

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

DIABLE ET CRÉATION : L'ARTISTE SINGE

Dans son *Dictionnaire amoureux du diable*, Alain Rey rappelle que « si le diable est un ange, certes déchu, on a pu penser que le singe était un diable dégénéré ». ¹ Telle était, semble-t-il, l'opinion de Luther. Alors, si le singe est capable d'une imitation si exacte des humains, on a pu croire qu'il le devait au fait qu'il était habité par un démon habile à toutes simulations. Mais il faut, avec Alain Rey, se remonter à l'importance symbolique de cet animal. Le rôle symbolique du singe est aussi illustré par la grande légende chinoise de Souen Wou Kong, « le roi-singe qui apprend d'un maître spirituel les secrets universels ; devenu mage et sage, Wou Kong accompagne un moine bouddhiste en pèlerinage vers l'Occident, vers l'Inde berceau du bouddhisme, pour en rapporter les livres sacrés », ² surmontant grâce à ses pouvoirs magiques les obstacles qui ne manquent pas de se dresser contre lui, comme dans tout bon récit mythique. Ce thème de la sagesse supérieure du singe, image de l'homme, est plus sacralisé encore dans la tradition de l'Inde, où le dieu-singe Hanumân est l'assistant direct de Rama : « fils du vent, poète et grammairien, Hanuman est le messager divin, l'Esprit saint de l'Inde. Il est un singe qui est un oiseau qui est un souffle vital et spirituel. Chaste, son corps est une inépuisable source de sperme [...] », ³ écrit Octavio Paz (*Le Singe grammairien*).

La christianisation d'un mythe culturel positif, avec ses aspects diabolisants, est ici à l'œuvre, reflétant une tradition occidentale qui remonte à l'Antiquité. En Grèce, puis à Rome, la symbolique de l'animal proche de l'homme est double. Cependant, signale Alain Rey, un faisceau de caractères observés ou interprétés permit au christianisme médiéval de diaboliser l'animal, « considéré comme l'imitateur, non plus de l'humain, mais

¹ ALAIN REY, « Singe », *Dictionnaire amoureux du diable*, Paris, Plon, 2013, 840-843, p. 840.

² *Ibid.*, p. 841.

³ Cité par A. REY, *ibid.*

du diable, et comme l'incarnation des vices » :⁴ vanité et luxure tirées de l'exhibitionnisme sexuel, gourmandise de l'appétit à saisir et absorber la nourriture, hypocrisie et simulation sans doute inspirées par les capacités de l'animal de simuler (« singer ») les comportements humains.

Ars simia naturae (l'art, singe de la nature), cela fait suite à une controverse qui, commencée dans l'Antiquité, se déplace à l'étape médiévale puis à la Renaissance. La conception platonicienne de l'idée comme essence réelle en soi, niait la faculté créatrice au sens strict du mot. Le Moyen Âge, représenté essentiellement par les scolastiques, a pris comme base un tel axiome pour développer sa comparaison de l'art avec le singe (ce qui est censé avoir été inventé à l'origine dans l'Antiquité) : ce ne sont pas des images authentiques de la nature elle-même, mais, au contraire, en se contentant de l'imiter « comme un singe », elle reste sous bien des aspects inférieurs à elle. C'est-à-dire qu'il s'agissait de représentations artistiques pas tout à fait appropriées, parce qu'elles ne répondent pas à la nature (ainsi on arrive au *Simia Dei*, dénomination du diable). Mais la Renaissance survint et transforma la comparaison du singe en une louange de la vérité artistique, parce que la mission de l'art était précisément l'imitation immédiate de la vérité. Déjà Léonard proclamait que la peinture la plus digne d'éloges est celle qui ressemble le plus à la chose reproduite. Et il affirmait que celui qui n'aime pas la peinture fait du tort à la vérité et à la sagesse. Cependant, il faut remarquer que rien n'est plus éloigné de l'artiste que d'avoir servi de médiateur sur la question, loin de là. Mais il est tout aussi vrai que ces singes, si prompts, soignés, élégants, discrets et éduqués, devraient faire partie d'un chœur angélique en raison de leur véritable et manifeste divinité.

Mais, face à cette divinisation, d'après Northrop Frye, il s'avère que « l'imagination laissée à elle-même, produit en fait le conventionnel le plus rigide ».⁵ Dans cette mise en art, au cours de sa lutte avec un monde distinct d'elle-même, l'imagination doit adapter ses motifs élémentaires aux exigences de ce monde, afin de produire ce qu'Aristote appelle l'impossibilité probable. Sachant que toute fiction est régie par des conventions, le traitement des singes dans l'art est, en fait, une modalité de paysage mental de celui-ci. Il y a, pour commencer, un monde évoquant le bonheur, la sérénité, la paix. Et il y a toujours l'autre monde qui est le lieu d'aventures passionnantes, mais qui impliquent séparation, solitude, humiliation, souffrance et menace de souffrances à venir.

⁴ *Ibid.*

⁵ NORTHROP FRYE, *L'Écriture profane*, Paris, Circé, 1998, p. 42.

Nous proposons un exemple de traitement du singe dans l'écriture de Léon Gozlan. Ami, secrétaire et peut-être nègre d'Honoré de Balzac, Léon Gozlan fait paraître après la mort de ce dernier un recueil de témoignages sur le grand homme. L'année 1852 est celle de la première publication de *Balzac chez lui. Souvenirs des Jardies*. Il y aura plusieurs rééditions sous le même titre ou sous le titre *Balzac en pantoufles*. D'après Hyppolite Babou, Gozlan, très jeune s'embarqua dit-on, sur un navire marchand qui faisait voile vers le Sénégal ; son jeune passager a raconté plus tard qu'il revint à Marseille au milieu de marchandises vivantes qui encombraient et affamaient le navire. « Le capitaine ramenait en France tout un bataillon de singes faméliques ».⁶ Plus tard, en 1857, Gozlan décrit avec ironie les mœurs de l'espèce simiesque dans un livre aussi sage que fou, *Les Émotions de Polydore Marasquin*. C'est alors qu'il étudie, « plein d'une fraternelle malice, les gibbons et les jockos, les papions et les mandrills, les ouenderons et les patas, les doux et les moustacs, les talapoins et les mangabeys ». Polydore Marasquin, dans ses *Émotions*, eu la fantaisie satirique de poursuivre et d'atteindre l'homme sous le poil du singe, comme un fin limier de la justice poursuit et arrête un coquin travesti. *L'Avertissement* que Gozlan propose avant d'entamer la lecture des *Émotions de Polydore Marasquin*, montre l'importance de la nouvelle à l'époque (« [...] sous le manteau fort transparent de la Société des gens de lettres, plusieurs prix destinés à récompenser, entre autres productions de l'esprit, la meilleure nouvelle [...] »).⁷

L'histoire ou les émotions, que raconte Gozlan, est celle d'un jeune marchand d'animaux. Après une vente d'un babouin et de deux chimpanzés à un capitaine anglais, le marchand Polydore doit partir à la chasse d'animaux pour compenser la perte de son commerce après un incendie. Le voyage lui apporte quelques problèmes, entre autres le naufrage dans une île. Là où il espère rencontrer le capitaine anglais, il ne trouve que l'île des singes.

Un vil singe me battait, un abominable singe me châtiât en plein soleil ! Les autres misérables singes, témoins de mon abaissement moral, riaient, batifolaient, s'amusaient à se tordre. [...] Ah ! Oui, cette émotion était forte : flagellé par des singes devant une assemblée de singes ! Il n'y a que les animaux pour apporter tant de raffinement dans la cruauté.⁸

⁶ HIPPOLYTE BABOU, *Les sensation d'un juré. Vingt figures contemporaines*, Paris, A. Lemerre, 1875, p. 27.

⁷ LÉON GOZLAN, *Émotions de Polydore Marasquin*, Paris, M. Lévy Frères, 1857, p. 1.

⁸ *Ibid.*, p. 43.

Talent d'observateur, le trait fin :

Dans une arène assez vaste, des personnages vêtus d'habits rouges, coiffés du chapeau à plumes de coq que portent les officiers anglais, formaient, assis gravement sur un tertre, une espèce de cour martiale au milieu de laquelle était un autre personnage pareillement vêtu de rouge. On va partager à coup sûr ma surprise. Ces juges étaient des singes.⁹ [...] je ressentis à la vue de cette insultante parodie d'une des plus nobles classes de la société ; à la vue de ces arlequins d'officiers qui, tous, laissaient passer ou traîner une queue plus ou moins comique sous leurs longs habits écarlates ; à la vue de ces généraux qui s'occupaient bravement à chercher des puces sur le dos de leurs collègues, tandis que leurs collègues leur rendaient le même service.¹⁰

Dans un genre satirique gracieux, Gozlan continue :

Les deux orangs-outangs qui l'accompagnaient et qui paraissaient être ses premiers ministres, étaient pareillement couverts de plumes, toutes taillées aussi. Il me précéda dans la pièce principale d'où il était sorti pour me recevoir, et là je vis une centaine de sapajous très-agités, très-affairés, renversés sur des pupitres, trempant des plumes et bien souvent leurs bras dans des encriers sans nombre, écrivant ensuite sur des feuilles de papier placées devant eux, imitant enfin les expéditionnaires de nos administrations publiques à Macao. [...] Je fus contré, sous peine de tout ce qu'on peut imaginer de terrible, de noircir à tour de bras, et dans tous les sens, des montagnes de papier, et quand toutes ces feuilles avaient disparu sous des nuages d'encre, un de ces scribes bizarres les retirait à mesure de dessous ma main et les remettait, ainsi que je l'ai déjà dit, à une série de singes chargés de leur faire faire le tour de l'île.¹¹

La découverte chez les macaques de toutes les vocations et toutes les professions humaines, où le singe-avocat, le singe-comédien, le singe médecin, le singe-filou, sont des personnages comiques fabriqués par Léon Gozlan.

Dans la préface du *Notaire de Chantilly*, il avait abordé fièrement cette devise : « Plus de héros, des hommes ».¹² Le jeune romancier se proposait donc alors de remplacer le roman héroïque ou lyrique par la fidèle peinture de la vie réelle. Mais comment cet esprit original voyait-il l'humanité ? Avec son imagination paradoxale, d'après Babou,¹³ sous toute

⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹¹ *Ibid.*, p. 117-119.

¹² LÉON GOZLAN, *Le notaire de Chantilly*, Bruxelles, Ad. Wahlen, 1836, p. xix.

¹³ H. BABOU, *op. cit.*, p. 27-28.

espèce de formes, excepté la forme humaine, qui, pour lui, aurait été une image trop universelle et trop banale. Le monde lui semblait une immense comédie italienne avec Arlequin pour premier rôle, ou une immense ménagerie dont le type supérieur était le singe. Toutes les actions humaines, il les considérait très-sincèrement comme arlequinades de singes ou comme singeries d'arlequins. À ses yeux, les hommes n'étaient que des bêtes fauves en rupture de ban, des évadés du règne animal, les Latude des forêts vierges ou des pampas. « L'homme n'est pas fait, disait-il. L'animal qui se rapproche le plus de l'homme est visiblement le Français, et le plus Français des Français, Voltaire, n'était qu'un singe maigre très adroitement épilé ».¹⁴

La fameuse devise du Notaire de Chantilly : « plus de héros... des hommes ! » se traduisait à son insu, et selon Babou, par celle-ci : « plus d'hommes... des singes ! » ou par cette autre formule équivalente et presque identique : « plus d'hommes... des arlequins ! » De roman en roman, de comédie italienne en comédie italienne, et de ménagerie en ménagerie, Léon Gozlan a fini par écrire un roman purement simiesque, un chef-d'œuvre satirique où l'homme est pris en flagrant délit sous le poil du singe : les *Émotions de Polydore Marasquin*. Les deux personnages typiques des comédies ou ménageries romanesques de Gozlan son incontestablement Polydore Marasquin, l'homme-singe, et ce roi des bohèmes, Aristide Froissart, l'homme-arlequin.

Cette œuvre romanesque tout entière du paradoxal romancier, classée par des critiques sous cette étiquette générale : « Zoologie et psychologie mêlées »,¹⁵ est pour d'autres à la source de la bonne caricature française. De notre côté, nous pensons à la possibilité de lui appliquer le même commentaire que l'ami de Gozlan, Charles Blanc, faisait au sujet de Watteau :

Et toujours, au milieu de ces drames innocents du plaisir, on voit se dresser parmi les troncs d'arbres, à demi cachée dans l'ombre, la statue d'un vieux Faune, au rire fendu jusqu'aux oreilles. Ce vieux Faune jacobin était-il par hasard la morale, entrevue, de la fable ?¹⁶

Nous pensons au singe, non seulement comme représentant de la morale, mais plus exactement de la réflexion sur le métier d'écrivain. Futur président de la Société des gens de lettres, et plus tard, en 1866, celui

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵ *Ibid.*, p. 75-77.

¹⁶ CHARLES BLANC, *Les peintres des fêtes galantes : Watteau, Lancret, Pater, Boucher*, Paris, J. Renouard, 1854, p. 27.

de l'Association des compositeurs et auteurs dramatiques, les paroles de Gozlan, rapportées par Werdet, expliquent ainsi :

Quelque laborieux que soit un homme de lettres, quelque nombreux que soient les articles qu'il publie dans les journaux, ainsi que le nombre des volumes qu'il a produits, s'il a le malheur d'être père de famille, s'il a des enfants à élever, jamais il ne pourra acquérir cette modeste fortune, cette *aurea mediocritas*, si vantée par Horace ; il sera constamment dans un état de gêne voisin de la misère, il ne vivra pas, il ne fera que végéter.¹⁷

Gozlan se lassa du métier de journaliste, il adressa brusquement sa démission de rédacteur du *Figaro*, à Nestor Roqueplan. À la lecture de sa lettre, on y retrouvera sa verve satirique :

La rédaction de tout journal se partage en deux fonctions bien distinctes : fonction de rédaction, fonction de servitude ; fonction d'écrivain, fonction de domestique ; fonction d'homme et fonction de bête de somme [...] C'est déjà bien assez que les jeunes écrivains appartiennent nécessairement à une espèce d'administration ou de manufacture. Employés ou artisan ; -hélas ! Oui. Mais valets de plume, jamais !¹⁸

Dans un petit livre intitulé *Balzac en pantoufles*, Gozlan a très vivement exprimé ses regrets sur le métier d'écrivain :

L'écrivain, dit-il, doit avoir soin de fortifier adroitement sa vie, et d'avoir toujours un pied dans les deux camps, dans le livre et dans le théâtre, de s'élever graduellement, ici et là, ainsi que fit Voltaire dans les proportions du génie, ainsi que fit Frédéric Soulié dans la mesure du talent.¹⁹

Travailleur infatigable, Gozlan bâtit dans sa tête toute une enfilade de romans solidaires. Ce galérien de l'écriture rappelle le jeune Polydore obligé à écrire soixante-douze heures de suite, devant le babouin Karaboussin Premier ; et rappelle également le jeune Watteau (ou, plus exactement Huet) que Gozlan croyait obligé à peindre des singes que Gillot ordonnait. Et le jeu entre Watteau, Gozlan et le singe, ne serait-elle qu'une réflexion sur le travail de création et ses efforts meurtriers, et le grotesque du talent assommés et trop ridiculisés.

¹⁷ EDMOND WERDET, *Souvenirs de la vie littéraire : portraits intimes*, Paris, E. Dentu, 1879, p. 144.

¹⁸ H. BABOU, *op. cit.*, p. 59-61.

¹⁹ LÉON GOZLAN, *Balzac en pantoufles*, Paris, Bruxelles, M. Lévy Frères et J. Hetzel, 1856, p. 62.

À mi-chemin entre cette arlequinade et cette singerie, ce saltimbanque homme-singe nous semble pouvoir être considéré un initiateur de la figure mélancolique et réflexive, leitmotiv de l'artiste dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le singe en artiste, à la manière du saltimbanque de Starobinski, se remonte en quelque sorte à cette singerie du XVIII^e et à l'arlequinade du XIX^e siècle, ou à l'inverse. « Désir d'écrire simiesque, égal au désir d'être le sujet de l'écrit »²⁰ ainsi, peut-être désir de Gozlan d'être le sujet-écrivain du texte. L'Île des singes de Polydore, est une île où l'on ne parle pas, dans ce monde de silence l'écrivain, l'artiste, retrouve l'expression mimique, la gesticulation et les cris. Mais ce monde sans langage rapproche l'écrivain au temps premier, à la vérité, et même, peut-être, à cette morale entrevue.

Selon Évanghélia Stead, le sens et le rôle dévolus au singe évoluent dans l'art fin-de-siècle de la charge naturelle vers un *art* de l'imitation, « du double grimaçant de l'homme vers un modèle à valeur culturelle, et de la caricature au caricaturiste, en d'autres mots, de la facétie à une *mimésis* déformante ».²¹ L'entreprise de déformation à laquelle le singe est lié – en tant que motif ou en tant que principe – concerne aussi bien les arts plastiques que le langage et l'écriture. Ainsi, le singe frappe deux livres essentiels dans la seconde moitié du XIX^e siècle, *L'Origine des espèces* et le *Dictionnaire de la Langue française* d'Émile Littré.

L'apparition insistante du singe comme *alter ego* de l'écrivain et de l'artiste dans la culture fin-de-siècle touche à des moyens d'expression comme le langage et l'écriture. Stead signale que la relation entre le singe et l'écriture est ancienne et importante. « Sous forme de grand cynocéphale blanc, le dieu Thot était patron des savants et des lettrés en Égypte. L'effigie du babouin (*Papio hamadryas*) se dressait dans les bureaux et, posé sur le dos des scribes, le singe surveillait leur main ».²² C'est lui le hiérogammate, le scribe divin, qui note la parole de Ptah lors de la création du monde et celle d'Anubis lors de la psychostasie.

L'ambiguïté du singe dans l'art et l'écriture fin-de-siècle – à la fois agent de destruction et outil d'inventivité. Pour Stead, il importe d'approfondir le sens de la relation singe-diable / artiste.²³ La plus importante caractéristique du diable pour la littérature patristique est son ambition d'imiter dieu. Incapable de tout acte créatif, il est rapproché de *simia*, adjectif appliqué aux

²⁰ ÉVANGHÉLIA STEAD, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tétratogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 395.

²¹ *Ibid.*, p. 381.

²² *Ibid.*, p. 394.

²³ *Ibid.*

imitateurs sans valeur, dans l'expression *diabolus simia Dei* qu'on attribue à Tertullien.²⁴ Sans mentionner un passage spécifique de Tertullien, faussement selon Janson, qui n'y trouve que la formule *aemulus Dei* et pense que le concept du diable 'singe de Dieu' fut forgé durant le Haut Moyen Âge ou même plus tard.

Pour le XVIII^e siècle français, le singe qui si facilement imite l'homme, sans pour autant faire oublier à celui qui l'observe le singe en lui et ses limites animales, apparaît comme le double naturel de l'artiste cherchant à imiter la nature : dans une perspective très marquée par la religion chrétienne, ces représentations de singes en artistes, de type allégorique, ramènent humblement l'homme qui voudrait imiter le Dieu créateur à sa vérité de singe. Pour Florence Boulerie, quand il s'agit de la fonction d'écrivain, l'image du singe se résume bien souvent à une métaphore : « les auteurs peuvent être désignés par le terme de « singe » pour signifier que l'écriture prétend imiter le vivant, mais plus fréquemment pour dire qu'ils sont des imitateurs sans génie d'un prédécesseur d'exception ».²⁵ Il faut attendre *La Découverte australe* de Rétif de La Bretonne pour qu'apparaisse une figure marquante de singe écrivain. Or non seulement l'animal de Rétif est un personnage de la fiction scientifico-utopique publiée en 1781, mais il est aussi, et surtout, l'auteur d'une longue *Lettre*, qui est l'une des parties de l'ouvrage. *Le Dédale français* est un ensemble bizarre et inclassable, composé d'un long récit de voyage d'exploration du monde austral encore inconnu, précédé de préfaces enchâssées et suivi de notes plus ou moins scientifiques, de dissertations, de témoignages et de cette étrange *Lettre d'un singe aux animaux de son espèce*, qui prend place dans la « suite du volume III » de l'ouvrage qui en compte quatre. Boulerie voit dans la curiosité littéraire et philosophique qu'est la *Lettre d'un singe* renvoie aux grands débats des Lumières sur la dégénérescence morale de l'homme, « le conflit de la nature, de la science et de la religion que Rousseau a pointé dans ses ouvrages ».²⁶ En refusant la damnation et le péché pour l'animal humain, Rétif revendique le droit au bonheur pour les êtres vivants.

Nous avons donc vu le singe écrivain de Rétif de la Bretonne, puis celui de Léon Gozlan ; voyons maintenant celui de la culture fin-de-siècle que propose Stead. Pour cet auteur, l'idée de Décadence s'appuie sur la chute

²⁴ MAXIMILIAN J. RUDWIN, *The Devil in Legend and Literature*, Chicago, The Open court publishing company, 1931, p. 120.

²⁵ FLORENCE BOULERIE, « Le singe auteur de Rétif de la Bretonne », dans FLORENCE BOULERIE et KATALIN BARTHA-KOVÁCS (dir.), *Le singe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Hermann, 2019, 377-391, p. 378.

²⁶ *Ibid.*, p. 391.

de Dieu et la création désormais problématique. Le darwinisme donne le coup de grâce à cette fin de Dieu puisqu'il rend possible la confusion de Dieu et de Satan dans *Satan-Dieu* et pulvérise la divinité dans les fractions infinitésimales des molécules. « Que ce soit le Satan de Rops ou le diable de Nyst, l'*aemulus Deu* n'est plus rival mais vainqueur : il a conquis par le monstre la Genèse elle-même et domine la création dans *La Création du Diable* de Nyst, écrit, qui plus est, en 'macaque²⁷ flamboyant' ». Mais cette victoire est soumise elle-même au déclin, vouée au crépuscule, alors que le singe s'affirme en motif de plus en plus vigoureux. Darwinisme aidant, il se libère de la tradition judéo-chrétienne et il représente une troisième figure, l'artiste, que la Décadence intercale entre Dieu et Satan.

Cette figure de l'artiste créateur et singe de la création semble le centre de l'ambivalence essentielle de l'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Car le diable comme *simia Dei* y est toujours présent. L'entrée « singe » du *Dictionnaire* de Littré (1863-1873) cite *Advis et Devis de la source de l'idolâtrie* du patriote suisse François de Bonivar (XVI^e s.), paru seulement en 1856. L'exemple montre le singe de Dieu, désireux de fomenter l'hérésie, s'introduisant dans le livre saint et s'appliquant à en brouiller le sens. La langue a cerné l'imitation parodique inhérente au singe en créant le verbe *singer*, à savoir « imiter, contrefaire, avec l'infériorité qu'a le singe en contrefaisant l'homme » (Littré). Par ailleurs, les trois exemples de Littré illustrant le terme *singerie*, au sens « imitation gauche ou ridicule », convoquent l'art ou la littérature :

La fricassée d'anges de Fragonard est une *singerie* de Boucher [DIDEROT, Salon de 1767] // Malheureusement, je remarque dans son style une *singerie* continue de ces trois plumes célèbres [Voltaire, Diderot, et J.-J. Rousseau] [GRIMM, Correspondance] // La plupart de nos poésies du jour, légères ou non légères, sont remplies de ces plates *singeries* d'un excellent original [LAHARPE, Correspondance] (sens n° 3)²⁸

Entre peinture et écriture, c'est l'acceptation artistique qui prime comme le montre le sens n° 6 de « *singerie* » : « Tableau, estampe représentant des singes en costume d'homme et dans différentes actions de la vie humaine ». Les premières traductions picturales de cet adage du « singe artiste » nous sont fournies par le XVII^e siècle flamand, qui en oublia souvent l'arrière-plan normatif (tout artiste devrait tenir du singe, imitateur par excellence) pour en exploiter surtout les ressources plaisantes et satiriques.

²⁷ É. STEAD, *op. cit.*, p. 394.

²⁸ Cité par É. STEAD, *ibid.*, p. 402.

La métaphore prit progressivement un tour péjoratif, stigmatisant l'imitation brute, dénuée de la sélection indispensable à toute vraie *mimesis*.

Au siècle des Lumières, le thème fut très en vogue. Chardin (*Le Singe peintre*, 1735, Salon de 1740) le traita avec son élégante sensibilité, Goya (« Ni más ni menos », *Caprices*, 1799) avec sa verve pessimiste, Deshayes (*Le Singe peintre*, seconde moitié du XVIII^e siècle) dans l'esprit de galanterie du temps. Pour étudier les singeries du XVIII^e siècle, Sándor Albert applique de la philosophie du questionnement que Michel Meyer a appelée *problématologie* et « qui n'est rien d'autre que l'étude du questionnement ».²⁹ Il s'avère vraiment un questionnement puisque l'imaginaire du singe au siècle des Lumières offre dans ses amours le spectacle d'un dérèglement comparable à celui journallement proposé par l'humanité, « il signerait par une telle inconduite sa paradoxale proximité avec elle, dans un cousinage des libertés dévoyées qui verrait la ressemblance physique se faire l'indice d'une forme de concordance morale »,³⁰ signale Vincent Jolivet. L'auteur de *La Personnalité des animaux*, Élien, y avait fait quant à lui allusion à plusieurs reprises dans son ouvrage, notant que les babouins, à l'image des boucs, étaient « des êtres lubriques ».³¹ À ces affirmations, Jolivet ajoute celles de Pline et de Pausanias sur les satyres, qui tendaient à éloigner ces derniers de leur figure originelle et fabuleuse d'être mi-hommes, mi-chèvres, pour en faire des créatures d'apparence simiesque, hommes sauvages situés aux lisières de l'animalité et de l'humanité, caractérisés par une lubricité irrépressible les portant aux derniers excès.³²

Ce discours se retrouve encore en plein XVIII^e siècle, mais pour Aurélia Gaillard, ce que pointe le singe de cour, c'est précisément la singerie, l'imitation grimaçante du jeu social. Son hypothèse est qu'il convient, pour en comprendre l'enjeu exact, de « replacer ces figures au sein du dispositif de célébration fastueuse et de les penser comme partie prenante d'une mutation mythologique qui commence dès les années 1670 à Versailles avec

²⁹ Cité par SÁNDOR ALBERT, « Réflexions philosophiques à propos du tableau : *Le Singe peintre* de Chardin », in FLORENCE BOULERIE et KATALIN BARTHA-KOVÁCS (dir.), *Le singe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Hermann, 2019, 393-403, p. 394. MICHEL MEYER, *De la problématologie. Philosophie, science et langage*, Bruxelles, Mardaga, 1986, p. 3. L'auteur précise : « La philosophie est questionnement radical en tant qu'elle a pour thème premier le questionnement même » (*ibid.*, p. 11).

³⁰ VINCENT JOLIVET, « L'imaginaire érotique du singe au siècle des Lumières », dans F. BOULERIE et K. BARTHA-KOVÁCS (dir.), *op. cit.*, 277-288., p. 277.

³¹ ÉLIEN, *La Personnalité des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2002, t. I, p. 187.

³² Voir PLINE, *Histoire naturelle* [v. 77 ap. J.-C.], éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 318 ; PAUSANIAS, *La Description de la Grèce* [IIe siècle apr. J.-C.], Paris, Les Belles Lettres, 2009, t. I, p. 74.

l'abandon de la thématique apollinienne », ³³ le remplacement de l'allégorisation fabuleuse par l'héroïque, la reprogrammation du projet iconographique de la galerie des Glaces, etc., l'infléchissement de la mythologie vers le secteur des plaisirs de l'amour et le goût nouveau pour les arabesques ou les grotesques avec Chinois et singes. C'est-à-dire qu'il s'agit d'un procédé ironique plus que satirique : s'il y a certes de la pointe, du dérisoire, de la parodie dans ces singes de cour, il y a plus profondément la mise à nu d'un mécanisme social et politique en train de s'affirmer. D'un autre côté, une des raisons possibles de la popularité du singe dans la culture européenne au XVIII^e siècle est que l'homme s'est reconnu dans cet animal, qui semblait lui tendre un miroir déformant. Luca Molnár se concentre plus particulièrement sur les arabesques de Jean-Antoine Watteau, notamment sur les singeries qui ornent le plafond du 26 rue de Condé à Paris, découvert tout récemment, en 2009. Ces singeries font rire sans aucune intention moralisatrice, et veulent seulement plaire par leur ironie poétique et légère. Les singes du plafond du 26 rue de Condé portent des vêtements, et donnent ainsi l'illusion qu'ils sont des hommes. ³⁴ Molnár signale qu'à part les costumes italiens, il est un motif qui frappe également : parmi les nombreux singes du plafond, l'un tient un miroir, renvoyant ainsi au parallèle entre l'homme et le singe. Dans le miroir, on voit en effet le reflet d'une sculpture : un buste de femme qui porte une cape rouge et un masque. Ce détail nous conduit vers la problématique du miroir et la question du double : certes, ce miroir donne une image inverse de la réalité, mais la réalité est, elle aussi, déformée. ³⁵ Le singe est, en fin de compte, un motif décoratif et ludique.

Les artistes flamands de la fin du XVI^e et surtout du XVII^e siècle sont à l'origine de ces truculentes images de singes changés en amuseurs libertaires. Mais dans la première moitié du XVIII^e siècle, les artistes comme Huet ³⁶ déclinèrent le thème de la singerie de manière abondante dans tous les arts décoratifs. Les singes, escortés d'innombrables insectes et oiseaux, dansent dans les marges des panneaux peints, en effleurant des arabesques légères. L'ambiance mutine est renforcée par les attitudes parfois irrévéren-

³³ AURÉLIA GAILLARD, « Le singe de cour : de Versailles à Chantilly », dans F. BOULERIE ET K. BARTHA-KOVÁCS (dir.), *op. cit.*, 321-332, p. 323.

³⁴ LUCA MOLNÁR, « Singeries, ironie et illusion : les arabesques de Jean-Antoine Watteau », dans F. BOULERIE ET K. BARTHA-KOVÁCS (dir.), *op. cit.*, 173-182, p. 177.

³⁵ *Ibid.*, p. 178.

³⁶ En décembre 1743, le *Mercur de France* annonçait la publication par Jean-Baptiste Guehard de « deux livres in-4^o, de treize Estampes chacun, sous le titre de SINGERIES ou différentes actions de la vie humaine, représentées par des Singes, gravées sur les Dessins de C. Huet ».

cieuses de quelques-uns des singes, à l'image d'un moucheur de chandelle découvrant son postérieur aux yeux du spectateur.

Au XIX^e siècle, on le retrouve comme survivance : variation à la Teniers (*Le Singe peintre*, 1650) chez Decamps (*Le Singe peintre*, 1833), qui ajoute cependant le travestissement du personnage en animal de cirque ; et caricature ciblée chez Grandville (*Un autre monde*, 1844), qui incarne en singes des contemporains tels Delacroix et Ingres. Dans le pittoresque *Capitaine Pamphile* d'Alexandre Dumas (1839), la présence du singe dans l'atelier d'Alexandre-Gabriel Decamps et de Tony Johannot répond-elle à la seule humeur fantasque des artistes ? Il est vrai que Decamps, à en croire Dumas qui comptait parmi ses familiers, « faisait à cette époque une ménagerie de son atelier ».³⁷

Quant au singe de Picasso (*Dans l'atelier*, 1954), il dessine un modèle nu et séduisant, rappelant avec esprit l'attribut de luxure attaché à cet animal.³⁸ La singerie peut être une satire de l'art de peintre un portrait en enjolivant un modèle médiocre ou laid ; une critique de la facilité 'simiesque' de l'artiste imitateur qui singe l'œuvre des maîtres, étant lui-même dépourvue d'originalité ; un travestissement ou une dérision de l'art académique ; une caricature de tendances artistiques opposées et une moquerie des travers du monde artistique.

Enfin, le sens de la relation singe-diable / artiste il faut peut-être la chercher dans l'omniprésente 'manifestation de l'artiste'. Si Albert Cassagne disait que « le grand secret de l'art est donc d'avoir une personnalité, et de savoir la manifester ».³⁹ Pourquoi tant de siècles du singe-diable ou du singe-artiste parmi notre art humain ? Les thèmes usuels reviennent d'eux-mêmes et tendent à s'imposer à l'esprit. Mais, Flaubert conseillait à Guy de Maupassant :

[...] de regarder tout ce qu'on veut exprimer, assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons.⁴⁰

³⁷ Cité par É. STEAD, *op. cit.*, p. 403.

³⁸ Voir ROBERT BARED et NATACHA PERNAC, *La Peinture représentée Allégories, ateliers, auto-portraits d'artiste*, Paris, Hazan, 2013, p. 24.

³⁹ ALBERT CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art*, Paris, Champ Vallon, 1998, p. 276.

⁴⁰ GUY DE MAUPASSANT, « Préface », *Romans, Pierre et Jean*, édition de Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 713.