

SYMBOLISME DE LA CHARRUE ET DU LABOUR

Des images de la Terre fécondée – 1920-1940

Le labour est un thème qui a couramment sollicité les artistes (1) (Pl. I à IV). Il y a dans ces représentations un mimétisme de mouvement dont l'expression la plus classique est celle de Rosa Bonheur (2) (Pl. V) actuellement en bonne place au Musée d'Orsay (3) : quatre ou six bœufs tirent une charrue conduite par un homme. C'est l'image esthétique qui répond au discours habituel sur ce travail d'automne qui ouvre et prépare la terre à l'ensemencement. Cette scène familière dans la littérature et dans l'art, offre une image de permanence et de stabilité qui apporte un sentiment d'ordre et de repos; «les objets matériels sont... comme une société silencieuse et immobile, étrangère à notre agitation et à nos changements» (4). Elle nous montre une pratique, un mode de travail, des instruments qui disparaissent de notre champ d'observation par suite d'une mécanisation qui se généralise. La représentation des différents modes de labour permet une approche indirecte d'une histoire des techniques puisque l'outil est ici présenté dans son utilisation. La gestuelle est conforme à la pratique: de technique, elle est devenue esthétique (5). Nous pouvons aussi nous poser la question d'un archaïsme volontaire de la part de l'artiste, mais là encore, l'expérience confirme l'usage. C'est ainsi que peut se faire une première lecture du tableau.

Mais l'art n'est pas la reproduction du réel (6). Il est un discours dont la forme a une signification qui relève d'une recherche

aussi bien historique, sociologique que psychologique (7). Ces scènes de labour sont un regard sur l'organisation sociale du groupe telle qu'elle est appréhendée par l'artiste. La mise à jour des oppositions et des relations que les éléments du tableau ont les uns par rapport aux autres, dans les mises en espace, dans les trajectoires et les options des artistes, vont dégager des discours différents; c'est-à-dire des mythes porteurs d'idéologies diverses (8). La terre fut avant tout lieu de pouvoirs, religieux, politique, déterminés par des enjeux économiques. Ces réalités tangibles ont assigné les hiérarchies et les interdits que l'on retrouve absolument dans les représentations : cette seconde lecture peut se définir comme sociologique (9).

Un troisième niveau atteint l'inconscient et croise en même temps les rites qui touchent le travail rural : dans la représentation du labour, l'outil est placé entre l'homme et la matière (10); forgé par l'homme qui l'imprègne de sa force. Les minéraux sont parties prenantes dans la sacralité de la Terre-Mère. Ils sont en Elle. Par extension, tout ce qui touche à la métallurgie se rapporte à la genèse du monde. Le forgeron devient ainsi l'un des acteurs de cette formation embryonnaire. Il participe à l'œuvre mystérieuse et magique qu'accomplit la Nature. Il travaille et transforme la matière (11). L'outil est point d'échange, intermédiaire. Il reçoit la poussée de l'homme, tranche la terre. Il est chargé d'intention dynamique. Il est chargé d'une agressivité nécessaire. Georges Blin parle de la «mâle satisfaction qui naît du geste d'entaille» (12). Nous y voilà : le labour est une métaphore de l'acte sexuel de pénétration. La fécondation a suscité des rites nombreux visant à protéger la perpétuation et la survie de l'espèce. La terre est assimilée à la mère et à la femme; les cycles de la nature ont fait naître nombre de mythes profondément enracinés en l'homme (13). La préparation à cette phase si importante qu'est l'ensemencement a fait l'objet de cérémonies religieuses que le christianisme n'a pu éliminer. Nous en retrouvons l'expression et la trace dans le tableau de Robert Fernier *La Bénédiction de la charrue* (14) (Pl. VI). La protection de la race, du territoire, a distribué les pouvoirs et incliné l'homme à des rapports de domination à la fois sur la matière et sur la femme. Ce travail lui est ainsi exclusivement réservé et il utilise pour

la traction un animal sans connotations sexuelles, le bœuf. L'adolescent qui n'a pas mué ne participe pas non plus au labour : nous n'en trouvons pas de représentations. Cette vision traditionnelle n'est pas transgressée (15). Lorsque l'image introduit une femme dans la scène de labour, soit elle guide l'animal (16), soit elle tracte, avec l'animal, comme dans cette étonnante œuvre de Charodeau (17) (Pl. VII). C'est l'image donc acceptée du lien privilégié que l'homme entretient avec ses origines.

La mise en page se répète : une ligne oblique traverse l'homme, la charrue, les animaux. Elle a un mouvement dynamique qui recèle l'effort. Tous les éléments sont liés : terre, ciel, animaux, homme, outil. Ils assurent de l'osmose et de l'interdépendance des uns et des autres. La direction des obliques qui se croisent marque le rythme puissant et répétitif qu'implique le labour. Soit en lignes continues, soit en triangles chaque signe est imbriqué à l'autre (18). Ces images supposent un ordre établi, conforme à un modèle où l'homme affirme sa domination lorsqu'il tient fermement l'outil et le guide. Il est celui qui commande l'acte d'ensemencement, il est celui qui travaille à la survie. La terre reçoit par opposition, et la mission féminine de reproduction implique la blessure et la soumission à cet ordre (19). Odile Pauvert (20) (Pl. VIII) illustre très directement cette action symbolique en plaçant au premier plan le semeur athlétique qui jette le grain dans le sillon. Les acteurs du tableau, comme les lignes, démultiplient les forces par successions de plans et interférences. En fond de représentation, pour confirmer qu'il s'agit d'un rôle dans une communauté sociale, le village haut perché et la route pour y accéder. Le lien avec la sexualité, par l'intermédiaire de l'outil, apparaît également dans *L'Hymne à Aphrodite* (21). Le mythe est ici un peu différent. Les animaux et les outils ne sont pas en mouvement. L'homme, par la ligne oblique, appelle l'intermédiaire, l'intervention de l'amour pour la réalisation de l'acte. A ces images, sans cesse perpétuées, sans temporalité, qui contiennent une promesse de vie par le dynamisme et la portée symbolique, nous opposons dans sa finalité, *l'Homme à la Charrue* de Henri Jannot (22) (Pl. IX). Aux représentations traditionnelles de labour par des artistes de notoriété régionale ou locale,

dans une production abondante présentée dans les Salons (23) s'oppose un discours qui apparaît dans un contexte de mort et de destruction, d'un artiste inséré dans les mouvements contemporains. Le tableau de H. Hannot porte la date de 1937. Ce peintre fait partie du groupe *Forces Nouvelles* (24) qui élabore des théories plastiques en réponse aux excès des avant-garde et à l'absence de structure des impressionnistes. Il intègre cependant en partie les nouvelles approches de l'espace pictural. Il organise les éléments de son tableau selon les rapports dimensionnels de la symbolique médiévale (25). L'étrangeté vient de la juxtaposition insolite des objets et de l'absence de nature dans un thème qui requiert sa présence. Homme, charrue, maison, présentent des rapports symboliques de taille qui établissent les hiérarchies (26). Ils mettent en avant l'importance de l'homme étendu et mort sur le sol qui occupe le premier plan et la moitié de la toile. Son rôle est défini par sa prise de possession de l'espace. Mort, il est en contact direct avec la terre. Il n'existe aucune relation anecdotique entre les éléments du tableau, ce qui accentue l'effet dramatique. Le rapport fondamental que l'homme entretient avec la terre, avec son travail, signifié par le brabant, et son lieu de vie, la maison, est brisé. Cette rupture est consommée par l'étagement des plans. Le mouvement est arrêté par une inversion des signes. Les dominantes horizontales qui répercutent le statisme — ligne d'horizon du visage, de l'avant-bras — sont renforcées par les directions légèrement obliques qui s'annulent parce qu'elles forment des angles fermés vers le bas (celui des épaules). Les verticales, normalement dynamiques, perdent leur sens puisqu'elles investissent des objets morts : charrue abandonnée, maison détruite.

Les éléments du tableau ont aussi des rapports topographiques signifiants. L'éloignement de la maison a valeur symbolique. Disjointe des autres objets, elle échappe à notre prise, parce que placée juste au bord de l'horizon. La mise en place de l'homme le rend proche, mais il est mort lui aussi. Trois mondes, juxtaposés, sont donnés à voir dans leur fin : un mode de travail, un mode de vie et une civilisation. Le thème se situe dans l'histoire événementielle comme une protestation et un constat. H. Jannot a des choix poli-

tiques : la guerre d'Espagne, les problèmes socio-éthiques, la montée des totalitarismes sont au fond de cette toile (27). Les artistes de ce groupe ont d'ailleurs à cette période peint la mort, la terre ravagée. Ils suivaient en cela le cri lancé par Picasso avec *Guernica* et s'alignaient sur les mouvements des écrivains et artistes mobilisés par les événements politiques (28) (Pl. X).

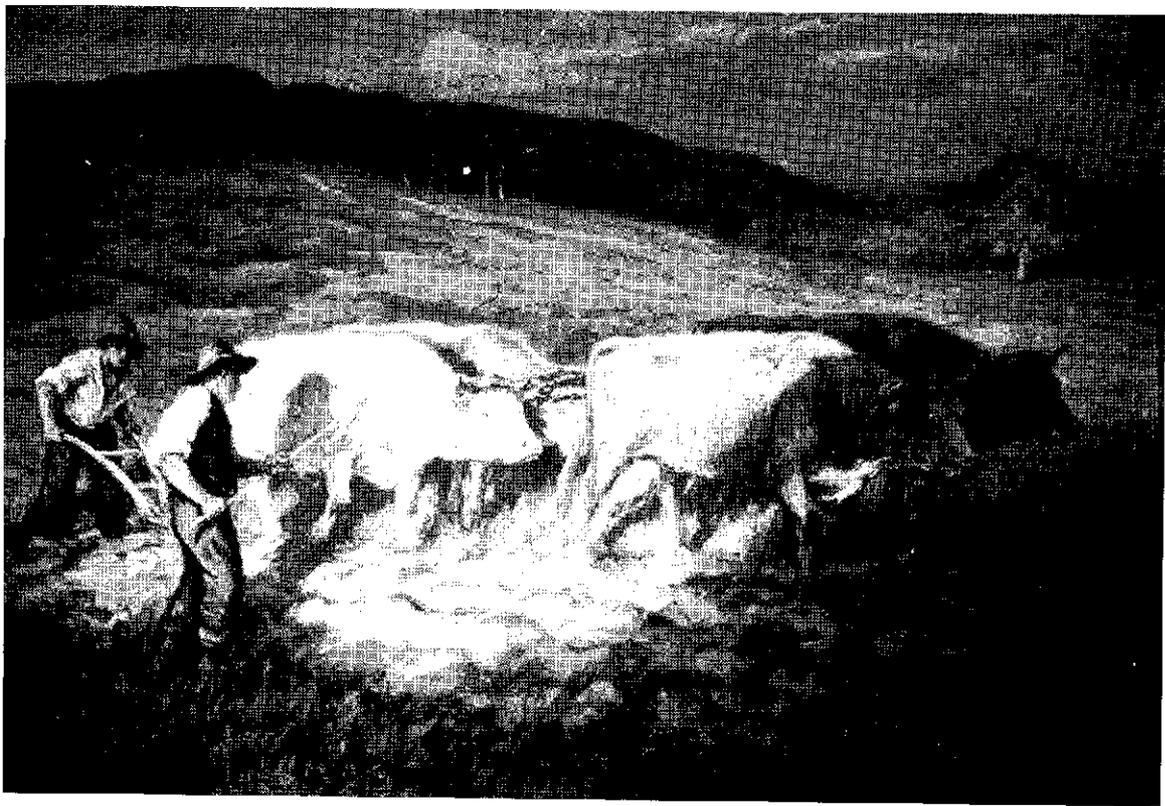
Le tableau relève aussi d'un discours autre : *L'Homme à la Charrue* ne fournit pas une « image naturelle du réel » (29) mais le discours mythique en est-il pour autant absent ? Le schème habituel du rapport de l'homme à la terre est dissimulé. Le message de H. Jannot est d'abord politique. A son sens immédiat, donné à voir à un public précis et concerné, prêt à le recevoir et à le diffuser, s'ajoute un autre discours porteur d'un usage social. C'est au regard de la sexualité que l'œuvre de cet artiste s'oppose aux productions traditionnelles. Son personnage sans vie récuse les concepts de virilité des sociétés masculines et des régimes forts du moment qui exhibent leurs athlètes. Si nous acceptons comme valable l'analyse du labour comme métaphore de l'acte de fécondation et par analogie la place de l'homme dans ce rôle dynamique et dominant, nous trouvons dans *L'Homme à la Charrue*, une représentation à signification différente. La perte de ce rôle dans cette image annonce ou prévoit l'obsolescence d'un type de société à domination masculine : préférer le mythe, c'est vouloir en imposer la signification. Dans le tableau de H. Jannot, c'est au niveau le plus profond de l'intuition artistique que l'on peut récupérer le mythe.

L'analyse des mythes confirme la validité d'une lecture structuraliste : les oppositions certifient les options des artistes. Ils donnent au public une vision de la société : ils se définissent et la définissent dans des idéologies qui apparaissent à travers des modèles différents. Les œuvres véhiculent ces modèles et renvoient à des préceptes sociaux et moraux de la vie en société. En même temps, elles sont un discours sur les fonctions des deux sexes. Dans les œuvres traditionnelles s'expriment la perpétuation d'un mode de travail, des rapports entre les sexes; dans celle de H. Jannot, une société et des rapports différents, en mutation, sans modèle défini. A l'idéo-

logie agrarienne traditionnelle s'oppose une idéologie révolutionnaire.

Héliane BERNARD
(Université Lyon 2)

(*) Communication présentée au colloque organisé par l'Université Lyon 2 et le Centre Pierre Léon (C.N.R.S.) en liaison avec l'Académie des Sciences de Lodz (Pologne), sur «L'environnement matériel paysan», le 15 mai 1987.



Honoré Hugriél, *Laboureur mâconnais*, 1922 (Mâcon Musée Municipal des Ursulines)



SÉNÉ H., *Labour antique*, 1925, in *L'Illustration*, 9-05-1925



MARTIN H., *Le labour, préparation des vignes (Quercy)*, 1930, in *L'Illustration*, 10-05-1930



PREVOT-VALERI A., *Les bœufs*, 1928, in *L'Illustration*, 12-05-1928



BONHEUR R., *Le labourage en Nivernais*, in *L'Illustration*, 13-05-1922



FERNIER R., *La Bénédiction de la charrue*, 1935

La vieille laboureuse, non signé, Legs Edme Richard, 1969

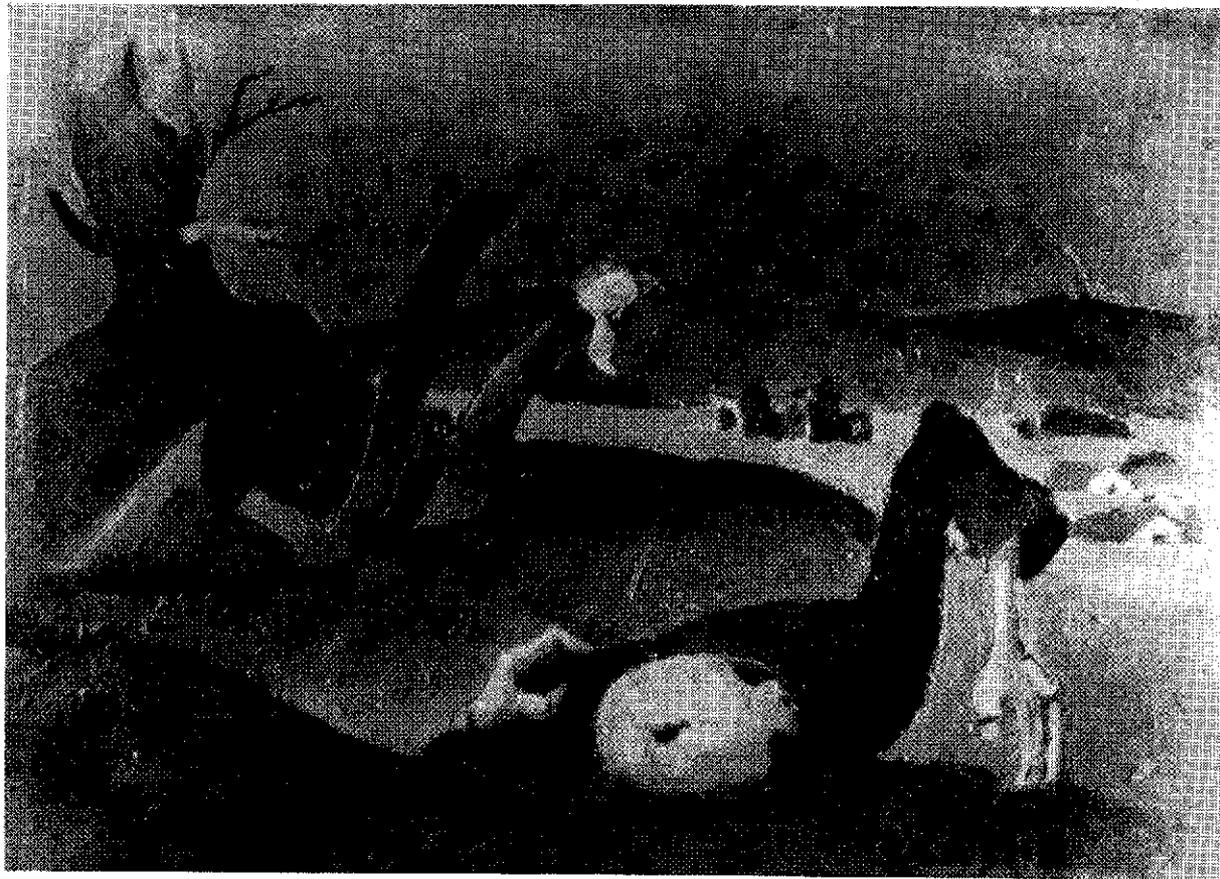


PAUVERT O., *Au pays des semailles fécondes*, 1928,
in *L'Illustration*, 12-05-1928





JANNOT H., *L'homme à la charrue*, 1937



LASNE J., *Le cadavre*, 1936

NOTES

- 1 – Pour la période considérée, on peut se référer à H. Hugrel, *Laboureur Mâconnais*, 1922, H/T, 99 x 136, Mâcon, Musée Municipal des Ursulines; H. Séné, *Labour Antique*, 1925, H/T, in *L'Illustration*, Paris, 9 mai 1925; H. Martin, *Le Labour, préparation des vignes*, 1930, H/T, in *L'illustration*, Paris, 10 mai 1930; A. Prévot-Valéri, *Les Bœufs*, 1928, H/T, in *L'Illustration*, Paris, 12 mai 1928.
- 2 – R. Bonheur, *Le Labourage en Nivernais*, 1849, H/T, Paris, Musée d'Orsay. Cette toile, louée par la critique de l'époque, s'inspire de George Sand. Elle est un hymne au travail antique de labour. Elle présente en outre des bœufs du Charolais. Pour la promotion de la race bovine à travers l'art, cf. H. Bernard, «Troupeaux, cheptel et vache sacrée», communication au Colloque *Animal et Société*, Université de Toulouse, 14-15 mai 1987, à paraître, in *Sources et Travaux Historiques*.
- 3 – M.-Th. Caille, *Images des paysans*, Paris, Édit. Réunion des Musées Nationaux, Coll. Carnet Parcours du Musée d'Orsay, n° 5, 1986, 16 p., p. 5.
- 4 – H. Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, P.U.F. édit., 1968, 204 p., p. 130.
- 5 – E. Souriau, *La condition humaine vue à travers l'art*, Paris, C.D.U., «Les cours de la Sorbonne», s.d., 147 p., pp. 105-108.
- 6 – R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil édit., coll. Point, 1957, 247 p., pp. 192-244.
- 7 – Actes du Colloque *Histoire au Présent. Image et Histoire*, Paris, Censier, mai 1986, Paris, Publisud édit., 1987, 318 p.

- 8 – J.-G. Merquior, *L'esthétique de Levi-Strauss*, Paris, P.U.F. édit., 1977, 155 p. et Cl. Levi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon édit., 1983, 398 p.
- 9 – E. Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations, essai sur les arts visuels*, Paris, Gallimard édit., 1978, 322 p.
- 10 – G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti édit., 407 p., p. 37.
- 11 – M. Eliade, «Forgerons divins et héros civilisateurs», *Forgerons et alchimie*, Paris, Flammarion édit., 1977, 188 p., pp. 72-81.
- 12 – Cité par G. Bachelard, *op. cit.*, p. 38.
- 13 – D. Saintillan, «Fécondité, mort et mariage, à propos des mythes d'Ouranos et de Déméter», *In Mort et Fécondité dans la mythologie*, Actes du Colloque de Poitiers, 13-14 mai 1983, Paris, Les Belles Lettres édit., 1986, 177 p., p. 52.
- 14 – R. Fernier, *La Bénédiction de la charrue*, 1935, H/T, in cat. des Annonciades, Pontarlier, 1935.
- 15 – Y. Lequin, *Histoire des Français XIXe-XXe siècle, la société*, Paris, Armand Colin édit., 1983, 623 p., p. 53.
- 16 – H. Martin, *Le labour, préparation des vignes*, *op. cit.*
- 17 – Charodeau, *La vieille Laboureuse*, vers 1889, H/T, 146 x 114, Chateauroux, Musée Bertrand.
- 18 – Cf. R. Bonheur, H. Hugrel, L. Lhermitte, H. Martin, *op. cit.*
- 19 – A. Motte, «Mort et Renaissance dans les mythes d'Eleusis», *Mort et Fécondité dans les mythologies*, Paris, Les Belles Lettres édit., 1986, 177 p., pp. 74-75.
- 20 – O. Pauvert, *Au pays des semailles fécondes*, 1928, H/T, in *L'Illustration*, Paris, 12 mai 1928.

- 21 – M. Avy, *Hymne à Aphrodite*, 1932, H/T, in *L'Illustration*, Paris, 14 mai 1932.
- 22 – H. Jannot, *L'Homme à la charrue*, 1937, H/T, 92 x 137, Paris, coll. part.
- 23 – Collection des cat. *Salon des Artistes Français*, Paris, Le Grand Palais.
- 24 – Cat. *Forces Nouvelles 1935-1939*, Paris, 1980, s.p., M.A.M. de la Ville de Paris, 6 février - 9 mars 1980.
- 25 – F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or édit., 1982, 179 p.
- 26 – Cf. H. Bernard, «Deux images des Années Trente», Actes du Colloque de Paris - Censier *Image et Histoire*, op. cit., pp. 186-194.
- 27 – Entretien avec Henri Jannot, Colette Beleys, épouse de Jean Lasne et Jacqueline Humblot, Paris 1984.
- 28 – J. Lasne, *Le Cadavre*, 1936, h/carton, 19,5 x 22, Paris, coll. atelier de l'artiste; J. Lasne, *Le paysan mort*, 1937, H/T; Paris, coll. part.; R. Humblot, *Les horreurs de la guerre*, 1937, H/T, 96 x 130, Paris, coll. part.
- 29 – R. Barthes, op. cit., p. 213-214.