représentations d'animaux, ils nous offrent à voir un « visage ». Elle représente les chiens, non comme des bêtes, mais comme des amis avec des expressions réalistes empruntées de sentiments. Dans *Barbaro après la chasse* (Fig. 27), le chien, tête baissée, regarde craintivement l'humain qui se trouve en dehors du cadre. La résilience qui remplit ses yeux incarne parfaitement l'état dans lequel est la bête. Mais le regard de Barbaro n'est pas humain, il est simplement notre reflet¹⁵⁴.

¹⁵³ STRAND J., *Who is Sir Edwin Landseer ?* dans *National Gallery of Art*, 2023, <https://www.nga.gov/stories/who-is-edwin-landseer.html> (site consulté le 25 février 2024) ; *Sir Edwin Landseer* dans *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Edwin-Landseer> (notice biographique consultée le 25 février 2024) ; STUART E. M., *Op. cit.*, p. 216-216, 218 ; JARVIS R., *Animal-Painting* dans *The Art Amateur*, vol. 18, n° 3, 1888, p. 59 ; POTTS A., *Op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁴ JARBOUAI L. et BURATTI-HASAN S., *Rosa Bonheur (1822-1899)*, cat. exp. (Musée d'Orsay, Paris, 2022-2023), <https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/rosa-bonheur-1822-1899> (catalogue d'exposition consulté le 25 février 2024), *passim* ; Podcast de RadioFrance, *Rosa Bonheur (1822-1899), peintre animalière ambitieuse et femme à facettes*, 15 octobre 2022, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/rosa-bonheur-1822-1899-peintre-animaliere-ambitieuse-et-femme-a-facettes-8901347> (podcast consulté le 25 février 2024) ; STUART E. M., *Op. cit.*, p. 217 et 221 ; JARVIS R., *Op. cit.*, p. 59 ; BURATTI-HASSAN S., LERIBAUT CH., BARTHÉLÉMY S. et al., *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Paris, 2022, p. 12, 115 et 130

Louis-Eugène Lambert (1825-1900) est principalement loué pour ses esquisses et ses travaux sur le vif. Cela démontre bien que les études préparatoires, que ce soit l'observation minutieuse devant des animaux vivants en action et des recherches anatomiques sont la clé d'un bon peintre animalier¹⁵⁵.

En Belgique, bon nombre de peintres animaliers ont excellé dans leur art, notamment Charles Tschaggeny (1815-1894), avec ses chevaux à la fois vigoureux et tranquilles. Pour beaucoup, l'« Age d'or » de la peinture animalière qualifie le 19^e siècle, mais de nombreux artistes du 20^e siècle à travers le monde méritent aussi les honneurs pour leur production picturale en perpétuant le sujet animalier comme Osthaus aux Etats-Unis ou Blinks et Earl en Angleterre¹⁵⁶.

Mis en scène dans tous ses états : protecteur, violent, choyé, ami de l'homme, ... et représenté par de nombreux artistes jusque dans le détail anatomique, le chien est bel et bien au cœur des représentations animalières du 19^e siècle.

D. La peinture animalière dans les Salons aux 18^e et 19^e siècles

Bien que la peinture animalière se développe de manière plus importante à partir du 19^e siècle, force est de constater que sa représentation dans les Salons demeure limitée, en comparaison avec les tableaux d'histoire ou les portraits.

Les Salons, ainsi nommés d'après le Grand Salon (ou Salon carré) du Louvre où l'évènement se déroulait à l'origine, ont pris de l'ampleur à partir du milieu du 18^e siècle, lorsque les expositions sont devenues plus régulières, conformément au souhait de la majorité des artistes. Cette nouvelle cadence a permis d'établir un contact permanent entre eux et le public, ce qui a généré une impulsion considérable dans le domaine des arts. Les spectateurs se passionnent pour la peinture, la sculpture et l'estampe tout en suivant de près les progrès continus en termes de styles et de techniques¹⁵⁷. Le salon, manifestation artistique centrale de la vie culturelle française et, par extension, internationale, perdure jusqu'à la fin du 19^e siècle¹⁵⁸.

¹⁵⁵ JARVIS R., *Op. cit.*, p. 60.

¹⁵⁶ STUART E. M., *Op. cit.*, p. 221.

¹⁵⁷ ABOUT E., *Le salon de 1869* dans *Revue des Deux Mondes*, vol. 81, N°3, 1869, p. 725-726., <https://www.jstor.org/stable/44728354> (article consulté le 20 février 2024) ; PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 221 ; CAUBISENS-LASFARGUES C., *Op. cit.*, p. 196 et 207.

¹⁵⁸ VOUILLOUX B., *Op. cit.*, p. 395.

L'émergence et le développement des pratiques d'exposition aux 18^e et 19^e siècles ont été accompagnés d'une normalisation progressive des conditions d'observation des tableaux, telles que nous les connaissons de nos jours, notamment en ce qui concerne la disposition des œuvres et la distance maintenue par les spectateurs. Paradoxalement, le spectateur, tout comme le critique et le peintre, doit se rapprocher d'une œuvre pour la connaître, tout en prenant du recul pour faire preuve d'objectivité¹⁵⁹.

Jusqu'au 19^e siècle, le Salon conserve son prestige et joue un rôle crucial dans la carrière des artistes. Cependant, cette institution connaît également beaucoup de mutations et de crises, en raison de la montée de la contestation des modèles, des normes et des conventions établies. Les expositions universelles, les marchands, les sociétés, les critiques d'art et les artistes eux-mêmes contribuent à promouvoir et à diffuser des œuvres, alimentant ainsi une concurrence avec les structures existantes. Cette dynamique divise la discipline artistique ainsi que le marché en pleine expansion, désireux de répondre aux besoins d'une clientèle plus large et diversifiée. En effet, avant le 19^e siècle, les artistes répondaient à une demande précise dont les goûts d'autrui pesaient sur celui du peintre. Par la suite, ils réalisent des œuvres avant tout pour eux-mêmes en expérimentant et développant un art plus personnel¹⁶⁰.

C'est dans ce contexte que différentes expositions voient le jour, donnant lieu à de nouvelles stratégies, collectives ou individuelles, dans le processus de reconnaissance, avec la complicité à la fois des critiques et des marchands. L'internationalisation des échanges, la modernisation des transports ainsi que l'évolution des politiques douanières renforcent Paris et Londres en tant que capitales du marché de l'art, tout en favorisant l'ascension de Berlin, Munich, Vienne et Bruxelles¹⁶¹.

Peu d'études ont été menées sur la proportion des œuvres animalières exposées aux Salons, principalement en raison de la difficulté à catégoriser et à définir ce genre pictural. La peinture animalière était souvent incluse dans la catégorie des natures mortes, sans avoir connaissance des proportions exactes de chaque sous-catégorie. La représentation des animaux vivants n'a donc pas sa propre catégorie. Cette absence de distinction entre les natures mortes

¹⁵⁹ PELLETIER L., *op. cit.*, p. 231 ; WICKY E., *La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art, de Diderot à Zola* dans *RACAR*, vol. 39, n° 1, 2014, p. 76 et 80, <https://www.jstor.org/stable/43203131> (article consulté le 3 mai 2024) ; CAUBISENS-LASFARGUES C., *Op. cit.*, p. 204-205.

¹⁶⁰ VOUILLOUX B., *op. cit.*, p. 394 ; HUYGHE R., *L'art et la société au 19^e siècle* dans *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 1976, p. 26 ; TILLIER B., BARIDON L. et CLERBOIS S., *L'art du 19^e siècle : l'heure de la modernité 1789-1914*, Paris, 2016, p. 171

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 173 et 176 ; VASSEUR E., *Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le « succès » de l'Exposition universelle de 1867* dans *Histoire, Économie et Société*, vol. 24, n° 4, 2005, p. 575, <https://www.jstor.org/stable/23613464> (article consulté le 3 mars 2024).

et la peinture animalière témoigne à la fois du peu de reconnaissance accordé à cette dernière au Salon, et de la surestimation de la nature morte¹⁶².

Cependant, quelques relevés montrent qu'entre 1737 et 1789, sur les deux-cent-cinquante-sept peintures dites animalières, cent-quarante-sept mettaient en scène un animal vivant, tandis que vingt-sept s'avéraient être des natures mortes comportant au moins un animal vivant. Au 18^e siècle, seulement de 1,5 à 15% des peintures exposées au Salon étaient des peintures animalières. Cette variation importante s'explique par les fluctuations des tendances artistiques et des choix des peintres à cette époque. Certaines années, des peintres animaliers renommés comme Bachelier, Oudry, Huet et Desportes ont exposé leurs œuvres, tandis que d'autres années non¹⁶³. Notons aussi qu'entre 1700 et 1793, un peu plus de 5% des ventes des tableaux animaliers ne représentent que des chiens¹⁶⁴.

Les peintures illustrant les Fables de la Fontaine connaissent une grande popularité au 19^e siècle. Bien que leur sujet soit d'inspiration littéraire, ce sont des animaux qui sont peints, entrant ainsi dans la catégorie de la peinture animalière. Entre 1819 et 1892, quinze Salons ont eu lieu. En 1882, treize œuvres illustrant des fables de la Fontaine ont été exposées, ce qui en fait l'année avec le plus grand nombre de peintures animalières de ce type, tandis qu'en 1838, le nombre était beaucoup plus bas. La présence parfois importante de tableaux animaliers lors de certaines années témoigne d'une demande pour ce type d'œuvres¹⁶⁵.

L'étude de la présence de tableaux animaliers dans les Salons au 19^e siècle a montré ses limites. En effet, peu d'ouvrages offrent une analyse détaillée sur le sujet : certains fournissent quelques données sur les Salons au 18^e siècle, tandis que d'autres se concentrent sur les œuvres représentant des Fables de la Fontaine, ne couvrant qu'une partie du corpus des tableaux animaliers. Cependant, ces informations demeurent intéressantes afin d'avoir une idée partielle de la portée de l'art animalier dans les Salons.

¹⁶² PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 223, 225 et 227.

¹⁶³ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 223 et 228.

¹⁶⁴ VAN-EECKE C., *Op. cit.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

La place du chien dans la société du 19^e siècle a été influencée par divers changements sociaux, économiques et politiques, en évolution depuis le 17^e siècle. Pendant cette période, le concept d'*animal de compagnie* a émergé principalement parmi la bourgeoisie et la noblesse. Bien que le chien ait été considéré principalement comme un animal utilitaire pour la chasse, la garde et la surveillance, il a progressivement gagné en estime, devenant un membre à part entière de la famille. Cependant, dans les zones urbaines, l'augmentation de la population de chien errants a posé des problèmes d'hygiène et de propagation de maladies. Pour y remédier, plusieurs villes ont instauré une taxe sur les animaux domestiques, ce qui a malheureusement conduit à davantage d'abandons, révélant le peu de considération des classes populaires pour leurs animaux.

Depuis le 17^e siècle, l'évolution de la perception humaine des animaux, et particulièrement des chiens, peut être expliquée par trois principaux facteurs. Premièrement, le débat sur la dualité entre l'homme et l'animal, amplifié par les avancées dans les domaines des sciences biologiques et sciences humaines, a remis en question la notion de supériorité de l'homme sur l'animal. Deuxièmement, la domestication du chien a renforcé la reconnaissance et l'affection que l'homme lui porte, comme en témoigne l'intérêt croissant pour les expositions canines et la sélection génétique visant à créer des races spécifiques correspondant aux attentes et aux besoins des maîtres. Troisièmement, le 19^e siècle a vu l'émergence de la protection des animaux domestiques via de nouvelles lois et la création de refuges pour contrer la fourrière, ainsi que l'instauration de sociétés de protection des animaux en France et en Angleterre. Ces initiatives ont sensibilisé le public à la proximité entre l'homme et l'animal, aidées par des écrivains et les débuts de la médecine vétérinaire.

Le chien comme symbole a également évolué au fil des siècles, associé autant à une vision négative que positive. Cette double perception déteint à la fois sur les croyances populaires et sur l'iconographie artistique depuis l'Antiquité jusqu'au 19^e siècle.

L'étude des animaux a aussi été influencée par le renouveau humaniste, rendant les textes antiques accessibles à un large public. Dans le monde de l'art, cette évolution s'est d'ailleurs manifestée par des représentations encyclopédiques de la nature et l'émergence des cabinets de curiosité, témoignant d'un intérêt scientifique et philosophique croissant. Les

peintres de genre ont puisé leur inspiration dans les traités scientifiques qui prônent l'observation de la nature, la dissection animale et la physionomie. Malgré les débats sur l'âme des bêtes, la peinture animalière n'est pas encore reconnue comme un genre à part entière selon l'Académie en France qui maintient la supériorité de la figure humaine et de la peinture d'histoire, jugées plus nobles. Les traités sur l'art animalier étaient rares avant le 17^e siècle mais certains auteurs partagent des conseils d'études afin de représenter les animaux avec exactitude. Petit à petit, l'animal n'est plus l'accessoire des représentations de paysage ou de scène historique, il en devient le sujet principal.

Quant au portait canin, il tire son origine en Italie où les artistes peignent des chiens, seuls, sur des coussins, symbolisant ainsi leur caractère prestigieux tandis que les peintres flamands créent plutôt des portraits de groupe canin. Cette tradition se perpétue en France au 17^e siècle quand les peintres immortalisent par exemple les chiens de famille royale ou en font les sujets principaux dans des portraits domestiques plus intimes. Au 18^e siècle, les peintres anglais développent également le *sporting painting*, où les chiens jouent un rôle clé dans la relation entre l'homme et la nature et sont peints comme des individus à part entière. Le portait canin satyrique se popularise afin de critiquer de manière subtile la société.

C'est au 19^e siècle que les chiens, apparaissent progressivement dans des scènes indépendantes, peints pour eux-mêmes. L'artiste, n'étant plus sous la contrainte des principes de l'Académie, peut intégrer des sous-entendus moraux et sociaux ou représenter les animaux avec une grande exactitude, selon ses convictions artistiques, politiques et sociales.

Notons enfin que les Salons ont joué un rôle central dans la vie culturelle et internationale jusqu'à la fin du 19^e siècle. S'ils ont permis la reconnaissance de l'art pictural et le développement du marché de l'art, il n'en reste pas moins que la peinture animalière n'était pas le genre le plus exposé, ce qui n'a pas empêché la notoriété de certains peintres comme Joseph Stevens.

Deuxième partie : Joseph Stevens

Mais je ne puis concevoir qu'il soit
moins glorieux de raconter une bête qu'un homme.
Camille LEMONNIER, *Gazette des Beaux-Arts*, 1880.

INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Cette deuxième partie a pour objectif principal de présenter l'œuvre de Joseph Stevens, à partir des éléments marquants du contexte historique et artistique du 19^e siècle en Belgique et en France, et à partir de sa biographie détaillée comprenant les éléments clés de sa vie privée et de sa vie artistique pour aboutir enfin à l'analyse de son art pictural et de son sujet de prédilection qu'est le chien.

Afin d'alimenter au mieux cette partie sur la vie et l'œuvre de Joseph Stevens, nous avons entamé plusieurs recherches dans les archives de la ville de Bruxelles, dans diverses bibliothèques belges ainsi que dans plusieurs musées européens. Nous avons exploité des documents civils personnels, des revues anciennes et des catalogues d'expositions, cette démarche a donc mis en lumière plusieurs événements historiques, culturels et personnels qui ont jalonné et marqué la vie et l'œuvre de l'artiste bruxellois. Cependant, ces archives et ouvrages anciens s'expriment dans un langage fleuri qui peut se prêter à la subjectivité. Il n'est donc pas toujours évident de dégager les véritables intentions des auteurs de cette littérature du passé.

Largement influencé par les courants artistiques de son époque, et inspiré par la tendance anthropomorphique du début de sa carrière, le choix de la technique et des sujets picturaux du peintre évolue tout au long de son parcours, faisant l'objet de nombreuses interprétations de la part de différents auteurs, critiques d'art et historiens de l'art. Toutes ces interprétations sont ici exposées, argumentées et comparées afin de pénétrer l'œuvre de Joseph Stevens plus en profondeur et d'en saisir les messages.

Mais de son côté, nous verrons que l'artiste, d'une part, a lui aussi influencé d'autres artistes comme de grands noms de la littérature de son temps, témoignant d'étroites relations entre le monde artistique pictural et l'univers littéraire, et d'autre part, qu'au-delà du bénéfice des relations et influences professionnelles et amicales, il a pu aussi jouir de l'impact de ses deux frères sur sa carrière, tous deux actifs dans le domaine artistique.

Pour illustrer cette partie, plusieurs œuvres de Joseph et d'Alfred Stevens sont mentionnées. Cependant, certaines d'entre elles ne sont pas accessibles au grand public

puisque'elles sont actuellement conservées dans des collections privées. Cette situation pose un défi majeur pour l'illustration de ce mémoire.

Pour pallier cette absence, des photos anciennes alimentent cette étude à défaut de photographies plus récentes. Bien que ces images ne reflètent pas toujours la qualité et la fidélité des œuvres originales, elles permettent de documenter visuellement les œuvres et de soutenir les analyses.

D'autres toiles, également du domaine privé, restent pour l'heure introuvables. Ces œuvres, dont la localisation et l'état de conservation restent inconnus, ne peuvent donc pas enrichir ce travail. Face à ces contraintes, ce mémoire doit dès lors se baser uniquement sur des descriptions d'œuvre contemporaines ou postérieures à l'artiste.

CHAPITRE 1 : JOSEPH STEVENS ET SON ÉPOQUE

Pour comprendre pleinement l'œuvre de Joseph Stevens, il est essentiel de s'intéresser au contexte historique et artistique du 19^e siècle, période durant laquelle il a vécu. En effet, un artiste réagit et évolue avec son temps, et ses œuvres reflètent souvent les influences et les changements de cette période. De la même manière, sa vie personnelle a également joué un rôle crucial dans ses choix artistiques, ses techniques et ses sujets.

A. Le contexte historique et artistique du 19^e siècle

Théâtre de nombreux bouleversements dans la société, le 19^e siècle est empreint d'une effervescence qui va marquer le monde artistique par une volonté de diffusion de l'art au travers d'écoles, d'expositions et de revues.

1. *En France et en Belgique*

Tout au long du 19^e siècle, le destin de la France et celui de la Belgique ont été étroitement entrelacés avec une série de bouleversements politiques, sociaux et économiques, résultant des secousses de la Révolution française. A partir de 1789, une rupture inévitable dans la tradition devait transformer la société dans son ensemble, touchant les conditions de vie et de travail de la classe ouvrière ainsi que celles des artistes.

L'effervescence révolutionnaire qui s'embrase dans les rues parisiennes gagne les territoires qui deviendront bientôt la Belgique lors de l'été 1830. Après des affrontements violents, l'indépendance de la Belgique est proclamée le 4 octobre de cette année-là. Le 21 juillet 1831, Léopold I^{er} (1790-1865), prête serment en tant que roi des Belges¹⁶⁶ et Bruxelles devient le siège permanent d'un nouveau gouvernement stable tandis que la population belge, divisée, tente de s'unir pour réaliser un idéal commun¹⁶⁷.

Dès 1846, la France sombre dans une crise socio-économique profonde, entraînant la Révolution de février 1848. Le renversement du Roi Louis-Philippe ainsi que la chute de la monarchie de juillet est suivi par l'avènement de la II^e République. Les troubles ne s'apaisent

¹⁶⁶ MARECHAL D., *Alfred Stevens : Bruxelles, 1823 - Paris, 1906*, Bruxelles, 2009, p. 12.

¹⁶⁷ FONTAINE A., *L'art belge depuis 1830*, Paris, 1925, p. 8.

que peu à peu après l'insurrection ouvrière à Paris, suite à la suppression des Ateliers nationaux durant le mois de juin. Et ce n'est qu'au 10 décembre que les Français élisent leur président au suffrage universel. Louis Napoléon Bonaparte, fraîchement élu, prête serment sur la Constitution. Au cours de cette période tumultueuse, une grande famine sévit en Europe. De nombreux journaliers et des paysans appauvris se dirigent alors vers les centres urbains à la recherche de travail, mais beaucoup n'ont que la possibilité de mendier pour survivre. Cette crise laisse une empreinte profonde sur les artistes, en particulier Joseph Stevens et Gustave Courbet, qui perçoivent ce désarroi comme une nouvel voie d'inspiration¹⁶⁸.

Le 2 décembre 1851, Paris est le théâtre du coup d'État du prince-président, rapidement approuvé par plébiscite. La France adopte une nouvelle constitution et, un an plus tard, l'Empire est proclamé¹⁶⁹.

Sur le plan économique, la révolution industrielle ébranle l'ensemble de l'Europe, provoquant un déclin des solides traditions artisanales. Le travail manuel cède progressivement sa place aux machines, plus rapides et performantes, tandis que les ateliers sont remplacés par les usines. Les répercussions sont multiples, touchant de nombreux domaines : l'urbanisation s'accélère, améliorant la connexion entre les villes par un réseau ferroviaire en expansion, de nouvelles mines et usines voient le jour et le travail à la chaîne émerge comme un modèle économique rentable¹⁷⁰.

2. *Expositions universelles et artistiques*

Le 19^e siècle, une époque de bouillonnement créatif et d'innovation industrielle, fut également marqué par l'avènement des expositions universelles qui étaient des événements d'envergure sans précédent mêlant mondanité, économie et sociabilité. Ces rassemblements imposants représentaient bien plus qu'une simple vitrine de réalisations techniques et artistiques : ils constituaient des arènes et les nations rivalisaient pour affirmer leur puissance, leur progrès et leur influence sur la scène internationale¹⁷¹.

Parmi ces manifestations grandioses, l'Exposition universelle de 1855 émerge comme la plus mémorable du 19^e siècle. Avec ses 25 600 exposants, elle déploie un panorama éblouissant de réalisations humaines, accueillant le majestueux Palais de l'Industrie d'une

¹⁶⁸ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 13 et 110-111.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁰ VANTHEMSCHÉ G., *Les classes sociales en Belgique : deux siècles d'histoire*, Bruxelles, 2016, p. 180.

¹⁷¹ VASSEUR E., *Op. cit.*, p. 574 ; FONTAINE A., *Op. cit.*, p. 11.

superficie de plus de 45 000 m², ainsi qu'un Palais des Beaux-Arts sur l'avenue Montaigne. Les cinq millions de visiteurs, comptabilisés par tourniquet, ont fait de cet événement un grand succès. Parmi les nouveautés technologiques présentées, le public avait pu admirer la tondeuse à gazon, le saxophone et le revolver Colt. La section des Beaux-Arts était dominée par l'affrontement entre Ingres et Delacroix tandis que Courbet présentait sa production artistique dans un « pavillon du réalisme » en marge de l'exposition officielle¹⁷².

Cependant, derrière cette effervescence artistique se dessinait un paysage concurrentiel. Les concours internationaux, véritables moteurs du progrès et de l'excellence, alimentaient une compétition féroce, accentuée principalement par les récompenses décernées par le jury et reflétant l'âpre rivalité déjà présente dans le monde des arts depuis les premiers Salons. Au sein des institutions établies telle que l'Académie royale de peinture et de sculpture, les artistes se livraient une émulation parfois teintée de rivalité, chacun aspirant à la reconnaissance de ses pairs. Ces institutions, conscientes du potentiel dynamique des expositions publiques, multipliaient les occasions de rencontre entre le public et les artistes afin d'encourager la créativité, le développement du goût et de la pratique des Beaux-Arts ainsi que l'émergence d'un marché et l'élargissement des débouchés des artistes¹⁷³. En favorisant l'ouverture aux échanges internationaux, ces manifestations contribuaient à transformer la perception des différentes « Écoles nationales » quant à leur propre production, ouvrant la voie à une ère d'interconnexion artistique sans précédent¹⁷⁴.

3. « Écoles nationales » belges et françaises

L'avènement de l'industrialisation a certainement été un des facteurs déclencheurs du rejet des traditions, donnant peu à peu, plus de liberté en terme de choix dans divers secteurs. Dans le domaine artistique, cette transition s'est incarnée dans les décisions personnelles des peintres, qui, pour certains, se sont libérés des contraintes académiques comme la distinction précise entre les genres picturaux, et ont pu alors puiser leurs sujets artistiques, par exemple, dans les œuvres de Shakespeare ou dans les œuvres d'auteurs contemporains du 19^e siècle. Les artistes, face à tant de possibilité de création, ont ainsi le choix de suivre le classicisme davidien ou les maîtres romantiques, entre autres. Cependant, cette émancipation artistique a engendré également des frictions entre les artistes et leur public car plus la liberté de représentation augmentait, plus les chances de voir le goût de l'artiste coïncider avec celui du public

¹⁷² MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 77.

¹⁷³ VASSEUR E., *Op. cit.*, p. 576 ; TILLIER B., BARIDON L. et CLERBOIS S., *Op. cit.*, p. 185 et 189.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 180 ; MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 131.

diminuaient. Certains artistes continuaient malgré tout à satisfaire les demandes de leur clientèle et des institutions artistiques en peignant des œuvres plus conventionnelles et traditionnelles, leur assurant ainsi une certaine popularité de leur vivant. Mais d'autres ont refusé de se soumettre aux normes établies, préférant suivre leur propre voie artistique et nombreux sont ceux qui ont été reconnus tardivement comme des figures majeures de leur époque. Paris, érigée au cours du 19^e siècle en un centre artistique d'importance mondiale comme d'autres villes étrangères, a été le berceau de nombreuses personnalités du monde des arts. Ces individus osaient penser par eux-mêmes, affronter les conventions d'un œil critique et ouvrir ainsi des voies nouvelles à l'art¹⁷⁵.

Le nouveau royaume de Belgique se trouve à la croisée de multiples défis, notamment celui de forger une identité culturelle distincte des autres nations. Cette quête identitaire s'articule notamment autour de la création d'une École d'art nationale. L'histoire de la peinture belge débute par une période de recherche visant à renouveler l'inspiration et les techniques artistiques, tout en préservant une continuité avec le passé¹⁷⁶. De plus, elle aspire à se forger une identité singulière, tout en s'inspirant de l'art étranger. L'arrivée en Belgique de David (1748-1825), peintre français en exil et figure emblématique du mouvement néo-classique, marque un tournant décisif. Navez (1787-1869), l'un de ses élèves belges, recueille son enseignement et émerge comme le chef de file de cette nouvelle École¹⁷⁷. Progressivement, la liberté d'expression artistique gagne du terrain. Certains artistes accordent une importance capitale à la couleur, qui devient grasse, étalée et nourrie. La couleur, autrefois soumise à des conventions, devient expressive grâce à l'étude minutieuse des valeurs des tons et grâce à une dynamique de touches surabondantes, sans pour autant négliger la lumière. Ces peintres cherchent à créer une illusion de vie, à capturer l'essence même de l'existence. Les frères Stevens, de Braekeleer, Dubois et tant d'autres artistes incarnent ce renouveau, affectionnant les bruns mordorés de l'air, des fonds et des carnations¹⁷⁸.

Tout au long du 19^e siècle, la peinture belge a conquis une place de choix dans l'estime et l'admiration de l'Europe. Gallait, Wappers, Leys, Madou, Verboeckhoven ont donné le

¹⁷⁵ TILLIER B., BARIDON L. et CLERBOIS S., *Op. cit.*, p. 173 ; GOMBRICH E. H., *Histoire de l'art*, Paris, 1963, p. 501 et 503.

¹⁷⁶ FONTAINE A., *Op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁷ LAMBOTTE P., *L'évolution de l'école belge de peinture (1830-1900)* dans *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 63, 1915, p. 471, <https://www.jstor.org/stable/41346423> (article consulté le 3 février 2024) ; FONTAINE A., *Op. cit.*, p. 21-22.

¹⁷⁸ LEMONNIER C., *Histoire des Beaux-Arts en Belgique, 1830-1887*, Bruxelles, 1887, p. 219-220, 268 et 306, https://archive.org/details/gri_histoiredesb00lemo/mode/2up (ouvrage de synthèse consulté le 30 avril 2024).

renom à l'École, tandis que les Stevens, Willems, de Braekeleer, Boulenger, Jonghe, Knyff, Collart, Wauters, les Verhars, Verwée, Baron, Heymans lui ont donné de l'éclat¹⁷⁹.

Cependant, parler d'une seule école belge serait simpliste. La Belgique en abrite en réalité plusieurs, parfois contradictoires les unes avec les autres. Dès le 19^e siècle, le peintre œuvre avant tout pour lui-même, exprimant sa propre vision personnelle. L'individualisme artistique s'accroît, remettant en question la logique centrifuge de l'Académie. Cette diversité d'écoles constitue le terreau fertile de la créativité où chaque tempérament peut s'épanouir selon ses convictions¹⁸⁰.

L'École de Tervuren, avec Hippolyte Boulenger, Louis Dubois, Alfred Verwée, Félicien Rops et Lambrecht, compte parmi ces foyers d'expressions artistiques¹⁸¹ mais les deux Écoles les plus prédominantes demeurent celles d'Anvers et de Bruxelles. La première, berceau de l'art de Rubens et van Dyck, incarne une véritable cité sainte de la création artistique tandis que la seconde marque le renouveau de l'art¹⁸².

En France, la prépondérance de Paris limite la multiplication des écoles françaises. Cependant, durant la seconde moitié du siècle, les artistes parisiens explorent de nouvelles sources d'inspiration régionales et étrangères, attirant ainsi l'attention des critiques d'art sur les talents provinciaux en émergence¹⁸³.

4. *Mouvements artistiques*

Au début du 19^e siècle, le monde de l'art est largement dominé par les courants romantique et classique¹⁸⁴. Cependant, vers 1851, une nouvelle tendance émerge : le « naturalisme »¹⁸⁵.

En effet, vers 1848, un groupe d'artistes naturalistes se réunit à Barbizon, dans la forêt de Fontainebleau, leur objectif étant d'observer la nature avec un regard neuf. Cette école s'inscrit dans le mouvement de renouveau du réalisme et du naturalisme, à l'instar de Millet, Daumier et Courbet. Ces artistes redonnent aux paysans une dignité authentique, loin des héros académiques imposés par la doctrine traditionnelle. De fait, l'académisme limitait souvent la

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ HUYGHE R., *Op. cit.*, p. 26-27.

¹⁸¹ LEMAIRE H. et D'INGHUEM A., *Joseph Stevens. Souvenirs anecdotiques*, Bruxelles, 1905, p. 26.

¹⁸² LANDOY E., *Les arts en Belgique et l'exposition de Bruxelles dans Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 12, n° 2, 1851, p. 358, <https://www.jstor.org/stable/44692716> (article consulté le 3 février 2024) ; FONTAINE A., *Op. cit.*, p. 8.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁴ VANZYPE G., *Les frères Stevens*, Bruxelles, 1936, p. 9, <https://doi.org/10.3406/barb.1943.51855> (article consulté le 4 avril 2024).

¹⁸⁵ FIERENS P., *Joseph Stevens*, Bruxelles, 1931, p. 8.

représentation picturale aux seules figures nobles, reléguant les travailleurs et les paysans aux scènes de genre¹⁸⁶.

Au Salon de 1863, le critique d'art Castagnary proclame que l'école naturaliste défend l'art comme l'expression de la vie sous toutes ses nuances, cherchant à reproduire la nature dans sa puissance et son intensité maximale. Des figures éminentes, telles que le critique d'art Thoré-Bürger, partagent cette admiration pour la richesse de la matière picturale et l'indépendance du geste de la brosse, ainsi que pour la valeur suggestive héritée des romantiques et des maîtres baroques hollandais, flamands et espagnols¹⁸⁷.

Le mouvement réaliste et l'autre naturaliste réagissent ainsi au romantisme qui, selon certains, s'est détourné de la réalité quotidienne. Les artistes se tournent vers une représentation plus contemporaine et plus sociale, s'engageant avec passion dans les problématiques de leur époque, en particulier celles du peuple et de sa condition¹⁸⁸. En effet, dès le début de la II^e République, les thèmes sociaux sont au cœur des représentations picturales. Par exemple, les *Casseurs de pierres* (Fig. 28) de Courbet, exposé au Salon de 1851 à Bruxelles, influence la peinture belge, tout comme l'a fait l'art hollandais des siècles précédents loué pour son réalisme, bien que les écoles belges tentent de se détacher de ces inspirations passées et étrangères¹⁸⁹. C'est Gustave Courbet (1819-1877) qui nomme cette tendance en 1855 lors de l'Exposition universelle à Paris : *Le Réalisme, G. Courbet*. Pour cet artiste, le réalisme ne recherche pas l'élégance, mais la vérité brute¹⁹⁰. Il s'agit de montrer le monde visible dépourvu de spirituel, renonçant catégoriquement à sa matière puissante et sombre, rétablissant ainsi la puissance lyrique de l'art¹⁹¹. Le réalisme consiste en un rapprochement avec le réel, tant littéral, en se déplaçant pour peindre, que figuratif, en abandonnant l'idéalisation. Cependant, cette proximité avec la réalité et les classes populaires inquiète certains, qui voient dans le réalisme une menace pour l'ordre social établi. Cette crainte de l'omniprésence du peuple dans les expositions s'est traduite, dans la critique d'art, par l'expression du dégoût provoquée par ces figures ouvrières¹⁹².

Contrairement aux naturalistes, les réalistes ne cherchent pas à reproduire minutieusement la nature, car cela serait, selon Courbet, une forme de soumission à une autorité extérieure. Il considérerait plutôt l'art comme un moyen pour l'individu de préserver son

¹⁸⁶ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 111-112 ; ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme : la peinture Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux, Bruxelles*, 1969, p. 7.

¹⁸⁷ *La critique d'art en France, 1850-1900*, Saint-Étienne, 1989, p. 63 et 66.

¹⁸⁸ HUYGHE R., *Op. cit.*, p. 30 et 32 ; *La critique d'art...*, p. 63.

¹⁸⁹ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 111-112 ; ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, p. 7.

¹⁹⁰ P. 508 et 511.

¹⁹¹ HUYGHE R., *Op. cit.*, p. 30 et 32 ; *La critique d'art...*, p. 63.

¹⁹² WICKY E., *Op. cit.*, p. 81.

individualité. Certains comme Champfleury soulignent que la reproduction fidèle de la réalité en peinture est impossible, chaque artiste offrant une interprétation personnelle de la nature. Proudhon, en 1858, ajoute que le réalisme était la condition préalable du lien entre l'art et la liberté¹⁹³.

5. Diffusion de l'art

Au 19^e siècle, Bruxelles, capitale culturelle en plein essor, était le théâtre de Fêtes artistiques. Ces événements, souvent accompagnés de tombolas, étaient bien plus que de simples divertissements mondains : ils représentaient des opportunités intéressantes pour tisser des liens entre artistes et mécènes, tout en collectant des fonds vitaux pour les institutions organisatrices. Les personnes fortunées et les peintres éminents se mêlaient dans ces rassemblements, comme la Fête du 26 septembre 1848 et celle du 24 septembre 1851 organisées par le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, institution qui a marqué un tournant dans l'art belge. La *Revue de Belgique* avait également sollicité le Cercle en leur demandant de fournir des gravures ou lithographies des œuvres acquises durant la tombola de la Fête artistique de 1851. Ainsi, *Le chien du prisonnier* (Fig. 29) de Joseph Stevens fut réalisée par Charles Billoin, un graveur et un peintre belge. Par la suite, cette œuvre suscita l'attention du *Deutsches Kunstblatt* qui fut mentionnée comme l'une des trois peintures à l'huile grand format les plus importantes de la Fête, avec *L'archet brisé* de Louis Gallait et *L'heureuse mère* d'Eugène Verboeckhoven¹⁹⁴. D'autres organisations se dévouaient également à ces festivités altruistes et artistiques, telle que la Caisse centrale des Artistes belges gérée par la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique et créée en vertu de l'arrêté royal du 10 janvier 1849 afin d'offrir une pension et une assistance aux artistes nécessiteux ainsi qu'à leur famille. Ces événements incarnaient une synthèse parfaite des préoccupations artistiques et sociales de l'époque.

Les expositions rétrospectives, comme celle de 1880 intitulée *Exposition historique de l'art belge*, commémorant le demi-siècle de l'indépendance de la Belgique, était un événement incontournable pour les passionnés d'art et les artistes¹⁹⁵. Près de cinq cents artistes ont été exposés, révélant ainsi les multiples tendances qui avaient fleuri depuis cinquante ans, et témoignant de la vivacité et de la diversité de la scène artistique belge¹⁹⁶.

¹⁹³ RUBIN J. H., *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, Paris, 1900, p. 99-100.

¹⁹⁴ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 180.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 177-178.

¹⁹⁶ FONTAINE A., *Op. cit.*, p. 6 et 19.

Dans ce tourbillon d'innovation et de tradition, des cercles tels que celui de l'Observatoire se dressaient en rempart contre les vents de changement, tandis que la Société libre des Beaux-Arts, fondée en 1868, incarnait le ferment de la nouveauté artistique et la volonté de représenter la nature du point de vue personnel. Les novateurs, regroupés autour de l'Essor et du Salon des XX vers 1885, défiaient les normes établies, revendiquant la liberté absolue en art¹⁹⁷ et se croyaient aptes à se distinguer de la mêlée en se rassemblant à Bruxelles tandis que les néo-romantiques de l'École d'Anvers restaient fidèles aux préceptes anciens, préférant perpétuer les enseignements des maîtres de l'École de 1830.¹⁹⁸

Au cœur de ce tumulte artistique, les revues jouaient un rôle important dans la diffusion des idées et des œuvres. Des publications comme *L'Artiste* (1831-1904) et la *Gazette des Beaux-Arts* (1859-2002) donnaient une voix à la critique d'art, portée par des érudits tels qu'Etienne Jean Delécluze et Théophile Thoré-Bürger. Les écrits sur l'art de Stendhal, Gautier, Baudelaire, Champfleury, Zola, Huysmans et Edmond et Jules de Goncourt sont réédités, éclairant ainsi les débats esthétiques de l'époque¹⁹⁹.

C'est dans ce contexte de troubles et d'innovations que Joseph Stevens ainsi que ses frères, Alfred et Arthur, tentent de s'intégrer dans le domaine artistique alors que la portée politico-sociale du sujet pictural révèle peu à peu son importance dans la composition des œuvres²⁰⁰.

B. La biographie de Joseph Stevens

Peintre bruxellois par ses origines, c'est à Paris que Joseph Stevens va développer son art et y obtenir une belle reconnaissance, tout en côtoyant de près l'univers artistique pictural et littéraire du milieu du 19^e siècle.

Dans son article sur Alfred Stevens, Gustave Vanzype (1869-1955), un écrivain belge membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, mentionne le 26 novembre 1816 comme étant la date de naissance de Joseph Edouard Léopold Stevens, né

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 20 ; BLANC C., *Les artistes de mon temps*, Paris, 1876, p. 1-2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690685x/fl.item> (ouvrage de synthèse consulté le 13 mai 2024).

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ VOUILLOUX B., *Op. cit.*, p. 395.

²⁰⁰ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 18.

au sein d'une famille bourgeoise, originaire de Bruxelles depuis cinq générations. Cette date est confirmée par d'autres auteurs et par l'acte de mariage de Joseph Stevens²⁰¹. Cependant, l'année 1819 est mentionnée comme date de naissance par l'auteur et conservateur au musée Carnavalet à Paris François Boucher (1885-1966)²⁰².

Sa mère, Catherine-Victoire Dufoy (1797-1874), était la fille de Henri Joseph Dufoy, limonadier né à Dangreux, et de Charlotte Molding²⁰³. Henri et Charlotte Dufoy, ses grands-parents maternels, se marient en 1796 dans la paroisse de Codenburg, près de Liège. Depuis 1816, ils géraient un café littéraire à Bruxelles, le *Café des Arts* ou *Café de l'Amitié*, fréquenté par des artistes belges, français et étrangers comme Victor Hugo, Gustave Courbet, Charles Baudelaire et Joris-Karl Huysmans²⁰⁴.

Son père, Jean-François Léopold Stevens (1791-1837), était un ancien officier passionné de peintures et collectionneur. Ses parents étaient Suzanne van Hove, née à Tirlemont, et Guillaume Jean-François Stevens (1760-1796), procureur et membre du Conseil de Brabant, descendant de la branche familiale des Stevens d'Overysche. Suzanne et Guillaume Stevens, les grands-parents paternels de Joseph Stevens, se marient en 1789, au début de la Révolution française. Jean-François Stevens est enrôlé dans l'armée le 18 août 1809. Il devient par après sergent major de la 1^{ère} compagnie des fusiliers de la Garde nationale sous Napoléon I^{er}. Il a notamment participé aux campagnes militaires en Espagne et en Russie. Lors de ses voyages professionnels vers 1812, il a découvert Paris et son riche patrimoine artistique. Les Salons parisiens l'ont captivé, développant une passion particulière pour les œuvres romantiques comme celles de Delacroix. Sa collection comprenait de nombreuses toiles de grands maîtres comme Charlet et Gudin. En juin 1815, il est promu officier d'ordonnance du prince d'Orange, Guillaume Ier des Pays-Bas. A la fin de cette année, le lieutenant-colonel du régiment de carabiniers n°2 a donné à Jean-François la permission de se marier. L'année suivante, il a épousé Catherine Dufoy à Bruxelles et a démissionné de l'armée. En 1816, il est

²⁰¹ VANZYPE G., *Alfred Stevens dans Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, t. 10, 1928, p. 96, <https://doi.org/10.3406/barb.1928.53183> (article consulté le 4 avril 2024) ; BOUCHER FR., *Alfred Stevens*, Paris, 1930, p. 39 ; MONNERET S., *L'Impressionnisme et son époque*, t. 1, Paris, 1987, p. 919 ; EEKHOUD G., *Les peintres animaliers*, Bruxelles, 1911, p. 33 ; ARTHAUD C., *500 ans d'art contemporain XVe-XXe : les Stevens*, Stoclet, ..., Paris, 2003, p. 94 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 5 ; Belgique, Bruxelles, Archives de l'État, *Acte de mariages et de divorces. 1845. Acte de mariage de Joseph Stevens et de Mary Graham*, 3 décembre 1845, feuillet 66, n°130, p. 248, https://agatha.arch.be/data/images/541/541_9999_999_627335_000/0_0252 (archive consultée le 2 août 2024). Voir Annexe 2.

²⁰² BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 39.

²⁰³ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 11 ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 95.

²⁰⁴ *Ibid.*

retourné à Paris dans l'espoir de rencontrer un peintre qui l'avait profondément marqué pendant son service militaire, Géricault encore peu connu. C'est au milieu des œuvres de Decamps, Delacroix, Daubigny, Devéria,... que ses trois fils ont grandi²⁰⁵.

Les deux frères cadets de Joseph Stevens ont suivi ses pas dans le monde de l'art. Alfred Émile Léopold Joseph Victor Ghislain (1823-1906) devient un portraitiste réputé durant le Second Empire²⁰⁶ tandis qu'Arthur (1825-1890) s'est distingué en tant que critique d'art avisé et grand marchand de tableaux²⁰⁷. Ils avaient une sœur, Juliette, née en 1818 mais qui décéda subitement à l'âge de seize ans²⁰⁸.

Selon l'historienne de l'art Claude Arthaud, dans son ouvrage sur la grande famille Stevens, c'est en 1835 que Joseph Stevens, alors âgé de dix-neuf ans, a entrepris un voyage vers Paris afin de perfectionner son art. Il a laissé derrière lui ses deux jeunes frères, élevés par leur mère et par Charles Deleutre, devenu leur beau-père, suite au décès précoce de leur père. Plus tard, Catherine-Victoire, alors veuve pour la deuxième fois, s'installera à Paris chez son deuxième fils, Alfred, jusqu'à sa mort, en 1874²⁰⁹.

L'éducation artistique de Joseph Stevens est tout d'abord autodidacte, marquée principalement par l'observation des tableaux de la collection paternelle, dit-on²¹⁰. Dès son arrivée à Paris, il s'initie au dessin auprès de Louis Robbe (1806-1887), un peintre et un docteur en droit attaché au Ministère de la Justice. La plupart des auteurs semblent s'accorder sur le fait que la carrière artistique de Joseph Stevens débute réellement en 1842 au Salon de Bruxelles avec un dessin *Étalon effrayé par la vue du cadavre* et en 1845 avec une peinture intitulée *La lice et sa compagne*²¹¹.

²⁰⁵ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 6 ; MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 11 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 94-96 ; EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 33 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 5.

²⁰⁶ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 11 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 915.

²⁰⁷ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 41 ; MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 11 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 164 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919.

²⁰⁸ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 11.

²⁰⁹ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 96 et 106.

²¹⁰ VANZYPE G., *Hommage à des artistes disparus* dans *Bulletin de la Chasse des Beaux-Arts*, T. 25, 1943, p. 28, <https://doi.org/10.3406/barb.1943.51855> (article consulté le 4 avril 2024) ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 6 ; VANZYPE G., *Les frères Stevens...*, p. 20 et 62 ; VERLANT E., *Dictionnaire des artistes belges de 1830 à 1970*, Bruxelles, 1978, p. 445 ; LEMAIRE H. et D'INGHUEM A., *Op. cit.*, p. 11.

²¹¹ VANZYPE G., *Hommage...*, p. 28 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 6 et 13 ; VANZYPE G., *Les frères Stevens...*, p. 20 et 62 ; VERLANT E., *Op. cit.*, p. 445 ; LEMAIRE H. et D'INGHUEM A., *Op. cit.*, p. 11 ; LEMONNIER C., *Les artistes belges. Joseph Stevens* dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. 2, 1880, p. 364, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031117/f1.item> (article consulté le 3 février 2024) ; MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 12 et 109. Représentations introuvables. Mentionnées dans les ouvrages ci-avant.

Concernant son mariage et son retour en Belgique, les informations divergent. Les archives révèlent que Joseph se marie le 3 décembre 1845 à Bruxelles avec l'Irlandaise Mary Graham, née le 7 avril 1817 à Cavan²¹², avec qui il eut une fille prénommée Marie-Amélie, née le 28 novembre 1841 et décédée en 1918, sans descendance. Pour Paul Fierens, le mariage aurait eu lieu en 1842²¹³. D'après les auteurs Claude Arthaud et François Boucher, Joseph Stevens semble être retourné à Bruxelles en 1844 pour y demeurer jusqu'à sa mort.²¹⁴ Or, un biographe mentionne qu'il part rejoindre ses frères à Paris en 1852²¹⁵. L'ouvrage de l'historien de l'art Dominique Marechal mentionne 1844 comme le retour à Bruxelles de son frère Alfred et non le sien²¹⁶. Il semble qu'il y ait eu chez certains écrivains quelques confusions entre les frères, tous deux artistes et vivant tantôt à Bruxelles et tantôt à Paris selon les événements artistiques ou familiaux. Beaucoup s'accordent à dire toutefois que Joseph ne retourne définitivement en Belgique qu'en 1869²¹⁷.

Lors de son premier séjour à Paris, Joseph Stevens a réalisé des œuvres principalement animalières, picturales et gravées²¹⁸. Ses débuts étaient difficiles, devant rivaliser avec des peintres contemporains français, mais sa bienveillance et sa courtoisie lui ont attiré peu à peu des admirateurs²¹⁹. Joseph, exposé à Paris dès 1846, a remporté un vif succès au Salon de Bruxelles en 1848 grâce à *Bruxelles, le matin* (Fig. 30) mais ce n'est que trois ans plus tard que sa renommée s'est accrue avec *Supplice de Tantale* (Fig. 31) durant l'exposition au musée du Luxembourg de 1851 et avec *Une Vie de chien. Souvenir des rues de Bruxelles* (Fig. 32) au Salon de Paris en 1852²²⁰. Après avoir attiré l'attention de plusieurs personnes influentes, il intègre la cour de Compiègne sous Napoléon III et devient un familier des Tuileries²²¹. L'impératrice Eugénie, avec qui le peintre aime patiner sur le lac gelé du bois de Boulogne, la

²¹² Belgique, Bruxelles, Archives de l'État, *Acte de mariages et de divorces. 1845. Acte de mariage de Joseph Stevens et de Mary Graham*, 3 décembre 1845, feuillet 66, n°130, p. 248, https://agatha.arch.be/data/images/541/541_9999_999_627335_000/0_0252 (archive consultée le 2 août 2024). Voir Annexe 2.

²¹³ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 9.

²¹⁴ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 106 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 39.

²¹⁵ VAN WIN P.-M., *Joseph Stevens* dans *Geneanet*, <https://gw.geneanet.org/gabaon?lang=fr&n=stevens&p=joseph> (site consulté le 10 avril 2014).

²¹⁶ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 12.

²¹⁷ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 13 ; VANZYPE G., *Les frères Stevens...*, p. 62 ; LEMAIRE H. et D'INGHUEM A., *Op. cit.*, p. 11 ; LEMONNIER C., *Les artistes belges...*, p. 364 ; MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 12 et 109.

²¹⁸ JOTTRAND M., *Tableaux et lettres inédites d'Alfred Stevens au Musée de Mariemont* dans *Les cahiers de Mariemont*, vol. 1, 1970, p. 23, , <https://doi.org/10.3406/camar.1970.916> (article consulté le 3 avril 2024) ; VERLANT E., *Op. cit.*, p. 445.

²¹⁹ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 12 ; LEMAIRE H. et D'INGHUEM A., *Op. cit.*, p. 11.

²²⁰ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 12 et 110.

²²¹ VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 99 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 106 ; LEMAIRE H. et D'INGHUEM A., *Op. Cit.*, p. 11.

princesse de Metternich et le duc de Morny apprécient sa compagnie, même s'il se sentait parfois mal à l'aise dans ce cercle mondain, étant plus perçu comme un dandy que comme un peintre. Malgré des commandes promises par la cour pour les haras impériaux, elles ne se concrétisent jamais²²² mais, stimulée par le succès, sa production augmente chaque année²²³ et suscite l'intérêt du roi Léopold Ier ainsi que de la critique²²⁴.

Vers 1860, à Paris, Baudelaire et Joseph Stevens se rencontrent et tissent des liens étroits d'amitié. L'écrivain devient le critique le plus avisé des œuvres du peintre belge. Les deux hommes partagent souvent des promenades à la fourrière et au marché aux chiens afin de trouver de nouveaux sujets d'étude²²⁵. Baudelaire a témoigné de son amitié en dédiant à Joseph le dernier poème de son recueil *Spleen de Paris*, intitulé *Les Bons Chiens* (Annexe 1). Ce poème est devenu le symbole palpable de leur complicité et de leur camaraderie²²⁶.

Joseph Stevens a été récompensé aux Salons de 1852, 1855, 1857 et 1861, marquant ainsi sa reconnaissance dans le monde artistique. En 1866, il fut fait Chevalier de la Légion d'honneur, et trois ans plus tard, il reçoit la rosette de l'ordre de Léopold²²⁷. Son talent lui a valu également le grand prix lors du concours ouvert parmi toutes les Écoles et tous les genres à Londres en 1874 avec *La Protection* (Fig. 33)²²⁸.

Il intégra les Académies royales des beaux-arts d'Anvers et de Vienne²²⁹. Joseph était membre du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles ainsi que son frère Arthur et il a exposé en compagnie de son autre frère, Alfred, à la Fête artistique du 5 janvier 1850 organisée par la Caisse centrale des Artistes belges. Ces fêtes, comme indiquées précédemment, constituent de véritables jalons dans l'histoire de l'art belge au 19^e siècle²³⁰.

Malgré ces succès initiaux, l'intérêt du public pour sa peinture a commencé à décliner vers 1860, même s'il a tenté de se diversifier en représentant des chevaux à la manière de Lewis Brown ou des singeries inspirées du style de Decamps²³¹. Découragé par son manque de succès

²²² ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 106 ; FIERENS P., *Op. Cit.*, p. 12 ; VANZYPE G., *Les frères Stevens...*, p. 67.

²²³ LEMONNIER C., *Les artistes belges...*, p. 366.

²²⁴ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 109.

²²⁵ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 106 et 109 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 12 ; EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 43.

²²⁶ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 106 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 13.

²²⁷ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 39 ; LEMONNIER C., *Les artistes belges...*, p. 368.

²²⁸ *Ibid.*, p. 365.

²²⁹ *Ibid.*, p. 360 et 368.

²³⁰ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 177-178.

²³¹ ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, 1969, p. 8 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919.

malgré l'admiration persistante de la cour pour ses œuvres, il décida de retourner s'installer à Bruxelles en 1869²³². Peu à peu, il plongea dans l'alcoolisme et la misanthropie. A la fin de sa vie, Joseph Stevens s'est désintéressé de la peinture et préférait passer son temps à monter à cheval²³³. Le 2 août 1892, ou le 3 août selon François Boucher, Joseph Stevens meurt à Bruxelles dans l'oubli et dans l'aigreur²³⁴.

²³² VANZYPE G., *Les frères Stevens...*, p. 61 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, 2003, p. 109 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 12-13.

²³³ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 10 ; ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, p. 8.

²³⁴ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 39 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 13 ; ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, p. 8 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919.

CHAPITRE 2 : LE CHIEN DANS L'ŒUVRE DE JOSEPH STEVENS

Marquée à ses débuts par l'anthropomorphisme, l'œuvre picturale de Joseph Stevens a évolué tout au long de sa carrière. Elle a influencé de grands noms de la littérature et fait encore aujourd'hui l'objet de nombreuses interprétations.

A. L'artiste et sa peinture

Par le choix de son sujet de prédilection, le chien, par une sélection de tons qui illustre le caractère sombre de ses représentations, par sa technique remarquable, Joseph Stevens s'est distingué, voguant entre les courants artistiques du moment.

1. *Sujet, technique et couleur*

La production artistique de Joseph Stevens, comme pour beaucoup d'artistes, a connu une évolution significative tout au long de sa carrière. Sa peinture est souvent louée pour son caractère intemporel et pour son esthétique puissante, comme le souligne le poète et critique d'art belge Fierens (1895-1957)²³⁵ ainsi que pour sa technique qualifiée à la fois de virile et de maîtrisée, mise en avant par l'écrivain belge Vanzype, qui confère à ses œuvres une dimension héroïque dans leur composition et une somptuosité remarquable dans les thèmes abordés, y compris ceux évoquant la misère²³⁶. Ainsi, ses toiles capturent avec intensité, la dignité et la résilience dans des situations souvent sombres²³⁷.

Les animaux représentés dans les œuvres de Joseph Stevens ne sont pas considérés comme élégants ou issus de races pures, car le peintre considère ceux-ci comme des clichés bourgeois dénués de pertinence artistique²³⁸. Même les chiens de travail, nobles dans leur équipement d'attelage et soumis dans leurs activités laborieuses, étaient jugés trop conventionnels pour ses tableaux. Il préfère accorder sa palette aux races canines des bas-fonds urbains, plus épuisés que triomphants, aux plus miséreux des amis de l'homme, comme les compagnons des saltimbanques, des marchands de sable, des colporteurs, et aux chiens errants.

²³⁵ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 6.

²³⁶ VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 105.

²³⁷ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 6.

²³⁸ LEMONNIER C., *Les artistes belges...*, p. 367.

Joseph Stevens voue sa tendresse aux prolétaires parmi les chiens, à ceux qui gagnent leur pitance avec labeur²³⁹. Arthur Stevens, son frère, dit de lui qu'il est le peintre des chiens malheureux et estime que l'artiste est inférieur à lui-même lorsqu'il choisit ses modèles parmi les animaux heureux²⁴⁰. En effet, même le critique d'art Sulzberger (1830-1901) incite sur ce point : « Il n'y a pas de sujet si infime, pas de créature, quelle que soit sa laideur physique ou morale, qui ne puisse se traiter dans une composition plastique ou littéraire (...). L'impudeur du type et de son milieu est rattachée par l'art, qui, de son essence, est chaste. L'art ne cesse que là où commence l'obscénité ; les peintres, les écrivains qui lui sollicitent là leur succès ne relèvent pas du jugement de la critique : ils sont justiciables de la police des mœurs et des réquisitoires du ministère public »²⁴¹.

Malgré le déclin du nombre de chiens errants à Paris en raison des mesures municipales, les chiens vagabonds se retrouvent désormais dans les fourrières, attendant une issue incertaine²⁴². Joseph Stevens n'hésitait pas à rencontrer ces chiens déshérités, malades ou mourants, enfermés dans des cages, les uns sur les autres. Il les observait attentivement dans leur abri temporaire, au seuil de la mort, cherchant à comprendre leur essence véritable. Cette démarche singulière lui permit, en grande partie, de percer le secret de tous les charmes inhérents aux chiens. Ses études artistiques d'observation menées dans ces *refugium canorum*, révélèrent un aspect étonnant de cet artiste dandy, habituellement tiré à quatre épingles, comme le souligne l'écrivain belge Lemonnier (1844-1913)²⁴³.

Les œuvres de Joseph Stevens capturent donc la lutte et la misère, des thèmes qui reflètent l'état brut de la nature et expriment la tristesse des chiens²⁴⁴. Il peint les animaux avec une vérité brutale, cherchant à révéler leur âme authentique à travers ses toiles²⁴⁵. Dans ses œuvres, il raconte l'histoire de la vie des chiens, allant au-delà de simples scènes de genre pour créer des êtres dotés de passions et de désirs et d'une existence palpable²⁴⁶. Les chiens de Stevens ne sont pas seulement des sujets, ils deviennent des participants actifs de leur monde

²³⁹ EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 38 ; SULZBERGER M., *Chronique artistique* dans *Revue de Belgique*, Bruxelles, 1898, p. 94, <https://play.google.com/books/reader?id=-A3m4P2XZ1IC&pg=GBS.PP1&hl=fr> (article consulté le 6 mars 2024) ; ARON P. et CHATELAIN Fr., *Les deux misères : des pauvres chiens aux pauvres gens, lectures naturalistes de l'œuvre du peintre Joseph Stevens* dans *Tous Dingo ? : Une politique de l'animal naturaliste*, Bruxelles, 2018, p. 98.

²⁴⁰ VANZYPE G., *Les frères Stevens...*, p. 84.

²⁴¹ SULZBERGER M., *La dynastie des Stevens. Joseph Stevens* dans *Revue de Belgique*, vol. 48, Bruxelles, 1884, p. 431.

²⁴² EEKHOUD G., *Op. cit.* 11, p. 39.

²⁴³ LEMAIRE H et D'INGHUEM A., *Op. cit.*, p. 20 ; LEMONNIER C., *Les artistes belges...*, p. 366.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 367.

²⁴⁵ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 40.

²⁴⁶ SOLVAY L., *De quelques grands peintres qui ne furent pas de l'Académie* dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, t. 12, 1930, p. 85, <https://doi.org/10.3406/barb.1930.53231> (article consulté le 3 février 2024).

et du monde en général, incarnant une forme de création artistique qui transcende les simples représentations pour capturer l'essence même de leur existence²⁴⁷. Ses bêtes demeurent fidèles à leur nature, qu'elle soit marquée par la liberté ou la servitude²⁴⁸ et Joseph Stevens leur prête l'esprit qu'elles possèdent naturellement, sans chercher à leur attribuer des caractéristiques qu'elles ne pourraient avoir. Lemonnier précise que ces chiens disposent tous les atouts pour que le peintre crée une autre forme de comédie, mêlée de drame, en parallèle à la comédie humaine. Chaque chien possède ses propres passions, comportements, folies et génies. L'auteur ajoute encore que les chiens « semblent, chez l'artiste bruxellois, à des acteurs naïfs qui s'ignorent et ne jouent pas la bête, comme il arrive ailleurs : leur bêtise est un lot qu'ils se transmettent, plus admirable que notre finesse, puisque celle-ci n'aboutit souvent qu'à nous rendre ingrats et méchants »²⁴⁹.

C'est ainsi que Joseph Stevens est devenu célèbre comme le peintre des chiens. Non seulement il les connaissait en observateur, précise Sulzberger dans une revue, mais il les aimait d'une sympathie fraternelle²⁵⁰.

L'auteur Vanzype loue le talent exceptionnel de Joseph Stevens pour faire resplendir la lumière dans les souillures poussiéreuses des murs, des sols et des extérieurs²⁵¹. Il peint les chiens avec une maîtrise incomparable, créant des tableaux qui rivalisaient avec ceux des meilleurs maîtres hollandais ou flamands du 17^e siècle, selon l'historien de l'art belge Paul Lambotte (1862-1939)²⁵². L'historien de l'art français Focillon (1881-1943), quant à lui, vante sa technique qui se distingue par sa solidité, par sa fraîcheur et par sa capacité à rendre la matérialité des sujets, conférant à ses chiens une présence tangible avec leur mâchoire, leur râble et leur pelage, des éléments souvent absents chez les animaux de Landseer²⁵³.

Selon Lemonnier, les animaux peints par Stevens rappellent ceux de van Dyck. En effet, la franchise de l'exécution et de l'esprit de composition surprend bon nombre d'amateurs d'art²⁵⁴. Monet, dans une lettre adressée au peintre français Boudin, mentionne Joseph et sa technique : « Il y a des chiens d'un nommé Joseph Stevens, un Belge, qui comme aspect sont très natures mais il escamote les finesses »²⁵⁵.

²⁴⁷ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 9.

²⁴⁸ LEMONNIER C., *Histoire des Beaux-Arts...*, p. 136.

²⁴⁹ ID., *L'École belge...*, p. 71.

²⁵⁰ SULZBERGER M., *Chronique artistique...*, p. 93-94.

²⁵¹ VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 105.

²⁵² LAMBOTTE P., *L'évolution de l'école belge...*, p. 477.

²⁵³ FOCILLON H., *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles : du réalisme à nos jours*, Paris, 1928, p. 43.

²⁵⁴ LEMONNIER C., *Les artistes belges...*, p. 364 et 366.

²⁵⁵ MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919.

La palette du peintre est caractérisée par des tons dominants de bruns et de noirs, ponctués çà et là par des éclats lumineux, comme dans *Bruxelles, le matin* (Fig. 30) créant une atmosphère sombre et profonde autour de ses scènes souvent capturées sur le vif et recomposées dans son atelier²⁵⁶. Selon François Boucher, il peint dans la tradition flamande en utilisant une peinture grasse avec des touches larges et sombres, rivalisant en maîtrise avec Snyders et Fijt²⁵⁷. Depuis ces grands maîtres, aucun peintre flamand n'a égalé la robustesse de ses œuvres, comme l'a dit Alfred Stevens à propos de son frère : « Tu es depuis plusieurs siècles le seul peintre flamand ». Lemonnier acquiesce à cette affirmation car, selon lui, Joseph Stevens montre une certaine formule expressive dans ses œuvres qui n'est pas inspirée du dogmatisme allemand ou de la finesse française²⁵⁸. Il expérimente diverses manières de peindre, comme dans *Le chien à l'os* (Fig. 34), en utilisant des tons gris pour créer des contrastes à la manière de Decamps, avec l'empattement des parties claires contre des parties grises transparentes, ou adoptant des taches blanc sale, rappelant les techniques de Manet (1832-1883) pour représenter le linge, telles que dans *Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 35) ou *Olympia* (Fig. 36)²⁵⁹. En somme, Joseph Stevens maîtrise un ton prononcé et riche, avec une pâte constituante. A l'aspect burlesque et sentimental caractéristique de l'art flamand, il ajoute une touche de vivacité, comme une lueur de magie dans le regard de ses chiens, leur conférant une sorte d'air d'animal savant, comme le mentionne le linguiste français Pierre Moreau dans un article de 1959²⁶⁰. Pour le journaliste belge Colin (1890-1943), le peintre animalier fut populaire principalement grâce à sa richesse des harmonies mordorées ou grisées avec ses nuances infinies et ses gammes mineures et ça lui donnait une réputation de coloriste sincère et savoureux²⁶¹.

Dans les œuvres de Joseph Stevens, dit Lemonnier, la représentation animale n'est plus reléguée à un rôle secondaire, comme c'était souvent le cas dans les tableaux des successeurs d'Ommeganck, ni à un rôle distinctif, comme dans les œuvres plus synthétiques de Robbe. Au contraire, elle devient partie intégrante de la rusticité qui caractérise l'art de Stevens²⁶². A travers ses tableaux, l'anatomie animale est empreinte de la réalité la plus vivante, avec des attitudes et des mouvements dynamiques²⁶³.

²⁵⁶ LAOUREUX D., *En nature. La Société libre des Beaux-Arts d'Artan à Whistler*, Namur, 2013, p. 21.

²⁵⁷ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 40 ; EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 48 ; LEMONNIER C., *L'École belge...*, p. 61.

²⁵⁸ ID., *Les artistes belges...*, p. 363

²⁵⁹ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 108 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 11.

²⁶⁰ MOREAU P., *En marge du « Spleen de Paris »* dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, 1959, p. 541, <https://www.jstor.org/stable/40521907> (article consulté le 10 avril 2024).

²⁶¹ COLIN P., *La peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930, p. 110.

²⁶² LEMONNIER C., *L'École belge...*, p. 138.

²⁶³ ID., *Histoire des Beaux-Arts...*, p. 137.

2. *Courants artistiques : entre romantisme et réalisme*

Au cours du 19^e siècle, on assiste à une évolution du courant artistique faisant la part belle à une transition entre courant romantique et courant réaliste, qui ne sera pas sans incidence sur l'œuvre de Joseph Stevens que beaucoup ont cherché à classer.

Ainsi, certains considèrent Stevens comme un peintre romantique en raison de son utilisation de compositions inspirées par les maîtres flamands et hollandais du 17^e siècle, tels que Devos et Potter, bien que les artistes belges tentent de se distinguer d'eux. Ce retour aux origines est perçu comme romantique, car il exprime une affinité instinctive avec la nature, un thème cher aux romantiques pour qui l'artiste et l'animal obéissent à des instincts qui les font agir en sympathie avec celle-ci. La nature n'est plus le modèle comme l'avait sanctifié la doctrine de la mimesis, mais elle demeure le guide des artistes, surtout lorsqu'ils pouvaient, en l'observant, comprendre ses méthodes. Contrairement au néo-classicisme où l'animal peut être un simple accessoire, chez les romantiques, il est le sujet principal de ses compositions. Cependant, l'aspect prosaïque des animaux n'est pas mis en avant car ne concorde pas avec la pensée romantique²⁶⁴. Chez Stevens, des aspects romantiques sont perceptibles comme l'animal en sujet principal mais l'artiste manifeste également des préoccupations réalistes, caractéristiques également des peintres hollandais quant à la représentation fidèle du monde qui les entoure, mettant en avant la vérité et le réalisme dans leur travail. Cette combinaison d'éléments romantiques et réalistes le place à la jonction de ces deux mouvements artistiques²⁶⁵.

Pour Stevens, comme pour Robbe ou Verlat, la transition du romantisme vers le réalisme ne s'est pas faite abruptement. Les peintres de cette époque conservaient souvent des éléments romantiques dans leurs œuvres, même s'ils cherchaient à introduire des éléments réalistes, précise l'historien de l'art belge Delvoye²⁶⁶. En Belgique, c'est Joseph Stevens qui, selon Colin, est considéré comme un précurseur du réalisme, montrant ainsi sa capacité à embrasser différentes influences artistiques²⁶⁷.

²⁶⁴ DELVOYE C., *Du coq à l'âne : la peinture animalière en Belgique au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1982, p. 92 ;
WOOD J., *Hommeanimal : histoire d'un face à face*, Paris, 2004, p. 146

²⁶⁵ COLIN P., *Op. cit.*, p. 108.

²⁶⁶ DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 118.

²⁶⁷ COLIN P., *Op. cit.*, p. 108.

Par conséquent, Joseph Stevens pourrait être décrit comme un peintre « romantico-réaliste », comme le suggère l’auteure Sophie Monneret dans les années 1980, naviguant entre les idéaux romantiques de la nature et les préoccupations réalistes de la vie quotidienne²⁶⁸. En effet, bien qu’au début de sa carrière, Joseph Stevens était davantage orienté vers le mélodrame et le romantisme, ses œuvres ont pris une dimension réaliste mais qui ne bouleversait en rien l’ordre romantique établi puisqu’il s’agissait de peinture animalière, un art mineur²⁶⁹. A mesure que Joseph Stevens avance en carrière, il peint les chiens pour eux-mêmes. Il est considéré alors comme un psychologue et non pas comme un zoologiste ou un « anecdotier », comme l’écrit si bien le poète et romancier belge Georges Eekhoud (1854-1927) à son sujet, car si nous étions tentés de refuser aux chiens cette âme dont les humains sont si fiers, les tableaux de Joseph Stevens seraient là pour nous prouver que ces « candidats à l’humanité » ont largement conquis leurs grades, que ces « humbles cabots » nous égalent et nous sont même supérieurs sous le rapport de la valeur morale²⁷⁰.

Joseph Stevens est donc un artiste difficile à catégoriser, car il ne se rangeait pas clairement dans un courant artistique déterminé. Vivant à une époque de transition entre le romantisme et le réalisme, il s’est distingué par son approche indépendante et solitaire plutôt que par son adhésion à une idéologie artistique spécifique.

3. *Évolution de son œuvre*

Toute la carrière de Joseph Stevens a été marquée par une évolution significative de sa technique et de son expression artistique qui, dans les décennies 1840 à 1860, lui permet d’atteindre une certaine renommée en France et en Belgique et d’obtenir, comme le dit Boucher, une belle reconnaissance pour son art pictural fait de représentations canines remarquables²⁷¹.

Initialement reconnu pour ses représentations des épisodes de Fables évoquées plus loin, Stevens s’est progressivement tourné vers une approche artistique plus nouvelle et distincte. Colin souligne que son processus créatif, bien que lent, s’est avéré être continu, lui permettant ainsi de mieux appréhender ses aspirations artistiques et de les exprimer avec une grande franchise. Une transformation notable dans son travail peut être observée lorsque Stevens

²⁶⁸ MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919.

²⁶⁹ ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, p. 8 ; EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 41.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 42.

²⁷¹ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 27 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 916.

s'éloigne des récits littéraires pour se concentrer davantage sur des expressions visuelles à la fois romantiques et réalistes²⁷².

L'évolution de Stevens peut être démontrée à travers plusieurs exemples clés de son travail au fil des ans. Dès le début de sa carrière artistique, Joseph Stevens dépasse progressivement les simples scènes de genre, comédies et mélodrames en dépeignant ces animaux comme des personnages à part entière, précise Fierens²⁷³.

La « première période bruxelloise » de Joseph Stevens, comme la nomme l'auteur Colin, comprend quelques tableaux au style descriptif qui encadrent souvent le sujet principal dans un environnement d'accessoires²⁷⁴.

Une de ses premières œuvres, *Un misérable* de 1844 (Fig. 37), rappelle fortement une œuvre de Decamps (Fig. 38), réalisée en 1837, notamment par le rendu de la texture du poil et les couleurs brunâtres choisies. Cette œuvre représente un terrier écossais portant une muselière et un harnais tandis qu'un bouledogue est allongé docilement. Il est possible que Stevens, en observant la collection privée de son père, s'en soit inspiré pour s'exercer. Bien que ce *Misérable* ait été réalisé tôt dans la carrière de Joseph Stevens, il a déjà démontré une maîtrise technique remarquable dans le rendu de l'animal²⁷⁵. Le chien, replié sur ses pattes cagneuses, les côtes saillantes sous la couleur indéfinissable de sa robe, incarne parfaitement l'image de la servitude et du dévouement. Cette version du *Misérable* est déjà presque aussi tragique que des ouvriers peints par Meunier comme dans l'œuvre *Le monde ouvrier* (Fig. 39)²⁷⁶.

Les œuvres de Joseph Stevens évoluent progressivement vers un aspect mélodramatique, comme on le voit dans *Plus fidèle qu'heureux*, peint en 1848 (Fig. 40)²⁷⁷. Comme le mentionne Delvoye, Joseph Stevens a été un précurseur de la rénovation du style après avoir initialement appliqué les clichés de la peinture animalière romantique dans ce tableau : un chien attristé veillant sur le cadavre de son maître, un joueur d'orgue de Barbarie mort certainement de froid et de misère comme son singe allongé dans la neige²⁷⁸. Les détails

²⁷² COLIN P., *Op. cit.*, p. 110.

²⁷³ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 7.

²⁷⁴ COLIN P., *Op. cit.*, p. 110.

²⁷⁵ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 6 ; DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 158.

²⁷⁶ VANZYPE G., *Les frères Stevens...*, p. 61.

²⁷⁷ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 109.

²⁷⁸ DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 53 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 7.

dans la composition sont réduits, ne laissant place qu'à quelques éléments afin de comprendre ce qui se déroule sous nos yeux.

Cette évolution est perceptible dans *Le Chien du prisonnier* (Fig. 41), peint avant 1850, où Joseph Stevens fait passer cet épisode de la vie au premier plan d'une manière bien plus marquante que ne le font les romantiques et les réalistes. Cependant, il parvient à rendre la narration si discrète qu'elle s'efface presque. Au fil du temps, le peintre se concentre de plus en plus sur la représentation des chiens pour eux-mêmes, montrant une maîtrise remarquable de la technique²⁷⁹. Avec cette œuvre, il explore une sorte de « romantisme anecdotique et sentimental », comme le précise Delvoye²⁸⁰. Joseph Stevens cherche alors davantage à émouvoir qu'à simplement séduire, relève Colin²⁸¹. Dans cette œuvre, on ne voit que par après la main du mystérieux prisonnier, peut-être le fameux Masque de Fer comme le suggère Eekhoud. Cette main aristocratique discrète émerge d'entre les barreaux de la cellule, que l'ami fidèle, le véritable personnage principal, un chien noir, lèche. Ce tableau a été reproduit en lithographie (Fig. 29) et a contribué à populariser le peintre, touchant les amateurs de chiens et les amoureux des animaux de cette époque²⁸².

Joseph Stevens a connu un grand succès au Salon de Bruxelles de 1848 avec son œuvre *Bruxelles, le matin* (Fig. 30). Cette peinture marque un tournant important, car le sentimentalisme disparaît au profit d'une observation moderne, comme une simple représentation de la vie urbaine, précise Marechal.²⁸³ Pour Roberts-Jones, historien de l'art belge, ce tableau est considéré comme inaugurant en 1848 le réalisme dans la peinture en Belgique²⁸⁴. Il représente des chiens se menaçant autour de quelques restes de nourritures, offrant une nouvelle vision de la vie urbaine des chiens errants. Joseph Stevens s'efforce de rendre de manière réaliste le comportement de chaque bête en utilisant la forme, la pose, les expressions et la texture des corps et des poils²⁸⁵. Selon Lemonnier, grâce à *Bruxelles, le matin*, Joseph Stevens se hisse parmi les plus grands peintres de son époque²⁸⁶ mais Delvoye souligne que sa technique est encore lisse et serrée, et qu'il ne s'attarde pas longtemps à la dimension

²⁷⁹ LEMONNIER C., *Histoire des Beaux-Arts...*, p. 158.

²⁸⁰ DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 158.

²⁸¹ COLIN P., *Op. cit.*, p. 109.

²⁸² EEKHOU D., *Op. cit.*, p. 41 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 7.

²⁸³ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 110.

²⁸⁴ ROBERTS-JONES PH., *Rapport du Secrétaire perpétuel dans Bulletin de la Classe des sciences*, t. 75, 1989, p. 184, , www.persee.fr/doc/barb_0001-4141_1989_num_75_1_61094 (article consulté le 4 février 2024).

²⁸⁵ DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 54.

²⁸⁶ LEMONNIER C., *L'École belge...*, p. 41.

narrative²⁸⁷. Comme le dit si bien Colin, ce tableau unit notations précises et brutales des chiens errants à une atmosphère d'une lividité excessive mais d'une réelle intensité²⁸⁸. Il écrit encore à ce propos : « A l'heure où Courbet galvanisait les hésitations des jeunes peintres et leur frayait un passage à coups d'épaule dans la coque de leurs maîtres épouvantés, il avait terminé son affranchissement ». Avec cette œuvre, Joseph Stevens met en lumière l'envers du décor de la ville, la misère et la détresse dans les rues sombres et pauvres, sans se perdre dans la fantaisie dite romantique. Les chiens représentés dans cette œuvre suscitent une réelle empathie²⁸⁹ car ils nous concernent d'une manière ou d'une autre²⁹⁰.

Bien que certains critiques littéraires, comme Fierens, jugent que cette œuvre n'est pas virtuose en raison du manque d'éloquence et de liberté dans la « première manière bruxelloise » de l'artiste, elle est néanmoins austère²⁹¹. Cependant, Roberts-Jones, souligne alors dans un de ses ouvrages : « A ces qualités émotives, grâce auxquelles il transcende l'anecdote, l'artiste joint celles d'un peintre qui maîtrise un pinceau habile et vigoureux ... avec des traits dignes d'un Daumier, ou qu'il suscite la fascination de l'objet par la perfection de l'exécution technique »²⁹².

Cette œuvre a même influencé la littérature, comme dans le roman de l'écrivain belge Charles de Coster publié en 1870, *Le voyage de noces*, parfois sous-titré *Histoire d'amour et de guerre*, où une scène est similaire à *Bruxelles, le matin*²⁹³. Ces supposées chiffonnières, en arrière-plan, fouillant dans les baquets à détritrus ne sont pas plus intéressantes que cette bande de chiens errants, en quête de leur subsistance²⁹⁴.

Selon bon nombre d'auteurs, la période de maturité artistique de Joseph Stevens, marquée par une production plus aisée et heureuse, s'étend de 1850 à 1865, période pendant laquelle il séjourne à Paris. Durant cette période, l'artiste fait preuve d'une grande sensibilité artistique et accorde une importance particulière aux textures et à la diversité des rendus des accessoires, démontrant ainsi ses talents de coloriste habile²⁹⁵.

²⁸⁷ DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 158.

²⁸⁸ COLIN P., *Op. cit.*, p. 109.

²⁸⁹ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 9.

²⁹⁰ ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, p. 7.

²⁹¹ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 8-9.

²⁹² ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, p. 7.

²⁹³ ARON P. et CHATELAIN Fr., *Op. cit.*, p. 102.

²⁹⁴ EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 41-42.

²⁹⁵ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 12 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919 ; DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 158.

Une des œuvres marquantes de cette période est *Un métier de chien* ou *Une vie de chien*, dit aussi *Souvenir des rues de Bruxelles*, réalisé en 1852 (Fig. 32)²⁹⁶. Ce chef-d'œuvre, que possède le musée de Rouen, lui avait donné une réputation dans le domaine des arts. Cinq chiens de trait épuisés et attelés à une charrette de marchand de sable sont représentés avec la tête basse et la gueule ouverte allaitante. Ceux du premier rang sont tombés de fatigue, nous laissant croire qu'ils ne se réveilleront jamais. Les autres chiens, résistant à la douleur et au sommeil, se torsionnent sur leurs pattes avant afin de se soulager quelques instants. La scène est d'une tragédie poignante, dépeinte sans excès de dramatisation. Stevens réussit à transmettre la détresse et la souffrance de ces chiens de manière subtile mais extrêmement émouvante²⁹⁷.

Le *Dernier ami*²⁹⁸, est apparemment très semblable au tableau *Plus fidèle qu'un heureux* (Fig. 40) selon les diverses descriptions. L'auteur Eekhoud décrit le tableau comme présentant un pauvre petit musicien ambulant étendu mort sur la route, à côté de son orgue de Barbarie et de son singe mort. Le chien semble encore résister, soutenu par un ultime espoir de voir son maître se réveiller. Malgré sa propre agonie imminente, le chien tend la tête vers l'enfant et le regarde avec une sollicitude intense, remplie d'angoisse, de sorte que l'humble animal devient le personnage principal de la scène. A la différence des peintres plus anciens, Stevens utilise la figure humaine comme un accessoire dans ses compositions comme il l'avait déjà fait avec *Le Chien du prisonnier* (Fig. 41). Dans cette œuvre, l'attention est centrée sur le chien, dont l'expression émouvante et la dévotion touchante incarnent le cœur de la tragédie²⁹⁹.

A Paris, entre 1851 et 1854, Joseph Stevens peint *Épisode du marché aux chiens de Paris* (Fig. 42), une œuvre approuvée par Courbet et louée par le poète Léon Cladel (1835-1892). Ce tableau démontre une certaine vibration contenue dans les tonalités de gris utilisées, ainsi que dans les atmosphères réalistes³⁰⁰.

Selon l'auteur Delvoye, sa technique évolue : elle devient plus large et rugueuse³⁰¹. Beaucoup d'esquisses et d'études (Fig. 43) ont précédé ce tableau où il confère à ces simples nuances de gris une vérité, illustrant ainsi son spontanéisme naturel dans son interprétation de

²⁹⁶ COLIN P., *Op. cit.*, p. 110.

²⁹⁷ EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 42-43.

²⁹⁸ Représentation introuvable. Mentionnée dans *Ibid.*, p. 41

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

³⁰⁰ LEMONNIER C., *Histoire des Beaux-Arts...*, p. 138.

³⁰¹ DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 158.

la réalité³⁰². On peut dire qu'à partir de ce moment, il abandonne progressivement le récit et la fable qui l'attiraient, élargissant sa touche pour la libérer de ses expressions narratives.

Encore une fois, dans cette composition, les marchands captent moins notre attention que leurs marchandises. Pendant qu'une femme épuce un chiot, sa mère la regarde avec intérêt. A droite, certainement un mâle se tient face au spectateur, faisant de lui le personnage centrale de la composition. Une fois de plus, l'attention se porte en second lieu sur les deux humains en retrait, le plus jeune tenant un jeune chien dans les bras, adossé à une barrière, guettant l'approche de clients³⁰³. Cependant, selon Fierens, cette toile est moins aboutie que *Bruxelles, le matin*. L'auteur regrette parfois le feu et la spontanéité des esquisses (Fig. 43) dans la version finale mais ajoute que cette œuvre juxtapose le savoir-faire affirmé dans des fragments de vie, mettant en avant des morceaux de réalité plutôt que la vie dans son ensemble³⁰⁴.

En 1852, Joseph Stevens expose *Une vie de chien* (Fig. 32), l'une de ses œuvres les plus importantes puisqu'elle est considérée comme purement réaliste. Courbet la loue de nouveau comme témoin de la peinture réaliste en Belgique³⁰⁵ même si, chez ce peintre, la vision sociale prédomine en adoptant les dimensions de la peinture d'histoire³⁰⁶. Cependant, l'art de Stevens, tout comme celui de Courbet, ne rompt pas immédiatement avec le romantisme, bien que ce soit un romantisme plus « anecdotique » que « lyrique ». Ces termes, utilisés par l'historienne de l'art Arthaud dans son ouvrage dédié à la famille Stevens, ne sont en rien péjoratifs : le premier est synonyme de scène de genre ou d'une scène à caractère familial, tandis que le deuxième s'apparente au mouvement interne de l'âme, c'est-à-dire qu'il se centre sur les émotions des personnages représentés³⁰⁷.

La bonne mère (Fig. 44) de 1854, de facture solide et dense selon Fierens, illustre l'opposition, inspirée par Decamps, entre l'empâtement des parties claires et la transparence des parties grises. Les tons de blanc qui magnifient la lumière dans cette œuvre, en font une pièce maîtresse aux côtés d'autres tableaux réalistes tels que *Le Chien à l'os* (Fig. 34), *Le Chien au Miroir* (Fig. 45), et *Le Chien à la mouche* (Fig. 46)³⁰⁸. Dans cette dernière œuvre, pour lequel il existe plusieurs versions avec un griffon de sportsman ou un dogue, le chien est représenté

³⁰² COLIN P., *Op. cit.*, p. 111-112.

³⁰³ EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 42.

³⁰⁴ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 10.

³⁰⁵ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 106.

³⁰⁶ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 110.

³⁰⁷ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 107.

³⁰⁸ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 10 ; DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 158.

immobilisé par la surprise, devant un mur ensoleillé où un insecte s'y pose. Plus Joseph Stevens évolue, plus il dépouille ses œuvres de toute valeur rhétorique et concentre son sujet principal. Il y a, dans ce tableau, une sorte de nature morte de seaux et de brosses qui permet au peintre d'exposer son talent de réaliste³⁰⁹.

Durant sa période à Paris, le peintre réalise également quelques tableaux considérés comme plus pittoresques, ainsi *L'Intérieur d'un saltimbanque* de 1855, qui offre un regard captivant sur des scènes de la vie quotidienne de cette époque³¹⁰. Actuellement, ce tableau est introuvable et aucune photographie n'est disponible. Seul le commentaire de Baudelaire décrivant cette œuvre pour le catalogue de la collection de M. Crabbe nous est parvenu : « Le saltimbanque est sorti et a coiffé l'un de ses chiens d'un bonnet de houzard pour le contraindre à rester immobile devant le miroton qui chauffe sur le poêle »³¹¹. Cette description évoque la précarité de l'existence des chiens ainsi que la relation étroite entre eux et l'homme. Le tableau offre un aperçu touchant de la vie des saltimbanques, ces voyageurs marginaux qui divertissaient les foules avec leurs numéros acrobatiques et leurs spectacles de rue³¹², jouant ainsi avec les conditions de vie de ces artistes et de leurs bêtes.

En 1855, le critique d'art Edmond About (1828-1885) écrit à propos des œuvres de Joseph Stevens : « on peut disséquer un chien de M. Joseph Stevens, sous les poils on trouvera la peau, sous la peau les muscles, sous les muscles les os et au fond la vie »³¹³. Cette citation affirme le réalisme et l'exactitude anatomique avec lesquels Joseph Stevens représente les chiens dans ses œuvres, capturant la vie et la texture avec une minutie impressionnante.

La plupart des auteurs s'accordent à dire que la période de son apogée prend fin vers 1862 lorsque son frère Alfred devient plus connu et rencontre un grand succès. Joseph continue de peindre par la suite, mais il cherche à se diversifier en explorant davantage la peinture de singerie ainsi que des représentations de chevaux. Cependant, le succès qu'il avait connu

³⁰⁹ ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, p. 8 ; SULZBERGER M., *Chronique artistique...*, p. 94 ; COLIN P., *Op. cit.*, p. 113.

³¹⁰ COLIN P., *Op. cit.*, p. 113.

³¹¹ BAUDELAIRE CH., *Commentaire sur l'œuvre de Joseph Stevens*, *L'Intérieur d'un saltimbanque pour le catalogue de la collection de M. Crabbe* dans *Œuvres posthumes*, Paris, 1908, p. 260.

³¹² MOREAU P., *Op. cit.*, p. 540.

³¹³ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 16.

auparavant ne se retrouve plus dans ces nouvelles directions artistiques. Il délaisse la peinture petit à petit, après son retour à Bruxelles, et jusqu'à la fin de sa vie³¹⁴.

Tout au long de sa carrière, Joseph Stevens a démontré une évolution artistique de qualité remarquable, passant d'une représentation plus conventionnelle à une exploration plus personnelle, tant romantique que réaliste. Tous les éloges et les hommages reçus s'adressaient autant à l'artiste qu'à l'homme dont la sympathie, ou l'empathie, pour les chiens miséreux le rapprochait de ses admirateurs³¹⁵.

B. L'artiste et l'anthropomorphisme

Joseph Stevens a débuté sa carrière en représentant dès 1845 des scènes inspirées des Fables de Jean de La Fontaine et de références littéraires³¹⁶. Par la suite, bien qu'il se soit éloigné des inspirations littéraires directes, on peut toujours percevoir une certaine influence des Fables dans ses œuvres, notamment à travers l'anthropomorphisation des animaux.

1. *A l'origine, les Fables*

Au 19^e siècle, nous l'avons abordé largement dans la première partie, une nouvelle perception de l'animal et du monde naturel se dessine, en opposition avec celle de l'âge classique. La littérature et les pensées romantiques, en lien avec les enseignements de l'histoire naturelle du siècle précédent, soulignent la parenté et les ressemblances entre l'homme et l'animal, confirmé par la physiognomonie³¹⁷.

Les Fables ont été un moyen privilégié d'explorer le motif des animaux parlant et agissant comme les hommes afin d'exagérer leurs défauts et qualités. Ce phénomène est connu sous le terme d'anthropomorphisme, se définissant comme une attitude psychologique et cognitive, les hommes attribuant à toutes choses des sentiments, des intentions et des comportements qui ressemblent aux leurs. En attribuant des caractéristiques humaines aux

³¹⁴ VANZYPE G., *Les frères Stevens...*, p. 68 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 10 ; ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, p. 8.

³¹⁵ EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 46 ; DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 158.

³¹⁶ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 109.

³¹⁷ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 338.

animaux, ces récits littéraires permettaient de véhiculer des messages sérieux et moraux de manière ludique et humoristique³¹⁸.

Pour saisir les enjeux des Fables et de l'anthropomorphisme au 19^e siècle, il est important de considérer les représentations animalières à caractère satirique et moralisateur qui ont émergé plus tôt, notamment à travers la caricature au 18^e siècle.

Rappelons qu'à partir du dernier quart du 18^e siècle, l'utilisation de l'animal dans la caricature s'est répandue comme un moyen courant de dénoncer les déficiences et les tares politiques et sociales. Cette pratique était particulièrement marquante dans les caricatures révolutionnaires et contre-révolutionnaires, où les dessinateurs exploitaient un bestiaire iconique assez varié, comme les singes, les renards, les ânes, les chevaux, les serpents, les cochons, les chameaux et les dindons, pour charger certains personnages-types de manière allégorique³¹⁹.

Durant cette période, la caricature servait à identifier et à critiquer les travers d'un individu en exagérant certains traits. Cependant, l'accentuation des caractéristiques physiques pour souligner des aspects moraux restait encore relativement peu répandue. Les dessinateurs privilégiaient plutôt des procédés emblématiques où objets et animaux étaient fréquemment utilisés³²⁰.

Par exemple, les singes représentaient souvent les hommes de loi, les renards inquisiteurs et fureteurs incarnaient des fonctionnaires de police, tandis que les porcs étaient associés aux financiers avides. Certains personnages célèbres étaient également dépeints sous la forme d'animaux comme La Fayette en éléphant blanc, Necker en écrevisse ou en oiseau, Bailly en coq³²¹.

Les dessinateurs exploitaient habilement le principe de correspondance zoomorphe, reliant l'apparence physique à des traits de caractère ou des actions morales. Ainsi, le comte de Provence était souvent représenté en renard, le comte d'Artois en tigre et la duchesse de Polignac en louve. La cour elle-même était caricaturée avec des singes, des hiboux, des fouines, des chats et des corbeaux, chaque animal symbolisant un aspect satirique des membres de la noblesse ou de l'aristocratie de l'époque³²².

³¹⁸ WOOD J., *Hommeanimal : histoire d'un face à face*, Paris, 2004, p. 166 ; PLAS E., *Le sens des bêtes. Rhétorique de l'anthropomorphisme au XIX^e siècle*, Paris, 2021, p. 9.

³¹⁹ WOOD J., *Op. cit.*, p. 27.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*

Initialement destinées à un public adulte pour servir de satire sociale, les Fables ont ensuite été adaptées pour un public plus jeune. L'anthropomorphisme consiste donc ici à percevoir l'humanité dans les animaux, leur attribuant des émotions, des pensées et des comportements typiquement humains. Les animaux servent donc à transmettre des leçons morales tout en ayant une touche humoristique³²³.

Les Fables, tout comme d'ailleurs le *Roman de Renart*, *Le Livre de la Jungle*, les contes des frères Grimm ou de Perrault ou *La Ferme des animaux*, font partie de la catégorie de la littérature animalière où se pose la question de l'anthropomorphisme ainsi que la confrontation de l'animalité et de l'humanité³²⁴. Mais, pour aller plus loin, lorsqu'un lecteur lit un texte où les animaux parlent et agissent comme des humains, imagine-t-il ces personnages avec une apparence animale ou humaine ? Les animaux des fables ne sont en fait pas tout à fait animaux ni tout à fait humains. Chacun visualise à sa manière les personnages de l'histoire en fonction de son âge et de son époque. C'est donc un processus subjectif³²⁵.

Cependant, certaines Fables requièrent une lecture zoomorphique obligatoire, où les personnages doivent être imaginés d'office sous forme animale, comme dans *Le Renard et la Cigogne* : l'oiseau ne peut pas manger dans l'assiette plate du renard à cause de son bec. Le lecteur est donc contraint de visualiser les personnages sous forme animale. Mais, dans la plupart des Fables, ce n'est pas le cas, précise l'historien Bergot³²⁶.

Il écrit aussi que le problème réside dans les définitions de l'anthropomorphisme et du zoomorphisme, qui représentent une rupture ontologique en attribuant des caractéristiques d'un être vivant à un autre et qui ne sont pas les siennes. Cette psychologie implique une rupture physique ou comportementale, car chaque espèce possède des caractéristiques distinctes. Cependant, ces concepts bipartites, l'humanité et l'animalité, ignorent le fait que l'homme partage aussi des traits communs avec les animaux³²⁷.

Ainsi, La Fontaine distingue clairement l'apparence physique du comportement dans ses Fables, comme dans l'histoire où une chatte se transforme en une femme mais reste tentée par la souris devenue une fille. Ce jeu entre l'humanité et l'animalité souligne les complexités de la nature humaine et offre une réflexion profonde sur les relations entre les espèces et sur nous-mêmes³²⁸.

³²³ *Ibid.*, p. 166.

³²⁴ CHAPOUTHIER G., *Kant et le chimpanzé : essai sur l'être humain, la morale et l'art*, Paris, 2009, p. 12.

³²⁵ PLAS E., *Op. cit.*, p. 27 et 57 ; BERGOT L.-P., *La « nature » des animaux dans le Roman de Renart : réflexion sur le problème de l'anthropomorphisme dans Le Fablier*. *Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 2021, p. 205, <https://doi.org/10.3406/lefab.2021.1464> (site consulté le 7 mars 2024).

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*, p. 206 ; PLAS E., *Op. cit.*, p. 9.

³²⁸ BERGOT L.-P., *Op. cit.*, p. 206.

La tradition des représentations de Fables trouve ses racines parmi les peintres animaliers et décorateurs, qui, au 18^e siècle, ont commencé à exposer des œuvres telles que *Le Coq et la perle* par Pierre-Nicolas Huillot et *Le Cheval et le Loup* par Bachelier³²⁹. Comme le signalent les auteurs Aron et Chatelain, ces artistes ont contribué à un certain « fantasme » entourant l'attribution de la parole aux animaux³³⁰, une pratique qui se retrouve dans les Fables où les animaux agissent comme des métaphores ou des figures métonymiques symbolisant les comportements humains³³¹. Cette pratique reflète une perception de l'animal qui aide l'homme à mieux se comprendre lui-même. Ainsi, les Fables peuvent être interprétées de différentes manières.

En Europe, entre 1820 et 1850, il y a eu une profusion remarquable d'images mettant en scène l'homme et l'animal³³². Les peintres de Fables se sont distingués par leur volonté de représenter un récit à travers la disposition des personnages dans l'espace et leurs gestes expressifs, souvent aboutissant à une morale de portée générale³³³.

Les Fables étaient populaires au 19^e siècle en raison de leur valeur éducative et de leur perspicacité satirique. En exemple, les Fables de La Fontaine, adaptations des Fables d'Ésope, étaient considérées comme des outils pédagogiques avec une dimension satirique. Elles étaient universellement connues, sans distinction de condition sociale, de sexe, d'âge ou de convictions religieuses. Apprises dès l'enfance, les Fables devenaient de plus en plus appréciées avec l'âge, permettant aux adultes de saisir pleinement leur psychologie caustique et leur satire sociale³³⁴.

La popularisation relative de certaines Fables à une époque donnée reflétait souvent les problèmes contemporains auxquels la société était confrontée³³⁵. Elles offrent une réflexion profonde sur la nature humaine et la société, explorant les travers et les vertus de l'homme grâce aux allégories animales. Cette approche symbolique continue d'être un moyen efficace de critiquer et de comprendre les complexités de la condition humaine.

Joseph Stevens a illustré les Fables de La Fontaine, tout comme Grandville qui est devenu le principal représentant de cet art³³⁶. Le peintre animalier a débuté au Salon de

³²⁹ VAN-EECKE C., *Op. cit.*, p. 23.

³³⁰ ARON P. et CHATELAIN Fr., *Op. cit.*, p. 113.

³³¹ PELLETIER L., *Op. cit.*, p. 14.

³³² WOOD J., *Op. cit.*, p. 139.

³³³ VAN-EECKE C., *Op. cit.*, p. 25.

³³⁴ KOSLOW S., *Op. cit.*, p. 264 et 267.

³³⁵ BERGOT L.-P., *Op. cit.*, p. 205.

³³⁶ WOOD J., *Op. cit.*, p. 30.

Bruxelles en 1845 avec *La lice et sa compagne*³³⁷, œuvre qui a été particulièrement bien accueillie, et avec un autre tableau lié aux Fables, *Le chien qui porte à son cou le dîner de son maître*³³⁸, cités par Thoré-Bürger comme étant « les plus spirituels » du Salon³³⁹.

Dans ce type de peinture, l'accessoire domine : la moralité délivrée par la fable n'est pas la préoccupation principale des artistes, qui se contentent d'illustrer un moment de l'action en y ajoutant de nombreux détails jamais précisés par Jean de La Fontaine³⁴⁰.

En plus de ses œuvres inspirées par les fables, Joseph Stevens a peint des œuvres satiriques, comme *Singe chevauchant un chien*³⁴¹, qui reflètent son intérêt pour des sujets comiques et dénonciateurs mettant en scène des animaux³⁴².

Les accessoires portés par les animaux, hauts de forme, monocles, plumes, ... orientent l'interprétation du texte vers un anthropomorphisme assez traditionnel dans les genres didactiques, dans les caricatures (littéraires ou picturales) et dans la littérature pour enfants. Chaque animal s'exprime alors, non seulement en tant qu'animal par opposition aux hommes, mais il s'adresse aussi au nom de son espèce aux autres espèces animales³⁴³. Dans les Fables, les animaux sont représentés debout, marchant sur leurs pattes arrière et se dressant comme des hommes, vêtus comme eux et ne sont écoutés que parce qu'ils parlent des hommes et aux hommes. Leur animalité n'apparaît jamais que comme un support allégorique³⁴⁴.

Par conséquent, les représentations de chiens de Joseph Stevens, se comportant comme des hommes au regard humide de tristesse, sont-elles des allégories des hommes ? La représentation déréalisée des animaux apparaît donc comme une condition poétique du didactisme : soit l'animal anthropomorphe est allégorique et le savoir dont il est le vecteur n'est pas zoologique, soit il n'est pas allégorique et son anthropomorphisme ne fait que divertir, et amuse sans enseignement³⁴⁵. Cependant, la question de savoir si ces chiens sont réellement le miroir de l'homme reste ouverte à interprétation. Le processus d'anthropomorphisation des animaux est un trait commun tant dans la caricature animalière que dans les représentations de Fables, ces deux médias visant à réduire les hommes à leurs défauts et à leurs qualités en se basant sur leurs comportements instinctifs naturels.

³³⁷ Représentation introuvable. Mentionnée dans MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 109.

³³⁸ Représentation introuvable. Mentionnée dans *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*, p. 109.

³⁴⁰ VAN-EECKE C., *Op. cit.*, p. 24.

³⁴¹ Représentation introuvable. Mentionnée dans COLIN P., *Op. cit.*, p. 115.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ PLAS E., *Op. cit.*, p.349-350.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 199-200.

³⁴⁵ *Ibid.*

Ainsi, l'utilisation de l'anthropomorphisme dans les représentations animalières au 19^e siècle s'inscrit dans un continuum artistique et littéraire plus large, remontant à des traditions satiriques et moralisatrices antérieures qui ont exploré la nature humaine à travers le prisme animal. Cette approche a permis aux artistes de l'époque d'aborder des questions universelles et intemporelles tout en offrant une critique subtile et souvent divertissante de leur société respective. Joseph Stevens y a contribué largement.

2. *Messages contrastés*

L'œuvre du peintre animalier Stevens, et particulièrement ses représentations de chiens au 19^e siècle, suscite un intérêt en raison de la diversité des interprétations qu'elle offre.

En examinant ses peintures, nous sommes invités à explorer les motivations profondes qui ont guidé Stevens dans le choix de ses sujets. Nous pouvons mettre en évidence plusieurs perspectives d'hypothèse qui illustrent la manière dont ses œuvres peuvent être interprétées. Elles permettent de mieux comprendre la richesse et la complexité de ses œuvres et les multiples niveaux de signification qu'elles revêtent mais la compréhension de ses motivations exactes dans le choix de son sujet pictural variera bien évidemment selon les perceptions et les interprétations de chacun.

De manière générale, comme le relève Lemonnier, des littéraires comme Baudelaire et, avant lui, Diderot, ont souligné l'importance pour un artiste de concevoir son travail en accord avec l'idée de la société dans laquelle il vit. Proudhon, à son tour, a mis en avant la portée sociale des œuvres de Courbet et, incidemment, de toutes les œuvres basées sur l'expression des sentiments d'une période³⁴⁶.

Au 19^e siècle, rappelons que le réalisme pictural ne visait pas simplement à glorifier les splendeurs de la vie, mais plutôt à exprimer l'exaltation au lieu de la simple reproduction de la vie elle-même³⁴⁷.

Empreint de réalisme, Joseph Stevens a innové dans la peinture animalière en accordant une place prépondérante à l'animal. Sulzberger mentionne que l'artiste préférait peindre nos « frères inférieurs » tels qu'ils étaient réellement, tels qu'ils devaient apparaître aux yeux de

³⁴⁶ LEMONNIER C., *L'École belge...*, p. 87.

³⁴⁷ *Ibid.*

leurs semblables. Lorsque l'artiste leur attribuait des vêtements, c'étaient souvent des accessoires dérisoires comme un chapeau de général ou la capote d'un vieux grognard, qui soulignaient la réalité de leurs mauvaises conditions³⁴⁸. Comme le souligne l'auteur du commentaire de la gravure *Le Repos* (Fig. 47) rédigé dans la revue *L'Artiste*, « M. Joseph Stevens abuse peut-être un peu des chiens habillés ; il mêle trop souvent leur triste comédie à la comédie humaine (...) »³⁴⁹.

Joseph Stevens est d'ailleurs considéré comme l'un des premiers des « réalistes populistes » tout comme Meunier, Charles de Groux, Louis Dubois, Verwée, Courbet et Millet³⁵⁰.

La première hypothèse d'interprétation serait donc une option purement réaliste. Le choix de peindre des chiens pourrait simplement découler de son intérêt à représenter la vie telle qu'il l'observait autour de lui au 19^e siècle, comme le suggère Sulzberger dans son article sur les frères Stevens en 1884 : « Pas de fables de la Fontaine, pas de parodies à la Grandville, pas d'allusions ou d'allégories à la Landseer. Il raconte la vie des chiens de son temps »³⁵¹. A cette époque, les chiens errants, malheureux et déshérités faisaient partie intégrante du paysage urbain, arpentant les rues à la recherche de nourriture et d'un abri, bien que, rappelons-le, les grandes villes, comme Paris, tentèrent de les chasser pour des raisons de sécurité, d'hygiène et de confort³⁵². Par conséquent, Joseph Stevens, intéressé par leurs comportements et leurs activités, cherchait peut-être à documenter cette réalité obscure. En effet, peindre des sujets réalistes tels que des chiens s'inscrit dans la tradition de l'art naturaliste et animalier. Il peignait des chiens comme Meunier et Courbet peignaient des paysans : pour la véracité. En choisissant de peindre des chiens, Stevens pourrait sembler s'engager dans une forme de réalisme social, capturant une facette de la vie urbaine. C'était un acte d'observation minutieuse et d'honnêteté artistique, cherchant à immortaliser des aspects souvent négligés ou inconfortables de la réalité quotidienne.

En somme, Joseph Stevens aurait pu peindre des chiens pour représenter la réalité au 19^e siècle sans pour autant sous-entendre une dénonciation ou une critique de la société. Pour lui, représenter des sujets tels que les chiens était donc une manière de rendre compte de la vie telle qu'elle était réellement, sans artifice ni embellissement. Le choix de Stevens de peindre des chiens errants s'inscrirait donc dans sa quête de réalisme artistique, témoignant de son

³⁴⁸ SULZBERGER M., *Chronique artistique...*, p. 94.

³⁴⁹ Commentaire sur la gravure du numéro de la revue, *Le Repos*, exposée au Salon de 1857 dans *L'artiste*, Paris, 1858, p. 80, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220836n/f1.item.zoom> (article consulté le 9 juillet 2024).

³⁵⁰ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 8.

³⁵¹ SULZBERGER M., *La dynastie des Stevens...*, p. 426.

³⁵² BALDIN D., *Op. cit.*, p. 161.

intérêt pour la vie quotidienne et pour la représentation authentique de son époque à travers le regard des animaux.

Une autre hypothèse est de dire que l'artiste pourrait être porteur d'une dénonciation spécifique, que ce soit pour mettre en lumière les conditions de vie des animaux ou bien celles des hommes au travers de ses toiles.

Comme le souligne l'historienne de l'art Bienvenue, Joseph Stevens, particulièrement loué pour le rendu des matières et pour son réalisme dans le maintien et le positionnement des animaux, peut sacrifier une part de véracité au profit d'une représentation plus frappante en exagérant le caractère dramatique d'une scène afin de susciter diverses émotions chez les spectateurs. Les compositions complexes des interactions entre animaux peuvent refléter un désir conscient de nous confronter à une représentation poignante du déséquilibre relationnel entre les espèces. Il peut y avoir également une critique implicite dans ces tableaux, que ce soit à l'égard des conditions de vie des animaux ou de la maltraitance. Pour les représentations animalières, il est important de souligner la portée éthique animale. Les animaux ne sont plus considérés comme des êtres simples, les éloignant ainsi d'une identification limitée à des concepts typiquement humains³⁵³.

Pour poursuivre notre réflexion, nous pourrions considérer que l'accent peut être mis sur l'organisation sociale et les souffrances humaines et animales qu'elle engendre. Comme le disent les auteurs Paul Aron et Françoise Chatelain dans leur article, les tableaux de Joseph Stevens incarnent une révolution du regard de l'artiste sur le monde social. Il représente un des principaux relais par lequel les naturalistes littéraires abordent la condition animale comme une réalité en soi, reflétant ainsi l'organisation sociale³⁵⁴. Par exemple, dans le poème *Les Bons Chiens* (Annexe 1), Baudelaire souligne l'ardeur au travail représentée dans les peintures de Joseph Stevens comme dans *Marchands de sable*³⁵⁵, *Un métier de chien* (Fig. 32), *Intérieur d'un saltimbanque*³⁵⁶ et *Un épisode du marché aux chiens de Paris* (Fig. 42) où l'exploitation canine met en lumière l'insensibilité humaine. Les chiens deviennent des victimes de la cruauté humaine consciente ou non³⁵⁷.

Comme le dit si bien Lemonnier, Joseph Stevens, potentiellement épris d'une tendresse pour ces chiens, les a chantés à travers ses peintures, voulant aussi exprimer ainsi leur malheur

³⁵³ BIENVENUE V., *Op. cit.*, p. 5-6 et 10-11.

³⁵⁴ ARON P. et CHATELAIN Fr., *Op. cit.*, p. 96.

³⁵⁵ Représentation introuvable. Mentionnée dans BURTON R. D. E., *Baudelaire's Indian Summer : A Reading of « Les Bons Chiens »* dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 22, 1994, p. 472.

³⁵⁶ Représentation introuvable. Mentionnée dans *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

proche du nôtre. Il semble que la nature, en rendant ces êtres si semblables à nous, ait voulu nous enseigner à les adoucir par l'échange de sympathie mutuelle. Par notre empathie, le visage des animaux s'illumine et nous révèle la continuité de notre humanité. Leur désolation semble refléter nos propres chagrins, exprimés par des gestes et des silhouettes tristes, comme des sosies condamnés à ressentir comme nous sans pouvoir exprimer autrement leur douleur que par leur aspect mélancolique³⁵⁸.

De plus, l'hypothèse que le peintre défende les conditions de vie animale à travers ses toiles est-elle plausible ? Ainsi, bien conscient du tragique sort des chiens errants au 19^e siècle, le peintre réalise même des études à la fourrière et se promène dans les marchés aux chiens afin de mieux saisir leurs comportements et leurs attitudes. *Le Griffon*³⁵⁹, *Un misérable* (Fig. 37) et *Vieille lice* (Fig. 48) sont les résultats de ces longues observations³⁶⁰. Par ailleurs, aucune archive ne mentionne qu'il participe à des événements ou des œuvres pour aider les chiens errants ni même qu'il possédait lui-même un chien de compagnie. Cela pourrait sous-entendre qu'il n'aimait les chiens que comme sujet pictural et non pas pour dénoncer leur condition. Cependant, peindre le sort des chiens malheureux pour dénoncer la condition animale sans s'engager dans des actions volontaires en leur faveur peut sembler contradictoire.

Par ailleurs, une autre interprétation soutient l'idée qu'il est possible aussi que Joseph Stevens ait voulu tout simplement ébranler son public de manière forte en créant l'émoi. Selon Lemonnier, le peintre Wiertz, dans la plus grande de ses apothéoses de l'humanité, n'a pas mis le centième de l'émotion que fait Joseph avec ses chiens³⁶¹. Les chiens, comme animaux domestiques dépendant des humains, éveillent toute une gamme d'émotions chez les spectateurs, comme la pitié, la vulnérabilité ou la solitude. En capturant ces émotions, Stevens pourrait juste chercher à créer des œuvres d'art plus émotionnellement puissantes. Dans sa volonté bien marquée de montrer des chiens errants et malheureux, le peintre pourrait aussi vouloir commenter les relations entre l'humanité et le monde animal, soulignant par là le traitement parfois négligent ou cruel réservé aux animaux domestiques et sauvages dans un environnement urbain en pleine expansion. Ses peintures de chien, dépassant ainsi la simple documentation de la réalité extérieure, étaient chargées d'émotion et de symbolisme, visant à sensibiliser les spectateurs aux conditions de vie des animaux au 19^e siècle. Mais l'historien de

³⁵⁸ LEMONNIER C., *Les artistes belges...*, p. 362.

³⁵⁹ Représentation introuvable. Mentionnée dans COLIN P., *Op. cit.*, p. 114.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ LEMONNIER C., *Les artistes belges...*, p. 367.

l'art Laoureux, de son côté, écrit de Joseph Stevens que trop souvent, il semblait céder à un sentimentalisme bourgeois, comme par exemple, dans *Plus fidèle qu'heureux* (Fig. 40)³⁶².

Cet art social qu'incarne Joseph Stevens, bien que timide dans son affirmation, acquit toute sa force avec des artistes ultérieurs comme Meunier. Cependant, pour Sulzberger, aucun autre peintre animalier n'a atteint la profondeur de sentiment que Joseph Stevens évoque lorsqu'il suscite la compassion envers la misère des chiens. Il ne cherche pas à créer des mises en scène philosophiques. Son travail n'est pas purement esthétique, mais évoque plutôt une synthèse directe de la question sociale³⁶³.

Bien que Stevens soit principalement un peintre animalier, certains critiques avancent une autre interprétation de son travail en suggérant que ses représentations de chiens errants pourraient avoir une signification sociale sous-jacente³⁶⁴. Qui de mieux que le chien, meilleur ami de l'homme et compagnon de prédilection au 19^e siècle, pourrait incarner les hommes et ainsi dénoncer la condition humaine ?

En effet, les chiens errants étaient souvent associés à la pauvreté urbaine, aux conditions difficiles des classes défavorisées, aux dégradations urbaines et à la marginalisation, reflétant ainsi indirectement les luttes et les défis rencontrés par les membres les plus vulnérables de la société. Certains peuvent même interpréter les chiens comme des figures de prostituées ou des lorettes, offrant de la compagnie à ceux dans le besoin et recevant en retour une protection souvent temporaire³⁶⁵.

En choisissant de les peindre, Stevens pourrait vouloir documenter non seulement la réalité physique des animaux dans leur environnement, mais également implicitement exprimer une critique subtile de la société de son époque en proie à des problèmes sociaux et éthiques.

Pour l'auteure Plas, en suscitant de la pitié pour les chiens errants, Stevens cherchait à sensibiliser le public aux pauvres et marginalisés de la ville. Ses peintures de chien pouvaient servir de métaphore visuelle des conditions difficiles auxquelles étaient confrontées les populations marginalisées, évoquant des questions de compassion, de justice sociale et de responsabilité envers les plus vulnérables de la société. En mettant en lumière la vie précaire des chiens, Stevens pourrait espérer susciter l'empathie et encourager une réflexion plus

³⁶² LAOUREUX D., *Op. cit.*, p. 21.

³⁶³ SULZBERGER M., *Chronique artistique...*, p. 95.

³⁶⁴ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 108 ; LAOUREUX D., *Op. cit.*, p. 21.

³⁶⁵ BURTON R. D. E., *Op. cit.*, p. 476.

profonde sur les inégalités, les injustices de son temps et les relations entre le monde animal et l'humanité³⁶⁶.

En somme, il y a une certaine analogie entre la condition des chiens errants qui survivent tant bien que mal dans les rues et les chiens d'utilité qui endurent des souffrances similaires à celles des ouvriers et des mendiants. Cela amène à réfléchir aux solutions que la société pourrait apporter pour mettre fin à la souffrance humaine. La similarité entre le traitement des hommes et celui des animaux met en lumière les enjeux et les apories des deux perspectives : d'une part, l'humanité métaphysique qui éloigne les hommes des animaux et de certains hommes considérés comme des sous-hommes ; d'autre part, l'« antihumanisme » qui déconstruit ces catégories³⁶⁷.

Dans un sens plus symbolique, les chiens pourraient représenter la solitude, la liberté, la survie, la résilience face à l'adversité et l'isolement. Ces thèmes universels résonnent avec les expériences humaines d'aliénation et d'abandon.

Cependant, selon les dires d'Eekhoud, certains auteurs et critiques, « plus pessimistes » dans l'interprétation des œuvres de l'animalier, suggèrent que le peintre n'aurait eu qu'un intérêt exclusivement pictural pour les créatures à quatre pattes, allant même jusqu'à ne pas tolérer la présence d'un seul représentant canin dans sa demeure. Dans ce cas, ce serait plutôt plus la cruauté que la compassion qui l'aurait motivé à traduire fidèlement et méticuleusement la détresse de ces chiens errants et surmenés. Il aurait pris du plaisir à les réduire à cet état de famine, de douleur et de fatigue. Il aurait dépeint ces animaux avec une intention presque sadique, les voulant les plus meurtris et les plus tristes. Certains auraient vu en lui un véritable tortionnaire artistique, pratiquant une sorte de vivisection picturale. Alors, pour Eekhoud, les hommages de Baudelaire et de Cladel, dans ce cas, iraient au bourreau plutôt qu'au louangeur des pauvres chiens³⁶⁸ !

Eekhoud, dans son ouvrage de 1911, écrit de Joseph Stevens : « Dans tous les cas, quel que fût le sentiment réel de Stevens à l'égard de ses modèles, il les connaissait dans leurs moindres caractéristiques et il les a rendus avec une conscience et une perfection technique dont le règne animal, même la faune aristocratique, n'avait encore bénéficié avant lui ». Il

³⁶⁶ PLAS E., *Op. cit.*, p. 175.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 189-191.

³⁶⁸ EEKHOUD G., *Op. cit.*, 1911, p. 46.

évoque également Camille Lemonnier qui met en avant « sa touche martelant les formes comme un pilon, décrivant ainsi la force et la précision de son style artistique »³⁶⁹.

En définitive, l'œuvre de Joseph Stevens demeure particulièrement complexe à interpréter. En effet, l'artiste a volontairement évité les classifications qui divisent les artistes. Lemonnier affirme cette personnalité du peintre en écrivant que « les autres ne pourraient dire qu'il est grissiste plutôt qu'harmoniste ou harmoniste plutôt que coloriste. Je ne vois pas de plus bel éloge à faire de lui »³⁷⁰. C'est pourquoi il est difficile de le catégoriser et ses motivations artistiques ne peuvent être que complexes, sujettes à différentes interprétations selon les contextes historique ou artistique, et selon les aspects social ou personnel. De plus, en l'absence de documentation directe de la part de Joseph Stevens sur ses intentions artistiques, nous ne pouvons que spéculer sur les raisons précises soutenant le choix de ses sujets. A-t-il voulu, comme peintre animalier, dénoncer les conditions de vie animales seules, ou en parallèle avec celles de ses contemporains urbains ? A-t-il voulu mettre en avant le rapport étroit entre l'animal et l'humain ou encore nous inviter à nous interroger sur l'organisation de la société ?

Pour conclure, il semble aller de soi que ses œuvres d'art ne peuvent être interprétées comme n'étant que de simples portraits d'animaux. A travers la puissance émotionnelle dégagée, elles dépassent grandement leur simple aspect descriptif pour devenir des récits visuels complexes et riches en significations symboliques. Elles sont des témoignages de la vie et des défis de son époque, révélant des couches de sens qui continuent à fasciner et à interpeller les amateurs d'art aujourd'hui. Cette exploration des diverses interprétations de ses œuvres nous invite à apprécier la profondeur et la pertinence de l'art de Stevens dans le contexte plus large de l'histoire de l'art et de la condition humaine et animale.

C. L'œuvre de Stevens comme inspiration littéraire

Si Joseph Stevens a marqué son temps par la qualité de sa peinture et par son sujet de prédilection, il a également marqué quelques auteurs littéraires comme son contemporain, le célèbre écrivain Charles Baudelaire au travers du poème *Les Bons Chiens* (Annexe 1), le dernier poème du recueil posthume de Baudelaire, *Spleen de Paris* ou *Petits Poèmes en prose*, publié pour la première fois en 1869³⁷¹. Ce poème se compose de seize paragraphes principaux en

³⁶⁹ Ibid., p. 48.

³⁷⁰ LEMONNIER C., *Les artistes belges...*, p. 362.

³⁷¹ CHESTERS G., *Sur « Les Bons Chiens » de Baudelaire dans Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, 1980, p. 416.

l'honneur des bons chiens, suivis de quatre autres en hommage à Joseph Stevens, accompagné d'une anecdote biographique³⁷².

L'auteur Mortelette précise que la plupart des poèmes de *Spleen de Paris*, dont *Les Bons Chiens*, narrent la vision d'un flâneur déambulant dans la grande ville. Ce poème évoque différents types de chiens rencontrés par le narrateur : les chiens élégants, les chiens pauvres, les chiens belges, les chiens de saltimbanque, les chiens philosophes,... Baudelaire structure ces observations en utilisant des formules telles que « il y en a qui... », « d'autres qui... » afin de créer une impression de caractère rhapsodique. En somme, la poésie, la ville et la vie sont les thèmes principaux de ce poème³⁷³.

A la fin du poème, Baudelaire narre comment Joseph Stevens lui a donné son gilet « mirifique de couleur fanée et rare » dans la taverne du *Prince of Wales* ou celle *Horton*, au fond de la rue Villa Hermosa, en remerciement de lui avoir dédié ce poème. Cette anecdote semble donc avoir été ajoutée après la création du poème. Ce récit anecdotique marque une rupture avec le corps du poème en changeant de ton narratif. Cependant, les chiens mentionnés dans la première partie du poème sont intimement liés au gilet du peintre évoqué dans la seconde partie grâce à l'utilisation d'adjectif : le « *beau gilet* » qui récompense « le poète qui a chanté les *pauvres* chiens ». Ce geste fait écho à l'histoire d'Arétin dans laquelle un tyran lui offre une « dague enrichie de pierreries » ou « un manteau de cour » en échange d'« un précieux sonnet » ou « un curieux poème satirique ». En effet, pour l'auteure Scott, *Les Bons Chiens* est écrit en prose dithyrambique qui, par son exagération élogieuse, pourrait suggérer une certaine ironie de la part de Baudelaire³⁷⁴.

Le sujet du saltimbanque est également un sujet de prédilection pour de nombreux écrivains dans la deuxième moitié du 19^e siècle comme, par exemple, chez Jules Vallès dans *Tableau de Paris*³⁷⁵.

³⁷² MORTELETTE Y., *Des Esseintes lecteur du « Spleen de Paris »* dans *L'Année Baudelaire*, vol. 22, 2018, p. 169, <https://www.jstor.org/stable/45073732> (article consulté le 26 mars 2024) ; BURTON R. D. E., *Op. cit.*, p. 468.

³⁷³ MORTELETTE Y., *Op. cit.*, p. 169 ; SCOTT M., *Baudelaire's Canine Allegories : « Le Chien et le flacon » and « Les Bons Chiens »* dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 33, 2004, p. 111, <https://www.jstor.org/stable/23538338> (article consulté le 4 avril 2024).

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 113 ; LEMONNIER C., *Les artistes belges...*, p. 366 ; BURTON R. D. E., *Op. cit.*, p. 467 et 468 ; EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 36.

³⁷⁵ ARON P. et CHATELAIN Fr., *Op. cit.*, p. 97.

Baudelaire, quant à lui, toujours à propos de Stevens, dit de l'œuvre l'*Intérieur d'un saltimbanque*³⁷⁶ que les chiens habillés sont les artistes qui veillent sur leur repas. Aron et Chatelain mentionnent que l'écrivain a su faire de ses pauvres chiens l'allégorie moderne de la condition littéraire de l'époque, une métaphore de l'écrivain et des artistes marginaux³⁷⁷.

En plus de dédier son poème à Joseph Stevens, Baudelaire rend également hommage à son ami dans le corps même du poème en décrivant minutieusement l'*Intérieur de Saltimbanque* ou *Misérable logis du saltimbanque*³⁷⁸. Auparavant, avant d'écrire *Les Bons Chiens*, Baudelaire avait rédigé un commentaire sur cette œuvre dans le catalogue de la collection Crabbe notant : « Joseph Stevens. *Misérable logis de saltimbanque*. Tableau suggestif. Chiens habillés. Le saltimbanque est sorti et a coiffé un de ses chiens d'un bonnet de houzard pour le contraindre à rester immobile devant le miroton qui chauffe sur le poêle. Trop d'esprit »³⁷⁹. Cette atmosphère se retrouve également dans son poème.

Ainsi, Joseph Stevens a clairement inspiré Baudelaire, comme il l'a fait pour George Garnier, Louis de Lattre mais aussi Léon Cladel avec son ouvrage *Léon Cladel et sa kyrielle de chiens* dédié à Joseph³⁸⁰. Mais il n'est pas le seul à avoir été une source d'inspiration pour Baudelaire ; une autre personnalité de l'époque a influencé le poète dans l'écriture de ce poème : Nestor Roqueplan (1805-1870).

Toujours dans son poème, Baudelaire évoque un « immortel feuilleton » de Roqueplan dans lequel est posée la question « Où vont les chiens ? ». Ce feuilleton est paru en 1869 dans le volume de Roqueplan intitulé *Parisine*, bien que la publication originale demeure inconnue. Une version a été retrouvée dans *La Presse* du 16 mai 1857 sous la rubrique « Courrier de Paris ». Roqueplan y relate des anecdotes telles que celles des aveugles de Paris et de leurs chiens, comme l'histoire du chien Moustache qui, après la mort de son maître, continue de mendier dans les rues tout en refusant de côtoyer les belles chiennes de race. Bien que ce passage du feuilleton ne soit pas repris par Baudelaire dans son poème, des inspirations sont perceptibles, précise l'auteur Chesters³⁸¹.

³⁷⁶ Représentation introuvable. Mentionnée dans ARON P. et CHATELAIN Fr., *Op. cit.*, p. 98 et 103.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919 ; MOREAU P., *Op. cit.*, p. 540 ; ARON P. et CHATELAIN Fr., *Op. cit.*, p. 103.

³⁷⁹ MOREAU P., *Op. cit.*, p. 540 ; DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 54 ; BAUDELAIRE CH., *Op. cit.*, p. 260.

³⁸⁰ ARON P. et CHATELAIN Fr., *Op. cit.*, p. 102 ; DELVOYE C., *Op. cit.*, p. 158.

³⁸¹ CHESTERS G., *Op. cit.*, p. 416-417.

Joseph Stevens a également inspiré Roqueplan qui, à la fin de son feuilleton le mentionne comme quelqu'un qui décrit les chiens bien mieux que l'écrivain lui-même. Baudelaire a ainsi rapproché ces deux personnalités comme étant amateurs de chiens. Les lecteurs admirent les œuvres picturales de Joseph Stevens tout en appréciant la lecture du feuilleton de Roqueplan³⁸².

La question posée par Roqueplan, « où vont les chiens ? », évoque symboliquement la question du destin des morts et de la condition humaine, représentée à travers les chiens. Cette question, teintée d'ironie, ne porte pas sur la mort elle-même mais sur la vie, tout comme les questions « que font les chiens », « quelles sont leurs activités ? »,... Cette approche, que présente l'auteur Boneu, invite à porter un regard conventionnel sur la vie dans ce qu'elle a de plus instinctif et de plus beau dans sa précarité³⁸³. Baudelaire reprend cette notion d'interrogation ambiguë dans son poème. En associant la question « où vont les chiens ? » à l'idée d'un « paradis spécial pour les bons chiens », Baudelaire revêt le manteau du moraliste : il s'agit de défendre les bons contre les méchants, d'analyser les comportements de tous, tout en mettant en évidence l'affairement constant de ces chiens qui, « comme vous », « se sont levés de bon matin » et « cherchent leur vie ou courent à leur plaisir »³⁸⁴.

Il faut dire que Roqueplan n'est pas insensible à la condition animale puisqu'il plaide pour les chiens menacés d'être chassés des rues parisiennes dès que leurs propriétaires devront payer un impôt, en lien avec l'actualité de Paris au 19^e siècle. Le feuilleton de Roqueplan peut être perçu comme une défense des droits des animaux et par conséquent, le poème de Baudelaire également, écrit Chesters³⁸⁵. D'autant plus que Joseph Stevens, à travers ses œuvres, conserve une certaine ambiguïté à ce sujet.

Une autre lecture du poème de Baudelaire, relatée par Scott, met en lumière la critique sociale et la distinction de statut entre différents chiens, reflétant ainsi le mépris de l'auteur pour les chiens bourgeois et gâtés. Cette distinction peut être associée à la philosophie cynique, où le narrateur souligne que vivre dans l'aisance n'est pas propice aux pensées cyniques. Un lien peut être fait avec les cyniques antiques tels que Diogène et Antisthène, qui méprisaient les

³⁸² *Ibid.*, p. 418.

³⁸³ BONEU V., *Une lecture des "Bons Chiens"* dans *L'Année Baudelaire*, vol. 11, 2007, p. 54 et 63-64, <https://www.jstor.org/stable/45065008> (article consulté le 3 mars 2024).

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 54.

³⁸⁵ CHESTERS G., *Op. cit.*, p. 417.

individus menant une vie luxueuse. Ces philosophes cyniques ont choisi de vivre selon leur doctrine en adoptant un mode de vie de mendiants errants. Leur vagabondage et leur volonté de s'aliéner de leurs contemporains les rapprochent des « philosophes à quatre pattes » marginalisés mais vertueux, évoqués dans *Les Bons Chiens*³⁸⁶.

Comme le signalent Aron et Chatelain, Baudelaire dissimule sa critique de manière subtile dans ce poème, rendant improbable que les lecteurs du 19^e siècle aient perçu l'agression satirique dirigée contre eux. Il critique ainsi ses contemporains de manière voilée, utilisant l'image des chiens pour souligner les contradictions et les travers de la société bourgeoise de son époque. Pour certains, *Les Bons Chiens* pourrait même symboliser le destin des artistes en tous genres : pauvre et marginal³⁸⁷.

La raison pour laquelle Baudelaire a choisi d'utiliser les chiens pour dénoncer certains aspects de la société humaine peut être explorée à travers l'analyse des préférences animales et des symboles associés à ces choix.

Pour le journaliste français Xavier Aubryet, vers 1860, il existe une théorie selon laquelle l'homme peut être expliqué par l'animal qu'il préfère : ceux qui montrent une préférence pour les chiens portent une importance à l'humanité tandis que ceux qui aiment les chats choisissent « l'animal anti-social, l'être de révolte, l'homme qui dans l'histoire s'appelle Caïn, Judas ou Lacenaire ». Cette distinction suggère une dichotomie entre les valeurs humaines et les traits considérés comme opposés à la société, fait remarquer Chesters³⁸⁸.

Baudelaire semble jouer avec cette théorie, comme en témoigne la publication de ses poèmes en prose *Les Veuves* et *Le Chien et le Flacon*, peu de temps après le feuilleton d'Aubryet. Dans le premier poème, Baudelaire évoque l'égoïsme de l'enfant et suggère qu'il ne peut être comparé à un animal pur comme le chien. Cependant, dans le deuxième poème, le poète exprime des plaintes concernant cet animal car ce dernier préfère l'odeur des ordures que celui du parfum (cela veut dire que le public vulgaire ne comprend pas les artistes). Cela engendre une ambiguïté par rapport aux préférences de Baudelaire, jusqu'à la fin de sa vie, où il écrit beaucoup sur les chiens, mais sur des chiens qui ressemblent davantage à des chats, c'est-à-dire indépendants, instinctifs et solitaires, dit encore Chesters³⁸⁹.

Qu'importe l'animal représenté dans ses poèmes, Baudelaire choisit le chien pour de nombreuses raisons sociales, personnelles et culturelles.

³⁸⁶ SCOTT M., *Op. cit.*, p. 112.

³⁸⁷ ARON P. et CHATELAIN Fr., *Op. cit.*, p. 103.

³⁸⁸ CHESTERS G., *Op. cit.*, p. 419.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 421.

Le poème *Les Bons Chiens* a suscité de nombreuses interprétations en raison de sa richesse symbolique et de ses nuances. Boneu souligne que certains voient en ce poème une simple anecdote autour d'un gilet, une ode à l'amitié, ou un exemple d'une modernité poétique associée à l'ironie caractéristique de Baudelaire. La diversité des interprétations témoigne de la complexité de l'œuvre et de sa capacité à résonner auprès de différents publics³⁹⁰. Une chose est sûre, la peinture canine de Joseph Stevens n'a pas laissé Baudelaire indifférent.

³⁹⁰ BONEU V., *Op. cit.*, p. 49.

CHAPITRE 3 : LES FRÈRES STEVENS

Explorer l'ensemble de la fratrie Stevens permet de mettre en lumière les interactions familiales, les influences réciproques et les dynamiques au sein de la famille. Tous impliqués dans le domaine artistique, ils ont pu s'inspirer mutuellement grâce à leurs intérêts communs. Cette proximité familiale laisse entrevoir leurs valeurs, leurs objectifs et le soutien mutuel qui ont alimenté leurs parcours professionnels respectifs, enrichissant ainsi notre compréhension de l'œuvre de Joseph Stevens. La comparaison entre les productions artistiques des deux frères Stevens est un exercice presque obligé même si elle implique certaines limites.

A. Alfred Stevens : le peintre des femmes

Artiste peintre vivant à Paris, tout comme son frère, Alfred Stevens a cependant développé un art pictural bien différent du sien. Mettant en valeur la gent féminine, il est particulièrement apprécié à la fois par le milieu de la bourgeoisie et par le monde artistique de son temps.

1. *Biographie*

Alfred, deuxième fils de Jean-François Léopold Stevens et Catherine Victoire Dufoy, est né à Bruxelles le 11 mai 1823 et décédé à Paris le 24 août 1906³⁹¹.

Il a étudié à l'Athénée de Bruxelles et a passé ses jeudis après-midi dans l'atelier de François-Joseph Navez, peintre formé selon les méthodes du peintre David et admiré autant par le grand public que par l'élite. Dans cet atelier, il se consacrait exclusivement au dessin, car le maître interdisait strictement la pratique de la peinture avant que ses élèves ne maîtrisent parfaitement la science de la forme. Après son passage chez Navez, Alfred Stevens a séjourné à Paris vers 1843 pour y débiter sa carrière, se tournant vers la peinture de drames sociaux³⁹². Comme en témoignent des dessins académiques, il aurait reçu des conseils de Camille Roqueplan, peintre français d'histoire et de genre, et ami de son père, ce qui aurait motivé son déménagement à Paris pour travailler avec lui. En 1844, il a intégré l'École des Beaux-Arts et

³⁹¹ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 6 ; VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 96 ; JOTTRAND M., *Op. cit.*, p. 24 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 23.

³⁹² VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 96 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 915 ; LAMBOTTE P., *L'œuvre d'Alfred Stevens*, cat. exp. (Société royale des Beaux-Arts et l'art contemporain, Anvers, 1907), p. 5 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 117 ; ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, p. 9 ; VERLANT E., *Op. cit.*, p. 444.

est classé seizième parmi un grand nombre de candidats. Il a été marqué par le prestige d'Ingres et s'est identifié à Delacroix dans l'esprit romantique³⁹³. Par conséquent, lorsqu'il retourne à Bruxelles après un décès dans sa famille, probablement celui de sa grand-mère maternelle, ses premières œuvres sont marquées par le romantisme, telles que *Un Soldat malheureux* (Fig. 49) de 1846, œuvre acquise par Godecharle, fils du sculpteur et marchand de tableaux du même nom³⁹⁴.

Alfred Stevens a d'abord été classé parmi les peintres d'histoire en raison du grand succès de sa *Scène de la Ligue*³⁹⁵. Cependant, vers 1850, il est placé en tête des peintres de genre pour ses trois tableaux : *Soldats huguenot*³⁹⁶, *Regrets de la patrie* (Fig. 50) et *Amour de l'or*³⁹⁷. Les œuvres de cette période reflètent les influences de son éducation artistique : un romantisme mêlant à la fois l'historique et le réalisme. Il a fait sensation à la Fête artistique du 5 janvier 1850 en exposant le *Pardon* (Fig. 51) et l'*Adieu*³⁹⁸. En 1852, faute de moyen, il travaille dans l'atelier de Florent Willems. Ses débuts dans le monde artistique se font avec des sujets de la vie sociale, ce qui engendre une certaine réticence du public, selon l'auteur Jottrand, quand, au Salon de 1853, il expose *Découragement*³⁹⁹, *Musicien malade* (Fig. 52) et *Masques à l'aube du Mercredi des Cendres* (Fig. 53). Cette dernière toile fut achetée par le Gouvernement français et offerte au musée de Marseille. Il expose également une scène réaliste, représentant la découverte d'un homme assassiné à Montmartre, mais traitée dans le genre historique, suivant les conseils de Constant Troyon (1810-1865), peintre français de l'École de Barbizon, sous le titre *Des bourgeois et des manants trouvant au point du jour le corps d'un gentilhomme de la cour assassiné par des guisards* (Fig. 54). Il cherche principalement à rendre la véracité de la scène. Alors qu'il est encore jeune peintre, il est invité aux célèbres dîners d'artistes du Restaurant du Havre, où il se lie d'amitié avec des personnalités telles que Thomas Couture, Théophile Gauthier, Alexandre Dumas fils, Delacroix, Baudelaire, Flaubert et Edmond de Goncourt. Il fait également la rencontre, à cette époque, de Zola, Verlaine, Pissarro, Whistler, Morisot, Degas, Courbet, Bazille et Debussy. Lors de l'Exposition universelle de 1855, ses tableaux *Mendiants* ou *La Mendicité tolérée* (Fig. 55) et *Chasseurs de Vincennes*, dit

³⁹³ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 12 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 117 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 915 ; VERLANT E., *Op. cit.*, p. 444.

³⁹⁴ DU JARDIN J., *L'art flamand*, tome 5, Bruxelles, 1899, p. 70, <https://archive.org/details/lartflamand05duja/mode/2up> (ouvrage de synthèse consulté le 10 avril 2024).

³⁹⁵ Représentation introuvable. Mentionnée dans *Ibid.*, p. 72.

³⁹⁶ Représentation introuvable. Mentionnée dans *Ibid.*

³⁹⁷ Représentation introuvable. Mentionnée dans *Ibid.*

³⁹⁸ Représentation introuvable. Mentionnée dans LEMONNIER C., *L'École belge...*, p. 52.

³⁹⁹ Représentation introuvable. Mentionnée dans DU JARDIN J., *Op. cit.*, p. 73.

aussi *Ce qu'on appelle le Vagabondage* (Fig. 56) attirent l'attention et la faveur de l'Empereur Napoléon III, ce qui lui vaut une invitation aux Tuileries. La famille impériale lui commande alors plusieurs tableaux, contribuant ainsi à sa reconnaissance officielle⁴⁰⁰.

Cependant, la même année, confronté aux critiques et aux demandes du public qui lui suggère de peindre des scènes mondaines de la vie contemporaine plutôt que des représentations de misère, il expose *Chez soi*⁴⁰¹ au Salon d'Anvers, marquant ainsi un changement de registre dans le choix du sujet pictural. Cette toile représente une femme se chauffant au coin du feu⁴⁰². Durant ce Salon, il reçoit la croix de l'ordre de Léopold grâce à l'intervention d'Henri Leys, peintre et graveur belge. Une personnalité inconnue écrit sur ce changement, plus attrayant financièrement que ses œuvres de jeunesse : « Il peint encore des mains tendues, mais ce sont des jolies petites mains blanches et elles implorent non l'aumône mais le baiser »⁴⁰³. Deux ans plus tard, au Salon de Paris, il expose un *Printemps* (Fig. 57) et *La Consolation* (Fig. 58), ce dernier tableau représentant deux femmes en deuil, qui suscite un tel engouement que Gustave Planche, critique littéraire français, commente exclusivement la production d'Alfred Stevens et celle de Courbet dans *La Presse*⁴⁰⁴.

En 1858, Alfred se marie avec Fanny Juliette Albertine Marie Hortense Blanc (1836-1891) et a quatre enfants : trois fils, l'ainé Léopold deviendra peintre à son tour, Jean, Pierre et une fille Catherine pour laquelle Degas sera le parrain. Ses témoins de mariage sont Alexandre Dumas fils, ainsi que vraisemblablement Théophile Gauthier et Eugène Delacroix, témoignant ainsi de sa bonne intégration dans la société mondaine parisienne⁴⁰⁵.

Par la suite, Alfred Stevens commence à se concentrer presque exclusivement sur des scènes d'intimité mettant en avant la femme comme sujet principal. Au Salon de 1861, il expose plusieurs tableaux de ce genre, ce qui lui vaut le surnom de peintre de la femme. Parmi ses œuvres exposées, se trouvent *Le Bouquet* (Fig. 59), *La Nouvelle*⁴⁰⁶, *Un Fâcheux*⁴⁰⁷, *Une*

⁴⁰⁰ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 115 ; VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 97 ; JOTTRAND M., *Op. cit.*, p. 24 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 916 ; LAOUREUX D., *Op. cit.*, p. 21 ; LEMONNIER C., *Histoire des Beaux-Arts...*, p. 102 ; VERLANT E., *Op. cit.*, p. 444.

⁴⁰¹ Plusieurs versions de *Chez soi* existent, mais celle exposée au Salon d'Anvers en 1855 est introuvable. Mentionnée dans LEMONNIER C., *L'École belge...*, p. 82.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 82 et 92 ; MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 18 ; JOTTRAND M., *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁰³ Citation d'un inconnu mentionnée par DUPLAT G., *Alfred Stevens, le flambeur magnifique* dans *La Libre*, 7 juin 2009.

⁴⁰⁴ DU JARDIN J., *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁰⁵ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 16 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 916.

⁴⁰⁶ Représentation introuvable. Mentionnée dans DU JARDIN J., *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁰⁷ Représentation introuvable. Mentionnée dans *Ibid.*

*Veuve*⁴⁰⁸ et *Une Mère* (Fig. 60). « Ce dernier est le plus grand », commente l’auteur du Jardin, « et l’artiste y montre une ampleur d’exécution peu ordinaire chez les peintres de petits sujets gracieux ». Ces tableaux sont caractéristiques du genre intimiste et mondain auquel il s’attache⁴⁰⁹.

Pour l’auteur Boucher, Alfred Stevens était estimé pour sa capacité à représenter le réalisme et la somptuosité des étoffes, le luxe des salons parisiens et la beauté des femmes de son époque. Ses modèles étaient principalement des femmes choisies sur les trottoirs de Paris, appelées les Lorettes, nom tiré de l’église Notre-Dame de Lorette à Paris auprès de laquelle elles rodaient. Le peintre était réputé pour sa capacité à peindre les femmes contemporaines avec élégance⁴¹⁰.

Bien que loués par certains, ses tableaux ont également attiré des critiques, précise encore Boucher, notamment de l’écrivain et photographe français Maxime Du Camp (1822-1894), qui n’appréciait pas la perfection du détail et leur manque de message, jugeant ainsi que ses œuvres étaient trop étourdissantes et nuisibles à l’art. Certains estimaient que les sujets modernes de la vie n’étaient pas adaptés à la peinture, et qu’Alfred Stevens accordait trop d’importance à la représentation de la femme. Le peintre français Robert-Fleury (1837-1911) a notamment exprimé des réserves sur ce choix de sujet, suggérant qu’Alfred devrait changer de thème pictural pour obtenir une médaille au Salon. Cependant, le peintre bruxellois préfère rester fidèle à son genre artistique plutôt que de rechercher des récompenses. Malgré ces controverses, il est nommé chevalier de la Légion d’honneur au Salon de 1863, reconnaissant ainsi son impact et son talent artistique⁴¹¹.

Alfred Stevens est l’un des premiers artistes à refléter l’engouement pour l’Extrême-Orient à travers des œuvres telles que *La Visite*⁴¹², *Le Masque japonais* (Fig. 61), *La poupée japonaise* (Fig. 62), *La Dame en rose* (Fig. 63) et *l’Inde à Paris* (Fig. 64), qui remportèrent un grand succès à l’Exposition Universelle de Paris en 1867 où il reçut la Légion d’honneur⁴¹³. Dans l’un de ses ouvrages *Salons*, Thoré évoque *La Dame en rose* (Fig. 63), exposée au musée de Bruxelles, comme étant le point central d’une compagnie élégante, « comparable à la plus belle fleur au sein d’un bouquet ». Ce tableau présente une femme debout, qui tient entre ses mains une figurine chinoise posée sur un meuble laqué orné de décorations asiatiques. Sa robe

⁴⁰⁸ Représentation introuvable. Mentionnée dans *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.* ; BLANC C., *Op. cit.*, p. 493.

⁴¹⁰ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 17 ; DUPLAT G., *Op. cit.*

⁴¹¹ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 21 et 23.

⁴¹² Représentation introuvable. Mentionnée dans JOTTRAND M., *Op. cit.*, p. 24

⁴¹³ *Ibid.* ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 916.

de soie rose est enrichie par des volants de dentelle. Alfred Stevens nourrissait un enthousiasme pour le japonisme, qui se reflétait dans ses tableaux avec la représentation de paravents japonais ou la présence d'éléphants d'Asie. L'origine de cet engouement pour l'Extrême-Orient est certainement l'œuvre de l'artiste Félix Bracquemond (1833-1914) qui en donna le goût dès 1856 et qui se répandra dans les ateliers d'artiste et les magasins vers 1860⁴¹⁴.

Toujours à cette Exposition Universelle de 1867, Alfred Stevens remporte un large consensus grâce à son engagement envers l'histoire des Flandres du 16^e siècle, selon l'auteur français Jules du Jardin. Ce dernier ajoute à propos d'Alfred Stevens dans son ouvrage *L'art flamand* : « On vit qu'il possédait cette époque quant à la forme et au fond, qu'il s'était pour ainsi dire incarné en elle (...), et qu'après tout, son art déterminant les Flamands d'autrefois, représentait encore les Belges d'aujourd'hui, parce que leurs qualités constitutives n'ont guère varié ». Cet événement marque l'apogée de sa rapide ascension, où il expose dix-huit toiles « anecdotiques et sentimentales », traitées avec grâce et virtuosité dont, notamment, *la Rentrée du bal* (Fig. 65), *la Matinée à la campagne* (Fig. 66) et *Miss Fauvette* (Fig. 67)⁴¹⁵. Il se distinguait par son éclat et sa variété, suivant son époque tout en restant fidèle à ses choix de sujets. Sa spécialité était pleinement les femmes mondaines : « Le spectacle d'une femme élégante, surprise dans son intérieur occupée à ne rien faire lui suffisait à composer un trouble attachant mais, de temps à autre, il y glisse l'expression légère d'un sentiment »⁴¹⁶.

La gloire d'Alfred Stevens a connu son apogée pendant quelques années, mais un changement de mentalité s'opéra avec la guerre de 1870. Sa technique artistique subit des modifications, il peignait les Parisiennes avec moins de vitalité avec un dessin moins précis et des couleurs plus douces mais en conservant leur élégance et leur charme. Il s'est ensuite tourné vers la peinture de demi-déshabillés, de nus au bain (Fig. 68), dans une atmosphère claire et légèrement tamisée. Cette nouvelle approche, comme le dit Boucher, semblait désormais mettre l'accent sur la matière somptueuse et délicate plus que sur le sujet, privilégiant des harmonies chaudes et riches plutôt que des associations de faits et de sentiments⁴¹⁷.

Malgré cela, en 1876, le roi des Belges lui commande les panneaux des *Quatre saisons* (Fig. 57), représentées sous l'apparence de quatre jeunes femmes⁴¹⁸, et il obtient une victoire à Bruxelles lors de l'Exposition historique de l'Art belge de 1880, année qui marqua le début

⁴¹⁴ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 23-24.

⁴¹⁵ DU JARDIN J., *Op. cit.*, p. 75 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 916 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 27.

⁴¹⁶ Citation d'un inconnu mentionnée par DUPLAT G., *Op. cit.*

⁴¹⁷ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 29 ; JOTTRAND M., *Op. cit.*, p. 24.

⁴¹⁸ MONNERET S., *Op. cit.*, p. 917 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 33.

d'un contrat jusqu'en 1886 avec le marchand Georges Petit qui lui assure un contrat de 50 000 francs par an. A l'Exposition des portraits du siècle, ses pastels grandeur nature firent sensation, tout comme ses esquisses pour *Le Panorama de l'histoire du siècle* (Fig. 69), réalisé en collaboration avec l'artiste Henri Gervex (1852-1929) pour l'Exposition universelle de 1889 et représentant une vaste fresque sur l'histoire des idées évoquée par l'Exposition⁴¹⁹.

Jamais Belge installé à Paris n'était devenu aussi parfaitement Parisien, comme le dit si bien Vanzype⁴²⁰. Il existait deux Alfred Stevens disait encore cet auteur : celui des Tuileries, populaire, dandy, accueillant et celui de l'atelier, solitaire, sérieux, technicien⁴²¹.

Malgré son train de vie somptueux ponctué par le luxe et les plaisirs durant le Second Empire, Alfred Stevens finit par connaître des difficultés financières. Vivant dans un hôtel particulier à Paris, côtoyant les bars, les théâtres et les cafés et dépensant sans compter, il fut tout de même soutenu financièrement par ses amis, notamment le Comte de Montesquiou et la Comtesse Greffulhe, née princesse de Caraman-Chimay qui deviendront par ailleurs des modèles pour Proust dans *La Recherche du Temps Perdu*⁴²².

Il perd sa femme en 1891 et jamais il ne s'en remettra, dit-on. Il retournera vers 1896, en Belgique durant trois ans, pour y organiser une grande exposition de son œuvre pour l'année 1900 à l'École des Beaux-Arts, avec l'aide de la Comtesse Greffuhle, avant de finir sa vie à Paris⁴²³.

2. *Art pictural*

Si les deux frères Stevens, Alfred et Joseph sont tous deux peintres de leur temps, ayant fréquenté la cour impériale, les mêmes cercles et les mêmes salons, il n'en reste pas moins qu'ils furent différents sur de nombreux points.

Tout d'abord, on identifie clairement un *Stevens des bêtes*, Joseph, et un *Stevens des femmes*, Alfred⁴²⁴.

Alfred Stevens, comme beaucoup d'autres artistes durant le Second Empire, représentait presque exclusivement de simples figures de femmes bourgeoises et élégantes. Cependant, sa manière de les peindre était singulière. Il a choisi ces femmes comme sujet pictural « pour la

⁴¹⁹ JOTTRAND M., *Op. cit.*, p. 24 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 39 ; VERLANT E., *Op. cit.*, p. 444.

⁴²⁰ VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 97.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 98.

⁴²² BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 17 ; DUPLAT G., *Op. cit.*

⁴²³ BOUCHER FR., *Op. cit.*, Paris, 1930, p. 41 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 128.

⁴²⁴ ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme...*, p. 8.

joie de faire vibrer leur chair, de faire resplendir la vie qui les vêt, les chiffons et les bibelots dont elles sont entourées et la lumière qui les caresse »⁴²⁵. Alfred Stevens, bien qu'il soit surnommé le peintre des femmes, ne se contente pas de les peindre : il représente une époque entière, avec ses comportements, ses habits et ses intérieurs. Il est l'un des rares peintres à comprendre le sens des jupes. Selon lui, elles ne sont pas des accessoires, mais incarnent la chaleur, le mystère et la féminité de ces femmes⁴²⁶.

À première vue, les œuvres d'Alfred Stevens semblent se singulariser par une absence totale de sujet, alors qu'en réalité, il s'agit plutôt d'un manque d'action visible. Ce sont des compositions de mouvements figés que Baudelaire qualifiait de « fureurs stationnaires ». En effet, Alfred Stevens a rarement représenté des femmes en mouvement : il capture des attitudes immobiles, des gestes suspendus et des poses assises. Néanmoins, cela ne signifie pas que ses toiles n'offrent pas de sujet. Au contraire, il choisit des scènes parmi une gamme d'événements qui semblent calmes en apparence, mais qui révèlent en réalité des aspects d'une sensibilité plus ou moins épanouie, que Stevens s'efforce de rendre avec « une transparence délicate »⁴²⁷. Comme l'a écrit son frère Arthur Stevens dans son *Salon de 1863* : « Chez Alfred, le sujet est simple, sans grande prétention, et il faut bien le dire, dans les arts, si le simple est l'un des buts les plus élevés que l'on puisse viser, c'est aussi l'un des plus difficiles à atteindre. » Cette simplicité touche et émeut⁴²⁸.

On pourrait penser qu'Alfred Stevens ne peignait des femmes que par souci esthétique. En réalité, l'histoire racontée à travers ses toiles réside dans des détails parfois invisibles à première vue. Ainsi, dans *Une douloureuse certitude* (Fig. 70), *Souvenirs et regrets* (Fig. 71) et *la Bonne Lettre* (Fig. 72), le point de départ est une lettre, un détail en apparence insignifiant, mais qui explique l'expression presque imperceptible de chaque femme⁴²⁹. Boucher illustre ce propos de manière poétique : Alfred Stevens possède la capacité à révéler l'imperceptible de « l'éternel féminin en proie à sa perpétuelle inquiétude d'amour », découvert par l'artiste « avec toutes les expressions correspondantes dans l'attitude et les atouts qui en ont dicté, motivé l'emploi ». Stevens a démontré une maîtrise singulière pour éliminer l'inutile et ne retenir que l'essentiel. La femme représente pour lui le sujet le plus riche et le plus insaisissable de tous⁴³⁰. Selon l'auteur Blanc (1813-1882), dans les œuvres d'Alfred, les sentiments s'entremêlent avec

⁴²⁵ VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 100-101.

⁴²⁶ FOCILLON H., *Op. cit.*, p. 40 ; VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 103 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 20.

⁴²⁷ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 134 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 42.

⁴²⁸ STEVENS A., *Le Salon de 1863*, Paris, 1866, p. 91.

⁴²⁹ BLANC C., *Op. cit.*, p. 491-491 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 43.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 44.

les objets et les textures avec les pensées. Personne d'autre ne sait rendre avec autant de force, de vérité et de charme, les accessoires de la vie aisée et confortable⁴³¹.

Alfred peint des tableaux de genre qui passent de l'anecdote à l'étude psychologique, dans l'interprétation de l'intériorité. Il n'est pas de ces peintres qui cherchent simplement à traduire sans ambiguïté la passion, la méditation, le regret en amplifiant presque la nature. Il observe ses personnages, saisissant les signes imperceptibles comme la contraction de traits et l'inquiétude du regard révélant le drame intérieur. Il choisit le cadre de la vie mondaine, parce que la comédie sociale impose des gestes, des jeux de physionomie, des poses immobiles où toute la vie de la pensée s'affirme et se cache à la fois : lire dans les pensées sans pénétrer dans l'esprit, souligne Fontaine⁴³².

Alfred a innové avec subtilité, ses avancées semblant découler de longues et attentives études. En tant que peintre et interprète de l'élégante Parisienne de son temps, Alfred ne se contenta pas d'être un pionnier ; il démontra aussi l'habileté à exploiter avec succès tous les éléments pittoresques offerts par le cadre de vie de ses modèles⁴³³.

Comme le dit encore Boucher dans son ouvrage sur le peintre des femmes, son goût pour le pittoresque et son sens de la composition picturale étaient de véritables dons. Ses instincts de coloriste ont conféré à ses peintures une portée exceptionnelle : ses tableaux capturent toutes les nuances d'âme des femmes, par la véracité de leurs expressions. C'est à travers le coloris et dans l'exécution qu'il faut chercher son émotion. L'artiste avait pour principale préoccupation d'établir un équilibre parfait, poussé jusqu'à la minutie, entre les éléments de ses sujets : visant toujours à obtenir l'accord le plus étroit possible entre la personnalité physique et le caractère moral de son modèle, il a employé avec un soin méticuleux tous les moyens pour atteindre cet objectif⁴³⁴.

Quant à Lemonnier, il précise qu'Alfred a introduit la personnalité libre de l'artiste : il ne se conforme pas à la tradition, et son art est l'expression authentique d'une époque et d'une mentalité. En observant ses œuvres, le spectateur ressent toujours la touche personnelle de l'artiste humain : il relate son temps en moraliste et en historien, et ses idées sont en accord direct avec l'esprit moderne⁴³⁵. Arthur Stevens a ainsi formulé son jugement : « Il comprend que l'originalité ne réside pas dans une farce, une bizarrerie, un sujet de vingt figures, mais

⁴³¹ BLANC C., *Op. cit.*, p. 493.

⁴³² FONTAINE A., *Op. cit.*, p. 30-32.

⁴³³ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 22.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴³⁵ LEMONNIER C., *L'École belge...*, p. 95.

dans l'expression d'un sentiment humain et vrai... Il sait que la forme doit exprimer les mouvements de l'âme bien plus que les grimaces d'une figure »⁴³⁶.

Pour certains auteurs, Alfred Stevens dessine et modèle avec précision ses figures, les têtes, les bras et les mains, ce qui est rare chez les peintres de petits personnages. La véracité de ses peintures provient de la minutie avec laquelle il représente les matériaux, les détaillant de manière tactile, et choisit des objets contrastant avec les parures. En effet, Alfred possède un savoir-faire exquis, un sens aigu et tendre des matières. Son art, familier et modeste en apparence, renferme pourtant une étrange force de jeunesse persistante⁴³⁷.

Le réalisme d'Alfred Stevens rappelle celui de Courbet, dans la solidité des figures par après affinées avec le temps. Le portrait réalisé par ce dernier (Fig. 73) aujourd'hui conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, confirme bien leur proximité et laisse imaginer les débats qu'ils auraient pu avoir sur leur manière de représenter un sujet pictural⁴³⁸.

Alfred Stevens, par son choix de sujets relativement restreint, peut être considéré comme l'un des premiers à dégager nettement le réalisme dans l'art de la vie moderne. En effet, bien qu'il appartienne à la génération de 1863 qui précède celle des impressionnistes, il démontre déjà un grand attrait pour la modernité. On le qualifiera aussi par après de pré-impressionniste⁴³⁹.

Baudelaire était à la recherche du « peintre de la Modernité ». Il a d'abord soutenu Ingres, puis Daumier et Guy et enfin Manet. Le poète a certainement dû penser à Alfred Stevens. Son frère Arthur, était persuadé qu'il était ce que Baudelaire recherchait tant : « Tu es parti seul, tenant en main le drapeau de la Modernité et aujourd'hui tu es suivi par une armée mais jusqu'ici tu es sans état-major, sans officier ». En effet, le poète voyait à travers les toiles d'Alfred Stevens l'image énigmatique de la dame dans la vie féminine, bourgeoise et morne⁴⁴⁰.

Les atmosphères intimes et minimalistes, représentées à travers des scènes du quotidien parmi les plus ordinaires, telles que la toilette, l'attente et le retour chez soi, marquent l'affirmation définitive du modernisme chez le peintre. Paris le baptisa d'ailleurs « Peintre de la modernité ». Mais J.-K. Huysmans, en 1889, réagit à cette affirmation dans *Certains* : « Je m'explique décidément mal cette présomption des Belges de qualifier, depuis des années, M.

⁴³⁶ LEMONNIER C., *L'École belge...*, p. 96.

⁴³⁷ VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 95 ; FOCILLON H., *Op. cit.*, p. 39 ; LAOUREUX D., *Op. cit.*, p. 21.

⁴³⁸ MONNERET S., *Op. cit.*, p. 915 ; FOCILLON H., *Op. cit.*, p. 39.

⁴³⁹ MONNERET S., *Op. cit.*, p. 915 ; FOCILLON H., *Op. cit.*, p. 39 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 122.

⁴⁴⁰ ADHEMAR J., *Baudelaire, les frères Stevens, la modernité dans Gazette des Beaux-Arts*, t. 51, Paris, 1958, p. 124 ; FOCILLON H., *Op. cit.*, p. 40.

Stevens « de grand peintre de la vie moderne »⁴⁴¹. De son côté, Rops, qui réagit également, oppose la modernité en art, dont il est un défenseur à la peinture « non vivante » d'Alfred. Il écrit dans sa correspondance qu'« il y a plus de modernité dans un croquis de Degas que dans tous les tableaux de Stevens », que « la modernité de Stevens est une bonne modernité : calmante, tonique, constitutionnelle, peu échauffante mais qu'il y a bien d'autres modernités, bien plus élevées, bien plus intéressantes, bien plus humaines comme chez Degas, Monet,... »⁴⁴².

Les œuvres d'Alfred Stevens peuvent également être qualifiées de romantiques, comme les critiques l'ont fait pour les œuvres de Joseph Stevens. L'artiste tentait de peindre une forme de romantisme de la vie du siècle, en étudiant les grandes fonctions simples de l'activité populaire comme des pèlerinages, des enterrements et des travaux de la terre. A travers ces sujets, il tend à prouver qu'il existe un lyrisme des êtres et des objets ordinaires égal en puissance et en noblesse au drame des destinées exceptionnelles, et il y parvenait. Cependant, il n'abandonna que tardivement « les plans neutres » et les raffinements du monde. Focillon ajoute que « cet héritier révolté du romantisme a besoin de grandeur et à mesure que nous nous éloignons de lui, nous le sentons mieux ». Ses personnages prennent alors des proportions héroïques⁴⁴³.

Rappelons que l'œuvre de son frère, Joseph Stevens, a aussi été marquée par le romantisme de la fin du 19^e Siècle. Tous deux, sont empreints à fois de réalisme et de romantisme autour d'un sujet pictural propre à chacun : le chien pour Joseph et la femme pour Alfred.

Alfred Stevens a voulu nous communiquer une sensation physique qui exacerbe notre sensibilité, éveillant en nous le désir ou le souvenir, et nous faisant vivre un rythme accéléré⁴⁴⁴. Lemonnier affirme qu'il est aussi un « poète d'humanité éveillée » : il comprend les liens ulcérés qui unissent la chair à l'âme, évoquant la tristesse, la mélancolie, les joies recueillies, des sentiments purement humains. Il peint les femmes dans toutes leurs métamorphoses⁴⁴⁵.

On peut en dire autant concernant l'atmosphère et les émotions véhiculées dans l'œuvre de son frère Joseph même si le sujet, les lieux et les objets sont fort différents.

⁴⁴¹ DU JARDIN J., *Op. cit.*, p. 77.

⁴⁴² Degas Edgar actualisé par V. Carpiaux dans *Index RopsLettres*, juillet 2021, <https://www.ropslettres.be/index-2/> (site consulté le 15 mai 2024).

⁴⁴³ FOCILLON H., *Op. cit.*, p. 39.

⁴⁴⁴ VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 95.

⁴⁴⁵ LEMONNIER C., *L'École belge...*, p. 96.

Les femmes élégantes, que représentait Alfred dans leur intérieur bourgeois, occupées à leurs passe-temps favoris, étaient parfois accompagnées de leur animal de compagnie préféré, le plus souvent des petits chiens.

Les bourgeoises de l'époque aimaient s'occuper de petits animaux comme s'il s'agissait d'enfants. Ainsi, Alfred Stevens capture parfois les moments de complicité entre les femmes et leur chien. Dans *La Dame au petit chien* (Fig. 74), outre l'intérêt pour l'orientalisme avec le châle coloré de la femme, un petit chien blanc joue le second rôle dans cette composition. La femme s'apprête à sortir de chez elle tandis que son compagnon tente de la dissuader. Ce tableau semble représenter la relation privilégiée et presque intime qui se noue entre les deux individus.

En dehors des intérieurs mondains, Alfred Stevens peint également les femmes au bord de la mer, souvent accompagnées non pas de petits mais de grands chiens. A l'image de leur maîtresse, ces chiens paraissent imiter leurs réactions et leurs expressions, par exemple tournés vers la mer à l'affût (Fig. 75) ou se reposant sur une plage (Fig. 76).

Les chiens peints par Alfred Stevens, à l'inverse de ceux peints par Joseph Stevens, sont secondaires dans la composition. Bien qu'ils soient les accessoires des femmes, ces chiens sont représentés comme « l'équivalent animal » des femmes.

En raison de la spécificité des sujets traités par Alfred Stevens, certains ont cherché à le rattacher à certains vieux maîtres hollandais ou flamands comme Vermeer, Ter Burch, Metsu, Chardon et Watteau, espérant qu'il renouvelle certaines inspirations et techniques. Mais bien qu'il ait passé plus de temps à Paris qu'à Bruxelles, les Français le considèrent comme un Belge et l'intègre même dans l'École du Nord, avec tout l'héritage grandiose qui l'accompagne. Le peintre Roqueplan le décrit très justement comme français par esprit, mais hollandais par la qualité exquise et loyale de l'exécution⁴⁴⁶.

De son côté, J. K. Huysmans déclare avec sarcasme dans *Certains* en 1889 que, « de ses doigts lourdauds il lapidifie les légers chiffons qu'il touche et sourdement il éclaire, de la lanterne glacée de son gros œil, des petites femmes qui sont plus des Flamandes et qui ne seront jamais des Parisiennes... »⁴⁴⁷. Ces propos rejoignent ceux de Focillon en 1928 : « Il (Alfred) est maintenu par sa bonne santé belge, par la longue tradition dans son pays de l'intimisme social. Cela ne l'empêche pas d'être un grand peintre de la femme du Second Empire. Sans

⁴⁴⁶ LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 23 ; LAMBOTTE P., *L'œuvre d'Alfred Stevens...*, p. 4 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 46 ; MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 131.

⁴⁴⁷ DU JARDIN J., *Op. cit.*, p. 77.

doute elle est plus bruxelloise que parisienne, il lui manque un je ne sais quoi de vif, de mélancolique »⁴⁴⁸.

Alfred Stevens trouve ses sujets et son idéal dans les boudoirs des Aspasia parisiennes. Il transpose dans ces intérieurs parisiens les élégances raffinées, caractéristiques des petits maîtres néerlandais. Il a été séduit par l'objectivité, suivant ainsi la tradition de ses ancêtres flamands. En particulier, il partage avec ces anciens maîtres des points communs dans sa technique : il pousse jusqu'au bout l'expression de sa pensée⁴⁴⁹.

Joseph Stevens, son frère, lui aussi marqué par son passage à Paris, demeure également un peintre essentiellement flamand aux yeux du public français. Alfred Stevens lui-même déclare son frère comme étant « le dernier de nos grands flamands »⁴⁵⁰.

Reconnu pour son immense talent, c'est ainsi qu'Alfred Stevens devient le chef d'une École, un groupe auquel appartiendront les peintres Baugniet, De Jonghe, Toulmouche et Tissot, sans compter quelques-uns de ses élèves : George de Saint-Cyr et Simbaldi. Il avait mis en place des cours destinés aux dames, fréquentés par Camille Prévost-Roqueplan, Clémence Roth, Marie Beck, Pauline Cuno, Georgette Meunier, Louise Desbordes, Alix d'Anethan, Marie Kirchner, Berthe Art, la baronne Duncan et aussi Sarah Bernhardt, de qui Alfred Stevens réalisa un portrait en 1882 (Fig. 77)⁴⁵¹.

3. *Succès populaire*

Alors que Joseph Stevens se consacrait principalement à la représentation de chiens dans ses œuvres, Alfred Stevens explorait l'élégance et la vie des femmes bourgeoises de son époque. Malgré leurs différences de sujets picturaux, ces deux artistes ont connu des trajectoires artistiques marquées par des succès à la fois similaires et divergents. Comparer les réceptions variées de ces peintres, qui ont exploré des voies créatives distinctes, permet de mieux comprendre les clés du succès dans le domaine artistique à cette époque.

Alfred Stevens connut un succès rapide, expliqué par sa présence assidue à la cour de Napoléon III ainsi qu'aux divers Salons et événements artistiques. Il a su se faire une place dans le domaine artistique français grâce à sa personnalité et en adoptant les codes sociaux parisiens.

⁴⁴⁸ FOCILLON H., *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁴⁹ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 46 ; SOLVAY L., *Op. cit.*, p. 85 ; FOCILLON H., *Op. cit.*, Paris, 1928, p. 40.

⁴⁵⁰ FIERENS P., *Op. cit.*, p. 8.

⁴⁵¹ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 31 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 118.

Il rencontra beaucoup de personnalités connues, des critiques, des écrivains, des poètes, des théoriciens, ... qui lui présentèrent d'autres personnes influentes afin d'agrandir son cercle personnel et professionnel. Étant considéré comme le peintre officiel des femmes du Second Empire, la bourgeoisie française et les critiques d'art étaient en admiration devant sa production. Les œuvres d'Alfred Stevens sont commentées comme suit : « Plus un peintre est vraiment peintre et moins il est aisé de commenter ses œuvres ». Durant son vivant, Alfred jouissait d'une grande popularité et ses œuvres trouvaient acheteurs facilement⁴⁵².

Mais Alfred, n'était pas seulement connu en France. Rattaché dès le début de sa carrière à ses origines, il était également très apprécié en Belgique, à Munich, à Budapest, à Marseille et à New-York où il connut un grand succès de son vivant ainsi que longtemps après sa mort. Par exemple, en 1900, une de ses anciennes toiles fut acquise à un prix élevé par le musée de Bruxelles, qui en possédait déjà plusieurs⁴⁵³.

Alfred fut et restera hautement apprécié pour son époque, comme en témoignent les consécutions les plus glorieuses qu'il a reçues⁴⁵⁴. Il exposa fréquemment dans de nombreux Salons, lors de plusieurs Expositions universelles ainsi qu'à plusieurs expositions à la fin de sa vie. En 1895, à la Maison d'Art située avenue de la Toison d'or à Bruxelles, une grande partie de son œuvre fut exposée en hommage à sa contribution dans le domaine artistique. Ses admirateurs accordaient toujours leur patronage à l'exposition rétrospective de 1900 organisée par les peintres français à Paris où plusieurs de ses œuvres (deux cent cinq numéros) ont été présentées⁴⁵⁵. Alors que son frère, Joseph exposait quelques-unes de ses œuvres à l'exposition rétrospective de l'art belge en 1905, Alfred quant à lui, présenta une trentaine d'œuvres et fut présenté comme étant le représentant d'un style décisif du 19^e siècle à lui seul. Rappelons ici qu'il a obtenu plusieurs distinctions, comme ce fut le cas de son frère Joseph⁴⁵⁶.

Le succès d'Alfred ne s'éteint pas pour autant avec sa mort, au contraire. Plusieurs expositions posthumes sont organisées dans les décennies qui suivent, comme l'exposition organisée par la Société royale des Beaux-Arts et de l'art contemporain à Bruxelles, au Musée Moderne, d'avril à mai 1907 et ensuite à Anvers au Musée des Beaux-Arts, de mai à juin 1907,

⁴⁵² VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 94.

⁴⁵³ COMTE ROBERT DE MONTESQUIOU, *Alfred Stevens* dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. 1, vol. 23, 1900, p. 101 ; LAMBOTTE P., *L'évolution de l'école belge...*, p. 474.

⁴⁵⁴ COMTE ROBERT DE MONTESQUIOU, *Op. cit.*, p. 101.

⁴⁵⁵ JOTTRAND M., *Op. cit.*, p. 24 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 918.

⁴⁵⁶ *Correspondance de Belgique, l'exposition rétrospective de l'art belge* dans *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1905, p. 219, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62029042/f1.item.r=romantisme%20joseph%20stevens> (article consulté le 19 mars 2024).

afin d'y présenter une centaine d'œuvres du peintre, décédé récemment. En 1912, à l'occasion de l'exposition de la collection William Merritt Chase à l'American Art Association à New York, quelques œuvres d'Alfred Stevens ont été présentées, marquant ainsi l'expansion de son succès au-delà de l'Océan Pacifique. Deux tableaux d'Alfred Stevens ont été présentés à l'Ancien Musée du Luxembourg à l'occasion de l'exposition des peintres belges, organisée pendant la guerre 1914-1918⁴⁵⁷. Quatre ans plus tard, quelques-unes de ses œuvres furent exposées lors de l'*Exposition jubilaire du Cercle Artistique et Littéraire (1847-1922)* à Bruxelles. En 1930, dans la même capitale, des toiles du peintre sont exposées au Palais des Beaux-Arts pour l'*Exposition Centennale de l'Art Belge*⁴⁵⁸.

Alfred Stevens était le sujet de plusieurs articles et ouvrages au 20^e siècle, cependant, ce n'est qu'en 1975 qu'une nouvelle exposition rétrospective lui étant exclusivement dédiée, fut organisée à Charleroi, au Palais des Beaux-Arts⁴⁵⁹ tandis que deux ans plus tard, une autre rétrospective de ce peintre a eu lieu à l'University of Michigan Museum of Art aux Etats-Unis du 10 septembre au 10 octobre, également organisée à la Walters Art Gallery à Baltimore du 20 novembre 1977 au 1^{er} janvier 1978 et au Musée Des Beaux-arts à Montréal du 2 février au 19 mars 1978⁴⁶⁰. Une autre exposition sur Alfred Stevens fut organisée du 8 mai au 30 août 2009 aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et intitulée *Alfred Stevens (1823-1906) et le panorama de l'Histoire du Siècle* ou *Alfred Stevens : Bruxelles, 1823 – Paris, 1906*. Cette exposition visait à retracer l'ensemble des œuvres et la vie d'Alfred Stevens, accompagnée d'un catalogue complet abordant plusieurs thématiques comme le réalisme social, les femmes, la culture parisienne, l'exotisme bourgeois et la relation entre les frères Stevens. Par la suite, l'exposition fut présentée au Van Gogh Museum à Amsterdam du 18 septembre 2009 au 24 janvier 2010⁴⁶¹.

Tout comme son frère Alfred, Joseph Stevens a exposé de nombreuses œuvres dans différents Salons. Après sa mort en 1895, peu d'expositions lui ont été consacrées contrairement à son frère, mais cela ne diminue en rien sa qualité d'artiste. Une exposition, dédié uniquement

⁴⁵⁷ LEFEBVRE C., *Op. cit.*, p. 18 ; *Alfred Stevens* dans Christophe Lachaux, *antiquaire, Paris*, <https://www.antiquite-lachaux.com/artistes/alfred-stevens> (site consulté le 15 mai 2024).

⁴⁵⁸ Historique des expositions sur Alfred Stevens, <https://www.pba-auctions.com/lot/2957/905743> (site consulté le 15 mai 2024).

⁴⁵⁹ LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 18 ; Historique des expositions sur Alfred Stevens, *Op. cit.*

⁴⁶⁰ COLES A. W., *Alfred Stevens*, 1977 ; LEFEBVRE C., *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁶¹ DERREY-CAPON D., DE PATOUL B. et MARECHAL D., *Alfred Stevens (1823-1906) et le panorama de l'Histoire du Siècle*, cat. exp. (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2009), *passim* ; MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 7.

au peintre animalier, a été organisée du 19 février au 26 mars 1908 à l'Association du Patrimoine artistique à Bruxelles et intitulée *Du romantisme à l'impressionnisme – La Société Libre des Beaux-Arts. Exposition Joseph Stevens*. *Le Marché aux chiens* (Fig. 42), *Chien au miroir* (Fig. 45) et *Intérieur d'une sellerie* (Fig. 78) faisaient partie des œuvres exposées⁴⁶². Quelques années plus tard, une nouvelle exposition est présentée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Musée d'art Moderne) sur les deux frères Stevens, du 24 novembre au 10 décembre 1928⁴⁶³.

Beaucoup louaient Alfred Stevens et soulignaient qu'il n'avait pas d'ennemis, mais qu'il faisait des envieux. Néanmoins, certains ne l'appréciaient guère. Le peintre James Ensor (1860-1949), dans la revue *Le Coq rouge* en mars 1896, consacra un article incisif à la fratrie Stevens, décrivant Alfred Stevens comme un « débris national ». Selon lui, Alfred Stevens avait recherché tous les succès, en avait abusé sans jamais s'en lasser, et s'était repu des louanges les plus basses en flattant la gent la plus vile. Ensor critiquait vivement les peintures d'Alfred Stevens, les jugeant banales, dénuées de sentiments élevés, et sans prise de position forte, comme le suggère également Focillon. Ensor les qualifiait de médiocres et prêtes à toutes les concessions en écrivant : « Ses peintures plaisent aux boursiers congestionnés, aux Sémites purulents, aux grilles-d'Égout sur le retour, aux provinciaux moutonniers, aux snobs inconsistants, aux financiers rapaces, aux pigeons gluants, ... Sous le masque de l'art flamand, Alfred massacre nos jeunes artistes ». Il déclarait qu'Alfred ne pouvait rivaliser avec des artistes tels qu'Artan, Dubois, Degroux, écartés des salons parisiens et des galeries princières, tandis qu'Alfred Stevens était loué partout où il se présentait. James Ensor insiste encore, soulignant que, contrairement à son frère Joseph, Alfred ne savait pas captiver le regard⁴⁶⁴.

Acclamé et critiqué de son vivant, et devenu le sujet d'expositions et d'ouvrages après sa mort, il est essentiel de replacer l'artiste dans un contexte plus critique quant à sa valeur. Tandis que son frère Arthur le louait avec enthousiasme et que Baudelaire le considérait peut-être comme le grand peintre de la Modernité, d'autres contemporains lui déniaient tout rôle prépondérant. L'auteur Jottrand commente ainsi : « Aujourd'hui, c'est sans doute ce jugement plus mesuré, que Félicien Rops exprimait déjà au début du siècle, qui retient davantage notre

⁴⁶² Dossier d'archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique concernant les prêts d'œuvres demandés et consentis pour l'Exposition Joseph Stevens à Bruxelles en 1908, <http://193.190.214.26/index.php/be-a4004-fm-ii-5034-005-048> (site consulté le 15 mai 2024).

⁴⁶³ VAN PUYVELDE L. et LAES A., *Exposition Alfred et Joseph Stevens*, cat. exp. (Musée d'Art moderne, Bruxelles, 1928), *passim*.

⁴⁶⁴ ENSOR J., *Les frères Stevens* dans *Le Coq rouge*, mars 1896, p. 551-552.

attention : « Un EXCELLENT peintre, admirable même en ses bons jours, un artiste secondaire, un moderniste restreint » »⁴⁶⁵.

En ce qui concerne Joseph Stevens, son succès fut souvent éclipsé par celui de son frère. Cependant, Alfred, ainsi que Arthur, n'hésitaient pas à le mettre sur le devant de la scène. Ainsi, Alfred disait de son frère : « Moi je suis de mon temps, mais toi, Joseph, avec Fijt et Snyders et Jordaens, tu es de ta race... Ainsi tu es de tous temps ! »⁴⁶⁶. Les critiques et les spécialistes soulignent souvent le succès plus rapide et plus brillant d'Alfred Stevens, mais, avec le temps, Joseph Stevens, surtout après sa mort, reçoit davantage d'éloges puisqu'on considère qu'il peint de manière plus pure et plus forte, selon les dires de Vanzype⁴⁶⁷.

Depuis plusieurs décennies, il existe une volonté de mettre à l'honneur Joseph Stevens en présentant son œuvre comme ayant eu un impact non négligeable sur le monde de l'art au 19^e siècle. On observe également une critique plus approfondie concernant la production d'Alfred Stevens. Comme le dit l'éditeur et journaliste franco-belge Landoy (1816-1890), il s'agit de deux peintres ayant exploité des sujets picturaux très différents mais avec des influences qui se rejoignent⁴⁶⁸.

B. Arthur Stevens : le marchand et le critique d'art

Arthur Stevens, dernier frère de Joseph, est également actif dans le domaine artistique, non pas comme peintre mais comme critique et marchand d'art, ce qui fut tout bénéfique pour l'ensemble de la fratrie.

1. *Biographie*

Arthur Victor Ghislain Stevens, né le 6 juin 1825 à Bruxelles et décédé le 14 septembre 1890, était le cadet de la fratrie Stevens⁴⁶⁹. Il voyageait entre Bruxelles et Paris, ayant une maison dans la première ville à la rue Léopold et un hôtel particulier dans la seconde, rue Victor-Massé. Il possédait également une maison de campagne à Stalle-sous-Uccle⁴⁷⁰. Contrairement

⁴⁶⁵ JOTTRAND M., *Op. cit.*, p. 30.

⁴⁶⁶ BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 40 ; FIERENS P., *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁶⁷ VANZYPE G., *Les frères Stevens...*, p. 60.

⁴⁶⁸ LANDOY E., *Op. cit.*, p. 366.

⁴⁶⁹ MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919.

⁴⁷⁰ *Arthur Stevens 1825-1890* dans *Études Baudelairiennes*, vol. 4-5, 1973, p. 365.

à ses frères, il ne va pas suivre une carrière artistique mais va tout de même se faire une place dans ce domaine, de manière différente.

En tant que seul associé de l'écrivain Gustave Godecharle, Arthur Stevens aurait commencé dès 1846 à exercer son activité d'intermédiaire et de conseiller artistique, notamment auprès du prince Gortchakov, du premier ministre belge van Praet, du collectionneur Crabbe, du duc de Morny et du roi Léopold II⁴⁷¹. Il méritait de passer « en France pour le Roi des Belges, et en Belgique pour l'Empereur des Français » selon Baudelaire dans une lettre adressée à Nadar le 30 août 1864⁴⁷². Arthur Stevens acquiert pour leurs collections des œuvres de diverses écoles artistiques, notamment anglaises et flamandes des 15^e et 17^e siècles, et françaises des 18^e et 19^e siècles. Peu de peintures impressionnistes sont présentes dans les collections étoffées par Arthur Stevens puisqu'elles sont pour la plupart constituées avant 1870, période où les impressionnistes à Paris étaient refusés du Salon officiel et cherchaient encore amateurs à leurs productions⁴⁷³.

Il se distingue à partir de 1852 comme critique d'art persuasif et subtil ainsi que marchand de tableaux averti. Son influence fut décisive pour introduire l'idée d'un renouveau dans l'art, militant contre l'académisme et les écoles artistiques anciennes. En effet, il était connu pour soutenir de jeunes artistes rejetés par le Salon et critiqués par le jury officiel. Il prônait un art sincère, simple et naturel, insistant sur l'importance de la peinture en tant que telle, tout en encourageant la reconnaissance des maîtres contemporains. Arthur Stevens aimait semer les graines d'idées nouvelles et fécondes en combattant la banalité et la médiocrité avec une énergie intellectuelle inlassable, comme le soulignait Lemonnier en 1906⁴⁷⁴.

Arthur Stevens épouse Mathilde Kindt en 1856 avec qui il a deux filles, Jeanne et Juliette, qui entreront par la suite également dans le monde de l'art. Mathilde, fille d'un professeur de lycée bruxellois, était intéressée par la politique et les arts, exprimant des opinions très tranchées à l'encontre des artistes et des écrivains qu'elle jugeait sans talent, sous le pseudonyme Jeanne Thilda. Par conséquent, Arthur Stevens se retrouva plusieurs fois en duel pour la défendre. Selon les dires, en sept ans de mariage, Arthur Stevens se battit en duel nonante-neuf fois avant de finalement divorcer après le centième. Entre 1856 et 1886, elle tient

⁴⁷¹ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 12 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 96 et 174 ; JOTTRAND M., *Op. cit.*, p. 24 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 23 ; LAOUREUX D., *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁷² *Arthur Stevens...*, p. 365 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919.

⁴⁷³ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 174.

⁴⁷⁴ LEMONNIER C., *L'École belge...*, p. 87-88 ; BOUCHER FR., *Op. cit.*, p. 41 ; ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 176 ; EEKHOUD G., *Op. cit.*, p. 34.

un salon littéraire où de nombreuses personnalités connues de l'époque se côtoient comme Émile Zola, Victor Hugo, Barbey d'Aurevilly et Paul Verlaine. Elle rencontre également Guy de Maupassant qui s'inspira de sa forte personnalité pour son personnage de Mme Forestier dans *Bel Ami*⁴⁷⁵.

Après plusieurs années de célibat, Arthur Stevens rencontre Élisabeth Collard, sœur de la peintre Marie Collard, une femme calme et douce, tout l'inverse de Mathilde selon l'historienne de l'art Arthaud. Ils se marient en 1871 et ont une fille, Suzanne, qui épousera l'homme d'affaire Adolphe Stoclet et avec qui elle constituera une grande collection d'art primitif flamand⁴⁷⁶.

Petit à petit, le marchand d'art se constitue un cercle professionnel et amical important. Il entretenait des liens étroits avec des artistes comme Millet et Corot⁴⁷⁷.

Son amitié avec Millet l'a conduit à tenter de posséder toutes ses œuvres à partir de 1857, concluant même un contrat d'exclusivité en 1860 d'une durée de trois ans. Arthur verse à Millet une rente de 3000 francs pour chaque peinture pendant trois ans, notamment pour des œuvres telles que *l'Angélus* (Fig. 79), peint à Barbizon. Certains critiques voulurent blâmer cet artiste comme Paul de Saint-Victor (1827-1881) qui le qualifiait de peintre de l'ignoble et que les femmes que Millet représentait sont plus proches de la brute que de l'être humain. Par conséquent, le jury du Salon refuse *La Mort et Le Bûcheron* (Fig. 80), toiles réalisées après *l'Angélus* (Fig. 79). Le peintre Millet fut nié par bon nombre de ses confrères mais Arthur Stevens prit son parti face à cette avalanche de critiques en écrivant que les paysans avaient une force, un calme et une souffrance contenue⁴⁷⁸. Pour Arthur Stevens, Millet ne peignait pas les paysans de manière stéréotypée, au contraire, il les représentait avec une véracité impressionnante : « Il (Millet) raconte, avec un sentiment si juste et si vrai, les durs labeurs du paysan, ... »⁴⁷⁹.

Arthur Stevens rencontre Corot à Paris et le soutient dans de nombreux articles afin de faire la promotion de sa production picturale. Dans un extrait du *Salon de 1863*, il l'a loué comme un peintre « immatériel », un rêveur capable de représenter l'âme de la nature⁴⁸⁰. Le

⁴⁷⁵ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 191.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ VANZYPE G., *Alfred Stevens...*, p. 99.

⁴⁷⁸ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 96 et 164 ; KELLY S., *Jean-François Millet's « Waiting » : A « Realist » Religious Painting* dans *The Burlington Magazine*, vol. 151, n°1274, 2009, p. 299, <https://www.jstor.org/stable/40480186> (article consulté le 24 avril 2024) ; LAOUREUX D., *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁷⁹ STEVENS A., *Le Salon de 1863*, Paris, 1866, p. 34.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

marchand d'art a d'ailleurs fréquemment acquis des tableaux de ce peintre, tant pour sa propre collection que pour les collections qu'il enrichissait pour autrui⁴⁸¹.

A travers ses écrits publiés dans les revues, les Salons et les journaux, Arthur Stevens se crée une personnalité propre et n'hésite pas à démentir ou à affirmer les propos de certains écrivains, critiques ou artistes. Par exemple, en 1868, Arthur a appuyé les idées de Baudelaire sur la modernité dans l'art dans une lettre ouverte intitulée *De la modernité dans l'art* : « l'Art tout entier est dans la représentation de la vie contemporaine (...) les vrais peintres d'histoire sont ceux qui peignent leur temps ». Par ailleurs, Arthur Stevens, ami proche de Baudelaire, introduisit le poète au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles et le mit en contact avec le périodique *L'Indépendance belge*⁴⁸².

Arthur Stevens participe à beaucoup d'événements mondains et artistiques. A l'occasion de la rétrospective mettant en valeur l'art belge lors de l'exposition commémorant les cinquante ans de la Belgique, il a joué un rôle crucial en tant que membre du comité de patronage chargé de sélectionner des œuvres de qualité⁴⁸³.

Grâce à ses contacts, notamment avec l'homme d'État Jules van Praet, Arthur Stevens devient diplomate de 1882 à 1885, participant aux négociations menées par le roi des Belges concernant les affaires du Congo. En reconnaissance de ses conseils avisés sur cette question, le roi lui confia le poste de Conservateur de la Galerie de S. M. le Roi des Belges⁴⁸⁴.

2. *Rôle dans la carrière artistique de ses frères*

Arthur Stevens s'établit également à Paris, une ville déjà conquise par ses deux frères aînés. Il intègre ainsi leur cercle social et artistique. Il parvient à se hisser parmi les plus éminents experts dans les domaines de la critique et du commerce d'œuvres d'art. Son ascension rapide peut être attribuée à sa méthode de travail : il achetait et vendait par passion et par goût, et ne restait pas indifférent aux objets qu'il commercialisait. Il aimait ses acquisitions, ce qui lui permettait de les présenter de manière personnelle à ses clients et ainsi de mieux les valoriser, écrit Vanzype⁴⁸⁵.

⁴⁸¹ ARTHAUD C., *Op. cit.*, p. 167.

⁴⁸² LAOUREUX D., *Op. cit.*, p. 80 ; MONNERET S., *Op. cit.*, p. 919.

⁴⁸³ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 178.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 184 ; VANZYPE G., *Les frères Stevens*, Bruxelles, 1936, p. 88.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 80 et 88.

Cependant, comme le souligne l'auteur Maréchal, certains critiques reprochent souvent à Arthur Stevens de négliger l'art belge pour mieux promouvoir l'art français et anglais⁴⁸⁶. Le peintre James Ensor exprima également une critique personnelle dans la revue *La Coq rouge* à l'égard d'Arthur Stevens. Ensor mentionne que ce dernier avait attaqué certains peintres avec une « matoiserie très roublarde », citant notamment un incident lors du Salon d'Ostende où le roi des Belges admirait les paysages de Laermans. Arthur Stevens s'était alors empressé de dénigrer le travail de ce peintre, soulignant que « l'auteur de ce tableau est sourd-muet ; il est fâcheux qu'il ne soit pas aveugle ; il ne pourrait faire peinture aussi mauvaise », tout en critiquant également les œuvres de Claus. En somme, Ensor n'avait guère d'estime pour les frères Stevens, même si Joseph, l'aîné, était considéré comme le moins rusé du trio⁴⁸⁷.

Le désintérêt manifeste d'Arthur Stevens pour la peinture belge ne s'appliquait évidemment pas à la production artistique de ses propres frères. Au contraire, il les louait dans ses écrits, lors des Salons et dans les galeries d'art. C'est ainsi qu'en 1847, pour 1200 francs, il vendit au prince russe Alexandre Gortchakov le tableau de Joseph *Le chien qui porte à son cou le diner de son maître*⁴⁸⁸ et que dans une lettre à son frère Alfred, Arthur écrit : « J'ai vu le Roi samedi, il est fou de toi. Il en a parlé à tout le monde. Il m'a accablé de compliments »⁴⁸⁹. De même, dans son *Salon de 1863*, il mettait en avant la conviction d'Alfred Stevens quant à la nécessité de représenter l'art moderne et de peindre son époque et ses contemporains. Il affirmait que son frère était l'un des premiers (et peut-être même le premier), à « déployer le drapeau de son siècle » en étant un « vrai peintre », c'est-à-dire un coloriste résolu⁴⁹⁰.

Il semble donc plus que probable qu'Arthur Stevens mettait en valeur les œuvres de ses frères grâce à sa réputation de critique et de vendeur aguerri afin de mieux les vendre, leur assurant ainsi une visibilité importante sur le marché de l'art et des moyens financiers pour leur style de vie à Paris.

⁴⁸⁶ MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 183.

⁴⁸⁷ ENSOR J., *Op. cit.*, p. 551-552.

⁴⁸⁸ Représentation introuvable. Mentionnée dans MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 109.

⁴⁸⁹ ADHÉMAR J., *Op. cit.*, p. 125 ; MARECHAL D., *Op. cit.*, p. 183 ; VANZYPE G., *Les frères Stevens*, Bruxelles, 1936, p. 80.

⁴⁹⁰ STEVENS A., *Op. cit.*, p. 90.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Le 19^e siècle est marqué par des changements politiques, économiques et sociaux en France comme en Belgique, impactant la société, y compris le milieu artistique. Les Expositions universelles et autres manifestations culturelles, ainsi que la création d'« Écoles nationales » et la diffusion de revues ont participé à l'émulation innovatrice et créative, illustrant le dynamisme des pays dans le monde artistique. C'est dans cette période d'effervescence que le peintre bruxellois, Joseph Stevens, se rend à Paris, pour y développer son art et marquer de son empreinte la production picturale du moment.

Au cours du siècle, différents courants artistiques se succèdent et s'entremêlent, le romantisme, le naturalisme et le réalisme, chacun cherchant à se démarquer de son prédécesseur et imprégnant tour à tour l'œuvre du peintre.

Joseph Stevens, se distinguant comme peintre canin, immortalise cet animal à travers des représentations qui captent l'essence même des chiens, errants ou domestiqués. Ses œuvres cherchent à illustrer la vie misérable des rues tout en dévoilant la profondeur de l'âme canine, il a su créer des harmonies nuancées malgré l'utilisation de tons sombres. L'artiste est considéré comme le précurseur du réalisme social.

Marquées par l'anthropomorphisme et les différents courants artistiques du moment, ses représentations animales ont gagné progressivement en importance et en reconnaissance, faisant dès lors l'objet de nombreuses interprétations. Certains auteurs y voient juste une représentation descriptive de la vie des chiens de rue, d'autres émettent l'hypothèse d'une dénonciation de leurs conditions de vie, ou encore d'une métaphore des classes sociales ou d'un message de protestation contre l'injustice et la cruauté. Alors, véritable volonté de dénoncer l'organisation sociétale du 19^e siècle et ses dérives, ou pur sentimentalisme bourgeois ? une chose est sûre, vu la spécificité de ses œuvres picturales, Joseph Stevens ne laisse personne indifférent.

Si son talent remarquable a bien sûr fait son succès, sa reconnaissance passe aussi par des personnalités notoires rencontrées à la cour de Napoléon III, par des écrivains reconnus comme Charles Baudelaire, ami proche du peintre animalier, faisant référence à l'artiste dans une de ses œuvres célèbres, le poème *Les Bons Chiens* (Annexe 1).

L'approche comparative des œuvres de Joseph Stevens et de son frère Alfred ainsi que l'analyse de l'importance d'Arthur Stevens dans la carrière artistique de ses frères artistes montrent combien la dynamique familiale a permis de façonner le parcours professionnel de chacun, leur permettant de se hisser dans la société et de contribuer au développement de l'histoire de l'art du 19^e siècle en France et en Belgique.

Conclusion

Appelé communément le *peintre des chiens*, Joseph Stevens a connu pendant près d'un siècle, une notoriété certaine grâce à ses représentations canines. Artiste méconnu de nos jours, ce mémoire espère contribuer à lui redonner une place dans l'histoire de l'art.

La relation étroite qu'entretient Joseph Stevens avec le chien a toujours questionné. Elle est à comprendre dans le contexte particulier du 19^e siècle et à travers l'analyse de son œuvre.

Depuis maintenant quatre siècles, la position du chien au sein de la société ainsi que son iconographie dans les arts ont évolué. A l'origine considérés comme des animaux utilitaires, les chiens ont peu à peu intégré la famille, notamment dans les classes plus aisées au 19^e siècle, obtenant le statut d'animal de compagnie. En milieu urbain, leur prolifération et leur abandon ont causé de réels problèmes de société, obligeant à légiférer.

L'évolution de la représentation des chiens dans l'art reflète de profonds changements dans la perception humaine des animaux, influencée par la relation changeante entre l'homme et l'animal et les progrès scientifiques, philosophiques et sociétaux depuis le 17^e siècle. Initialement considérés comme des symboles et des accessoires dans les œuvres d'art, les chiens ont progressivement acquis une place plus centrale, reflétant une reconnaissance accrue de leur individualité.

Tout au long du 19^e siècle, la France et la Belgique ont été le théâtre de crises politiques, économiques et sociales qui ont bouleversé toutes les couches de la société, y compris les artistes. Ce qui n'a pas empêché les revues, les expositions universelles et autres manifestations artistiques de jouer un rôle important en exposant les nouvelles avancées dans le domaine des arts, reflétant ainsi le bouillonnement d'innovations créatives dans ces deux pays. En Belgique, les différentes « Écoles nationales » artistiques ont tenté de renouveler à la fois l'inspiration et les techniques, tout en maintenant un lien avec l'art traditionnel. Arrivé à Paris dans ce contexte d'effervescence, Joseph Stevens s'est progressivement intégré à la vie parisienne sous Napoléon III, développant un art créatif, rapidement loué par les critiques d'art et les artistes de l'époque.

A ses débuts, Joseph Stevens illustre les Fables de La Fontaine, puis met en scène des chiens dans l'illustration de récits littéraires à connotation sociale ou moralisatrice. Le peintre s'est dès lors progressivement immergé dans un mode de représentation artistique répandu,

marqué par le phénomène de l'anthropomorphisme où l'on donne aux êtres des émotions, des intentions ou des réactions humaines.

Si le chien est bien le sujet central de ses réalisations, malheureux ou vagabond, il s'est attelé à en faire un être plein de charme, doté de passions et de désirs, dont la vie dans sa liberté ou sa servitude rappelle étroitement celle de l'homme. Malgré l'utilisation de tons bruns et noirs, de gris et de blancs divers, créant une atmosphère sombre et profonde, le coloriste exprime des harmonies nuancées, pleines de lumière. Dans cette période parisienne, l'art du peintre canin ne cesse d'évoluer pour atteindre son apogée vers 1862, selon plusieurs auteurs. La dramatisation s'accroît au fil des œuvres faisant preuve d'un spontanisme qui saisit le moment bien au-delà de la narration, la figure humaine n'est plus qu'un accessoire.

Si la production de l'artiste témoigne d'une approche romantique par son affinité sentimentale et par le sujet canin au cœur même de la composition, elle porte aussi toute la vérité et le réalisme d'un monde urbain. Entre romantisme et réalisme, Joseph Stevens reste définitivement inclassable.

La littérature sur l'œuvre de Joseph Stevens est peu abondante. Un certain nombre d'auteurs et de critiques d'art ont toutefois commenté ses représentations canines amenant une diversité d'interprétation.

Pour certains, les œuvres de Stevens se limitent à une simple documentation de la réalité obscure des chiens errants, malheureux, affamés ou exploités, dans le plus pur esprit traditionnel naturaliste. Pour d'autres, il s'agit de dénoncer les conditions de vie des chiens poussant la réflexion sur le déséquilibre relationnel entre l'homme et l'animal et sur l'organisation de la société. D'autres iront plus loin en insistant sur la dénonciation de la condition humaine en mettant en avant les classes marginalisées et vulnérables ainsi que les luttes et les défis menés pour obtenir justice, égalité et protection sociales. D'autres hypothèses sont évoquées aussi, comme celle qui met seule en avant la volonté du peintre canin d'ébranler son public, en créant des œuvres émotionnellement puissantes ou encore celle qui témoigne d'un certain sadisme du peintre en mettant en avant la cruauté de leur détresse. Une dernière hypothèse souligne l'analogie entre les chiens errants ou de labeur et les mendiants et les ouvriers, menant à une approche plus symbolique sur les expériences de vie d'abandon ou d'aliénation.

Par la qualité de son œuvre et par la particularité de ses sujets, le chien et le saltimbanque notamment, Joseph Stevens a marqué des auteurs littéraires comme Charles Baudelaire, qui dans *Spleen de Paris* évoque la diversité des chiens croisés en ville et qui, via une description précise des peintures sur les saltimbanques, rend hommage à son ami. Les deux hommes, chacun dans leur art, exprime la profondeur d'atmosphères ressenties. Nestor Roqueplan a également été inspiré par le peintre. Dans ses publications, il fait la part belle aux chiens à travers leurs activités quotidiennes et questionne à son tour la société.

Tout comme Stevens, à leur manière, Baudelaire et Roqueplan font aussi le choix du chien pour développer une critique des classes sociales, par la dénonciation, le mépris ou le cynisme, ou par une comparaison subtile entre l'homme et le chien, bourgeois, vagabond ou miséreux.

Enfin, l'influence de ses frères Alfred et Arthur n'est pas à négliger : le premier, comme artiste de renom, surnommé le *peintre des femmes du Second Empire*, et le deuxième, comme marchand d'art influent. Aujourd'hui, Alfred Stevens jouit d'une popularité plus importante, comme en témoigne le grand nombre d'ouvrages, d'articles et d'expositions consacrés à son sujet. Arthur, quant à lui, a joué également un rôle crucial en tant que marchand d'art, promouvant les œuvres de ses frères auprès de figures importantes comme le Roi des Belges et l'Empereur français. Son influence dans le commerce de l'art est tout aussi pertinente que la production artistique d'Alfred pour comprendre la dynamique familiale et professionnelle des Stevens ainsi que la position artistique singulière de Joseph, le peintre canin.

Dans ce mémoire, la démarche de recontextualisation de Joseph Stevens et de son œuvre est un parti pris. D'autres approches sont possibles pouvant faire l'objet de futures recherches, comme par exemple, une étude comparative entre la production artistique de Joseph Stevens et celle d'autres artistes de son temps, ou encore une analyse approfondie de son œuvre concernant les types de chiens représentés.

Artiste belge du 19^e siècle, par ses représentations de chiens et d'autres animaux, il a su créer une œuvre qui, bien qu'ancrée dans son époque, résonne encore aujourd'hui par son réalisme. Son héritage artistique continue toujours de questionner, prouvant ainsi que l'art peut être un vecteur puissant de changement et de prise de conscience sociale. Malgré un succès moindre actuellement, Joseph Stevens a laissé une empreinte indélébile dans le monde de l'art.

Bibliographie

Ouvrages de référence

- CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, 2012.
- DIDEROT D., et D’ALEMBERT J., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7, Paris, 1751-1772.
- HALL J., *Dictionary of subjects, symbols in art*, London, 1979.
- RÉAU L., *Iconographie de l’art chrétien. Introduction générale*, t. 1, Paris, 1955.
- VERLANT E., *Dictionnaire des artistes belges de 1830 à 1970*, Bruxelles, 1978.

Ouvrages de synthèse

- ARON P., *Tous Dingo ? : Une politique de l’animal naturaliste*, Bruxelles, 2018.
- ARTHAUD C., *500 ans d’art contemporain XVe-XXe : les Stevens, Stoclet, ...*, Paris, 2003.
- BALDIN D., *Histoire des animaux domestiques. XIXe - XXe siècle*, Paris, 2014.
- BARATAY E., *L’Église et l’animal : France XVIIe-XXe siècles*, Paris, 2015.
- BARATAY E., *Le point de vue animal, une autre vision de l’histoire*, Paris, 2012.
- BECK C., *Une bête parmi les hommes : le chien : de la domestication à l’anthropomorphisme*, Amiens, 2014.
- BIRNBAUM J., *Qui sont les animaux ?*, Paris, 2010.

- BOUCHER FR., *Alfred Stevens*, Paris, 1930.
- BURATTI-HASSAN S., LERIBAUT CH., BARTHÉLÉMY S. et al., *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Paris, 2022.
- CHAPOUTHIER G., *Kant et le chimpanzé : essai sur l'être humain, la morale et l'art*, Paris, 2009.
- COLES A. W., *Alfred Stevens*, 1977.
- COLIN P., *La peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930.
- DELORT R., *Les Animaux ont une histoire*, Paris, 1984.
- DELVOYE C., *Du coq à l'âne : la peinture animalière en Belgique au XIXe siècle*, Bruxelles, 1982.
- DIGARD J.-P., *L'homme et les animaux domestiques : anthropologie d'une passion*, Paris, 1989.
- EEKHOUD G., *Les peintres animaliers*, Bruxelles, 1911.
- FIERENS P., *Joseph Stevens*, Bruxelles, 1931.
- FOCILLON H., *La peinture aux XIXe et XXe siècles : du réalisme à nos jours*, Paris, 1928.
- GOMBRICH E. H., *Histoire de l'art*, Paris, 1963.
- IMPELLUSO L., *La nature et ses symboles*, Paris, 2004.

- KOSLOW S., *Frans Snyders : peintre animalier et de natures mortes, 1579-1657*, Anvers, 1995.
- *La critique d'art en France, 1850-1900*, Saint-Étienne, 1989.
- LAOUREUX D., *En nature. La Société libre des Beaux-Arts d'Artan à Whistler*, Namur, 2013.
- LAURENT, PRINCE DE BELGIQUE, *Suivez le chien dans l'art et la ville*, Bruxelles, 1996.
- LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006.
- LEMAIRE H. et D'INGHUEM A., *Joseph Stevens. Souvenirs anecdotiques*, Bruxelles, 1905.
- LEMONNIER C., *L'École belge de peinture de 1830 à 1905*, Bruxelles, 1906.
- MARECHAL D., *Alfred Stevens : Bruxelles, 1823 - Paris, 1906*, Bruxelles, 2009.
- MONNERET S., *L'Impressionnisme et son époque*, t. 1, Paris, 1987.
- PIERAGNOLI J., *La cour de France et ses animaux. XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, 2016.
- PLAS E., *Le sens des bêtes. Rhétorique de l'anthropomorphisme au XIXe siècle*, Paris, 2021.
- ROBERTS-JONES PH., *Du réalisme au surréalisme : la peinture Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, 1969.
- ROSENBLUM R., *Le chien dans l'art : du chien romantique au chien post-moderne*, Paris, 1989.
- RUBIN J. H., *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, Paris, 1900.

- STEVENS A., *Le Salon de 1863*, Paris, 1866.
- THOMAS K., *Dans le Jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne (1500-1800)*, 1985.
- TILLIER B., BARIDON L. et CLERBOIS S., *L'art du 19^e siècle : l'heure de la modernité 1789-1914*, Paris, 2016.
- VANTHEMSCHE G., *Les classes sociales en Belgique : deux siècles d'histoire*, Bruxelles, 2016.
- VANZYPE G., *Les frères Stevens*, Bruxelles, 1936.
- WOOD J., *Hommeanimal : histoire d'un face à face*, Paris, 2004.

Articles

- ADHEMAR J., *Baudelaire, les frères Stevens, la modernité* dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. 51, Paris, 1958.
- BALDIN D., *Éliminer le mauvais chien. La mise en ordre du monde canin dans l'espace public de la ville au 19^e siècle : l'exemple de Paris* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014.
- BAUDELAIRE CH., *Commentaire sur l'œuvre de Joseph Stevens, L'Intérieur d'un saltimbanque pour le catalogue de la collection de M. Crabbe* dans *Œuvres posthumes*, Paris, 1908.
- BOLMAIN TH. et GERARD M., *Les animaux et l'être de l'homme : ontologie négative et éthique de la relation, une voie philosophique médiane* dans *Revue générale, Des animaux et des hommes*, Louvain-la-Neuve, 2019.

- GALIBERT TH., *De l'usage intellectuel de l'animalité (XVIe-XVIIIe siècles)* dans *Revue générale, Des animaux et des hommes*, Louvain-la-Neuve, 2019.
- GALLEGO J., *Représentation littéraires et artistiques du chien dans la société romaine : du chien utilitaire au chien de compagnie* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014.
- GUIZARD F., *Cave Canem : le chien a-t-il toujours été le meilleur ami de l'homme ?* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014.
- HUYGHE R., *L'art et la société au 19^e siècle* dans *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 1976.
- MASSE J.-B., *Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions* dans LICHTENSTEIN J., *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coypel, 1747-1752*, t. 5, vol. 2, Paris, 2012.
- MEZAN-MUXART V., *Un aspect souvent méconnu de la défense de l'animal en France au 19^e siècle : l'engagement d'écrivains français pour le respect et le bien-être du chien (1845-1896)* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014.
- SULZBERGER M., *La dynastie des Stevens. Joseph Stevens* dans *Revue de Belgique*, vol. 48, Bruxelles, 1884.
- VALLAT F., *L'alimentation témoin de l'humanisme du chien ?* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014.

Sources en ligne

- ABOUT E., *Le salon de 1869* dans *Revue des Deux Mondes*, vol. 81, N°3, 1869, <https://www.jstor.org/stable/44728354> (article consulté le 20 février 2024).

- *Alfred Stevens* dans *Christophe Lachaux, antiquaire, Paris*, <https://www.antiquite-lachaux.com/artistes/alfred-stevens> (site consulté le 15 mai 2024).
- *Arthur Stevens 1825-1890* dans *Études Baudelairiennes*, vol. 4-5, 1973, <https://www.jstor.org/stable/45074028> (article consulté le 1 mai 2024).
- D'AUMALE B., *Le chien et l'artiste* dans *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 1980, <https://www.jstor.org/stable/44201574> (article consulté le 16 avril 2024).
- BARATAY E., *Chacun jette son chien : de la fin d'une vie au 19^e siècle* dans *Une bête parmi les hommes : le chien. De la domestication à l'anthropocentrisme*, Amiens, 2014, <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-3-page-147.htm> (article consulté le 16 mars 2024).
- BARATAY, E., *Variation : les représentations du chien (XIII^e-XIX^e siècles)* dans *Milou, Idéfix et Cie*, 2012, <https://www.cairn.info/milou-idefix-et-cie--9782811107697-page-45.htm> (article consulté le 27 février 2024).
- BARBOU DES PLACES J.-CH., *Une brève histoire des mouvements et des expositions d'Artistes Animaliers du 19^e siècle à nos jours* dans *Animal Art*, <https://animalartparis.com/histoire-des-mouvements-et-des-salons-d-art-animalier/> (article consulté le 18 février 2024).
- Belgique, Bruxelles, Archives de l'État, *Acte de mariages et de divorces. 1845. Acte de mariage de Joseph Stevens et de Mary Graham*, 3 décembre 1845, feuillet 66, n°130, p. 248, https://agatha.arch.be/data/images/541/541_9999_999_627335_000/0_0252 (archive consultée le 2 août 2024).
- BERGOT L.-P., *La « nature » des animaux dans le Roman de Renart : réflexion sur le problème de l'anthropomorphisme* dans *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 2021, <https://doi.org/10.3406/lefab.2021.1464> (site consulté le 7 mars 2024).

- BIENVENUE V., *(Re)Voir le Marché aux chevaux* dans *RACAR*, vol. 47, N°1, 2022, <https://www.jstor.org/stable/48679849> (article consulté le 20 février 2024).
- BLANC C., *Les artistes de mon temps*, Paris, 1876, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690685x/f1.item> (ouvrage de synthèse consulté le 13 mai 2024).
- BOITARD C., *La question de l'animal de compagnie au prisme des animaux apprivoisés au XVIIIe siècle* dans *L'animal : un sujet de loisirs*, 2022, <https://doi.org/10.4000/books.cths.16146> (article consulté le 10 juillet 2024).
- BONEU V., *Une lecture des « Bons Chiens »* dans *L'Année Baudelaire*, vol. 11, 2007, <https://www.jstor.org/stable/45065008> (article consulté le 3 mars 2024).
- BURTON R. D. E., *Baudelaire's Indian Summer : A Reading of « Les Bons Chiens »* dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 22, 1994, <https://www.jstor.org/stable/23537146> (article consulté le 10 avril 2024).
- *Cachemire et châles des Indes*, Alfred Stevens dans *Thé au Jasmin*, 30 octobre 2013, <https://theaujasmin.blogspot.com/2013/10/cachemire-et-chailes-des-indes-alfred.html> (blog consulté le 31 juillet 2014).
- CAUBISENS-LASFARGUES C., *Le Salon de peinture pendant la Révolution* dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 164, 1961, <https://www.jstor.org/stable/41926119> (article consulté le 3 avril 2024).
- CHESTERS G., *Sur « Les Bons Chiens » de Baudelaire* dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, 1980, <https://www.jstor.org/stable/40526755> (article consulté le 3 avril 2024).
- Commentaire sur la gravure du numéro de la revue, *Le Repos*, exposée au Salon de 1857 dans *L'artiste*, Paris, 1858,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220836n/f1.item.zoom> (article consulté le 9 juillet 2024).

- *Commentaire sur L'infant Felipe Prospero* dans *Musée Kunst Historisches Museum Wien*, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2028/> (site consulté le 24 février 2024).
- COMTE ROBERT DE MONTESQUIOU, *Alfred Stevens* dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. 1, vol. 23, 1900, https://archive.org/details/gazette-des-beaux-arts_1900-02-01_23_512/mode/2up (article consulté le 19 mars 2024).
- *Correspondance de Belgique, l'exposition rétrospective de l'art belge* dans *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1905, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62029042/f1.item.r=romantisme%20joseph%20stevens> (article consulté le 19 mars 2024).
- *Degas Edgar actualisé par V. Carpiaux* dans *Index RopsLettres*, juillet 2021, <https://www.ropslettres.be/index-2/> (site consulté le 15 mai 2024).
- *Dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, vol. 4, Paris, 1771, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509819.image> (ouvrage de référence consulté le 25 février 2024).
- Dossier d'archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique concernant les prêts d'œuvres demandés et consentis pour l'Exposition Joseph Stevens à Bruxelles en 1908, <http://193.190.214.26/index.php/be-a4004-fm-ii-5034-005-048> (site consulté le 15 mai 2024).
- DUPLAT G., *Alfred Stevens, le flambeur magnifique* dans *La Libre*, 7 juin 2009, <https://www.lalibre.be/culture/arts/2009/05/08/alfred-stevens-le-flambeur-magnifique-464CLDOPHJD25N3FUCTEXYYVRY/> (article consulté le 4 mai 2024).

- ENSOR J., *Les frères Stevens dans Le Coq rouge*, mars 1896, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050750v/f1.item> (article consulté le 3 mars 2024).
- *Fédora* dans *Christie's*, <https://onlineonly.christies.com/s/maitres-anciens-peintures-sculptures-online/alfred-stevens-bruxelles-1823-1906-paris-179/186140> (site consulté le 10 juillet 2024)
- FEMELAT A., *Animal en nature morte* dans *Arts & Sociétés*, <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/374> (article consulté le 18 février 2024).
- FONTAINE A., *L'art belge depuis 1830*, Paris, 1925, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k14228944/f1.item.r=sentimentalisme%20joseph%20stevens> (ouvrage de synthèse consulté le 10 mars 2024).
- GOLDBERG I., *Nom d'un chien* dans *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°8, s. l., 2004, <https://doi.org/10.3406/fdart.2004.1352> (article consulté le 10 octobre 2023).
- *Historique des expositions sur Alfred Stevens*, <https://www.pba-auctions.com/lot/2957/905743> (site consulté le 15 mai 2024).
- JARBOUAI L. et BURATTI-HASAN S., *Rosa Bonheur (1822-1899)*, cat. exp. (Musée d'Orsay, Paris, 2022-2023), <https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/rosa-bonheur-1822-1899> (catalogue d'exposition consulté le 25 février 2024).
- DU JARDIN J., *L'art flamand*, tome 5, Bruxelles, 1899, <https://archive.org/details/lartflamand05duja/mode/2up> (ouvrage de synthèse consulté le 10 avril 2024).
- JARVIS R., *Animal-Painting* dans *The Art Amateur*, vol. 18, n° 3, 1888, <https://www.jstor.org/stable/25628742> (article consulté le 16 mars 2024).

- JOTTRAND M., *Tableaux et lettres inédites d'Alfred Stevens au Musée de Mariemont* dans *Les cahiers de Mariemont*, vol. 1, 1970, <https://doi.org/10.3406/camar.1970.916> (article consulté le 3 avril 2024).
- KELLY S., *Jean-François Millet's « Waiting » : A « Realist » Religious Painting* dans *The Burlington Magazine*, vol. 151, n°1274, 2009, <https://www.jstor.org/stable/40480186> (article consulté le 24 avril 2024).
- LAMBOTTE P., *L'évolution de l'école belge de peinture (1830-1900)* dans *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 63, 1915, <https://www.jstor.org/stable/41346423> (article consulté le 3 février 2024).
- LANDOY E., *Les arts en Belgique et l'exposition de Bruxelles* dans *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 12, n° 2, 1851, <https://www.jstor.org/stable/44692716> (article consulté le 3 février 2024).
- *La Poupée japonaise* dans Wikioo, <https://wikioo.org/fr/paintings.php?refarticle=9GEFYJ&artistname=Alfred%20%C3%89mile%20L%C3%A9opold%20Stevens> (site consulté le 31 juillet 2024).
- *Le Chien du prisonnier* dans Mutualart, <https://www.mutualart.com/Artwork/Le-chien-du-prisonnier/730382A560577A80> (site consulté le 31 juillet 2024).
- *Le Masque japonais* dans Sotheby's, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/19th-century-european-art-n08355/lot.94.html> (site consulté le 31 juillet 2024).
- LEMONNIER C., *Histoire des Beaux-Arts en Belgique, 1830-1887*, Bruxelles, 1887, https://archive.org/details/gri_histoiredesb00lemo/mode/2up (ouvrage de synthèse consulté le 30 avril 2024).
- LEMONNIER C., *Les artistes belges. Joseph Stevens* dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. 2, 1880, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031117/f1.item> (article consulté le 3 février 2024).

- MARK J. J., *Les chiens et leurs colliers au siècle des Lumières* dans *World History Encyclopedia*, 2021, <https://www.worldhistory.org/trans/fr/2-1730/les-chiens-et-leurs-colliers-au-siecle-des-lumiere/> (article consulté le 3 février 2024).
- MOREAU P., *En marge du « Spleen de Paris »* dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, 1959, <https://www.jstor.org/stable/40521907> (article consulté le 10 avril 2024).
- MORTELETTE Y., *Des Esseintes lecteur du « Spleen de Paris »* dans *L'Année Baudelaire*, vol. 22, 2018, <https://www.jstor.org/stable/45073732> (article consulté le 26 mars 2024).
- DE MORTILLET G., *Le chien* dans *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, T. 12, 1889, <https://doi.org/10.3406/bmsap.1889.6459> (article consulté le 20 septembre 2023).
- NEVREUX B., *Le chien de compagnie et l'agglomération parisienne* dans *Bulletin de l'Académie Vétérinaire de France*, T. 152, 1999, www.persee.fr/doc/bavf_0001-4192_1999_num_152_4_11553 (article consulté le 21 septembre 2023).
- PERNETY A.-J., *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravures, avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris, 1757, <https://archive.org/details/dictionnaireport00pern> (ouvrage de référence consulté le 16 avril 2024).
- PLASTIK M., *Le pouvoir du chien : le chien dans l'art à travers les siècles* dans *The Epoch Times*, 2023, <https://www.epochtimes.fr/pouvoir-chien-siecles-de-canides-lart-2318480.html> (article consulté le 17 janvier 2024).
- Podcast de RadioFrance, *Rosa Bonheur (1822-1899), peintre animalière ambitieuse et femme à facettes*, 15 octobre 2022, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/rosa-bonheur-1822->

1899-peintre-animale-ambitieuse-et-femme-a-facettes-8901347 (podcast consulté le 25 février 2024).

- POTTS A., *Natural Order and the Call of the Wild : The Politics of Animal Picturing* dans *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 1, 1990, <https://www.jstor.org/stable/1360386> (article consulté le 14 février 2024).
- RIGUELLE W., *Le chien dans la rue aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le cas des villes du sud de la Belgique* dans *Histoire urbaine*, n°47, 2016, [10.3917/rhu.047.0069](https://doi.org/10.3917/rhu.047.0069) (article consulté le 3 mai 2024).
- ROBERTS-JONES PH., *Rapport du Secrétaire perpétuel* dans *Bulletin de la Classe des sciences*, t. 75, 1989.
- SCOTT M., *Baudelaire's Canine Allegories : « Le Chien et le flacon » and « Les Bons Chiens »* dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 33, 2004, <https://www.jstor.org/stable/23538338> (article consulté le 4 avril 2024).
- *Sir Edwin Landseer* dans *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Edwin-Landseer> (notice biographique consultée le 25 février 2024).
- SOLVAY L., *De quelques grands peintres qui ne furent pas de l'Académie* dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, t. 12, 1930, <https://doi.org/10.3406/barb.1930.53231> (article consulté le 3 février 2024).
- STEPHENS TH., *Barry, le Saint-bernard : le chien devenu héros* dans *Swissinfo*, 2014, <https://www.swissinfo.ch/fr/culture/barry-le-saint-bernard-le-chien-devenu-heros/40494918> (article consulté le 27 février 2024).
- STRAND J., *Who is Sir Edwin Landseer ?* dans *National Gallery of Art*, 2023, <https://www.nga.gov/stories/who-is-edwin-landseer.html> (article consulté le 25 février 2024).

- STUART E. M., *The Dog An Inspiration To Artists* dans *Fine Arts Journal*, vol. 23, N° 4, 1910, <https://www.jstor.org/stable/23916605> (article consulté le 3 février 2024).
- SULZBERGER M., *Chronique artistique* dans *Revue de Belgique*, Bruxelles, 1898, <https://play.google.com/books/reader?id=-A3m4P2XZ1IC&pg=GBS.PP1&hl=fr> (article consulté le 6 mars 2024).
- *Un soldat malheureux* dans *artnet*, https://www.artnet.com/artists/alfred-stevens/un-soldat-malheureux-mEwtJ_HjZV7DTQNmviE34A2 (site consulté le 10 juillet 2024).
- VAN-EECKE C., *Contes et fables dans les livrets de salon* dans *Romantisme*, 1992, n°78, <https://doi.org/10.3406/roman.1992.6074> (article consulté le 13 avril 2024).
- VANOOSTHUYSE F., *Nature morte et narrativité (peinture, littérature)* dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 2018, <https://www.jstor.org/stable/26430675> (article consulté le 13 avril 2024).
- VANZYPE G., *Alfred Stevens* dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, t. 10, 1928, <https://doi.org/10.3406/barb.1928.53183> (article consulté le 4 avril 2024).
- VANZYPE G., *Hommage à des artistes disparus* dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, t. 25, 1943, <https://doi.org/10.3406/barb.1943.51855> (article consulté le 4 avril 2024).
- VAN WIN P.-M., *Joseph Stevens* dans *Geneanet*, <https://gw.geneanet.org/gabaon?lang=fr&n=stevens&p=joseph> (site consulté le 10 avril 2014).
- VASSEUR E., *Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le « succès » de l'Exposition universelle de 1867* dans *Histoire, Économie et Société*, vol. 24, n° 4, 2005, <https://www.jstor.org/stable/23613464> (article consulté le 3 mars 2024).

- VOUILLOUX B., *Les trois âges de la critique d'art française* dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 2011, <https://www.jstor.org/stable/41494250> (article consulté le 4 février 2024).
- WICKY E., *La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art, de Diderot à Zola* dans *RACAR*, vol. 39, n° 1, 2014, <https://www.jstor.org/stable/43203131> (article consulté le 3 mai 2024).

Thèse de doctorat

- PELLETIER L., *La peinture animalière en France au 18^e siècle (1699-1793) : quand l'animal devient sujet*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de MICHEL P., Lille, 2020.

Catalogues d'exposition

- DERREY-CAPON D., DE PATOUL B. et MARECHAL D., *Alfred Stevens (1823-1906) et le panorama de l'Histoire du Siècle*, cat. exp. (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2009).
- VAN PUYVELDE L. et LAES A., *Exposition Alfred et Joseph Stevens*, cat. exp. (Musée d'Art moderne, Bruxelles, 1928).
- *Le portrait animal aux 17^e et 18^e siècles*, cat. exp. (Musée de la Chasse, Paris, 2021-2022).
- LAMBOTTE P., *L'œuvre d'Alfred Stevens*, cat. exp. (Société royale des Beaux-Arts et l'art contemporain, Anvers, 1907).

Figures et annexes

FIGURES



Fig. 1. Pieter BOUT, *Représentation théâtrale sur la Place des Bailles de Bruxelles*, 1670-1699, huile sur toile, Musée de la ville de Bruxelles, Bruxelles (IRPA, commissariat général à la Restauration du Pays, 1941).



Fig. 2. Frères de Limbourg, *Très riches heures du Duc de Berry. Janvier*, 15^e siècle, enluminure, Musée Condé, Chantilly (Musée Condé, Chantilly).



Fig. 3. Inconnu, *La Dame à la licorne*, fin 15^e-début 16^e siècles, tapisserie, 377 x 473 cm, Musée de Cluny, Paris, Inv. Cl. 10831-10836 (Musée de Cluny, Paris).



Fig. 4. Jacopo DE'BARBARI, *Perdrix morte*, 1504, huile sur toile, 52 x 42,5 cm, Alte Pinakothek, Munich, Inv. 5066 (Alte Pinakothek, Munich).



Fig. 5. Carel FABRITIUS, *Le Chardonneret*, 1654, huile sur panneau, 33,5 x 22,8 cm, Mauritshuis, La Haye (Mauritshuis, La Haye).



Fig. 6. Jacopo BASSANO, *Deux chiens de chasse liés à une souche*, 4^e quart du 16^e siècle, Musée du Louvre, Paris, Inv. RF 1994 23 (Musée du Louvre, Grand Palais, Paris, Stéphane MARÉCHALLE, 2009).



Fig. 7. Nicasius BERNARTS, *Deux petits chiens sur la terrasse d'un jardin italianisant*, 1650, huile sur toile, 0,53 x 0,616 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. 1622 ; Inv. B 1134 (Musée du Louvre, Grand Palais, Paris, Franck RAUX, 2011).



Fig. 8. Gerrit DOU, *Le chien endormi*, 1650, huile sur bois, 16,5 x 21,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Inv. L-R 250.2017 (Museum of Fine Arts, Boston).



Fig. 9. Pierre Paul RUBENS et Jan BRUEGHEL l'Ancien, *Diane et de ses nymphes s'apprêtant à partir pour la chasse*, 1623, huile sur bois, 57 x 98 cm, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, Inv. 68-3-1 (Musée de la Chasse et de la Nature, Paris).



Fig. 10. Pierre Paul RUBENS et Jan BRUEGHEL l'Ancien, *Le Repos de Diane et de ses nymphes*, 1623, huile sur bois, 61 x 98 cm, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, Inv. 68-3-2 (Musée de la Chasse et de la nature, Paris).



Fig. 11. Anthony VAN DYCK, *Les cinq enfants de Charles I^{er} d'Angleterre*, 1637, huile sur toile , 163,2 x 198,8 cm, Château de Windsor, Windsor (Royal Collection Trust, His Majesty Charles III, 2022).



Fig. 12. Anthony VAN DYCK, *Portrait de James Stuart*, 1637, 215,9 x 127,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York, Inv. 89.15.16 (Metropolitan Museum of Art, New-York).



Fig. 13. Diego VÉLASQUEZ, *L'enfant Felipe Prospero*, 1659, huile sur toile, 128,5 x 99,5 cm, Musée d'histoire de l'art, Vienne (Musée d'histoire de l'art, Vienne).



Fig. 14. Alexandre-François DESPORTES, *Zette, chienne de la meute de Louis XIV*, 1714, 169 x 176 cm, Musée promenade, Louveciennes (Musée du Louvre, Département des Peintures, 2004).



Fig. 15. Alexandre-François DESPORTES, *Folle et Mite, chiennes de Louis XIV*, 1702, 163 x 200 cm, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris (Musée du Louvre, Département des Peintures, 2004).



Fig. 16. Jean Jacques BACHELIER, *Un chien de race Havane*, 1768, The Bowes Museum, Barnard Castle (The Bowes Museum, Barnard Castle).



Fig. 17. William HOGARTH, *Miss Mary Edwards*, 1742, huile sur toile, 126,4 x 101,3 cm, The Frick Collection, New-York (The Frick Collection, New-York).



Fig. 18. Jean-Honoré FRAGONARD, *Marie Emilie Coignet de Courson avec son chien*, 1769, huile sur toile, 81,3 x 65,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York, Inv. 37.118 (Metropolitan Museum of Art, New-York).



Fig. 19. George STUBBS, *Huntsman with Grey Hunter and Two Foxhound*. Détail du tableau *Chasse de Goodwood*, 1760, huile sur toile, 26 x 30,2 cm, Yale Center for British Art (Paul Mellon Collection), USA (Yale Center for British Art (Paul Mellon Collection), USA).



Fig. 20. George STUBBS, *A repose after shooting*, 1770, huile sur toile, 102,2 x 128,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York (Metropolitan Museum of Art, New-York).



Fig. 21. Philip REINAGLE, *Portrait d'un chien musicien extraordinaire*, 1805, huile sur toile, 71,76 x 92,71 cm, Musée des Beaux-Arts de Virginie, USA (Musée des Beaux-Arts de Virginie, USA).



Fig. 22. Thomas GAINSBOROUGH, *Tristram and Fox*, 1775, huile sur toile, 61 x 51 cm, Tate Britain, Londres (Tate Britain, Londres).



Fig. 23. Philippe ROUSSEAU, *Le Rat qui s'est retiré du monde*, 1885, huile sur toile, 81 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris, (Musée d'Orsay, Paris).



Fig. 24. Sir Edwin LANDSEER, *Alpine Mastiffs Reanimating a Destressed Traveler*, 1820, huile sur toile, 189 x 237 cm, National Gallery of Art, Washington DC (National Gallery of Art, Washington DC).



Fig. 25. Sir Edwin LANDSEER, *Low Life*, 1829, huile sur bois, 45,7 x 35,2 cm, Tate museum, Londres (Tate museum, Londres).



Fig. 26. Sir Edwin LANDSEER, *High Life*, 1829, huile sur bois, 45,7 x 34,9 cm, Tate museum, Londres (Tate museum, Londres).



Fig. 27. Rosa BONHEUR, *Barbaro après la chasse*, 1858, huile sur toile, Philadelphia Museum of Art, USA (Philadelphia Museum of Art, USA).



Fig. 28. Gustave COURBET, *Les Casseurs de pierres*, 1849, huile sur toile, 165 x 257 cm (reproduction colorisée du tableau détruit en 1945 par The Yorck Project, 2002).



Fig. 29. Charles BILOIN, d'après l'œuvre de Joseph STEVENS, *Le chien du prisonnier* dans *Album de la fête artistique donnée le 5 janvier 1850, à l'initiative de la Société royale de philanthropie de Bruxelles au Théâtre royale de la Monnaie*, 1850, gravure, Archive de la ville de Bruxelles, Bruxelles, Inv. ID 114752-Album VII-13 (Marguerite GLESNER, 2024).



Fig. 30. Joseph STEVENS, *Bruxelles, le matin*, 1848, huile sur toile, 139,5 x 190 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 2625 (Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYS).



Fig. 31. Joseph STEVENS, *Supplice de Tantale*, 1851, huile sur toile, 72 x 92 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 1979 41 (Musée d'Orsay (Grand Palais), Paris, René-Gabriel OJÉDA).



Fig. 32. Joseph STEVENS, *Un métier de chien ou Une vie de chiens. Souvenirs des rues de Bruxelles*, 1852, huile sur toile, 201 x 321 cm, Musée des beaux-arts, Rouen, Inv. D 1853.1 (Musée des beaux-arts, Rouen).

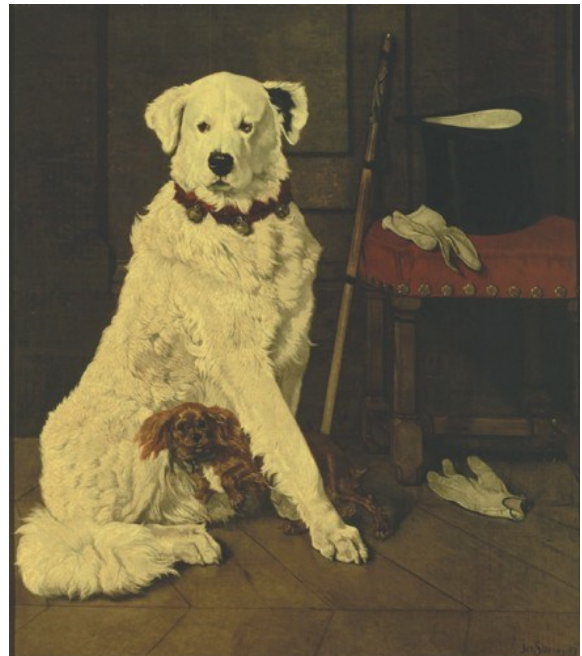


Fig. 33. Joseph STEVENS, *La protection*, 1859, huile sur toile, 125 x 110 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 6292 (Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Guy CUSSAC).



Fig. 34. Joseph STEVENS, *Le chien à l'os ou Misère*, 1854, huile sur toile, 91 x 120 cm, Musée des Beaux-Arts, Tournai (Musée des beaux-Arts, Tournai).



Fig. 35. Edouard MANET, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 207 x 265 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 1668 (Musée d'Orsay, Grand Palais, Paris, Benoît TOUCHARD et Mathieu RABEAU).



Fig. 36. Edouard MANET, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 191 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 644 (Musée d'Orsay, Grand Palais, Paris, Patrice SCHMIDT).



Fig. 37. Joseph STEVENS, *Un misérable*, collection particulière (COLIN P., *La peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930, p. 116).



Fig. 38. Alexandre Gabriel DECAMPS, *Bouledogue et terrier écossais*, 1837, huile sur toile, 104 x 134,5 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. RF 517 (Musée du Louvre, Grand Palais, Paris, Tony QUERREC, 2020).



Fig. 39. Constantin MEUNIER, *Le calvaire*, 1936, huile sur toile, 140 x 170 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 10000/176 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYNS).



Fig. 40. Joseph STEVENS, *Plus fidèle qu'heureux*, 1848, huile sur toile, 85,5 x 127 cm, Musées des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 3838 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Photo d'art Speltdoorn & Fils).



Fig. 41. Joseph STEVENS, *Le Chien du prisonnier*, 1850, huile sur toile (Mutualart, <https://www.mutualart.com/Artwork/Le-chien-du-prisonnier/730382A560577A80>, site consulté le 31 juillet 2024).



Fig. 42. Joseph STEVENS, *Un épisode du marché aux chiens à Paris*, 1851-1854, huile sur toile, 240 x 290 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 1471 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYNs).



Fig. 43. Joseph STEVENS, *Un épisode du marché aux chiens à Paris*. *Esquisse*, huile sur toile, 34 x 45 cm, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 4108 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. Geleyns).



Fig. 44. Joseph STEVENS, *La bonne mère*, 1854 (COLIN P., *La peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930, p. 113).



Fig. 45. Joseph STEVENS, *Le chien au Miroir*, 1861, huile sur toile, 85 x 110,5 cm, Musées royaux des beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 3181 (IRPA, Bruxelles).



Fig. 46. Joseph STEVENS, *Le chien à la mouche*, 1856, huile sur toile, 73,5 x 93 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 7652 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Photo d'art Speltdoorn & Fils).



Fig. 47. Félix BRACQUEMOND, d'après l'œuvre de Joseph Stevens, *Le Repos*, 1857, eau-forte sur papier, 30,2 x 21,5 cm, Inv. G AR 021, Musée Félicien Rops, Namur (Musée Félicien Rops, Namur).



Fig. 48. Joseph STEVENS, *Vieille Lice*, huile sur papier marouflé, 60 x 48 cm, Musée des Beaux-Arts, Tournai (Musée des Beaux-Arts, Tournai).



Fig. 49. Alfred STEVENS, *Un Soldat malheureux*, 1846, huile sur toile, 38,8 x 31,7 cm (artnet, https://www.artnet.com/artists/alfred-stevens/un-soldat-malheureux-mEwtJ_HjZV7DTQNmvIE34A2, site consulté le 10 juillet 2024).



Fig. 50. Alfred STEVENS, *Regrets de la patrie*, 1850, huile sur panneau, 56 x 44,5 cm, collection particulière (LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 22).



Fig. 51. Alfred STEVENS, *Le Pardon ou Absolution*, 1849, huile sur toile, 62 x 46 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, Inv. GE-7575 (Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg).



Fig. 52. Alfred STEVENS, *Musicien malade*, 1852, huile sur toile, 81 x 65 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 4305 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYNS).



Fig. 53. Alfred STEVENS, *Jeu de masques à l'aube du Mercredi des Cendres*, 1853, huile sur toile, 150 x 116 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille, Inv. ID 691975 (Musée des Beaux-Arts, Marseille).



Fig. 54. Inconnu, d'après l'œuvre d'Alfred STEVENS, *Des bourgeois et des manants trouvant au point du jour le corps d'un gentilhomme de la cour assassiné par des guisards*, 1851, lithographie, 63 x 46 cm, (LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 23).



Fig. 55. Alfred STEVENS, *La mendicité tolérée*, 1854, 128 x 100 cm, KMSKA, Anvers, Inv. 1930 (KMSKA, Anvers).



Fig. 56. Alfred STEVENS, *Ce que l'on appelle le vagabondage*, 1854, huile sur toile, 131 x 164,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. 20847 (Musée d'Orsay, Grand Palais, Paris, Hervé LEWANDOWSKI).

Fig. 57. Alfred STEVENS, *Les Quatre Saisons : le Printemps*, 1877, huile sur toile, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Inv. 1955.868 (Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown).



Fig. 58. Alfred STEVENS, *La consolation*, 1857, huile sur toile, 75 x 98,5 cm, Musée d'Ixelles, Bruxelles, Inv. CC 4337 (Musée d'Ixelles, Bruxelles).



Fig. 59. Alfred STEVENS, *Le Bouquet*, 1857, huile sur toile, 14 x 58,5 cm (*Cachemire et châles des Indes*, Alfred Stevens dans *Thé au Jasmin*, 30 octobre 2013, <https://theaujasmin.blogspot.com/2013/10/cachemire-et-chales-des-indes-alfred.html>, blog consulté le 31 juillet 2024).



Fig. 60. Alfred STEVENS, *Une mère*, 1861, huile sur toile, 63,5 x 43,2 cm, Worcester Art Museum, Worcester, Inv. 1913.1 (Berlin Photographic Co., New-York).



Fig. 61. Alfred STEVENS, *Le Masque Japonais*, 1877, huile sur bois, 97 x 69,9 cm, collection particulière (Sotheby's, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/19th-century-european-art-n08355/lot.94.html>, site consulté le 31 juillet 2024).



Fig. 62. Alfred STEVENS, *La poupée japonaise*, huile sur toile, 81,3 x 65,4 cm (Wikioo, <https://wikioo.org/fr/paintings.php?refarticle=9GEFYJ&artistname=Alfred%20%C3%89mile%20L%C3%A9opold%20Stevens>, site consulté le 31 juillet 2024).



Fig. 63. Alfred STEVENS, *La Dame en rose*, 1866, huile sur toile, 87 x 57 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 1793 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYNS).



Fig. 64. Alfred STEVENS, *Inde à Paris*, 1867, huile sur toile, 74,2 x 61 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Inv. s0439M1993 (Van Gogh Museum, Amsterdam).



Fig. 65. Alfred STEVENS, *Rentrée du monde ou Rentrée du bal ou La femme en jaune*, 1867, huile sur bois, 56 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris, LUX 336 (Musée d'Orsay, Paris).



Fig. 66. Alfred STEVENS, *La matinée à la campagne*, 1860, huile sur toile, 82,5 x 66 cm, collection particulière (LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 22).

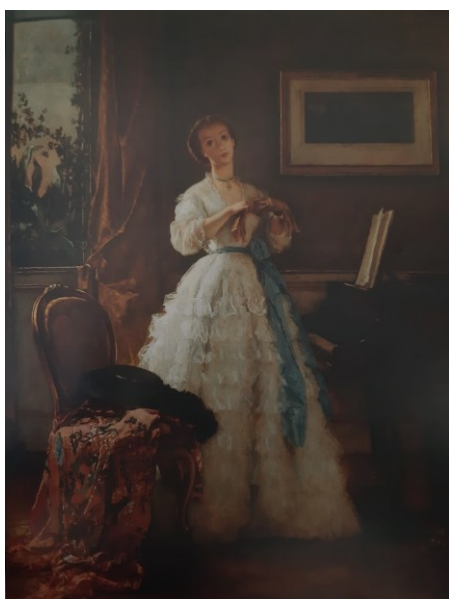


Fig. 67. Alfred STEVENS, *Miss Fauvette*, 1862, huile sur toile, 62,4 x 49,2 cm, collection particulière (LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 115).



Fig. 68. Alfred STEVENS, *Le Bain*, 1873, huile sur toile, 73,5 x 92,8 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. 20846 (Musée d'Orsay, Grand Palais, Patrice SCHMIDT).

Fig. 69. Alfred STEVENS et Henri GERVEX, *Panorama de l'histoire du siècle. Détail*, 1889, huile sur toile, 151 x 302 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 6075 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYNs).



Fig. 70. Alfred STEVENS, *Une douloureuse certitude*, 1862, huile sur toile, 64 x 54 cm (LEFEBVRE C., *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 75).



Fig. 71. Alfred STEVENS, *Souvenirs et regrets*, 1874, huile sur toile, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Inv. 1955.860 (Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown).



Fig. 72. Alfred STEVENS, *La Bonne Lettre*, 1860, huile sur toile, 66 x 55 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, Inv. GE-5790 (Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg).



Fig. 73. Gustave COURBET, *Portrait du peintre Alfred Stevens*, huile sur toile, 65 x 57,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 3191 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Art Photography, J. GELEYNs).



Fig. 74. Alfred STEVENS, *La Dame au petit chien ou Veux-tu sortir avec moi, Fido ?*, 1859, huile sur toile, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, Inv. W1893-1-106 (Philadelphia Museum of Art, Philadelphie)



Fig. 75. Alfred STEVENS, *Lady with a dog*, (*Cachemire et châles des Indes, Alfred Stevens dans Thé au Jasmin*, 30 octobre 2013, <https://theaujasmin.blogspot.com/2013/10/cachemire-et-chailes-des-indes-alfred.html>, blog consulté le 31 juillet 2024).



Fig. 76. Alfred STEVENS, *Dame au chien*, huile sur bois, 26,9 x 20,9 cm, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 10714 (Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Guy CUSSAC).



Fig. 77. Alfred STEVENS, *Fédora (portrait de Sarah Bernhardt)*, 1882, huile sur toile, 115,6 x 85,8 cm, collection particulière (Christie's, <https://onlineonly.christies.com/s/maitres-anciens-peintures-sculptures-online/alfred-stevens-bruxelles-1823-1906-paris-179/186140>, site consulté le 10 juillet 2024).



Fig. 78. Joseph STEVENS, *Intérieur d'une sellerie de S. M. Napoléon III à Paris*, huile sur toile, 55 x 75 cm, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 3861 (IRPA, Bruxelles).



Fig. 79. Jean-François MILLET, *L'Angélus*, 1857, huile sur toile, 55,5 x 66 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 051804048 (Musée d'Orsay, Paris, Patrice SCHMIDT).



Fig. 80. Jean-François MILLET, *La Mort et le Bûcheron*, 1858, huile sur toile, 77,5 x 98,5 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, Inv. MIN 0972 (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague).

ANNEXES

Annexe 1

Les Bons Chiens – A M. Joseph STEVENS

Charles BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*

Je n'ai jamais rougi, même devant les jeunes écrivains de mon siècle, de mon admiration pour Buffon ; mais aujourd'hui ce n'est pas l'âme de ce peintre de la nature pompeuse que j'appellerai à mon aide. Non.

Bien plus volontiers je m'adresserais à Sterne, et je lui dirais : « Descends du ciel, ou monte vers moi des champs Élyséens, pour m'inspirer en faveur des bons chiens, des pauvres chiens, un chant digne de toi, sentimental farceur, farceur incomparable ! Reviens à califourchon sur ce fameux âne qui t'accompagne toujours dans la mémoire de la postérité ; et surtout que cet âne n'oublie pas de porter, délicatement suspendu entre ses lèvres, son immortel macaron ! »

Arrière la muse académique ! Je n'ai que faire de cette vieille bégueule. J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide à chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poète qui les regarde d'un œil fraternel.

Fi du chien bellâtre, de ce fat quadrupède, danois, king-charles, carlin ou gredin, si enchanté de lui-même qu'il s'élance indiscrètement dans les jambes ou sur les genoux du visiteur, comme s'il était sûr de plaire, turbulent comme un enfant, sot comme une lorette, quelquefois hargneux et insolent comme un domestique ! Fi surtout de ces serpents à quatre pattes, frissonnants et désœuvrés, qu'on nomme levrettes, et qui ne logent même pas dans leur museau pointu assez de flair pour suivre la piste d'un ami, ni dans leur tête aplatie assez d'intelligence pour jouer au domino !

À la niche, tous ces fatigants parasites !

Qu'ils retournent à leur niche soyeuse et capitonnée ! Je chante le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur, le chien saltimbanque, le chien dont l'instinct, comme celui du pauvre, du bohémien et de l'histrion, est merveilleusement aiguillonné par la nécessité, cette si bonne mère, cette vraie patronne des intelligences !

Je chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes, soit ceux qui ont dit à l'homme abandonné, avec des yeux clignotants et spirituels : « Prends-moi avec toi, et de nos deux misères nous ferons peut-être une espèce de bonheur ! »

« Où vont les chiens ? » disait autrefois Nestor Roqueplan dans un immortel feuilleton qu'il a sans doute oublié, et dont moi seul, et Sainte-Beuve peut-être, nous nous souvenons encore aujourd'hui.

Où vont les chiens, dites-vous, hommes peu attentifs ? Ils vont à leurs affaires.

Rendez-vous d'affaires, rendez-vous d'amour. À travers la brume, à travers la neige, à travers la crotte, sous la canicule mordante, sous la pluie ruisselante, ils vont, ils viennent, ils trottent, ils passent sous les voitures, excités par les puces, la passion, le besoin ou le devoir. Comme nous, ils se sont levés de bon matin, et ils cherchent leur vie ou courent à leurs plaisirs.

Il y en a qui couchent dans une ruine de la banlieue et qui viennent, chaque jour, à heure fixe, réclamer la sportule à la porte d'une cuisine du Palais-Royal ; d'autres qui accourent, par troupes, de plus de cinq lieues, pour partager le repas que leur a préparé la charité de certaines pucelles sexagénaires, dont le cœur inoccupé s'est donné aux bêtes, parce que les hommes imbéciles n'en veulent plus ;

D'autres qui, comme des nègres marrons, affolés d'amour, quittent, à de certains jours, leur département pour venir à la ville, gambader pendant une heure autour d'une belle chienne, un peu négligée dans sa toilette, mais fière et reconnaissante.

Et ils sont tous très-exacts, sans carnets, sans notes et sans portefeuilles.

Connaissez-vous la paresseuse Belgique, et avez-vous admiré comme moi tous ces chiens vigoureux attelés à la charrette du boucher, de la laitière ou du boulanger, et qui témoignent, par leurs aboiements triomphants, du plaisir orgueilleux qu'ils éprouvent à rivaliser avec les chevaux ?

En voici deux qui appartiennent à un ordre encore plus civilisé ! Permettez-moi de vous introduire dans la chambre du saltimbanque absent. Un lit, en bois peint, sans rideaux, des couvertures traînantes et souillées de punaises, deux chaises de paille, un poêle de fonte, un ou deux instruments de musique détraqués. Oh ! le triste mobilier ! Mais regardez, je vous prie, ces deux personnages intelligents, habillés de vêtements à la fois éraillés et somptueux, coiffés

comme des troubadours ou des militaires, qui surveillent, avec une attention de sorciers, l'œuvre sans nom qui mitonne sur le poêle allumé, et au centre de laquelle une longue cuiller se dresse, plantée comme un de ces mâts aériens qui annoncent que la maçonnerie est achevée.

N'est-il pas juste que de si zélés comédiens ne se mettent pas en route sans avoir lesté leur estomac d'une soupe puissante et solide ? Et ne pardonnerez-vous pas un peu de sensualité à ces pauvres diables qui ont à affronter tout le jour l'indifférence du public et les injustices d'un directeur qui se fait la grosse part et mange à lui seul plus de soupe que quatre comédiens ?

Que de fois j'ai contemplé, souriant et attendri, tous ces philosophes à quatre pattes, esclaves complaisants, soumis ou dévoués, que le dictionnaire républicain pourrait aussi bien qualifier d'officieux, si la république, trop occupée du bonheur des hommes, avait le temps de ménager l'honneur des chiens !

Et que de fois j'ai pensé qu'il y avait peut-être quelque part (qui sait, après tout ?), pour récompenser tant de courage, tant de patience et de labeur, un paradis spécial pour les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés et désolés. Swedenborg affirme bien qu'il y en a un pour les Turcs et un pour les Hollandais !

Les bergers de Virgile et de Théocrite attendaient, pour prix de leurs chants alternés, un bon fromage, une flûte du meilleur faiseur, ou une chèvre aux mamelles gonflées. Le poète qui a chanté les pauvres chiens a reçu pour récompense un beau gilet, d'une couleur, à la fois riche et fanée, qui fait penser aux soleils d'automne, à la beauté des femmes mûres et aux étés de la Saint-Martin.

Aucun de ceux qui étaient présents dans la taverne de la rue Villa-Hermosa n'oubliera avec quelle pétulance le peintre s'est dépouillé de son gilet en faveur du poète, tant il a bien compris qu'il était bon et honnête de chanter les pauvres chiens.

Tel un magnifique tyran italien, du bon temps, offrait au divin Arétin soit une dague enrichie de pierreries, soit un manteau de cour, en échange d'un précieux sonnet ou d'un curieux poème satirique.

Et toutes les fois que le poète endosse le gilet du peintre, il est contraint de penser aux bons chiens, aux chiens philosophes, aux étés de la Saint-Martin et à la beauté des femmes très-mûres.

Belgique, Bruxelles, Archives de l'État, *Acte de mariages et de divorces. 1845. Acte de mariage de Joseph Stevens et de Mary Graham*, 3 décembre 1845, feuillet 66, n°130, p. 248, https://agatha.arch.be/data/images/541/541_9999_999_627335_000/0_0252 (site consulté le 2 août 2024).

171

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial