

III

Au-delà de l'exotisme :
singes et perroquets au XVIII^e siècle

KATALIN BARTHA-KOVÁCS

*On m'a montré à Sans-Souci la table où un grand
monarque allemand mettait en petits vers français
les maximes encyclopédiques; la chambre de Voltaire,
décorée de singes et de perroquets de bois¹...*

La citation posée en épigraphe de notre contribution provient du quatrième livre des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand et fait allusion à la mode de la représentation des animaux exotiques qui, dans la France du XVIII^e siècle, étaient des motifs de décoration très prisés. Si le singe et le perroquet tiennent une place particulière dans les bestiaires artistiques aux XVII^e et XVIII^e siècles, ils figurent rarement ensemble sur les peintures françaises de l'époque des Lumières, alors que leur apparition conjointe marque les vanités et les peintures de genre flamandes et hollandaises du XVII^e siècle. À part l'exotisme, ce qui rapproche ces deux animaux, c'est leur capacité d'imiter l'homme par le moyen des deux sens considérés comme nobles car intellectuels, la vue et l'ouïe. Ce qui les éloigne cependant, ce sont les connotations symboliques qui se rattachent à chacun et sont ancrées dans une longue tradition iconographique. Le singe prend un relief particulier car il est susceptible de doter les tableaux d'un sens satirique par le fait qu'il imite les comportements humains en les ridiculisant. Au-delà de cette intention parodique – ou plutôt parallèlement à celle-ci –, cet animal fait allusion, bien qu'implicitement, aux théories de l'imitation. En tout cas, c'est la figure du singe (et non pas du perroquet ou de quelque autre animal) qui a été théorisée dans la réflexion artistique et à partir

1. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Nicolas Perot, Paris, GF-Flammarion, 1997, livre IV, p. 172.

de laquelle s'est développé un genre pictural spécifique, en vogue pendant la période étudiée : il existe des singeries mais non pas des « perroqueries ».

Il s'agira d'examiner quelques tableaux du XVIII^e siècle où figurent le singe et le perroquet et d'essayer de comprendre leur fonction iconographique qui va bien au-delà de l'exotisme. En même temps, nous tâcherons de trouver des réponses possibles à la question concernant l'apparition souvent disjointe de ces deux animaux sur les tableaux français du XVIII^e siècle : en effet, tandis que le singe a bien un statut privilégié du point de vue des théories de l'imitation artistique, c'est au regard de celles du langage que le perroquet intéresse les XVII^e et XVIII^e siècles.

I. LA SYMBOLIQUE ICONOGRAPHIQUE DU SINGE ET DU PERROQUET

Le singe et le perroquet apparaissent sur plusieurs tableaux de Jean-Siméon Chardin : alors que *Le Singe peintre* et son pendant, *Le Singe antiquaire*, mettent en scène le singe comme figure principale, il incombe une fonction anecdotique et décorative au perroquet sur les *Instruments de musique et perroquet* et *Le Buffet*². L'acteur principal de cette dernière toile est le chien qui guette l'oiseau, et dont le regard vigilant dirige l'œil du spectateur vers le coin droit du tableau où se trouve le perroquet, à première vue à peine discernable. Il est pourtant là, parmi les éléments habituels des natures mortes, et son plumage plutôt terne constitue un curieux contraste avec le jeu subtil des reflets et des transparences des objets arrangés sur la table servie. Le perroquet apparaît de manière bien plus visible sur les *Instruments de musique et perroquet* où il fait partie de l'ensemble ornemental disposé sur la table. Celui-ci est composé d'un violon, d'une musette, d'une partition et d'un pupitre sur lequel est perché le perroquet : il dote les éléments inanimés du tableau d'un certain dynamisme³.

2. Jean-Siméon Chardin, *Le Singe peintre*, vers 1735-1740, huile sur toile, 28,5 × 23,5 cm, Chartres, Musée des Beaux-Arts ; *Le Singe antiquaire*, vers 1735-1740, huile sur toile, 28,5 × 23,5 cm, Chartres, Musée des Beaux-Arts ; *Instruments de musique et perroquet*, 1731, huile sur toile, 117,5 × 143,5 cm, Paris, collection privée ; *Le Buffet*, 1728, 194 × 129 cm, Paris, Louvre.

3. Voir Pierre Rosenberg et Renaud Temperini, *Chardin*, Paris, Flammarion, 1999, p. 48.

À l'opposé de ces deux toiles au perroquet, les deux singeries de Chardin sont des portraits satiriques où la figure du singe, portant un vêtement humain, revêt un rôle non seulement ornemental et exotique mais aussi métaphorique. Le *Singe antiquaire* offre une image caricaturale de l'attitude de l'amateur érudit – et savant antiquaire – dont le prototype par excellence est l'« anticomane » Caylus. Affublé d'un costume à la mode et examinant minutieusement avec sa loupe une médaille antique, le singe renvoie très probablement au regard ironique que porte le peintre Chardin sur les collectionneurs qui se plongent dans l'étude de l'Antiquité, tout en ignorant l'art contemporain. Son pendant, *Le Singe peintre*, a également une intention satirique, dont la cible est cette fois-ci l'artiste. Un détail du tableau de Chardin mérite attention : comme le remarque René Démoris, sur la toile – à laquelle travaille le singe peintre –, ce n'est pas l'image du modèle (la statuette antique) qui apparaît, mais celle du singe lui-même⁴. Pourquoi le singe se peint-il au lieu de copier son modèle qui est pourtant bien représenté sur le tableau de Chardin, à la droite de la toile où le singe esquisse sa propre image⁵? Dans la perspective de l'histoire de l'art, ce détail ambigu renvoie à la conception de l'artiste comme un simple copiste de la nature ou *singe de la nature*. Nous reviendrons plus loin aux différents sens que la formule « singe de la nature » peut revêtir, et contentons-nous à présent d'attirer l'attention sur un autre détail frappant, voire troublant : le singe peintre de Chardin est fortement humanisé. Ses yeux, notamment, confèrent au tableau un sens moins ironique qu'autocritique. Le singe peintre est peut-être un autoportrait masqué de l'artiste, porteur d'une sorte d'auto-interrogation sur le métier de peintre. La figure du singe dessinateur était déjà discrètement présente sur un tableau de Chardin antérieur au *Singe peintre* : dans *Les Attributs des arts*⁶, un petit singe s'apprêtant à copier un bas-relief surgit en bas de la nature morte. Ici, le singe est sans doute un élément décoratif, mais il renvoie également aux débats artistiques du temps de Chardin : il peut être conçu comme une allusion ironique, de la part du peintre coloriste, aux artistes qui accordent la primauté au dessin et à la copie du modèle. Il nous semble cependant que, dans la toile, l'intention satirique se trouve estompée au profit d'une interprétation

4. René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 63.

5. Voir dans ce volume l'article de Sándor Albert.

6. J.-S. Chardin, *Les Attributs des arts*, 1731, huile sur toile, 140 × 215 cm, Paris, Musée Jacquemart-André.

fort personnelle du motif du singe dessinateur, à l'égard duquel Chardin montre une certaine sympathie.

En ce qui concerne le genre des tableaux évoqués, on a affaire, d'un côté, à des natures mortes allégoriques et à un sujet de genre (la scène de cuisine dans *Le Buffet*) et, de l'autre, à des portraits. Le singe et le perroquet avaient initialement un rôle d'attribut sur les toiles, mais l'évolution de leur symbolique prend des voies différentes au cours du XVIII^e siècle. S'ils apparaissent parfois ensemble sur les tableaux français de l'époque, comme sur ceux de François Desportes, ils y figurent généralement en tant qu'animaux d'agrément, et leur rôle se limite à y introduire une note d'exotisme. Cependant, les singes de Chardin – de même que ceux de Jean-Antoine Watteau qui leur ont probablement servi de source d'inspiration⁷ – ne se réduisent pas à cette fonction d'attribut décoratif; ils sont les acteurs principaux, voire les seules figures de la toile. Si l'on ne voit dans les tableaux guère de perroquets assumant un pareil rôle de protagoniste de la scène, la cause en est tout simplement que cet oiseau possède un degré d'anthropomorphisme différent de celui du singe. De fait, c'est cette projection anthropomorphique qui explique le statut privilégié du singe dans l'imaginaire visuel, ainsi que la mode picturale des singeries. Mais quelles sont les qualités que ces deux animaux exotiques symbolisent sur les toiles? Sans vouloir offrir un examen exhaustif de la symbolique liée respectivement au singe et au perroquet, nous nous bornons à en évoquer par la suite quelques éléments pertinents.

Dans la culture visuelle occidentale, un rôle bien différent revient à ces deux animaux. Le trait le plus caractéristique du symbolisme du perroquet réside dans le rapport de cet oiseau avec la parole : s'il peut faire allusion au vain bruit, il peut renvoyer tout aussi bien à la sagesse, à cause de sa capacité à répéter les paroles, bien que ce soit une répétition servile car le perroquet ne comprend pas ce qu'il dit⁸. C'est en ce sens

7. Jean-Antoine Watteau, *Le Singe sculpteur*, vers 1711, huile sur toile, 22 × 21 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts. La toile de Watteau intitulée *La Peinture* (aussi appelée *Le Singe peintre*) est perdue mais il en existe une gravure exécutée par Louis Desplaces (d'après J.-A. Watteau, *La Peinture*, XVIII^e siècle, gravure en taille-douce, 20 × 16,1 cm, Paris, Collection Edmond de Rothschild, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre).

8. Voir Thomas Zaunschirm, « Affe und Papagei – Mimesis und Sprache in der Kunst », *Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes*, année 1, n° 4, 1984 et année 2, n° 1, 1985, p. 14-17, disponible sur : <<http://www.zaunschirm.de/affe.html>> [page consultée le 20.12. 2017].

que les perroquets sur les natures mortes des écoles du Nord du XVII^e siècle évoquent le sujet de la vanité car ils renvoient à la vanité de l'imitation. Toutefois, des connotations positives s'attachent bien plus souvent à cet oiseau : à l'opposé du singe, considéré comme un animal malpropre et impur, le perroquet a été tenu dans la symbolique religieuse du Moyen Âge pour un animal propre et représentant la pureté. Il en va autrement pour le singe qui incarne des caractéristiques humaines nettement négatives. Les connotations dévalorisantes qui pèsent sur sa figure ont rapport à l'homme enclin au péché, et la représentation de cet animal dote le tableau d'une intention moralisatrice. Parmi ses attributs habituels, le miroir – qui peut également apparaître lors des représentations du perroquet – joue un rôle privilégié. Le miroir a un sens tout à fait explicite dans les allégories des vanités où il fait allusion au plaisir charnel⁹. C'est à cause de son apparence quasi-humaine que le singe a été identifié au Moyen Âge au diable. Censé incarner le mal, il avait à cette époque-là une fort mauvaise réputation, mais qui s'est atténuée au cours du temps. À partir de l'époque de la Renaissance, le singe est devenu, surtout dans la peinture du Nord, un animal comique, lié désormais non plus au domaine du sacré mais à la sphère profane, et servant à illustrer le reflet dérisoire de certains comportements humains qui, exagérés, peuvent devenir des vices.

Au XVII^e siècle, âge d'or des vanités, on voit surgir la figure du singe dans les allégories des cinq sens où cet animal symbolise en général le goût. Il est souvent représenté avec une pomme comme attribut, en souvenir laïcisé des connotations théologiques renvoyant au péché originel. Le motif du singe voleur de fruits et incapable de résister à ses instincts renoue avec ces connotations. Au XVIII^e siècle, ce motif apparaît entre autres dans les tableaux de Desportes : dans sa *Nature morte au paon*, le singe figure en compagnie d'un paon et d'un ara au plumage magnifique, au sein d'une nature morte placée au premier plan de la toile¹⁰. À certains égards, la figure du chien dans *Le Buffet* de Chardin rappelle celle du singe dans cette nature morte. Il nous semble en effet possible d'interpréter la scène de cuisine de Chardin

9. La figure du singe tenant un miroir est d'autant plus intéressante que dès l'Antiquité, les animaux étaient considérés comme des « images spéculaires », des miroirs à travers lesquels apparaissent les passions humaines. Voir Bertrand Marret, *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*, Paris, Somogy, 2001, p. 8.

10. Alexandre-François Desportes, *Nature morte au paon*, 1714, huile sur toile, 205 × 180 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.

comme le résultat d'un curieux jeu de substitutions où la place traditionnellement réservée au singe se voit occupée par le chien, bien que, contrairement au singe, le chien ne se rue pas sur la corbeille de fruits mais guette le perroquet.

Au sujet des origines flamandes des singeries françaises, nous trouvons intéressant de mentionner que David Teniers le Jeune – tenu pour le maître des scènes de genre qui montrent des singes imitant les actions humaines – a été fréquemment surnommé dans la littérature artistique « le singe de la peinture ». Cette expression fait allusion au talent d'imitateur de Teniers : selon l'*Encyclopédie méthodique* de Watelet et de Lévésque, « il avoit l'art de transformer sa manière dans celle de tous les maîtres, et cette adresse le fit appeler le singe de la peinture¹¹ ». Cette appellation peut revêtir, selon le contexte, un sens négatif (suggérant que Teniers n'avait pas de manière qui lui était propre) ou positif (impliquant l'excellence de son talent d'imitateur des manières des autres artistes). Par ailleurs, Teniers a exécuté lui aussi des tableaux traitant le motif du singe artiste, *Le Singe peintre* et *Le Singe sculpteur*, où l'intention satirique est évidente¹² : le peintre ironiserait-il sur le copiste sans manière qui se contente de singer celle d'autres artistes ? S'agirait-il en même temps d'une sorte d'« auto-satire », de la satire du peintre qui imite l'œuvre – et la manière – d'autres artistes, de la part de Teniers lui-même qualifié de « singe de la peinture » ? Quoiqu'il en soit, c'est grâce à Teniers que les tableaux de singes sont devenus une spécialité de la peinture flamande du XVII^e siècle : ils portent un message moralisateur car ils symbolisent – et ridiculisent – la bêtise humaine.

Ce type de représentation diffère pourtant sensiblement de celui des singeries françaises, en vogue surtout dans la première moitié du XVIII^e siècle, où l'intention parodique est atténuée au profit d'une fin décorative¹³. C'est peut-être là où se cache la différence majeure entre les tableaux de singes flamands et les singeries françaises. Ce qui est commun dans les deux cas, c'est que les singes y sont représentés

11. Pierre-Charles Lévésque, « David Teniers le Jeune », in Claude-Henri Watelet et P.-C. Lévésque (dir.), *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Paris, Panckoucke, 1791, t. II, p. 81.

12. David Teniers le Jeune, *Le Singe peintre*, vers 1660, huile sur panneau, 24 × 32 cm, Madrid, Prado ; *Le Singe sculpteur*, vers 1660, huile sur panneau, 23 × 32 cm, Madrid, Prado.

13. Dans les décors rococo, les singes occupent « le registre inférieur par rapport aux figures humaines qu'ils imitent en les ridiculisant ». Voir Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, trad. André Jacquesson, Paris, Macula, 2000, p. 73.

en costume humain et occupés à des activités humaines. Ce qui les éloigne cependant, c'est le goût de la farce qui marque moins les singeries françaises que les scènes de genre avec singes flamandes, dans la manière de Teniers. De fait, les singeries s'intègrent à merveille aux grandes tendances artistiques qui caractérisent leur environnement culturel. Tandis que le goût français de l'époque de Louis XV est marqué par les sujets exotiques comme les chinoiseries¹⁴, la peinture flamande du XVII^e siècle, comme l'atteste l'exemple de Teniers, privilégie les scènes de genre. C'est dans ce cadre que le singe apparaît le plus souvent, mais il peut également parodier certains métiers et professions. Le motif du singe artiste, peintre ou sculpteur, relève de ce répertoire. Par la suite, c'est ce motif ironique – qui sera exploité par les artistes français du XVIII^e siècle – que nous interrogerons en rapport avec la question de l'imitation.

II. LE DON DE L'IMITATION

Sur la gravure que Louis Desplaces a faite d'après la toile de Watteau intitulée *Le Singe sculpteur* figure un quatrain qui se termine par ces mots : « On ne peut estre bon Sculpteur / Qu'en se faisant Singe de la Nature¹⁵ ». Ces vers, révélateurs au regard de l'association du singe et de l'imitation, font allusion à l'adage selon lequel l'art est le singe de la nature (*ars simia naturae*). Le sujet de l'artiste conçu comme singe de la nature a donné lieu à maintes représentations du motif du singe artiste. L'expression « singe de la nature » est un lieu commun des théories artistiques depuis l'Antiquité : elle désigne l'artiste qui imite servilement la nature, sans la comprendre. La connotation méliorative de la formule provient de l'humaniste florentin Filippo Villani qui l'a employée au sens de la capacité d'imitation du peintre, susceptible de créer des œuvres d'art qui rivalisent avec les productions

14. Les singeries apparaissent bien souvent à l'intérieur des arabesques ou dans les marges des panneaux peints (voir les singeries du château de Chantilly, longtemps attribuées à Watteau. Christophe Huet est l'auteur attesté de la *Petite Singerie* [1735], et probablement aussi celui de la *Grande Singerie* [1737]. Pour une étude de ces œuvres, l'on se reportera à Nicole Garnier-Pelle, *Les Singeries*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008).

15. L. Desplaces, *La Sculpture*, XVIII^e siècle, gravure en taille-douce, 20 × 16,1 cm, Paris, Collection Edmond de Rothschild, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre.

de la nature¹⁶. Si l'art imite la nature, dans le règne animal, les deux animaux considérés comme les meilleurs imitateurs de l'humain sont sans conteste le singe et le perroquet : l'un mime les comportements et l'autre la parole. Quant au statut de ces animaux à la lumière des théories de l'imitation, si le singe mérite un discours artistique, il en va autrement pour le perroquet.

Comme le remarque Étienne Gilson, Aristote a considéré l'homme comme « le plus imitateur de tous les animaux » ; son penchant à l'imitation est dans sa nature¹⁷. Depuis Aristote, le but essentiel de toute activité artistique est en effet l'imitation : la fonction mimétique de l'art – la quête de la ressemblance de l'œuvre avec son modèle – a dominé la culture visuelle occidentale jusqu'à l'avènement de l'art abstrait, et a donné lieu aux tableaux illusionnistes. Mais qu'en est-il du rôle attribué au singe et au perroquet lors de l'imitation ? Quant au singe, nous avons déjà mentionné son inquiétante ressemblance avec l'homme, à laquelle s'ajoute le don de l'imitation dont cet animal est capable. Ce don se voit assigné également au perroquet, mais il concerne dans ce cas-là le sens de l'ouïe et la production de la parole. La question de la parole des animaux a préoccupé la réflexion philosophique française du XVII^e siècle, et les résonances s'en ressentent encore à l'époque des Lumières. Sans vouloir offrir un panorama même sommaire des théories du langage selon les philosophes du XVII^e siècle, nous nous bornerons ici à évoquer succinctement la position de Descartes. Ce faisant, nous écarterons volontairement la question, par ailleurs cruciale, de la morale assignable aux animaux.

Si dans le chapitre XII du second livre de ses *Essais*, Montaigne attribue une parole (équivalente à un langage particulier) et un « discours au-dedans » aux oiseaux dont le perroquet¹⁸, Descartes leur refuse cette capacité. Dans le fameux passage de son *Discours de la méthode* sur les animaux-machines, tout en contestant la thèse de Montaigne, il émet l'hypothèse d'une machine « ayant les organes et la figure extérieurs

16. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 126.

17. Étienne Gilson, *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1963, p. 106.

18. « Les merles, les corbeaux, les pies, les perroquets, nous leur aprenons à parler ; et cette facilité que nous reconnoissons à nous fournir leur voix et haleine si souple et si maniable, pour la former et l'estreindre à certain nombre de lettres et de syllabes, tesmoigne qu'ils ont un discours au dedans, qui les rend ainsi disciplinables et volontaires à apprendre » (Michel Eyquem de Montaigne, *Essais*, livre II [1580], éd. Albert Thibaudet, Paris, NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, chap. XII, p. 511).

d'un singe ou de quelque autre animal sans raison¹⁹ ». La mention du singe est emblématique pour désigner les animaux « sans raison » que l'on serait facilement porté à confondre avec une telle machine. Il en va autrement pour l'homme car, comme le précise Descartes, celui-ci se distingue des animaux par l'usage de la parole intelligente. C'est lors de la réflexion sur la parole des animaux que le singe est mentionné une seconde fois dans le *Discours de la méthode*, en compagnie de l'autre animal imitateur, le perroquet²⁰. Descartes énonce tout clairement la différence entre les mouvements naturels, signes des passions (et imitables par des machines ou des animaux) et la parole humaine (non imitable). L'allusion aux perroquets et, en l'occurrence, aux pies surgit également dans son texte, en écho à Montaigne dont Descartes conteste les thèses sur la parole animale. Il doute de la possibilité de la parole intelligente (et signifiante) de ces oiseaux, prétendant que ceux-ci « peuvent proférer des paroles ainsi que nous, et toutefois ne peuvent pas parler ainsi que nous, c'est-à-dire en témoignant qu'ils pensent ce qu'ils disent²¹ ». En revanche, la parole humaine est loin d'être la simple articulation des sons car elle exprime une volonté de signifier. À la question de savoir si l'absence de la parole intelligente chez les animaux imitateurs implique nécessairement celle de la pensée, la réponse de Descartes est affirmative : c'est la parole intelligente, dont seul l'homme est capable, qui sert au philosophe de critère pour différencier l'homme et l'animal. Autrement dit, il n'attribue qu'à l'homme seul le privilège de la pensée et aussi du langage.

Le questionnement sur le langage en général – et, plus particulièrement, sur le langage des animaux – marque également la réflexion philosophique au siècle des Lumières. Cependant, il convient d'être attentif au choix des termes par lesquels cette question se voit abordée : alors que Descartes traite de la *parole* des animaux, Buffon et Condillac recourent au terme de *langage*. Ce choix de vocabulaire témoigne de la différence de conception entre les manières de réflexion aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mettre l'accent sur la parole signifie l'insistance sur le résultat audible de l'énonciation des sons par la voix, alors que

19. René Descartes, *Discours de la méthode* [1637], éd. André Robinet, Paris, Larousse, 1972, V^e partie, p. 91.

20. *Ibid.*, p. 92-93. Voir Élisabeth de Fontenay, « La fable des machines », in *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1999, p. 375-394.

21. R. Descartes, *Discours de la méthode*, *op. cit.*, p. 92.

souligner le rôle du langage, qui rend possible la parole intelligente, se situe à un niveau plus abstrait. En dépit de cette différence de perspective, les deux notions se rattachent à la question de l'imitation des animaux qui n'a cessé de préoccuper les philosophes et naturalistes du xviii^e siècle.

Buffon, dans sa *Nomenclature des singes*, réserve à l'homme le don de la pensée et de la parole. Il prétend que l'imitation des actions humaines par le singe n'a « rien de libre, rien de volontaire²² », et la ressemblance du singe à l'homme se limite à l'extérieur, sans s'étendre sur l'intelligence. L'imitation requiert, selon lui, le dessein d'imiter, mais le singe est « incapable de former ce dessein, qui demande une suite de pensées », et il ne peut alors même pas vouloir imiter l'homme²³. Son opinion sur la faculté de parler des oiseaux se situe également dans le sillage de Descartes. Lorsque, dans son *Discours sur la nature des oiseaux*, Buffon entreprend d'expliquer les limites de l'instruction des oiseaux par l'homme – qui n'influe pas sur les « qualités intérieures » des animaux –, il se sert de la métaphore de la machine²⁴. Bien que lors de l'exposition de sa conception mécaniste de la parole des animaux, Buffon parle d'imitation, cette imitation, automatique et servile, n'est en réalité qu'une simple copie.

C'est contre la doctrine des animaux-machines, ainsi que les explications mécanistes concernant le langage des animaux, que s'élève Condillac : son *Traité des animaux* contient un chapitre consacré à cette question où l'abbé réfute les idées de Buffon. La polémique dans laquelle il s'engage porte entre autres sur la capacité à parler des animaux. Il stipule que cette capacité manque en général aux animaux, mais ajoute que les différentes espèces d'animaux peuvent posséder des langages spécifiques, pourvu qu'ils aient une organisation extérieure

22. Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, *Nomenclature des singes*, in *Histoire naturelle générale et particulière avec la Description du Cabinet du Roi*, Paris, Imprimerie royale, 1766, t. XIV, p. 38.

23. *Ibid.*, p. 39. Voir aussi : « L'homme rend par un signe extérieur ce qui se passe au dedans de lui, il communique sa pensée par la parole, ce signe est commun à toute l'espèce humaine; l'homme sauvage parle comme l'homme policé, et tous deux parlent naturellement, et parlent pour se faire entendre : aucun des animaux n'a ce signe de la pensée, ce n'est pas, comme on le croit communément, faute d'organes; la langue du singe a paru aux Anatomistes aussi parfaite que celle de l'homme : le singe parleroit donc s'il pensoit » (G.-L. Leclerc, comte de Buffon, *Histoire naturelle de l'homme*, in *Histoire naturelle*, op. cit., 1749, t. II, p. 439).

24. G.-L. Leclerc, comte de Buffon, *Discours sur la nature des oiseaux*, in *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, Imprimerie royale, 1770, t. I, p. 25.

semblable. Il attribue aux animaux un « langage d'action » – composé de « cris inarticulés » et de leurs « actions du corps » qui sont les « signes de leurs pensées » – et émet l'hypothèse que ce langage est censé préparer celui des « sons articulés²⁵ ». Cependant, Condillac précise – en recourant à l'exemple du perroquet, qui a la faculté d'articuler des sons – que les animaux sont incapables de passer à ce niveau de langage, et que c'est l'homme qui a « seul le don de la parole », alors que les bêtes ont « un langage fort imparfait », se communiquent peu et, par conséquent, se copient également peu²⁶.

Ces quelques exemples attestent que malgré les différences de leurs positions, les philosophes du siècle classique et ceux des Lumières s'attachent tous à la ligne de partage, plus ou moins rigide, qui éloigne l'homme de la bête : elle consiste en la capacité de la parole intelligente et celle de la pensée abstraite. Toutefois, les arguments qu'ils mettent en jeu pour nourrir leurs intentions polémiques sont nécessairement humains car notre conception de l'animal, imitateur ou non, est imprégnée d'anthropocentrisme. Cela explique aussi que lorsque les philosophes réfléchissent sur la parole des animaux, ils considèrent le langage comme le critère absolu de la différence ontologique entre l'homme et l'animal. Il est possible de concevoir cette position comme à la fois inverse et complémentaire de la perspective des recherches physiognomoniques qui abordent l'homme d'un point de vue zoomorphique. Dans le cas de la réflexion philosophique sur l'imitation animale, il s'agit au contraire de poser sur l'animal un regard anthropomorphique.

Mais qu'en est-il dès lors de la question de l'imitation du singe et du perroquet ? Si le perroquet répète la parole humaine sans réfléchir, il en va de même pour le singe qui copie ou « singe » les gestes et la mimique de l'homme. L'imitation se réduirait-elle dans les deux cas à une répétition machinale ? Les tableaux des XVII^e et XVIII^e siècles illustrant l'éducation musicale des oiseaux imitateurs, à l'aide des instruments tels que la serinette, renforcent cette supposition et semblent renouer avec l'idée de Descartes sur l'animal-machine²⁷. Il n'est peut-être pas

25. Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des animaux*, éd. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2004, II^e partie, chap. IV, p. 160-161.

26. *Ibid.*, p. 161. À propos de la parole des perroquets dans la littérature du XVIII^e siècle voir Florence Boulérier, « Robinson et la conversation des perroquets : échos du langage, écarts de traduction », in *Transfert nec mergitur. Albert Sándor tiszteletére 65. születésnapja alkalmából*, Szeged, JATEPress, 2014, p. 229-239.

27. Cet instrument, qui servait à apprendre à chanter aux oiseaux, en leur imposant d'une manière mécanique la répétition d'un même air, est représenté entre autres

sans intérêt de noter que, dans le vocabulaire des arts graphiques, le mot « singe » est utilisé comme un terme technique qui désigne un instrument servant à copier les tableaux ou les dessins²⁸.

Quant aux deux figures animales imitatrices qui faisaient l'objet de nos investigations, nous avons vu qu'elles suscitaient toutes les deux un discours théorique, le singe du côté de la théorie de la représentation, le perroquet du côté de la théorie du langage. Dans une perspective épistémologique, cela renvoie à deux moyens foncièrement différents de la connaissance – et de la représentation – du monde, ce qui explique l'absence de « perroqueries » dans les théories artistiques. Si, dans les deux cas, le point de départ est la perception par les sens, celle-ci passe ensuite respectivement par l'image et par le langage. Du point de vue de leur représentation artistique, le singe et le perroquet possèdent des symbolismes différents, et on a constaté une disproportion concernant la place qu'ils occupent dans les bestiaires de l'art occidental. Dans les théories artistiques, la figure du singe dénote généralement la mauvaise imitation : la copie servile, incapable d'atteindre le niveau de la vraie création. La question de l'aptitude à la théorisation à propos de la figure du perroquet amène à celle de la parole des animaux, sujet privilégié de la réflexion philosophique à l'époque envisagée.

En guise de conclusion, nous ne trouvons pas inopportun d'évoquer, en écho à notre citation initiale, une phrase de Baudelaire qui, en réfléchissant sur la notion de comique, associe le singe et le perroquet : « [L]es animaux les plus comiques sont les plus sérieux ; ainsi les singes et les perroquets²⁹ ». Quel sens attribuer à cette maxime apparemment paradoxale qui suppose, une fois de plus, une perspective anthropocentrique ? Si ces animaux sont perçus en même temps comme sérieux et comiques, c'est parce que l'on songe immédiatement à leur caractère d'imitateurs réputés des activités ou de la parole

sur les différentes versions de *La Serinette* de Chardin (1750-1751, huile sur toile, 50 × 43 cm, Paris, Musée du Louvre, et 1751-1753, huile sur toile, 50,8 × 42,2 cm, New York, The Frick Collection).

28. « Le *pantographe* ou singe, est un instrument qui sert à copier le trait de toutes sortes de dessins et de tableaux, et à les réduire si l'on veut en grand ou en petit » (« Pantographe », in C.-H. Watelet et P.-C. Lévêque (dir.), *Encyclopédie méthodique*, *op. cit.*, 1791, t. II, p. 707).

29. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » [1855], in *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 290.

humaines. Dire que toute pensée sur l'animal relève, en dernière instance, d'une réflexion sur l'homme est sans doute un lieu commun qui marque tout particulièrement les discours sur le singe et le perroquet, mais tous les lieux communs ont leur part de vérité qui leur a donné naissance. Toujours est-il que tout questionnement sur l'animal est porteur d'un discours sur l'homme et s'avère alors, en fin de compte, un questionnement sur l'homme.

© Editions Hermann

