



HAL
open science

Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle

Laure Joyeux

► **To cite this version:**

Laure Joyeux. Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013. Français. NNT : 2013BOR30012 . tel-00937248

HAL Id: tel-00937248

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00937248>

Submitted on 28 Jan 2014

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

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

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « Arts : histoire, théorie, pratique »

Les animalités de l'art

*Modalités et enjeux de la figure animale
contemporaine et actuelle*

Présentée et soutenue publiquement le 04 juillet 2013 par

Laure Joyeux

Sous la direction d'Hélène Saule-Sorbé

Membres du jury

Denis BRIAND, MCF HDR Arts plastiques, Université Rennes 2.

Claire LAHUERTA, Professeur d'Arts plastiques, Université Metz.

Hélène SAULE-SORBE, Professeur d'Arts plastiques, Université Bordeaux 3.

Remerciements

Je tiens spécialement à témoigner ma profonde gratitude et ma sympathie envers Madame Hélène Saule-Sorbé, qui m'a si bien m'accompagnée sur le chemin de la recherche en art depuis le Master. Merci pour son professionnalisme, son écoute, ses encouragements et son incroyable sens du verbe et de la syntaxe.

Je remercie ma famille, ma mère Françoise, mon beau-père Jean-François, ma petite sœur Manon pour leur soutien, leur compréhension et tous ces bons moments de partage.

Une pensée particulière revient à mon compagnon Eric, supportant mes fantaisies comme mes petites nuits. Merci pour son indéfectible soutien moral, consacrant de nombreuses heures à des préparations techniques, son œil de photographe, ses conseils et tout son amour.

Un grand merci à Miren, qui suit, depuis le début, mes aventures estudiantines, m'a toujours encouragée à aller plus avant. Merci à Pierre qui m'a fait partager ses connaissances et son expérience, pour son aide précieuse en infographie, contribuant à l'exploration de nouveaux aspects dans ma pratique. Merci à Marie et Nicolas, de belles rencontres inattendues, pour leur enthousiasme. Je remercie également Florence J. qui m'a ouvert les portes de son atelier et l'accès à sa fabuleuse presse couleur framboise ; cela a été un tournant révolutionnaire dans ma pratique.

Toute mon amitié aux artistes rencontrés grâce à mon association, *Dérives Singulières*, Florence B. et ses jolies photos, la bonne humeur de Karl... ; à mes confrères doctorants ou docteurs Aurélie, César, Annie, Véra, Yi-Fei... ; à mes amis, Brice, la douce Muriel, Eve, Virginie, Richard, Hélène, Romaric ... ; à tous ceux que je n'ai pas cités.

A ma sœur Annabelle.

Plan général

<i>Plan général</i>	5
<i>Sommaire</i>	7
<i>Prologue, l'œuvre à l'épreuve des mots</i>	11
<i>Introduction</i>	19
<i>Première partie Anthropomorphisme, Ut homo animal</i>	32
Animal, que suis-je?.....	34
Le meilleur ami de l'homme	37
Chapitre 1 Proche ou distant, les ressources de l'analogie.....	39
Chapitre 2 Une allégorie de l'âme humaine et du divin.....	68
<i>Deuxième partie Zoomorphisme, Ut animal homo</i>	73
Chapitre 1 Une figure d'expression par analogie.....	75
Chapitre 2 Allégorie d'un système de globalisation.....	124
<i>Troisième partie Métamorphose, La transformation de l'homme et de l'animal</i>	131
Chapitre 1 Dans le mouvement de l'art.....	133
Chapitre 2 Une synecdoque.....	142
Chapitre 3 Rencontre paradoxale.....	149
Chapitre 4 Du mythologisme	153
<i>Quatrième partie Hybridation, des frictions entre l'homme et l'animal</i>	161
Chapitre 1 Quand l'animal fraye avec la fiction.....	163
Chapitre 2 Les hybrides du collage et de l'assemblage ou les désordres de la métonymie	187
Chapitre 3 Une métaphysique, poétique dans le réel.....	203
Chapitre 4 L'animal comme figure d'amplification	231
<i>Cinquième partie La figure vivante de l'animal</i>	263
Chapitre 1 Le mouvement, une essence animale.....	265
Chapitre 2 Création / Créateur / Créature	273
Chapitre 3 Une métaphore des hiérarchies entre les hommes et entre les animaux.....	288

Chapitre 4	Figure ironique.....	293
Chapitre 5	L’animal ou l’esprit du lieu.....	307
<i>Conclusion</i>		<i>316</i>
<i>Bibliographie</i>		<i>323</i>
<i>Index des noms propres</i>		<i>334</i>
<i>Table des illustrations</i>		<i>337</i>

Sommaire

<i>Plan général</i>	5
<i>Sommaire</i>	7
<i>Prologue, l'œuvre à l'épreuve des mots</i>	11
<i>Introduction</i>	19
<i>Première partie Anthropomorphisme, Ut homo animal</i>	32
Animal, que suis-je?	34
Le meilleur ami de l'homme	37
Chapitre 1 Proche ou distant, les ressources de l'analogie	39
A l'image de l'homme et de la société	40
Le chien, gardien de mythes et de symboles.....	40
A la faveur canine	43
L'animal des enluminures, codifications, hiérarchisations, transgressions.....	45
L'animal de compagnie selon Jean-Pierre Digard	52
L'homme en animal social, substitution et esprit de collage.....	55
Les animaux anthropomorphes du livre romantique.....	55
<i>24h dans la vie d'une chienne</i>	61
Métaphore par ironie	63
Ruse de l'artiste et mimétique canine, les vertus de la personnification chez Wegman	63
Chapitre 2 Une allégorie de l'âme humaine et du divin	68
Le bestiaire médiéval du chrétien	68
<i>Deuxième partie Zoomorphisme, Ut animal homo</i>	73
Chapitre 1 Une figure d'expression par analogie	75
La comparaison animale.....	75
L'animal au regard des physiognomonistes, corps et âme confondus	78
Daniel Lee, origines animales.....	89
<i>Je est un autre</i>	93
Métaphore animale et satire politique.....	97
Les Caprices de Goya. Le sommeil de la raison engendre des monstres	98
La bête politique en ligne de mire.....	105
L'animal, métaphore à part entière.....	115
Francisco Goya, la force symbolique du détail.....	115
Max Ernst, Loplop, une figure peut en cacher une autre	118
Chapitre 2 Allégorie d'un système de globalisation	124

Oleg Kulik : Attention chien méchant !	124
Troisième partie Métamorphose, La transformation de l'homme et de l'animal.....	131
Chapitre 1 Dans le mouvement de l'art	133
Transformation, excès et facéties.....	133
<i>Une identité peut en cacher une autre</i>	138
<i>Trouble identitaire</i>	140
Chapitre 2 Une synecdoque.....	142
Le Biomorphisme, du microscopique au macroscopique	142
L'animal à l'épreuve de l'interface.....	146
Chapitre 3 Rencontre paradoxale.....	149
L'habit ne fait pas la Bête de la Belle	149
Chapitre 4 Du mythologisme	153
Matthew Barney, bain de jouvence pour les mythes.....	153
Quatrième partie Hybridation, des frictions entre l'homme et l'animal.....	161
Chapitre 1 Quand l'animal fraye avec la fiction.....	163
Quand la fiction émancipe l'animal.....	164
Mythologisme dada d'Ernst.....	164
Le Jardin des Tarots, animaux allégoriques, plaisirs des sens et de la liberté.....	168
<i>Corps accords</i>	175
L'animal prête à manipulations	178
Joan Fontcuberta, l'animal est de la supercherie	178
Patricia Piccinini, biotechnologies monstrueuses	182
Chapitre 2 Les hybrides du collage et de l'assemblage ou les désordres de la métonymie ..	187
<i>L'animal fait son carnaval</i>	188
<i>Melting Pot</i>	191
<i>Manimalités</i>	194
<i>Anatomie d'une créature monstrueuse</i>	197
César, traumatisme et poétique de la matière	200
Chapitre 3 Une métaphysique, poétique dans le réel.....	203
Max Ernst, la poétique du fortuit et de l'inconscient	204
Calder ou le génie des animaux	208
Animaux en boîtes, voyage intérieur avec Joseph Cornell	212
<i>De l'insolite dans le quotidien</i>	215
Fontaine Stravinsky, les animaux tournent en rond.....	222
<i>De la virtualité du mouvement</i>	227
Chapitre 4 L'animal comme figure d'amplification	231
<i>Sortir du cadre</i>	232

<i>Puppy</i> in-situ, pérenne et éphémère	234
Xavier Veilhan, l'animal réactive les symboles du passé	239
Une communication animale, du corps limité au corps augmenté	248
Les envahisseurs de Sandy Skoglund	253
<i>Multiple et unique à la fois</i>	257
<i>Cinquième partie La figure vivante de l'animal</i>	263
Chapitre 1 Le mouvement, une essence animale	265
Giacomo Balla, dynamique animale sur image fixe	266
<i>Tentative d'évasion</i>	271
Chapitre 2 Création / Créateur / Créature	273
L'animal créateur malgré lui	274
Créature contre nature	278
Wim Delvoeye, l'animal stigmatisé	282
Chapitre 3 Une métaphore des hiérarchies entre les hommes et entre les animaux	288
<i>Homocanis</i>	289
<i>Assignment à résidence</i>	291
Chapitre 4 Figure ironique	293
Oleg Kulik, une vie de chien	293
Le rêve de l'animal-machine de Wim Delvoeye	299
<i>As living as a Dodo</i>	304
Chapitre 5 L'animal ou l'esprit du lieu	307
Karen Knorr, l'animal ou ce qui résiste d'un ordre passé	307
Huang Yong Ping, l'animal ou la contre-figue de l'homme	311
<i>Conclusion</i>	316
<i>Bibliographie</i>	323
<i>Index des noms propres</i>	334
<i>Table des illustrations</i>	337

Prologue, l'œuvre à l'épreuve des mots

Amené à écrire sur sa pratique, le plasticien est alors confronté aux tensions ou aux complémentarités qui se jouent entre le faire et le dire et réciproquement. Qu'en est-il de la thèse en arts plastiques et comment, en particulier, s'articulent théorie et pratique dans une recherche doctorale ? Du latin *thesis* signifiant « sujet, proposition, thème¹ » ou du grec, *thesis* (θ έ σ ι ς), « action de poser, de placer; convention ; proposition² », une thèse est un mouvement de la pensée, articulant des objets en vue d'une proposition qui « n'implique pas nécessairement une vérité ou une réalité³ ».

En artiste chercheur, il explore, expérimente, prend du recul, collecte des informations afin de nourrir une création et de la comprendre, de la reprendre et de la faire évoluer. Il procède à des essais, des esquisses, à des brouillons fertiles ou digressifs. Ainsi que l'exprime très justement Hervé Fischer, « une théorie, comme une pratique artistique, ne naissent pas toutes constituées. Leur développement se fait par tâtonnements, attitudes de refus, emprunts à d'autres domaines⁴ ».

La recherche en arts plastiques est avant tout synonyme d'expérience⁵. Posture de recherche et posture créatrice apportent et croisent leurs savoirs et savoir-faire disciplinaires afin d'étudier les conditions et modalités d'élaboration comme d'en cerner les enjeux conceptuels et artistiques. Ainsi, développer une pratique artistique dans le cadre d'un doctorat revient à questionner une aventure poïétique et à traiter les problématiques qu'elle soulève.

¹ TLF, *Site du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, Belgique, Casterman, 1977, *Site de l'Uqac*, en ligne : http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/theorie_art_sociologique/theorie_art_sociologique.pdf.

⁵ Centre d'Études et de Recherches en Arts Plastiques, Université Paris 1, *Site du Cerap*, en ligne : <http://cerap.univ-paris1.fr/>.

Le point de départ de ma réflexion sur l'animal et l'animalité en relation avec l'art se situe dans une remise en question de mon rapport au monde et à l'autre. J'ai trouvé avec l'animal la figure même d'une sorte de double, toujours placé dans un espace contigu au nôtre, un être à la fois réel de par son existence propre, proche par des points communs avec l'homme car composant avec ce dernier, lointain de par sa différence, fictionnel car support potentiel de projections, figure métaphorique révélatrice du monde des humains, comme c'est le cas à travers la littérature et l'art.

Je vois s'esquisser les débuts de cet intérêt pour les animaux à une époque que je ne saurais dater précisément lorsque, dans les contes que je dévorais inlassablement, l'homme revêtait le costume de l'animal. Il me semblait alors que je pouvais moi-même m'y projeter. L'animal était déjà celui qui rend compte de la société des hommes. La distance induite par sa présence permettait en effet à l'auteur de livrer des vérités.

Je revois se dessiner notre vie familiale rythmée par celle de nos animaux de compagnie et la douleur que provoquait leur disparition. Il me semble alors que l'animal a toujours été présent sur mon chemin et même, que j'ai cheminé avec lui, parfois sans même m'en rendre compte.

Mais le rapport à l'animal m'a aussi confrontée à l'extrême violence que nous autres, les êtres humains, sommes capables d'infliger au vivant qu'il s'agisse de la bête ou de nos semblables – la figure de l'autre, de l'étranger, de celui que l'on exclut sous prétexte qu'il n'est pas conforme à un idéal ou à une norme. Ainsi, l'homme peut-il devenir une bête plus féroce que les bêtes, un être dépourvu de toute humanité. L'inhumain « n'appartient pas au monde de la nature humaine » suggère le *TLF*. Une telle affirmation ne signifie rien au regard de ce que l'homme, dans certaines circonstances, est à même de commettre. L'inhumanité se caractérise par les actes de cruauté perpétrés sur autrui et, pour autant, l'auteur n'en reste pas moins homme.

Le résistant Robert Antelme (1917-1990), déporté et rescapé du camp de concentration de Dachau, en témoigne en 1947 dans *L'espèce humaine* : « Nous sommes obligés de dire qu'il n'y a qu'une espèce humaine. Que tout ce qui masque cette unité dans le monde, tout ce qui place les êtres dans la situation d'exploités, d'asservis et impliquerait, par là-même, l'existence de variétés d'espèces, est faux et fou ; et que nous en tenons ici la preuve, et la plus irréfutable preuve, puisque la pire victime ne peut faire autrement que de constater que, dans son pire exercice, la puissance du bourreau ne peut être autre qu'une de celles de l'homme : la puissance de meurtre. Il peut tuer un homme, mais il ne peut pas le changer en autre chose⁶. »

Une réflexion par les moyens de l'art sur la place de l'animal dans nos sociétés m'a donné

⁶ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, « Tel », 2005, pp. 240-241.

l'impulsion pour entreprendre des travaux dans un genre « animalier » sous la forme d'une exploitation sérielle. Repenser la place de l'animal dans la société, c'est aussi prendre de la distance vis-à-vis de ce qui fait l'homme. L'animal n'a jamais été aussi malmené ou porté aux nues qu'en ces dernières décennies dominées par une économie « sauvage » misant sur une production exponentielle et une consommation débridée, et où les derniers spécimens d'espèces animales en voie d'extinction sont exhibés sur les écrans. La tragédie ordinaire et généralisée des élevages en batterie, dont l'homme n'a pas mesuré les conséquences, côtoie celle de la faune sauvage que l'image empathique nous rend si proche et si lointaine à la fois. Par ailleurs, au même moment, l'animal de compagnie, exutoire des manques affectifs humains devient l'objet de passions fusionnelles et de projection sans précédent.

L'Américain Aldo Leopold écrivait déjà en 1948 : « Quelle que soit la vérité, nous disposons au moins d'une certitude cristalline : c'est que notre société du toujours-plus-toujours-mieux se comporte à présent en hypocondriaque, tellement obsédée par sa propre santé économique qu'elle en a perdu la capacité de rester saine. [...] Rien ne saurait être plus salubre à ce stade qu'un peu de mépris pour la pléthore de biens matériels. Un tel déplacement de valeurs peut s'opérer en réévaluant ce qui est artificiel, domestique et confiné à l'aune de ce qui est naturel, sauvage et libre⁷. »

Pour en revenir à ma pratique artistique, c'est ainsi que la violence d'une économie dérégulée au mépris de l'écologie ou les excès d'une fétichisation de l'animal ont suscité une suite de photomontages sur la place du chien, de l'animal sauvage – l'ours – dans notre société et sur les poulets élevés en batterie de l'industrie agroalimentaire. L'exploitation sérielle d'un thème de par son mode de génération mécanique et les possibilités de tirage multiple peut faire écho à la production industrielle. Au travers d'une série sur un même sujet, le plasticien, stimulé par les règles de la variation, décline les jeux subtils de la répétition et de la différence. Les médiums et techniques que j'exploite et associe – la linogravure, le photomontage, le dessin ou encore l'animation vidéo – font écho aux phénomènes d'hybridation, à la relation de l'homme et de l'animal, à la multiplicité de l'image, à ses possibilités de métamorphose que j'explore tout au long de ma thèse. Ainsi, par exemple, le photomontage et la linogravure me permettent d'exploiter la figure double de l'animal, grâce aux possibilités illimitées de la reproductibilité semi-mécanique, principe qui peut s'apparenter à certaines formes et pratiques de la division cellulaire ou du clonage. La linogravure, en particulier, m'a ouvert les perspectives infinies de la multiplication et de la reproduction d'un original par l'introduction

⁷ Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000 : Préface (Madison, Wisconsin, 4 mars 1948) pp. 14-15. Nommé député-surveillant de la forêt nationale de Kit Carson, au nord-ouest du Nouveau Mexique, il sera aussi l'un des professeurs les plus écoutés de l'Université du Wisconsin.

de variables – encrage, type de papier, type de presse, couleur – modifiant le rapport entre la matrice et son empreinte.

Ma démarche de recherche comme de création s’articule autour des notions-clés que sont l’anthropomorphisme animal, le zoomorphisme, la métamorphose, la figure animale et l’hybridation, constantes thématiques, iconiques et plastiques de mes travaux. Du grec *anthropos* signifiant homme, et *morphê*, forme, l’anthropomorphisme, terme d’origine relativement récente, puisque apparu fin du XVIII^e-début du XIX^e, désigne la tendance à attribuer au non-humain et, dans le cas précis de ma recherche, aux animaux, des traits de caractère propres à l’homme. Il s’agit alors de conférer à l’animal des traits voire des comportements humains, de l’humaniser.

Le vocabulaire d’esthétique d’Etienne Souriau propose une approche de l’anthropomorphisme sous l’angle de la « faute », d’un écart, consistant à emprunter des aspects humains pour représenter le non-humain. En effet, nous pouvons dénoncer l’erreur anthropomorphique, c’est-à-dire une interprétation subjective anthropocentriste, en biologie, en naturalisme, en psychologie animale ou tout ce qui concerne l’étude scientifique des animaux, dans laquelle l’observateur va adopter une attitude projective plutôt que de rendre compte d’une observation minutieuse et descriptive de la morphologie et des comportements animaux au bénéfice d’un savoir objectif. En art toutefois, le recours à ce procédé est fréquent et somme toute « licite », « lorsqu’il est voulu et éclatant⁸ ». Nous comprenons alors que l’anthropomorphique en tant que procédé relève d’une intention et donc d’un acte conscient. Nous retrouvons d’ailleurs cette idée d’« erreur » dans l’approche psychologique, laquelle définit en effet l’anthropomorphisme comme une sorte de projection / transfert consistant à attribuer nos propres sentiments à quelqu’un ou à quelque chose de situé en dehors du domaine humain, quels qu’en soit l’intérêt ou l’objectif. Ainsi peut-on voir des gens affubler leurs animaux domestiques d’intentions, de sentiments tels que la jalousie ou la vengeance, alors qu’ils n’ont pas accès aux valeurs proprement humaines.

Selon *Le vocabulaire d’Esthétique* toujours, les procédés d’anthropomorphisation et de zoomorphisation sont variés et peuvent amener des combinaisons inattendues, porteuses de sens. On peut par exemple prêter au corps animal les attributs et les gestes d’un corps humain et réciproquement offrir à la vue l’image d’un humain se mettant dans la peau de l’animal. C’est le cas, par exemple, de l’artiste russe Oleg Kulik lorsque, dans les années quatre-vingt-dix, il s’exhibe et se meut dans le plus simple appareil, à quatre pattes, à l’instar d’un chien, dans les rues de Moscou ou lors de l’exposition *Interpol* en Suède. C’est de ce cas de figure

⁸ Etienne Souriau, *Vocabulaire d’esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 127.

que traite ma vidéo, *Amnios*, s'attachant à traduire l'animalité.

On peut ensuite prêter à la créature non-humaine une activité humaine. Les êtres gardent ainsi leur physique réel mais se conduisent comme des hommes, c'est le cas des protagonistes dans les *Fables de la Fontaine*, les illustrations de Grandville au XIX^e siècle sont à ce titre explicites. Cette référence a motivé dans ma pratique la série de linogravures intitulée *24h dans la vie d'une chienne*, montrant une chienne aux prises avec les activités du quotidien. Je mets en scène une chienne, un braque de Weimar, clin d'œil aux travaux de William Wegman, dans des postures du quotidien. Nous pouvons la voir évoluer dans un environnement humain, passant l'aspirateur, prenant un bain, se maquillant... Ainsi, leurs pensées, leur société, leurs occupations sont-elles celles des hommes.

D'autre part, nous pouvons prêter à la bête un langage humain et, dans ce cas, faire référence à un anthropomorphisme littéraire ou cinématographique. Ainsi l'auteur dote-t-il les animaux de la parole pour exprimer leur pensée ou marquer leur point de vue, alors que ni leur aspect extérieur ni leurs actes ne nous le laissent présager. De nombreux films pour enfants sont concernés par cette alternative ; ainsi pouvons-nous citer le roman *La ferme des animaux* (1945) de Georges Orwell, interprété en film d'animation en 1954 et dans lequel les animaux se rebellent contre leur tortionnaire en adoptant le langage humain. Plus récemment, dans le film d'animation *Ratatouille*, un petit rat, même s'il n'échange pas avec les personnages humains du film dans un langage articulé, fait partager son point de vue avec le spectateur, celui qui regarde le film, grâce au langage humain.

Enfin, nous pouvons prêter à l'animal un penser humain. Dans ce cas, la « limite est ténue et la terminaison n'est pas nette⁹ » car on attribue aux animaux des sentiments humanisés. C'est « le port et le mouvement des différentes espèces qui leur prête les caractères ou les passions que suggère ce comportement. Cela passe ainsi par la suggestion de description de sentiments ou d'états d'âmes¹⁰ ». Les chevaux de Delacroix, par exemple, sans métamorphose de structure sont réputés pour avoir une expression romantique et un regard humain. De même les chameaux de *La Prise de la Smala d'Abdelkader* (Salon de 1845) posent-ils sur le corps des femmes, que déballent leurs cabines d'osier malmenées, un regard concupiscent.

Dans le même champ procédural que celui de l'attitude anthropomorphe se situe l'attitude zoomorphe qui désigne toute figuration conférant un aspect et des formes animales à la représentation humaine, divine ou à des objets inanimés. Le zoomorphisme peut trouver sa source dans l'histoire des mythes religieux au travers de la symbolisation animale de la nature

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

humaine. C'est par exemple, la force du lion ou la virilité du taureau. Les mythes, les légendes, les fables telles celles d'Esopé, de La Fontaine, ou encore le *Roman de Renard* cultivent le zoomorphisme comme l'anthropomorphisme. Le renard s'y montre rusé et l'on y accentuera le caractère fidèle du chien. Ainsi des caractères humains sont-ils prêtés à des animaux qui deviennent alors des types sociaux ou moraux représentatifs. Cette opération a pour effet d'accentuer la caricature, la portée didactique ou la signification symbolique de l'image. *Je est un autre* est une série de linogravures qui présente un zoomorphisme de personnes de mon entourage accompagnées d'un mot, d'un adjectif ou d'un substantif de leur choix caractérisant leur animal. S'il n'y a pas d'identification systématique de ces personnes à leur animal, il y a une forme d'allégorie contemporaine, un point de vue subjectif, dans la caractérisation de passions ou de valeurs humaines.

Le zoomorphisme peut aussi alimenter une veine décorative lorsqu'il établit des connexions entre formes animales et formes d'objets au profit de fantaisies et de recherches esthétiques variées. Dans l'art grotesque, les décors peints découverts à la Renaissance dans des villas antiques ensevelies, le zoomorphisme se prête à une ornementation capricieuse associant figures exubérantes – têtes de faunes, animaux bizarres – et répertoire linéaire décoratif arabesques, formes végétales. S'il n'en n'est pas l'apanage, ce thème se rencontre toutefois également dans l'Art Nouveau à la fin du XIX^e siècle. Cette période, fortement marquée par le développement de la pensée darwiniste, confère un rôle primordial aux formes du vivant, à la vie et à ses processus de développement à un moment où la biologie et les sciences naturelles connaissent une évolution et un intérêt sans précédent.

Les figures animales anthropomorphisées relèvent donc d'une double représentation. Cette propension des artistes à doter de caractéristiques morphologiques et comportementales typiquement humaines des choses ou des êtres divers, encourrait la condamnation d'un narcissisme construisant le monde selon un effet de miroir, articulant ainsi l'anthropomorphisme à l'anthropocentrisme. C'est ce que dénonce Xénophane de Colophon, philosophe grec présocratique du V^e s. av. J. C., lorsqu'il s'oppose à l'anthropomorphisation dans les représentations des dieux des religions polythéistes, leur préférant un monothéisme radical¹¹. Car il s'agit bien de la représentation que l'anthropomorphisme questionne.

L'attitude intermédiaire, entre zoomorphisme et anthropomorphisme, génératrice de la figure hybride propose dans son sens général le croisement entre deux espèces au moins, par le biais d'un mélange, d'une fusion. L'hybride, du latin *ibrida* signifie bâtard, de sang mêlé, et plus

¹¹ Xénophane de Colophon, *Silles*. « Mais si les bœufs, les chevaux ou les lions avaient des mains et pouvaient avec leurs mains peindre et produire des œuvres comme le font les hommes, c'est pareilles à des chevaux que les chevaux, et pareilles à des bœufs que les bœufs, peindraient des figures et ils feraient leur corps tel précisément que se trouve être celui de chacun » (B 15).

particulièrement, « produit d'un sanglier et d'une truie » ou encore « enfant d'un sanglier et d'une truie » évoque une fécondation qui ne suit pas les lois naturelles. Cela est par exemple très courant en botanique. Dans le langage courant, l'hybride désigne « un croisement naturel ou artificiel de deux individus d'espèce, de race ou de variété différentes¹² ». L'animal hybride le plus connu, le mulet ou la mule, est issu du croisement artificiel d'un âne et d'une jument. Il optimise le service aux côtés de l'homme mais n'est pas fécond. L'hybride est donc celui « qui n'appartient à aucun type, genre ou style particulier », « bizarrement composé d'éléments divers », on le dit hétéroclite, composite, bâtard. Je présente un mobile, *Manimalités*, une main moulée en plâtre comme manipulant des figurines hybrides, composées d'une main humaine et d'un animal à l'instar des jeux d'ombres chinoises. Chaque figurine, il y en a cinq, est reliée par un fil noir à chaque doigt de la main. Les êtres sont comme manipulés par la main elle-même. Je mélange ainsi diverses techniques que l'on peut qualifier de pratique hybride.

Le terme d'hybride, selon le *Vocabulaire d'esthétique*, revêt parfois une connotation péjorative, car il désigne des œuvres mélangeant « diverse influences, styles ou genre disparates et mal assimilés ». Le terme désigne par ailleurs des créatures fabuleuses, chimères ou monstres, dont les parties du corps proviennent d'espèces différentes comme le sphinx ou le centaure. La difficulté réside en la représentation de ces êtres par les artistes quant à un rendu plausible de leurs anatomies. Aussi le système d'hybridation consent-il à la mixité et au croisement d'éléments hétérogènes, quelque soit son origine : naturelle, héréditaire, ou artificielle.

Par ailleurs, en grec, *hubris* ou *ubris* signifie excès et désigne tout ce qui dépasse la mesure. L'*hybris* est alors un défaut puni par les dieux, correspondant à la démesure, à l'orgueil qui pousse les hommes à vouloir les égaux ou rivaliser avec eux. La fusion des figures humaines et animales, mettant à contribution un système de déformation des formes par rapport à la perception courante et admise engendre le sentiment de monstruosité.

Le monstre est cette créature indéfinie composée d'éléments dissemblables pouvant provoquer en nous cette inquiétante étrangeté, car à la fois familier et étranger. Il est aussi le difforme, ce qui s'écarte de la normalité de la nature formelle, révélateur d'une sorte de pathologie, l'expression d'une aberration soit un écart avec la nature, pour Gilbert Lascault¹³. C'est notamment cette relation que j'exploite au travers du matériau de récupération que sont les radiographies provenant de cabinets vétérinaires. En les assemblant et en les suturant, à

¹² TLF, *Site du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

¹³ Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 2004.

l'instar du bricolage de Frankenstein, je mêle ainsi le réel et le fictif au bénéfice d'une composition à première vue homogène.

Enfin, la métamorphose, mot composé de *meta* signifiant « changement » et *morphé* « forme », est ce « changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être qui en est l'objet n'est plus reconnaissable¹⁴ ». Elle est cette transformation, cette modification lente et progressive de l'apparence extérieure. On retrouve cette modification morphologique dans le règne animal qui correspond au passage d'une forme vers une autre, avec pour exemple le plus classique, celle du papillon. J'explore ainsi la voie de la métamorphose au travers par exemple du *morphing* animé où l'homme se transforme progressivement en animal intitulée *Une identité peut en cacher une autre*. Ce passage en mouvement de l'homme vers l'animal illustre la migration d'un territoire vers un autre, d'une identité vers une autre.

Voilà balayé un rapide tour d'horizon de ma thèse, ponctué par les grandes notions qui l'animent : concepts opératoires dans la mesure où, modes opératoires, ils ont irrigué ma production artistique ; mots-clés car ils ont ouvert et élargi mes œuvres et ma culture à un pan spécifique de l'agir artistique et humain.

¹⁴ TLF, *op. cit.*

Introduction

Dans le domaine de la représentation, les premiers animaux que la main dotée de pigments ait apprivoisés à même la paroi des cavernes remontent aux débuts de l'humanité. Et l'on peut mesurer, à la qualité vive de leur restitution, à quel point, en amont, l'homme préhistorique a pu les observer, en domestiquer visuellement la morphologie en mouvement, pour élaborer des scénarios de capture, de possession, d'élevage, rêver, se raconter des histoires, l'hiver, dans les entrailles minérales de l'abri, à la lueur parcimonieuse d'une flamme vacillante.

L'art est source première d'information sur les pratiques humaines et nous restons béats d'admiration devant le « miracle de Lascaux¹⁵ ». Pour l'écrivain Georges Bataille, l'époque charnière qui voit l'homme se démarquer de l'animal est aussi celle de la naissance de l'art. Avec l'exemple de « l'homme du puits », il pointe l'opposition paradoxale qui existe entre le traitement graphique de l'homme ithyphallique à tête d'oiseau très rudimentaire et l'expression du bison qui lui fait face, particulièrement réaliste ; comme si l'animal, de par le soin apporté aux détails, bénéficiait d'une considération insigne, d'une aura d'être « sacré ».

Ainsi l'opposition paradoxale des représentations de l'homme et de l'animal nous apparaît-elle, dès l'abord, à Lascaux. Dans leur ensemble, les figures humaines de l'Age du renne répondent en effet à cette séparation profonde, comme si, par un esprit de système, l'homme avait été préservé d'un naturalisme, qui atteignait, s'il s'agissait de l'animal, une perfection qui laisse confondu¹⁶.

¹⁵ Georges Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), Genève, Skira, 1986. L'auteur (1897-1962) s'intéresse à la naissance de l'art, à un moment crucial du passage de l'animal à l'homme par les moyens de l'art.

¹⁶ *Id.*, p. 117.



Figure 1 - *L'homme du puits*, peinture pariétale, environ 18600 av. JC.

© Lascaux © lascaux.culture.fr.

C'est ce que l'écrivain nomme, à la suite de Georges Henri Luquet¹⁷, le « réalisme intellectuel », c'est-à-dire la représentation de ce que l'esprit perçoit au-delà du seul « réalisme visuel » comme représentation de ce que l'œil distingue.

L'idée s'impose qu'une telle appréhension formelle de l'animal par celui qui le dessine va bien au-delà de sa simple reproduction, car elle suppose un substrat de perceptions antérieures, d'appréciations cumulées, rencontre après rencontre, sans lesquelles l'image pariétale ne pourrait faire montre d'une telle vitalité, d'une telle physionomie. Nous ne saurions réduire cette expression – sa singularité – à une imitation pure et simple. Elle est révélatrice d'une relation homme-milieu-animal qui est celle de l'adaptation, de l'admiration, de la projection, de la visée prédatrice voire du projet de domestication.

Bataille parle de « traces de l'humanité » mais aussi d'« image de l'animalité ». Nous pourrions voir en ces dernières cette condition, ce principe d'existence, cet « échange symbolique » – pour reprendre un titre de Baudrillard s'intéressant à d'autres écritures pariétales¹⁸ – : ce par quoi, moi, l'homme, J'EXISTE.

De l'animalité : qu'en est-il ?

L'animalité, selon les dictionnaires, renvoie à l'ensemble de caractères qui font qu'un être appartient au règne animal¹⁹ ; il désigne par extension un comportement animal et, de manière péjorative, l'état de l'homme dégradé. Mettrait-elle à jour, par sa valeur substantive, un pan problématique de la relation homme-animal, ou de l'homme avec ses semblables ?

L'art nous a confrontés récemment à de bien étranges relations homme/animal, humanité/animalité. Elles nous disent que le rapport homme-milieu-animal a singulièrement évolué. Les dernières décennies ont vu en effet émerger en Occident des pratiques artistiques repoussant toujours plus avant les frontières du possible. Parmi les plus spectaculaires comptent des œuvres-actions mettant en scène l'artiste lui-même et l'animal de même. Ainsi l'Allemand Joseph Beuys (1921-1986) réalise en 1974 la performance *I like America and America likes me*, au cours de laquelle il partage avec un coyote du Texas l'espace de la galerie René Block à New York pendant trois jours. Il met en exergue par cette action symbolique la réunion de pôles traditionnellement antagonistes tels ceux de Nature/Culture, Animalité/Humanité. Le coyote²⁰ incarne l'Amérique originelle s'opposant à l'Amérique

¹⁷ Georges Henri Luquet, *L'art primitif*, Paris, Gaston Doin et Cie, 1930.

¹⁸ J. Baudrillard, « Kool Killer ou l'insurrection par les signes » in *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976. Baudrillard dit que ces écritures sont « des signes rituels qui font du corps (les murs) un matériel d'échanges symboliques ». Sans ces écritures, « le corps ne serait que ce qu'il est, nu et inexpressif ». Ces emblèmes sont comme une « incision dans les chairs de signes vides qui ne disent pas l'identité personnelle mais l'initiation et l'affiliation de groupe. ». In « Kool Killer ou l'insurrection par les signes », Edition Les Partisans du moindre effort, 2005, p. 10. Site *Les Partisans du moindre effort*, en ligne : <http://www.lpdme.org/>.

¹⁹ TLF, Site *du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

²⁰ Animal symbolique de la mythologie des Indiens d'Amérique.

capitaliste manifestée par la présence d'exemplaires du *Wall Street Journal* sur lesquelles urine quotidiennement le coyote.

Dans un esprit tout autre, le Russe Oleg Kulik (1961) s'emploie au travers d'une action à questionner la notion de frontière, laquelle consiste à jouer le rôle d'un chien fou allant jusqu'à mordre au sang un spectateur qui voulut le toucher lors de cette performance. *Mad dog or the last taboo guarded by lonely cerber* s'est déroulée à Stockholm en Suède en 1996. Cette œuvre paradoxale met à la fois en scène identité russe en perte de structures et identité revendiquée en proie à la globalisation ; elle confronte de manière exacerbée états de « sauvage » et de « civilisé ».

Si l'homme, par l'art, peut aller jusqu'à « se bestialiser », la science peut aller jusqu'à artialiser la bête, c'est ce que pourrait bien nous démontrer l'artiste brésilien Eduardo Kac (1962) lorsqu'il explore le domaine de la génétique par le biais des biotechnologies. Dans le projet *GFP Bunny*, il produit en février 2000 un lapin au pelage vert fluorescent, *Alba*, car porteur de la protéine GFP. Cette dernière est courante chez la Méduse du nord-ouest du Pacifique. « Etant donné qu'au moins une espèce en voie d'extinction disparaît à jamais quotidiennement, explique Kac en 1998, je suggère que les artistes puissent contribuer à accroître la biodiversité globale en inventant de nouvelles formes de vie²¹. » Ce créateur touche ainsi à une dimension éthique concernant l'animal en une époque où des expériences génétiques discutables comme le clonage sont pratiquées de par le monde.

Wim Delvoye, artiste belge (1965), met au point une machine biologique reproduisant le système digestif, *Cloaca* (2000-2007). Assimilant le corps organique à un système mécanisé à l'instar de Descartes²², l'artiste expose une pièce permettant au spectateur d'apprécier par les sens (visuel, sonore, olfactif) comment un corps-machine déshumanisé peut, comme l'artiste, transformer la matière pour créer, dans la mesure où il reproduit les fonctions d'ingestion-digestion-transformation-excrétion des aliments. *Cloaca* démontre la capacité de produire en quantité proportionnelle à la nourriture ingérée des étrons auxquels l'artiste confère le statut de sculpture. Delvoye consomme ainsi plus avant et à la suite de Manzoni, la rupture de l'art avec la tradition des matériaux nobles. Transformant ces objets d'un genre singulier en valeur boursière, Wim Delvoye exploite le système de la marchandisation dans son rapport au productivisme. Cette machine ne peut que nous faire songer à ce qui se passe dans les élevages industriels ; productivité et valeurs en bourse se serre en effet les coudes.

²¹ Eduardo Kac, « L'art transgénique », texte initialement publié dans *Leonardo Electronic Almanac*, Volume 6, numéro 11, 1998. *Site d'Eduardo Kac*, en ligne : <http://www.ekac.org/larttransgenique.html>.

²² Pour René Descartes (1596-1650) le corps est semblable à une machine organique puisque soumis à des réflexes à l'inverse de la substance pensante qu'est l'âme. *Discours de la Méthode* (1637).

Lors de la Biennale de Venise en 2003, l'artiste australienne Patricia Piccinini (1965) présente, avec l'installation *We are family* et l'œuvre *Steal life with stems cells*, des créatures monstrueuses, charnelles, informes, mais étrangement humaines. L'artiste donne ainsi naissance à des créatures hyperréalistes sur le plan de l'apparence mais transgressives quant aux lois de la constitution naturelle sur le plan de la forme. Hybrides, elles entremêlent l'humain et l'animal – sous une forme inanimée toutefois –, bouleversent l'ordre, la syntaxe des espèces. Cette anomalie autorisée par l'art nous ramène alors vers le champ des possibles ouverts par la science et le progrès des biotechnologies.

De tels exemples ont à voir avec des questions de différence, de frontières inter-espèces et de dépassement de notre héritage culturel, comme de nos représentations anthropocentriques de l'animal. Ainsi, se dessine un positionnement nouveau de l'homme au sein de l'univers, qui ne négligerait aucune communauté, même les plus étranges.

Comment et pourquoi l'artiste exprime-t-il un point de vue via de telles prestations ? C'est ce que notre thèse s'emploie à mettre en perspective historique et pluridisciplinaire. Si l'artiste propose aujourd'hui des créatures dont la morphologie défie la raison, rappelons-nous que les récits mythologiques en vigueur dans l'Antiquité regorgeaient déjà de dieux se métamorphosant à tout bout de champ en cygne, taureau, et autres animaux pour séduire ou punir. Jusqu'au XIX^e siècle, de telles scènes, révélatrices du psychisme humain sous ses différentes facettes, auront, au côté des scènes religieuses, compté parmi les genres picturaux majeurs de la peinture ou de la sculpture. *Léda et le Cygne* est de la sorte un épisode fort connu de la mythologie grecque qui bénéficie d'une iconographie fertile ; Zeus, afin de séduire Léda, épouse de Sparte, se transforme en cygne et, de cette union zoophile entre un dieu et une mortelle, des deux œufs pondus par Léda naîtront quatre enfants, Hélène et Pollux, Clytemnestre et Castor.

La convocation de l'animal est, ici, à entendre comme une médiation, soit « le fait de servir d'intermédiaire entre deux ou plusieurs choses²³ » ; la médiation ici, en l'occurrence l'animal, viabilise un impossible accouplement entre une mortelle et un Dieu.

A l'actualité de l'intérêt de l'art pour la figure animale répond celle de manifestations culturelles significatives. Ainsi, l'exposition *Homme Animal, Histoire d'un face à face* présentée en 2004 dans les musées de Strasbourg²⁴, dont les commissaires d'exposition Laurent Baridon et Martial Guédron enseignent l'Histoire à l'Université Marc-Bloch,

²³ TLF, *op. cit.*

²⁴ Galerie Heitz, au palais Rohan, Musée archéologique, Musée de l'Œuvre Notre-Dame et Musées d'Art Moderne et Contemporain entre le 08 avril et le 04 juillet 2004.

s'attache à pointer des jeux de miroirs entre l'homme et l'animal en partant des « Mythes anciens » du Néolithique aux « Nouveaux hybrides » du XX^e siècle intégrant en passant « les usages politiques de la figure de l'homme-animal dans les œuvres de Georges Grosz et John Heartfield ». Traversant « Le Moyen-Age » et « Cinq siècles de métamorphoses », l'exposition fait découvrir les *Physiognomonies* de Charles Le Brun qui superposent les traits humains et animaux afin de révéler des types d'âme et de caractère.

Les œuvres mises en scène interrogent toute la frontière poreuse entre l'homme et l'animal, les croisements, les hybridations – en écartant le regard distancié de l'art animalier –, bref des représentations où l'un et l'autre se répondent, se confondent. Elles soulèvent la question de la définition de l'homme et de ses comportements par le biais de la représentation animale, ou suggèrent comment l'animal peut amener une meilleure compréhension de l'homme. Ainsi, les œuvres sélectionnées montrent des animaux se comportant comme des hommes ou, inversement, des hommes animalisés.

A l'inverse, le catalogue de l'exposition *Bêtes et Hommes* au Parc de la Villette en 2007-2008 orientée par le commissariat scientifique de Vinciane Despret, psychologue et philosophe, questionne et met en exergue la relation entre hommes et animaux dans le monde occidental contemporain en s'attachant à ce que les animaux soient bien pris pour eux-mêmes et non au profit de leur représentation symbolique ou imaginaire. Cette manifestation culturelle est alors motivée par plusieurs constats relevant d'enjeux philosophiques et sociétaux. En tout premier lieu compte le fait avéré que notre civilisation rentre dans une grande phase d'extinction des espèces. Ensuite s'impose la prise de conscience que les animaux que l'on mange ne sont pas des choses transformables à l'infini sans conséquences fâcheuses pour les humains. Par ailleurs, des découvertes récentes de compétences très sophistiquées chez certains mammifères ou oiseaux s'avèrent de nature à ébranler les humains quant à leur manière de penser le vivant, etc. *Bêtes et Hommes* pointe donc, voire stigmatise, nos comportements vis-à-vis des animaux, les transformations de ce rapport depuis une trentaine d'années, qu'il s'agisse du statut de l'animal de compagnie, de la condition de l'animal d'élevage ou de l'état de la faune sauvage. L'exposition révèle globalement une mutation dans notre approche de l'animal qui rend tout à coup certaines pratiques intolérables.

L'animal intéresse aussi les sciences humaines et les sciences de la vie sur Terre comme en témoignent divers ouvrages parus depuis deux décennies.

Boris Cyrulnik, psychiatre et éthologue, propose en 1998 un recueil d'articles et de textes de divers auteurs répondant d'une volonté pluridisciplinaire. *Si les lions pouvaient parler, essais*

*sur la condition animale*²⁵ rend compte de la nature des relations que l'homme entretient avec l'animal sous l'angle de l'anthropomorphisme. L'homme projette tantôt son propre univers mental, tantôt ses propres préoccupations sur l'animal, marquant de manière contrastée ou paradoxale la frontière entre humanité et animalité. Le monde qui régit voire instrumentalise les animaux apparaît dès lors problématique. De quoi est-il révélateur ?

Au vu de sa place dans les systèmes symboliques ou allégoriques, l'animal a permis par contraste, différence ou opposition d'approcher le « propre de l'homme », et stimulé un effort de définir ce qui relève de l'animalité et de l'humanité.

Dans *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*²⁶, Elisabeth de Fontenay, médite depuis la philosophie, sur la considération de l'animal dans la pensée occidentale, de l'Antiquité à nos jours. Son examen rétrospectif des frontières entre l'homme et l'animal fait apparaître des contradictions. Elle y observe que la coupure entre l'homme et l'animal mène fatalement à une séparation entre les hommes eux-mêmes. Elle suggère alors que la manière dont on traite les bêtes n'est pas sans rapports avec celle dont on traite son prochain, c'est-à-dire l'Autre. « Les pratiques d'élevage et de mise à mort industrielles des bêtes peuvent rappeler les camps de concentration et même d'extermination, mais à une condition : que l'on ait reconnu préalablement un caractère de singularité à la destruction des Juifs d'Europe, ce qui donne pour tâche de transformer l'expression figée " comme des brebis à l'abattoir " en une métaphore vive²⁷ ». Elle relève en effet une analogie entre le racisme comme déshumanisation et le rejet de ceux qui, pour une raison ou une autre, ne sont conformés comme les autres. Ainsi, la cruauté de l'homme envers les bêtes, la disparition de nombreuses espèces animales dont les conséquences pourraient être l'apparition d'un monde sans animaux, la coupure distincte entre l'homme et l'animal conduisent-elles à une dégradation réciproque, à mettre en péril ce que l'on appelle leur humanité.

Dans un autre ordre d'idée, l'ouvrage de l'ethnologue Jean-Pierre Digard s'intéresse à un phénomène de société prégnant. *Les Français et leurs animaux, ethnologie d'un phénomène de société*²⁸ dissèque les relations qu'entretiennent les Français avec leurs animaux. Qu'ils relèvent de l'élevage ou du statut de bête de compagnie, ils sont omniprésents dans le quotidien et suscitent des engouements de toutes sortes. A l'origine de cette réflexion, le désir de combattre ce travers humain qu'est l'anthropocentrisme a motivé l'ouvrage. Après un tour d'horizon sur l'histoire de la domestication et de l'intégration de l'animal de compagnie dans

²⁵ Sous la dir. de Boris Cyrulnick, *Si les lions pouvaient parler, essais sur la condition animale*, Paris, Quarto Gallimard, 1998.

²⁶ Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

²⁷ *Id.*, p. 13.

²⁸ Jean-Pierre Digard, *Les Français et leurs animaux, ethnologie d'un phénomène de société*, Paris, Fayard, 1999.

les foyers européens, l'auteur expose les raisons qui motivent les passions animalières, mais aussi et surtout les problèmes qu'elles peuvent poser de par l'ambiguïté même des relations homme /animal, l'incertitude des frontières et les excès et les dérives qui en découlent.

Le livre de Jacques Derrida, publié à titre posthume par Marie-Louise Mallet en 2006, *L'animal, que donc je suis ?*, regroupe des textes et des conférences données à Cerisy. Le philosophe examine la place de l'animal dans la philosophie moderne et contemporaine au travers des écrits de Descartes, Kant, Levinas, Lacan et Heidegger. Il considère la manière dont la philosophie s'est saisie de l'animalité. L'ouvrage s'amorce avec le sentiment de honte qu'éprouve l'auteur, nu, face à son chat qui le regarde. Cette entrée en matière sur le regard de l'autre et sur la nudité l'amène à réfléchir sur ce qu'est l'humain. Il remarque d'abord que tous les philosophes, et ce malgré la diversité de l'animal, considèrent ce dernier comme une entité générique. Puis, il constate que la définition de l'homme repose sur une succession d'affirmations arbitraires visant à instruire la supériorité du statut de l'homme. Enfin, il propose d'analyser plus finement les différences oppositionnelles entre l'homme et l'animal.

L'Esthétique n'est pas en reste ; la revue intitulée *Animalités*²⁹ coordonnée par la philosophe Françoise Armengaud, l'historienne Pascale Dubus et la philosophe Maryvonne Saison, réunit des textes théoriques émanant de l'histoire de l'art, de la philosophie et de l'art. Elle a pour point de départ une journée d'étude, « Art et animalité » – titre de la première partie de la revue – qui s'est déroulée au Muséum national d'Histoire naturelle de Paris³⁰. Elle médite sur la portée de la représentation de l'animalité. La deuxième partie, « De l'humain à l'animal », contrecarre la pensée dominante qui s'orienterait de l'animal à l'humain comme une évolution linéaire dont l'homme serait le point culminant. En effet, l'animalité n'est pas seulement réservée à la bête, elle peut aussi être le propre de l'homme, c'est pourquoi l'étude aborde les porosités qui peuvent se jouer entre l'homme et l'animal : l'animal comme construction de l'imaginaire humain et l'animalité qui est en l'homme. La dernière partie s'engage vers les « Animaleries » d'artistes ou comment l'animal se fait partenaire, incarnation ou matière première des artistes.

De même, la revue d'études esthétiques *Figures de l'art n°8*, dédiée aux *Animaux d'artistes*³¹, s'offre comme un recueil d'articles composés par des chercheurs d'obédiences variées coordonné par le philosophe esthéticien Bernard Lafargue. La revue propose un panorama sur le rôle joué par les animaux dans l'art contemporain et interroge les fonctions principales de leurs représentations : symboliques d'abord, au travers d'une étude du bestiaire chrétien,

²⁹ Sous la dir. de Françoise Armengaud, Pascale Dubus, Maryvonne Saison, *Animalités*, n°40, Paris, Jean-Michel Place, 2001.

³⁰ Journée d'étude organisée le 27 janvier 2001 dans le cadre du Centre de recherches sur l'art de l'Université Paris X.

³¹ Sous la dir. de Bernard Lafargue, *Figures de l'art n°8*, « Animaux d'artistes », Pau, PUP, 2004.

relevant de l'imaginaire ensuite – comment l'univers naturel est-il appréhendé par notre univers mental –, puis consacré à « L'animal accommodé », considérant l'univers contemporain de l'animal enfin. L'hybridation s'y impose comme un thème central.

Une telle convergence de pratiques artistiques, de manifestations culturelles, d'études critiques ont donc suscité ma recherche et progressivement stimulé une pratique artistique personnelle stigmatisant les paradoxes de la relation homme/animal. Au bénéfice de cette dernière ont opéré les concepts opératoires évoqués dans le prologue et illustrés dans la plaquette annexe de la thèse, à savoir : l'anthropomorphisme, le zoomorphisme, l'hybridation, la métamorphose. Ces mêmes phénomènes structurent le déroulement de la thèse.

La fréquence en art, aujourd'hui, de la présence vivante de l'animal a imposé, d'une certaine manière, le devoir de faire retour sur l'histoire de l'art pour mieux appréhender les raisons et l'évolution de la relation homme/animal. En effet, l'art est révélateur des croyances, des pratiques et des symptômes d'une société. Le regard rétrospectif sous l'angle de la figure animale s'est avéré nécessaire pour comprendre, éclairer ce qui se joue dans ses expressions d'aujourd'hui récentes.

La méthode a consisté en un premier temps à déceler les procédés formels – rhétoriques – dans les pratiques artistiques récurrentes que sont l'anthropomorphisme, le zoomorphisme, la métamorphose, l'hybridation lorsqu'il y a recours à la figure de l'animal. Cette quête a contribué parallèlement à l'édification de travaux plastiques personnels mettant en jeu ces procédés formels pour dégager des situations singulières impliquant la représentation d'animaux comme le montre la plaquette annexe. De même ai-je pu, à partir d'elles établir un corpus d'œuvres-références, puisées dans l'art du passé et, majoritairement, dans les périodes contemporaine et actuelle faisant écho aux questionnements et aux enjeux de nos relations à l'animal. Le recours à des concepts émanant de différentes disciplines, en particulier des sciences humaines (Sociologie, Anthropologie, Psychologie) mais aussi de l'Ethologie, branche zoologique de la biologie qui étudie le comportement des animaux a irrigué les analyses d'œuvres relativement aux connaissances actuelles et anciennes. Il en a dégagé la densité sémantique comme la teneur du lien avec le réel et le fonctionnement de l'homme. Le parallèle entre pratiques d'expression plastique (imitation, caricature, assemblage, mise en scène) et figures de style (métonymie, métaphore, comparaison, allégorie...) au sein des processus que sont anthropomorphisme, zoomorphisme, métamorphose, et hybridation met en exergue le caractère discursif des œuvres choisies.

La convocation de l'animal bénéficie ainsi, au sein de notre thèse, d'une triple définition. L'image de l'animal, reflet et mémoire de notre humanité, accompagne l'homme, tel le paradigme – modèle vivant ou image modèle –, d'une certaine identité de l'homme – ses

fragilités, ses révoltes, ses excès, ses obsessions, etc. La figure de l'animal est aussi à entendre comme une médiation, réussissant là où l'attaque et le dialogue directs ne sont plus possibles, parvenant à concilier les contraires. Ainsi investie, l'image ambiguë ou ambivalente de l'animal donne lieu à la multiplicité, à une extraordinaire fertilité iconographique et artistique. Ses figures, au défi de la forme monolithique, sont rarement isolées ; elles se croisent, se mélangent et s'interpénètrent.

La première partie de notre développement est dédiée à l'anthropomorphisme, tendance à attribuer des formes et des valeurs humaines à l'animal. Ce procédé ou cette projection donne la part belle au chien, paradigme dont l'iconographie abondante est significative du phénomène étudié en premier lieu. Une étude de l'étymologie du mot « animal », du latin *anima*, nous apprend que ce mot a progressivement perdu de sa force. De « principe vital, âme », il adopte, à partir du XII^e siècle, le sens « d'être organisé, doué de certaines facultés » ou peut encore qualifier quelqu'un de sot. Le psychologue Karl Gustav Jung, quant à lui, verra en l'animal une entité médiatrice entre le moi et le soi, ce dernier constituant le noyau de la psyché. Les jalons posés sur l'état des relations entre l'homme et l'animal mettent en exergue leur histoire commune. D'abord auxiliaire de l'homme, le chien va être associé aux mythes et incarner des symboles ; fréquentant les œuvres picturales, il marque de sa présence toutes les époques, laissant ainsi apprécier la considération qu'on lui porte. Son intégration dans les enluminures opère un tournant dans la mesure où l'animal obéit à une hiérarchie manifestée par des codes plastiques et symboliques, selon que l'animal bénéficie du statut de favori ou bien est assimilé à la dépravation et à la sauvagerie. Ce système anthropomorphe, voire anthropocentriste, reste relativement opératoire aujourd'hui. La réflexion menée par l'ethnologue Jean-Pierre Digard dans *Le phénomène animal de compagnie* met en lumière les tendances anthropomorphes de l'homme dans nos sociétés occidentales et contemporaines, révélatrices d'un désir de pouvoir et de contrôle. Nous verrons alors dans cette première partie que les figures rhétoriques s'orientent dans deux directions.

D'une part, l'artiste, observant l'animal, repère des indices qui fondent son identité de bête puis les rapproche des qualités physiques, intellectuelles et morales de l'homme. Grandville, préfigurant la technique du collage substitue une tête d'animal à celle de l'homme pour dénoncer, à l'instar des fables de La Fontaine, les travers de l'homme dans la diversité de ses manifestations sociales, politiques et individuelles. L'anthropomorphisme use parfois de l'ironie pour stigmatiser les excès du comportement de l'Occidental et, à cette fin, exploite la médiation animale. Le photographe plasticien William Wegman, met ainsi en scène une société aux comportements conditionnés en transférant ces derniers au profit de la figure du chien.

D'autre part, la fonction allégorique fait endosser l'animal l'expression de vices et de vertus. Figure médiane, il sert dans ce cas de support pédagogique au bestiaire médiéval chrétien pour véhiculer un ensemble de préceptes religieux et moraux. Si l'anthropomorphisme investit l'animal de valeurs et d'attitudes humaines, le zoomorphisme prend à l'inverse l'animal comme modèle.

La deuxième partie, composée de deux chapitres, est consacrée au zoomorphisme, versant contraire de l'anthropomorphisme, menant à une animalisation de l'homme. La figure par analogie nous montre comment des rapprochements physiques ont permis à la physiognomonie, fusionnant l'âme et le corps, de se développer. Le modèle animal, celui-là même dont les valeurs ou les symboles sont humains, entend dénoncer les passions de l'âme. Néanmoins, le procédé zoomorphique par la méthode métaphorique alimente la critique du pouvoir avec des représentations sans concessions, comme Goya nous les fait apprécier dans ses *Caprices* ; bénéficiant d'une diffusion élargie grâce aux techniques du multiple, les artistes vulgarisent un art de l'allusion visuelle évidente entraînant la reconnaissance immédiate des personnages travestis. Il arrive aussi dans des contextes adverses que les artistes se représentent eux-mêmes sous les traits d'un animal, stratégie de mise à distance des affects. L'animal se prête en effet à parler de la condition humaine, en particulier celle de l'artiste. Aujourd'hui, la bestialisation peut manifester sans complexe une défaillance du système de globalisation, lorsque l'identité du sujet se dilue avec le processus inexorable de l'homogénéisation des cultures. Oleg Kulik affirme son identité d'artiste Russe en endossant le comportement d'un chien de garde dans la performance *Mad Dog or the last taboo guarded by lonely Cerber*. Il prône le retour à des valeurs authentiques, rappelant celles de Diogène le cynique, tout en se situant dans un paradoxe. Il personnifie, tout à la fois, la sauvagerie et la civilisation, ses normes et ses lois. Si le zoomorphisme est en lien étroit avec la part mentale ou la conscience politique de l'individu, la métamorphose questionne l'identité, la complexion physique et psychologique constitutive de l'homme.

La troisième partie composée de quatre courts chapitres s'intéresse, au travers de la métamorphose, à la transformation de l'homme en bête et vice-versa. Afin de saisir les ressemblances et de rapprocher les différences, la méthode comparative de la physiognomonie envisage l'animal comme une version dégradée de l'homme. Elle s'insère dans une hiérarchie dont l'homme occupe le sommet. Cette optique est contrecarrée lorsque la métamorphose s'articule à une observation des cellules au microscope. Les assemblages zoomorphiques, biomorphiques ou organiques de Jean Arp sont influencés par les processus naturels ; elles ouvrent l'artiste à l'exploration du monde naturel autrement que par une approche descriptive au premier degré. A l'inverse, Robert Gligorov joue essentiellement sur les transformations de la peau comme une interface animale où l'intériorité du sujet, en effort

constant d'extériorité, se ramasse à sa surface. La métamorphose contient aussi en elle-même deux opposés prêtant à l'oxymore, lorsque la monstruosité de la Bête masque son contraire, la beauté. Par ailleurs, la réactualisation des grands récits fondateurs de l'humanité par Matthew Barney, dont l'œuvre est emblématique de la confusion des frontières entre disciplines et croise techniques et figures, tend à montrer que l'identité n'est jamais fixée définitivement, de par l'être interne et la vie psychique de l'homme. Si la métamorphose montre que l'homme évolue, se transforme, se recrée inlassablement jusqu'à peut-être approcher une véritable identité, l'hybridation consent à la pluralité qu'elle soit organique, psychologique ou artistique.

L'hybride, du latin *ibrida* signifie bâtard, de sang mêlé. Le bâtard se dit d'une race ou d'une espèce qui n'est pas pure. Frayant avec la fiction, l'animal montre la permanence de la figure hybride et mythologique réactivée dans l'art actuel. La fiction peut aussi se présenter sous la forme d'une supercherie. C'est ainsi que Joan Fontcuberta présente un bestiaire fantastique où l'image apparaît comme un simulacre. Patricia Piccinini, quant à elle, anticipe par la voie de l'hypperréalisme ce que pourrait être le vivant de demain. L'animal autorise aussi une forme de réalisme lorsque l'artiste réunit l'art et la vie par l'emploi de matériaux issus de la réalité. L'animal lègue alors son corps à la substitution subversive, s'oriente vers la métonymie plastique comme l'assemblage, le collage, ou le photocollage instruisant sans complexe un rapport de contigüité entre l'homme et l'animal. C'est ainsi que l'univers industriel apporte, paradoxalement, un souffle nouveau à l'art comme à la figure animalière, il engendre aussi des situations nouvelles par l'introduction d'éléments insolites. L'animal dans une poétisation du réel, s'affirme dans un espace onirique, tels les collages métaphysiques de Max Ernst. Il provoque la surprise dans le paysage du quotidien. L'univers de l'animal sous l'angle du mouvement, principe essentiel du vivant, suscite la réactivation d'images archaïques. C'est le cas pour les animaux fantaisistes de la Fontaine Stravinsky à Paris : un bestiaire va se faire l'écho d'une évolution chorégraphique, nautique et sonore – la musique de leur mise en mouvement mécanique. D'autres animalités de l'art doivent leur mouvement virtuel et désincarné à la technologie informatique. L'animal peut alors se multiplier, s'agrandir, créant un effet d'amplification. Du grec *hubris* ou *ubris* qui signifie excès, l'hybride et le procédé d'hybridation accentuent alors une idée par différents moyens plastiques, de déformation, de répétition ou d'hyperbole. Si l'hybridation invoque la multiplicité, la mixité et le croisement d'éléments et de techniques hétérogènes, mélange le réel et la fiction, la figure de l'animal organique et physiologique est encline à manifester la véracité du réel.

La cinquième et dernière partie se construit autour de la présence effective de la figure vivante de l'animal à un moment donné du processus artistique. Cette présence manifeste le caractère concret de ce qui constitue le monde de l'homme comme elle réduit plus avant

l'écart entre l'art et la réalité Elle engage le spectateur à adhérer à la scène. Les moyens plastiques ont par exemple réussi à restituer l'illusion du mouvement en s'imprégnant des principes scientifiques de la chronophotographie, s'éloignant alors paradoxalement de la vision ordinaire. On observe par ailleurs aujourd'hui, un détournement des activités naturelles de l'animal devenu créateur malgré lui. L'artiste lui délègue ainsi l'exécution de l'œuvre. C'est le cas d'Hubert Duprat avec des phryganes à même de créer des fourreaux précieux dignes d'un joaillier singulier. Par ailleurs, l'artiste peut désormais exercer un pouvoir créateur sur le vivant. Eduardo Kac propose ainsi au public une lapine fluorescente obtenue avec la collaboration d'un laboratoire scientifique, mettant l'art au en prise avec l'actualité vive de la biotechnologique. L'œuvre vivante bouleverse le rapport de l'homme avec son environnement et amène le spectateur à modifier sa perception du monde vivant et, par extension, celle de son corps. Wim Delvoye, quant à lui, fait tatouer des cochons, qu'il hisse au rang d'œuvres d'art, contraste singulier et provoquant par rapport à la réalité symbolique et économique initiale de la bête. Oleg Kulik recourt à la photographie pour désacraliser les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, puis c'est à nouveau Wim Delvoye qui ironise cette fois-ci sur la société post-industrielle dont le quotidien est colonisé sinon contaminé par la marchandisation, univers où l'animal devient la prothèse de la machine produisante. Les animaux sous leur forme allégorique peuvent aussi réactiver les espaces à l'invitation de l'art, et travailler le génie du lieu en l'occurrence les institutions relevant de la création et du patrimoine. Karen Knorr photographie un chien de chasse dans le château de Cheverny, trait d'union entre la nature et la culture. Huang Yong Ping quant à lui revitalise le mythe de l'arche de Noé, au sein même de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, dans une mise en scène catastrophiste qui dénonce le fonctionnement de notre civilisation industrielle. Les animaux convoquent la diversité du monde réunie dans un même lieu, à l'image de la globalisation, de la mondialisation et de la difficulté de vivre ensemble.

Première partie
Anthropomorphisme,
Ut homo animal

Cette première partie met en valeur l'ancienneté des relations entre bêtes et hommes et donne la part belle au chien, paradigme dont l'iconographie abondante est significative du phénomène étudié en premier lieu.

Aimé ou redouté, l'animal a toujours fasciné l'homme. Sa réalité ou sa figure ont eu et ont toujours pour effet de renvoyer l'humanité à ses peurs, aux excès de ses propres comportements par la construction de mythes, de récits fabuleux et de fables opérant comme un miroir. Cette relation paradoxale entre haine et amour est l'expression d'une attitude anthropomorphe, c'est-à-dire de la manière dont l'homme projette ses sentiments et ses émotions sur l'animal. Comme évoqué dans le prologue, le terme anthropomorphisme du grec *anthropos* signifiant homme et de *morphê*, forme, désigne la tendance à attribuer aux animaux des caractéristiques propres à l'homme. L'anthropomorphisme en voulant mettre l'homme et l'animal sur un même pied d'égalité, s'articule paradoxalement à l'anthropocentrisme, doctrine narcissique qui place l'homme au centre de l'univers. Entre les animaux de compagnie omniprésents et surprotégés, les animaux de rente exploités et mangés, puis les animaux sauvages dont la position est diamétralement opposée à celle des animaux de compagnie, l'homme impose sa hiérarchisation.

Animal, que suis-je?

Du latin *animalis*, le mot animal est formé sur la base *anima* qui signifie « souffle de vie, principe vital, âme ». Dans le langage courant, on dit que rendre l'âme, c'est mourir, et animer, donner une âme, c'est faire vivre.

En psychologie, l'âme, selon Carl Gustav Jung (1875-1961), désigne un rapport avec l'inconscient, le monde des esprits et la personnification des contenus inconscients appartenant au sujet. *L'anima*, l'âme, exerce ainsi une fonction médiatrice entre le moi et le soi, ce dernier constituant le noyau de la psyché. « C'est pourquoi l'âme a toujours en elle quelque chose de terrestre et de surnaturel ». Jung définit *l'anima* comme l'âme noyau féminin dans l'inconscient de l'homme, et *l'animus* comme l'âme noyau masculin dans l'inconscient de la femme. *L'anima* correspond au principe de l'aspiration de l'air et de son expiration. *L'animus*, quant à lui, est principe pensant et siège des désirs et des passions, de valeur intellectuelle et affective. Il correspond au grec *anemos* – le souffle.

Le *Trésor de la Langue Française* nous apprend qu'il existe trois grandes définitions du monde animal. Tout d'abord en opposition au règne végétal et minéral, il désigne un être vivant, élémentaire ou complexe, doué de mobilité et de sensibilité. Puis, en opposition à l'homme, il s'applique à un être animé, privé de raison. Enfin, il s'emploie familièrement pour une personne considérée dans son être physique, envers laquelle on éprouve un sentiment d'affection, de sympathie, d'admiration. A la fin du XII^e siècle, ce terme perd en partie de sa force et prend le sens « d'être organisé, doué de certaines facultés » ; en 1537, il se voit doté d'une connotation péjorative pour qualifier quelqu'un de sot. Ainsi qu'en attestent

ces définitions et, selon Eric Baratay³², spécialiste de l'histoire religieuse, la première lecture de l'*Ancien Testament* par le christianisme considère l'animal comme inférieur et asservi. Il existe toutefois depuis une vingtaine d'années une autre lecture selon laquelle l'homme partage le monde avec d'autres créatures ; les animaux ne sont plus victimes d'une création manquée ou dévalorisée. Ainsi, le promoteur de cette relecture, Robert Delort, considère-t-il l'histoire des animaux en tant que tels³³.

On ne peut nier, en effet, l'interaction étroite de l'histoire de l'animal et de l'histoire humaine, dont résulte, constate Baratay, que l'animal n'est jamais considéré pour lui-même, mais uniquement pour les attributs ou les capacités dont il fait montre pour répondre aux exigences ou aux attentes de l'homme. Il s'agit là d'une forme d'anthropocentrisme. Le discours tenu au XII^e siècle par les auteurs des bestiaires chrétiens sur le monde naturel et sauvage est révélateur des images stéréotypées et anthropomorphes que l'Eglise et les hommes de religions ont diffusées quant aux animaux. On ne s'étonnera pas que ces derniers aient été, pendant longtemps perçus et jugés de manière erronée.

Durant la période médiévale, fort marquée par le christianisme, nous pouvons distinguer deux courants de pensée et de sensibilité contradictoires. Certains pensent, à la suite d'Aristote que les animaux forment une communauté d'êtres vivants dont la parenté avec l'homme n'est pas seulement biologique. C'est alors le développement des procès d'animaux où la bête appréhendée est considérée comme responsable de ses actes puisqu'elle a une âme, qu'elle est souffle de vie et retourne donc à Dieu après la mort. L'autre courant de pensée place l'animal en opposition à l'homme créé à l'image de Dieu : c'est une créature soumise, imparfaite et impure. C'est alors que la figure de l'animal est sollicitée et prise à parti. On en parle constamment, il est le lieu privilégié de métaphores et de comparaisons. On le pense symboliquement et on réprime tout comportement qui pourrait entretenir une confusion entre l'homme et l'animal. Se déguiser, imiter, fêter ou célébrer l'animal, porter une affection excessive aux animaux domestiques, est taxé de sorcellerie, d'hérésie ou de bestialité, et donc sévèrement puni.

Ainsi, l'animal, la bête qui est en l'être humain, est réprouvé et réprimé par la morale chrétienne. Cet interdit opposé à la nature humaine prône le rejet du corps, de ses impuretés et de ses instincts, choses que l'animal, représentatif du chaos et de l'irrationalité, est à même d'illustrer pour les fins idéologiques de la morale. Cet état d'esprit sera contesté au XIX^e siècle par les romantiques dont le goût pour le déchaînement des passions humaines et l'exotisme se répand dans la littérature et les arts, et sera levé avec la découverte de la

³² Eric Baratay, « L'anthropocentrisme du christianisme occidental » in *Si les lions pouvaient parler*, sous la direction de Boris Cyrulnik, Paris, Gallimard, 1998, p. 1429.

³³ Robert Delort, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Points Histoire, 1984, réédition 1993.

psychanalyse. En effet, Jung désigne l'animal comme un archétype, qui représente les couches profondes de l'inconscient et de l'instinct³⁴. Il reconnaît l'importance des symboles animaux dans les religions et les arts. « L'animal, dit-il, qui est dans l'homme, sa psyché instinctuelle, peut devenir dangereux, lorsqu'il n'est pas reconnu et intégré à la vie de l'individu. L'acceptation de l'âme animale est la condition de l'unification de l'individu, et de la plénitude de son épanouissement³⁵. » Aussi, s'il y a de l'animal dans l'humain, il y a de l'humain dans l'animal ainsi qu'en témoigne leur histoire commune.

³⁴ Carl Gustav Jung, « L'Homme et ses Symboles », *cit.* in *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 46.

³⁵ *Ibid.*

Le meilleur ami de l'homme

Afin de servir les besoins de l'homme, des animaux ont été sélectionnés et domestiqués. Ainsi dressé, l'animal intègre l'entourage et la vie quotidienne de l'homme pour le seconder, le défendre, le distraire ou le nourrir. L'animal le plus anciennement domestiqué est certainement le chien. « Les premières traces de sa domestication remontent à -7000 en Anatolie, à -7600 en Europe occidentale et même à -13000 en Sibérie³⁶. » Du latin *canis*, le chien est un mammifère de l'ordre des carnassiers de la famille des canidés, à l'instar du chacal, du loup et du renard. De nombreux chercheurs pensent que les chiens, les *canis familiaris*, descendent des loups, les *canis lupus*, eux-mêmes de souches nord-américaines, chinoises, indiennes et européennes. Au départ, ils officient comme chiens de bergers et de troupeaux ou de sauvegarde et représentent un auxiliaire de l'homme dans les tâches visant à préserver les vies humaines et leurs biens. Peu à peu, la spécialisation et la demande d'endurance font apparaître les Molosses, chiens de combat dans l'Antiquité que l'on fait descendre des mythiques Dogues du Tibet (de l'anglais *dog*). Platon, dans *La République*, vante le courage du chien et le cite en exemple :

Eh bien ! Repris-je, crois-tu que le naturel d'un jeune chien de bonne race diffère, pour ce qui concerne la garde, de celui d'un jeune homme bien né ? ... Ils doivent avoir l'un et l'autre des sens aiguisés pour découvrir l'ennemi, de la vitesse pour le poursuivre dès qu'il est découvert, et de la force pour le combattre, s'il le faut, lorsqu'il est atteint³⁷.

³⁶ Jean-Pierre Digard, *L'Homme et les animaux domestiques, anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 1990, pp. 117-118.

³⁷ Platon, *La République*, Livre II, (- 375 av. JC), Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1993, p. 125.

Par ailleurs, depuis que l'homme s'est sédentarisé et que chasser est devenu un loisir et parfois même un art, les chiens sont naturellement restés associés à cette activité. C'est alors que la spécialisation et l'endurance de la gent canine donne lieu à la chasse à courre pour laquelle les lévriers s'avèrent les premiers types spécialisés et constitués d'une morphologie originale. D'autre part, tout chien étant à même de devenir le meilleur compagnon, c'est alors qu'apparaissent des chiens d'agrément, créés ou recherchés d'une réelle vocation utilitaire. Les premiers chiens de compagnie représentent une distraction pour les propriétaires et sont porteurs d'affection. Dans les fables d'Esopé, datées de l'Antiquité, il est dit à ce sujet que « le chien flattait son Maître et le Maître y répondait en le caressant de son côté³⁸ ».

D'abord auxiliaire, l'animal domestique est devenu, dans nos sociétés occidentales, omniprésent et objet d'une hiérarchisation dans l'importance que lui accorde l'homme.

³⁸ Esopé, « Fables de l'âne et du chien », Livre IV, Fable XV, *Site Ebooks*, en ligne : <http://www.ebooksgratuits.com>.

Chapitre 1

Proche ou distant, les ressources de l'analogie

La pratique de l'anthropomorphisme en art privilégie le lien analogique qui existe entre l'homme et l'animal. L'analogie, du latin *analogia*, signifiant « rapport, conformité », désigne d'abord une « proportion mathématique » avant son emploi généralisé au bénéfice du sens de « correspondance ». « Analogie » désigne alors un rapport de ressemblance entre deux entités initialement différentes. Avec la métaphore, ce lien analogique reste sous-entendu. La métaphore est fondée sur un rapport analogique entre un comparant et un comparé, entre l'homme et l'animal dont la ressemblance est construite à partir d'une ou plusieurs qualités communes.

A l'image de l'homme et de la société

La métaphore, du grec *metaphora* signifiant « transport », est « une figure d'expression fondée sur le transfert d'une entité de terme qui en désigne une autre³⁹ ». Ainsi l'animal est-il le représentant d'un humain ou d'une société, et le chien le support privilégié de cette assimilation symbolique, qui habite les grands récits ou les mythes.

Le chien, gardien de mythes et de symboles

Le chien anime des mythes comme il prête à des interprétations symboliques. Le terme de mythe, du bas latin *mythos*, « fable, mythe », et du grec *muthos*, « suite de paroles qui ont un sens, discours, fiction, mythe⁴⁰ », désigne un « récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social⁴¹ ». Les mythes peuvent provenir d'une réalité historique prenant ensuite la forme imagée d'une légende. Par analogie, le mythe peut être une construction de l'esprit et officier comme modèle idéal auquel l'homme peut se conformer.

Le terme de « chien », du grec *kerberos*, de racine *ker* qui signifie « cornu », fait référence au Cerbère, chien monstrueux à trois têtes, personnage que l'on retrouve dans la mythologie grecque. Frère de la Chimère, du lion de Némée, de l'hydre de Lerne et du chien bicéphale Orthos, le Cerbère est le fils d'Echidna, mi-femme, mi-serpent, et de Typhon. Le chien à trois têtes est l'animal psychopompe, ce gardien des enfers de la mythologie grecque dont aucun mort ne doit réchapper ; cette mission en fait un être méprisable et redouté des mortels. C'est aussi le terrible Cerbère qui fut capturé à mains nues par Hercule, fils de Zeus et d'une mortelle, Alcène, lors de son douzième et dernier travail. Il réussit en effet, aux portes de l'enfer, à le domestiquer et à le trainer enchaîné à Mycènes devant Eurysthée, qui effrayé lui ordonne de le ramener dans le monde de l'Hades⁴². Par ailleurs, le chien, fort de ses aboiements menace, défend la maison et fait fuir les importuns. *Cave canem* – « Prends garde au chien » – affiche la mosaïque du vestibule de la maison dite du « poète tragique » à Pompéi. On comprendra que cette précieuse présence ait pu également se faire la prédicatrice qui repousse « les embuscades du Diable et garde le trésor de Dieu, c'est-à-dire les âmes des

³⁹ TLF, *Site du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1992, livre VII, 400-425, p. 234.

chrétiens, de peur que le Démon se les approprie⁴³ ». Et l'on dit encore aujourd'hui d'un gardien intraitable et sévère ou d'un concierge à l'humeur instable qu'il est un véritable cerbère.

Ainsi, voit-on comment la figure du chien dans la mythologie constitue une métaphore d'une réalité propre à son caractère. En effet, le chien, durant la Préhistoire, époque des premières domestications, était le gardien idéal des habitats et des troupeaux. La figure du chien fut également un motif très prisé dans les représentations picturales, laissant entrevoir toutes les qualités dont il est doté, et se prêtant au jeu de la symbolisation de ce que l'on pourrait nommer ses vices et ses vertus.

⁴³ Xosé Ramon Marino Ferro, *Symboles animaux*, « Le bestiaire d'Oxford », « Chien », Paris, Edition Desclée de Brouver, 1996, p. 89.



Figure 2 – *Cave Canem*, « Prends garde au chien », mosaïque du vestibule de la maison dite du « poète tragique ». © Pompéi © Colognid <http://www.flickr.com/>.

A la faveur canine

La figure du chien se prête par excellence aux représentations de scènes de chasse. Ainsi, découvre-t-on parmi les peintures rupestres de diverses grottes, les figures de chasseurs accompagnés de leurs chiens. Aux Combarelles, en Dordogne, des gravures rupestres datant de 30 000 ans avant notre ère offrent la représentation d'un chien bondissant et, en Espagne dans les grottes d'Alpera, l'image vieille de 17 000 ans d'une scène de chasse montrant des chiens poursuivant le gibier. Durant l'Antiquité, les chiens essentiellement gardiens et chasseurs, entrent dans la composition des mosaïques, ornent les urnes ou sont représentés sur des bas-reliefs ; ils illustrent aussi certains mythes. Si les chiens de l'Antiquité grecque ont pu être vénérés comme des dieux et, par leur talent de chasseur, être un modèle pour l'éducation de jeunes hommes, ils sont jugés impurs par les musulmans pour lesquels leur nom-même constitue la pire insulte.

Les chiens du Moyen Age français sont, à l'inverse protégés par les seigneurs et par des lois, car ils sont des chasseurs invétérés. Une de ses qualités très appréciées est son bon odorat qui lui confère une dextérité à la chasse. Ainsi, son habileté à suivre les pistes devient-elle symbole de l'investigation, de l'espion de celui qui poursuit un travail d'enquête. Nous pouvons apprécier les différentes manières de soigner son chien dans le *Livre de la chasse* de Gaston Phébus (1331-1391), ouvrage spécialisé et riche en conseils vétérinaires. Du Moyen Age au siècle de Louis XV, on peut dire que les chiens sont le plus souvent campés dans des scènes de chasse. Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) est passé maître dans la peinture animalière, à l'échelle 1, représentant animaux sauvages ou dressés au cœur de paysages. Les chiens officient en tant que protagonistes de la chasse royale qui tient à la fois du sport et de la cérémonie. Il exécutera également les portraits des chiens de la meute royale, figurant le nom de chacun. Les chiens de race sont alors à l'honneur auprès des classes dominantes, pratiques dont la Révolution française de 1789 causera le déclin, en dispersant les meutes.

Chien devient aussi le surnom de Diogène et se rapporte au cynisme, philosophie issue de Socrate, rejetant les conventions. On le nommait ainsi car il se comportait comme un chien, et tout comme le chien, on lui prêtait, dit-on, une « nature chaude ». Le chien, en effet, est un animal vorace et gourmand. Selon Elie⁴⁴ ce sont les seuls êtres avec les hommes qui éructent après avoir mangé ; de même le chien fait partie des animaux qui s'accouplent souvent et longuement, ce qui contribue à sa réputation de luxure. Il peut contracter la rage et de ce fait est associé à l'irascibilité. Tout cela brosse l'image d'un animal colérique et fougueux en

⁴⁴ Claude Elie, sophiste grec du II^e et III^e s. av. JC., est l'auteur d'ouvrage d'histoire naturelle comme *De natura Animalium*.

amour, que l'on catégorise comme un animal « chaud ». Esope relate également le défaut ambitieux du chien qui lâcha le morceau de viande qu'il tenait dans la gueule pour attraper celui qui se reflétait dans l'eau et paraissait plus gros, perdant ainsi celui qu'il venait de lâcher.

Ce type de caractères est repris dans les cycles des vices et des vertus sculpté dans les églises ou peint dans les manuscrits : le chien y figure l'envie qu'un jeune homme chevauche. Jérôme Bosch (1453-1516) montre quant à lui l'Envie de la *Table des sept péchés capitaux* (1475-1480) sous la forme de deux chiens se disputant deux os. Tandis que l'auteur italien, Cesare Ripa (1555-1622), du livre d'emblèmes des vices et des vertus, *L'iconologie*, la représente par une confrontation entre deux chiens se disputant les aliments et tout ce qui a attiré au sexe. La paresse est un autre défaut du chien dans la mesure où il peut rester allongé et dormir pendant des heures.

Mais la principale vertu du chien reste la fidélité qu'il manifeste à son maître. Dans *Les Noces de Cana* (1562-1563) de Véronèse, parmi les nombreux autres animaux, deux lévriers au premier plan, illustrant un passage du *Nouveau Testament* – l'Évangile selon Saint Jean –, ont une fonction allégorique, ils symbolisent la promesse de fidélité du jeune couple et la valeur du mariage. À l'opposé du chien bien tenu et seigneurial de Paolo Véronèse, Bruegel (1525-1569) peint en 1568, dans *Le Repas de noces*, scène frugale et paysanne, la tête d'un chien sortant de dessous une table, dans l'attente certainement de restes du repas. Parfois, la fidélité du chien prend un sens négatif et devient soumission servile voire adulation.

Par ailleurs, les chiens illustrent également les scènes mythologiques et bibliques. Plusieurs scènes du Titien (1488-1576) mettent en scène des chiens, comme ceux qu'Adonis tient en laisse dans *Vénus et Adonis* (1553-1554) ou le petit chien aux pieds de Diane dans *Diane et Actéon* (1556-1559). Dans un épisode biblique, nous pouvons voir un chien qui fait pipi en marge de la gravure de *La Traversée de la Mer Rouge*. Le XVI^e siècle affectionne en effet la mythologie et les scènes religieuses. Les chiens accompagnent également les scènes mythologiques de François Boucher (1703-1793), premier peintre du roi Louis XVI, comme dans *l'Aurore et Céphale* (1739).

C'est au XIX^e siècle que se développe la mode des animaux de compagnie. Ainsi, sont ils illustrés dans différentes peintures. Beaucoup de ces scènes montrent l'influence de la femme dans la possession d'un chien de compagnie ; *la Femme au chien noir* ou *la Femme tenant un chien* (1922) de Pierre Bonnard (1840-1926).

Ce panorama elliptique laisse entrevoir la richesse de la présence du chien et des considérations dont il est l'objet, ainsi que l'évolution des usages et des sensibilités à son endroit. Aussi est-il temps de se pencher sur la manière dont les artistes vont mettre en scène

cet animal parmi d'autres, et ce faisant se poser quelques repères qui permettront de mieux dégager l'originalité des œuvres actuelles qu'il continue d'irriguer

L'animal des enluminures, codifications, hiérarchisations, transgressions

Les documents médiévaux sont prolixes à propos de l'animal et de ses relations avec les hommes, ce d'autant plus lorsque sa figure est domestiquée à même les supports de l'écriture, parchemin – peau animale, vélin –, bois puis papier. Les pigments, les couleurs et les liants sont issus de produits animaux tels que le lait, l'œuf ou la caséine, les encriers conçus dans de la corne de bœuf ; les plumes pour tracer proviennent quant à elles de l'oie ou du canard majoritairement. Des hiérarchies ont alors cours entre les matières animales comme, par exemple, le cerf, du latin *cervus*, suscitant une analogie par homophonie avec le mot *servus* qui désigne le Sauveur, fournira sa peau pour couvrir les livres saints.

Les attributs iconographiques de l'animal ne sont généralement pas tirés de la réalité mais de l'interprétation de ses propriétés au profit d'une relation métaphorique, une comparaison avec la société que traduisent les images.

Au XII^e siècle, les attributs iconographiques concernant à la fois les animaux et les hommes sont nombreux et précis. Ils s'intègrent à un système de représentation à part entière, « dans l'espace social se multiplient les signes qui disent à qui l'on a affaire, qui placent les individus dans des groupes et ces groupes dans l'ensemble de la société (diversification des noms de baptême, apparition des noms de famille, armoiries, réglementation des pratiques vestimentaires, prolifération des insignes de rang, de fonction, de dignité)⁴⁵ ». On peut ainsi, identifier le statut social de l'homme selon qu'il est accompagné d'un animal doté de certains attributs ou pas. On note une indifférence aux détails naturalistes au bénéfice de codes permettant d'identifier l'animal, la structure symbolique ayant la priorité sur la forme naturelle.

⁴⁵ Michel Pastoureaux, « L'animal », in *Le Moyen Âge en lumière*, sous la dir. de Jacques Dalarun, Paris, Ed. Fayard, 2002, p. 92.



Figure 3 – Barthélémy l'Anglais, « Un lévrier », *Livre des propriétés des choses*, Paris, 1416.

© Bibliothèque municipale de Reims, © BNF.

Les images expriment aussi des hiérarchies et les systèmes de valeurs différents selon les folios, les emplacements ou les compartimentages dans la page. Les animaux inclus dans les images n'ont pas la même signification s'ils sont en pleine page ou en médaillon. Ici, le lévrier est au centre de l'image dans un médaillon de taille plus importante. Il fait face au lion courageux, à la pure licorne, tous symboles positifs. L'animal, en revanche, tourne le dos au mouton et à l'ours, assimilés au vice de gourmandise. En effet, l'ours est considéré comme un homme dépravé dans la mesure où il s'accouple debout, tel un bipède. La couleur blanche du pelage met en correspondance visuelle des animaux tels que le cheval, la licorne, le mouton ou le chat. Le chien racé de course est l'animal préféré des seigneurs puis des monarques. Le fond de la vignette dans laquelle s'inscrit la figure du lévrier est le seul à posséder des motifs. On peut y voir alors un rappel de sa condition de chien d'agrément favori, son esthétique gracieuse séduisant ses maîtres, peut à certains égards rappeler celles des arabesques rapportées de manuscrits orientaux.

L'association de la figure animale avec des éléments de décor chargés de signification répond du thème, du contexte (religieux, politique, privé), comme à l'intention du commanditaire ou encore aux inclinations de l'exécutant. Il est certain aussi que la représentation engage des enjeux idéologiques et symboliques que renforce le rapport texte-image. L'imagier peut, de plus, choisir, condenser et hiérarchiser, en privilégiant certains passages du texte. Si l'enluminure respecte l'esprit du texte, elle ne travaille pas pour autant au pied de la lettre. Le peintre condense en une seule et même scène différents caractères, attributs, comportements, voire épisodes se rapportant à animal.

Aux XII^e et XIII^e siècles les grandes encyclopédies compilent les données des bestiaires en renforçant leur lien avec la réalité ; l'animal devient ainsi sujet à part entière de l'image. Une des plus richement illustrée est celle du dominicain Thomas Cantimpré, le *Liber natura rerum* ou *Livre de la nature des choses*, rédigée vers 1240 et regroupant toutes les connaissances du moment en matière de sciences naturelles, ainsi que des animaux imaginaires. Les sources de ce manuscrit proviennent de textes tels ceux d'Isidore de Séville, d'Aristote, de Pline l'Ancien, du chanoine troyen Pierre Le Mangeur, et du *Physiologus* daté du II^e siècle. On retrouve, De même, des ouvrages profanes ou semi-profanes s'accompagnent de miniatures à partir du XIII^e siècle. L'animal n'est plus alors un élément secondaire ou marginal servant d'attribut ou de faire valoir à un personnage, à un lieu ou à une action ; par sa représentation naturaliste et réaliste. Il introduit à la représentation des sujets – objets, bâtiments, paysages. S'il obéit encore à une hiérarchie symbolique, c'est parce qu'il véhicule aussi des codes plastiques, soit des règles de composition picturale inhérentes aux valeurs de la société médiévale. L'animal s'insère dans un système de valeurs, selon des modalités plastiques précises.



Figure 4 – Thomas Cantimpré, « Monstres marins, dragons et dauphins », *Liber natura rerum*, vers 1240, Paris. ©Abbaye de Saint-Amand Valenciennes © BNF.

Les livres de chasse dédiés à la vénerie et à la fauconnerie abondent pour leur part dès le XII^e siècle et rendent hommage à la bravoure des seigneurs. Celui de Gaston Phébus, alias Comte de Foix Gaston III, est assurément l'un des plus célèbres. Il dicte à des copistes ce traité de vénerie de 1387 à 1389, dont quarante-quatre versions sont connues. Il s'agit d'un ouvrage d'enseignement richement illustré, constitué de sept chapitres et précurseur d'une histoire naturelle descriptive. Pour Gaston Phébus, la vénerie est un exercice rédempteur qui permet au chasseur de vivre mieux et plus longtemps, et de le mener au Paradis.

L'enluminure, que l'on qualifie souvent de miniature – mot miniature dérivé de *minium*, soit l'oxyde de plomb dont la couleur rouge sert à dessiner et mettre en valeur les lettrines – émaille le texte, l'illustre au sens de « mettre en lumière ». Ainsi des scènes de chasse au cerf et de l'ours que ravivent de nombreux rappels de rouge dans les vêtements, les harnachements et disséminés ça et là, alors que Gaston Phébus recommande plutôt de revêtir les couleurs de la nature. Sur cette image, nous pouvons voir à gauche deux cavaliers soufflant dans un cor de chasse accompagnés de quatre hommes, et de huit chiens à la poursuite d'un cerf, situé à droite de l'image, qui semble vouloir leur échapper à travers le bois. On observe un rappel de rouge à différents endroits : la chemise de trois hommes, la capuche d'un autre, le collier du chien et les harnachements du cheval. Rouge et vert sont des complémentaires ce qui a pour effet de mettre en valeur les vêtements des veneurs. Ce « fil rouge » oriente le regard du lecteur vers la gauche, là où les veneurs encerclent le cerf qui semble condamné. La couleur rouge pèse de sa charge symbolique – passion, violence, souffrance, mais aussi pouvoir⁴⁶. On observe également un rapport hiérarchique concernant la taille des personnages – les cavaliers sont plus grands que les valets alors qu'ils occupent l'arrière-plan –, ainsi qu'une taille unique pour les arbres, les animaux et les autres personnages. On peut parler d'échelle anthropométrique. Le cerf est pour Gaston Phébus la plus noble bête qu'un veneur puisse chasser car il est plus sage, plus subtil et plus malin dit-il, qu'aucun homme ni qu'aucune bête au monde. Le plus souvent, les scènes montrent les bêtes sauvages poursuivies s'orientant vers la droite et les chasseurs provenant de la gauche. On peut y voir une allusion au monde sauvage situé à l'Est et au monde civilisé situé à l'Ouest. L'animal dans les enluminures est hiérarchisé, obéissant à des codes plastiques et symboliques selon qu'il se place en favori ou est assimilé à la dépravation et à la sauvagerie. Ce système anthropomorphe est dans une certaine mesure toujours actif aujourd'hui. Jean Pierre Digard développe l'idée que l'animal est révélateur d'un désir de contrôle et de pouvoir.

⁴⁶ Voir Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, Symbolique et société*, Paris, Bonneton, 1992.



Figure 5 - Gaston Phébus, « De l'instruction du veneur », *Livre de chasse*, 1387-1389. © BNF.

L'animal de compagnie selon Jean-Pierre Digard

Plusieurs hypothèses ont été émises quant à l'intégration de l'animal au sein des sociétés humaines. A l'origine, tribus de nomades et hordes de loups cohabitent sur le même territoire, traquant le même gibier selon des techniques de chasse analogues. Des milliers de siècles se sont ainsi écoulés avant que ne s'achève le processus de domestication et que l'homme, une fois sédentarisé, ne dispose d'un compagnon. Quoi de plus naturel en effet que de vivre entourés d'animaux ? Le phénomène n'est pas isolé. De nombreuses sociétés, et notamment des Pygmées parmi les plus anciennes sociétés d'Afrique, raffolent des petits animaux sauvages que les chasseurs rapportent au village pour les confier aux femmes. Depuis la Préhistoire, les relations que l'homme entretient avec ses animaux, les utilisations qu'il en fait se sont considérablement modifiées et c'est au XV^e siècle que se développe, en Europe, la mode des animaux de compagnie, importés par les *conquistadores*. Au XIX^e, l'engouement gagne du terrain et l'on commence à parler « d'animal de tendresse ». L'urbanisme se développe et, avec lui, les associations de protection des animaux : une passion populaire est née.

Jean-Pierre Digard porte attention au phénomène de l'animal de compagnie aujourd'hui et s'interroge sur la manière dont les bêtes sont les révélateurs de la nature humaine. Il développe l'idée que les animaux domestiques, et dans une certaine mesure, les animaux sauvages sont des produits de l'homme. Ils en portent la marque. En capturant, élevant, sélectionnant, dressant des animaux, l'homme produit du pouvoir par la domestication, déclinant aussi sa propre nature, celle de vouloir tout dominer et contrôler. « L'animal de compagnie, nous dit-il, constitue l'aspect le plus visible du système domesticoire occidental⁴⁷ », lequel n'est d'ailleurs pas limité à l'Occident. Cet engouement pour l'animal familier se manifestait déjà dans l'Antiquité asiatique et gréco-romaine avec les chiens et les singes, dont la visibilité révèle, par contraste, le statut secondaire des autres animaux domestiques, bétail et volaille, et des animaux sauvages à l'opposé des animaux de famille et se traduit par des attitudes exagérées. Les animaux de compagnie sont surprotégés, les animaux sauvages écartés et dépréciés et les animaux d'élevage sont instrumentalisés. La domestication correspond à la victoire de l'homme sur la nature sauvage. Ce besoin de domination de la nature s'explique par la tendance de l'homme à considérer l'animal comme un autre lui-même, tantôt repoussant ou attirant. La passion pour l'animal de compagnie permet ainsi à l'homme de se rassurer et de revendiquer l'image valorisante d'un être

⁴⁷ Jean-Pierre Digard, *Les français et leurs animaux, ethnologie d'un phénomène de société*, Paris, Fayard, 1999, p. 17.

supérieur et indispensable à d'autres êtres dans une société individualisée. Ce besoin narcissique d'une image flatteuse s'accompagne également du besoin d'animaux rédempteurs. Par ailleurs, l'homme reste tributaire de sa nature carnassière et de la mise à mort de l'animal. Diverses stratégies sont alors mises en place afin d'échapper à la culpabilité de la mort de l'autre, dans une quête perpétuelle de l'innocence. A l'instar de la responsabilité donnée aux chiens lors de chasse à courre ou de la logique de dissimulation des abattages industriels, nous maternons nos animaux afin de nous interdire de les manger. De telles attitudes reposent sur l'irrationalité et soulèvent des problèmes préoccupants. Selon Digard, la distinction entre animal sauvage et animal domestique est définie de manière imprécise. Le droit français voit la frontière entre sauvage et domestique de la sorte : « sont considérés comme appartenant à des espèces non domestiques les animaux n'ayant pas subi de modifications par sélection de la part de l'homme » et « sont réputés domestiques les animaux ayant un maître, un propriétaire⁴⁸ ». Cette distinction ne correspond pas à la réalité, d'abord parce que la tentation de domestication des espèces animales par l'homme n'est pas fixée une fois pour toutes. Il existe des domestications abandonnées, des marronnages (domestique revenu à l'état sauvage), des re-domestications. Ensuite, parce que l'homme exerce ou a exercé une action de domestication sur tous les animaux, amenuisant plus avant la frontière entre sauvage et domestique. En outre, aucune espèce sauvage n'est à l'abri de la domestication.

Digard évoque également un autre problème, relatif à notre environnement moderne, incitant aux replis individualistes mais aussi aux compensations anthropomorphistes et naturalistes, c'est-à-dire la tendance à se représenter les animaux à l'image de l'homme, en *alter egos* ou, à l'inverse, en les érigeant en ennemis. Le malentendu – la manière inadaptée de traiter les animaux – entraîne un paradoxe : « on aime les animaux pour ce qu'ils ne sont pas ; donc, plus on les aime, moins on les connaît, plus on les « maltraite, et plus l'on s'expose à de graves déconvenues⁴⁹ ». Il ajoute que cette maltraitance correspond à la manière inadaptée de traiter les animaux qui conduit à des comportements déviants de la part des propriétaires et engendre de la souffrance chez l'animal.

L'animal domestiqué, impliqué dans un processus de sélection, apparaît donc comme un produit toujours plus performant, pour satisfaire les besoins des hommes, et nous amène à nous interroger sur la responsabilité de l'homme dans son rôle de créateur d'environnement. La pratique de la sélection qui consiste à modifier les caractéristiques de l'animal est une pratique ancienne que l'on retrouve dès l'Antiquité avec la présence de chiens miniatures.

⁴⁸ Décret du 25 novembre 1977, n°77-1297, article premier.

⁴⁹ Jean-Pierre Digard, *op. cit.*, p. 182.

En repérant les animaux les plus petits, en les faisant se reproduire et en recommençant à chaque génération, on obtient une race naine. Peut-on alors voir en cela la métaphore d'un possible processus de fabrication artificielle de l'homme ? Y a-t-il une limite à ce processus qui permet à l'homme de « penser » l'animal selon ses besoins ? Ce que révèle cette passion pour l'animal de compagnie est la manière dont nous traitons les animaux en fonction de ce que nous investissons en eux. Ce paradoxe entre amour et méconnaissance des animaux n'est pas nouveau et prend son essor en même temps que l'apparition des villes et de l'ordre industriel. Le chien, symbole d'amour gratuit et de fidélité, chasse les sentiments de solitude que nous impose un monde de béton et de vitesse. On constate alors que la décomposition de la famille, le spectre du chômage, de l'exclusion sociale ou de la dégradation de l'environnement, qui caractérisent notre monde contemporain, accentuent encore ce paradoxe. « Mais le juste milieu se situe dans le respect des vraies différences », nous dit Jean-Pierre Digard, c'est à dire, « apprécier les hommes parce qu'ils sont des hommes et les animaux parce qu'ils sont des animaux⁵⁰. »

L'animal investit dans des représentations anthropomorphes et anthropocentristes conduit à des comportements déviants dont le but est de satisfaire des désirs humains. Ce faisant l'animal est rendu à l'état d'objet, relatif à une ignorance de l'éthologie animale, ayant ainsi des conséquences sur la réalité de l'animal, méprisé d'un côté et vénéré de l'autre.

Si l'animal, dans les rapports quotidiens que l'homme entretient avec lui, est anthropomorphisé, il se substitue à la figure humaine, établissant des porosités entre réalité humaine et représentations fictionnelles de l'animal.

⁵⁰*Id.*, p. 225.

L'homme en animal social, substitution et esprit de collage.

La métonymie, du latin *metonymia*, « dénomination », et du grec *meta*, « changement », et *nomia*, « nom », est d'un point de vue rhétorique la « figure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre, celle-ci étant, au départ, associée à la première par un rapport de contiguïté⁵¹ ».

L'un des procédés de l'anthropomorphisme aborde le rapport de contiguïté homme-animal par la stratégie du collage substituant la figure animale à celle de l'humain.

Les animaux anthropomorphes du livre romantique

Au long du XIX^e, la familiarisation de tout un chacun avec le bestiaire se popularise et connaît un essor sans précédent de par l'évolution de l'image à travers le livre. En 1825, apparaissent en Angleterre et en France des ouvrages novateurs par leur forme, leur mode de fabrication et de distribution, c'est l'avènement du livre romantique. Le développement de l'économie du livre crée un nouveau public en demande d'illustrations qui viennent concurrencer et enrichir le texte, seul maître à bord durant des siècles et dont les vérités étaient suspectées. L'image est alors préférée pour l'apprentissage par les sens, pour son caractère concret, son exactitude, son approche réaliste et son pittoresque. Elle apparaît alors plus crédible que le texte. L'apport d'une esthétique attractive et abondante au fil des pages contribue au succès de telles éditions. Les illustrateurs, dont les vignettes font rêver des générations entières, sont perçus comme de véritables vedettes et Baudelaire, devant l'ampleur du phénomène proclame : « Notre siècle a le culte des images⁵². » Aussi, les fables et autres histoires mettant en scène l'animal trouvent-elles avec le livre romantique un support idéal pour l'imager, Grandville s'en fait le spécialiste.

C'est après s'être perfectionné en lithographie que Jean Ignace Isidore Gérard alias Grandville (1803-1847) propose en 1829 *Les métamorphoses du jour*, imprimées par Langlumé, satire de la vie civile et politique de l'époque dans laquelle les animaux remplacent les humains, qui lui vaut son premier grand succès. Publiée d'abord isolément chez Bulla en 1828-1829, puis réunie en recueil sous une couverture illustrée, cette suite de métamorphoses est composée de

⁵¹ TLF, *Site du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

⁵² Michel Melot, *L'Illustration, histoire d'un art*, Genève, Ed. d'Art Albert Skira S.A, 1984, p. 135.

soixante-treize lithographies, coloriées à l'aquarelle, mettant le dessinateur sur la voie de la caricature animale dans laquelle il se spécialisera jusqu'à la fin de sa vie.

Le mot lithographie, tirant sa racine du grec, signifie littéralement « écriture sur pierre ». Inventée en 1796 par l'Allemand Aloys Senefelder, est le procédé d'estampe utilisant la pierre calcaire sur laquelle on exécute un tracé à l'encre ou au crayon gras. La lithographie nous révèle que la cohabitation de l'illustration et d'un texte imprimé est possible, même si la véritable complicité entre l'image et le texte ne se jouera véritablement que grâce à la technique du bois debout mise au point par l'Anglais Thomas Bewick⁵³.

Grandville dénonce, dans son projet satirique et moraliste, l'universalité des instincts primaires de l'homme dans la diversité de ses manifestations sociales, politiques et individuelles. Il utilise pour cela la formule de la caricature, greffant la tête d'un animal sur le corps d'un être humain. Il se fonde sur plusieurs critères pour traduire la face cachée des hommes. La ressemblance physique et morale entre l'homme et l'animal établie depuis l'Antiquité par les différents traités de physiognomonie rejoint la métaphore verbale pratiquée le plus souvent dans le langage familier ou argotique, comme un cochon ou une tigresse. La langue française est en effet peuplée d'animaux comme le merlan qui désigne le coiffeur, le pigeon en analogie avec l'acheteur ou les lézards imageant ceux qui flânent. La référence à la littérature grecque est également présente avec le mot de *métamorphoses* dans le titre, en référence aux *Métamorphoses* d'Ovide. A l'héritage littéraire s'ajoute la tradition picturale par la présence de motifs archétypaux comme le singe-peintre⁵⁴ déjà présent dans la peinture de Jean-Baptiste Siméon Chardin que l'on retrouve dans la *Scène de la vie privée et publique des animaux* en 1840.

⁵³ Thomas Bewick (1753-1828), remet au goût du jour la gravure sur bois (1775) en y apportant des améliorations capitales qui vont assurer la vogue du roman illustré pendant les deux tiers du XIX^e siècle. Le bois de buis, à la fibre très serrée est débité en tranches perpendiculairement au sens de la fibre. C'est la gravure sur bois de bout (ou bois debout). La section plane et lisse offre à l'instrument du graveur, le faisceau extrêmement serré de ses fibres. La moindre griffure s'y grave et il est possible d'y ciseler l'image la plus fouillée. Autre avantage de taille, la hauteur de la plaque de bois est la même que celle des caractères typographiques : il en résulte que l'on peut imprimer conjointement image et texte ! Ce sera la grande époque de la presse illustrée, du journal *Le Magasin Pittoresque*.

⁵⁴ J.J Grandville, *Scène de la vie privée des animaux*, Paris, édition Hetzel et Paulin, 1840-1842.



Figure 6 - Laure Joyeux, *Poule de luxe*, linogravure sur papier Canson Edition, 30 x 40 cm, 2010.

© Laure Joyeux.

Avec Poule de luxe, j'exploite un jeu de mot. Une poule, dans le langage populaire ou familier peut désigner une femme. Ce mot est aussi entendu comme « fille de conquête facile, le plus souvent entretenue » ou encore « maitresse ou concubine d'un homme⁵⁵ ». La tête de la poule, habillée dans une tenue légère, comme en sous-vêtements, se substitue à la tête humaine faisant écho à l'expression populaire.

⁵⁵ TLF, op. cit.

L'illustration ci dessous montre une salle de classe investie par des personnages à tête d'animaux : un âne-maître d'école et des élèves-perroquets. Assis sur des bancs d'école, un des élèves, debout, est interrogé par son maître sur la conjugaison du verbe « s'ennuyer », comme l'indique la légende. L'artiste traite ici davantage de la ressemblance morale que de la ressemblance physique⁵⁶. L'âne, dont la figure a fait l'objet de traitements virtuoses par F. Goya dans les *Caprices* (1793-1798), symbolise l'ignorance et l'entêtement tandis que les perroquets sont connus pour désigner ceux qui ne peuvent que répéter. Grandville substitue à la manière du collage, la tête humaine par celle d'un animal. Ce perroquet nous projette dans le XX^e siècle et la série des *Loplop*, roi des oiseaux et autoportrait de Max Ernst lui-même, mais le contexte diffère, il s'agit là de la résurgence d'un traumatisme ancien : la perte de son perroquet domestique au moment même où naît sa sœur⁵⁷. Il préfigure ainsi la greffe des collages surréalistes et donne un avant-goût du couper / coller de l'image numérique.



Figure 7 - J.I Grandville, « L'Ecolier: Indicatif présent: Je m'ennuie. Le Maître: Tu t'ennuies. L'Ecolier. Vous m'ennuyez... Le Maître: Pas cela. L'Ecolier: Nous nous ennuyons. Vous nous ennuyez », *Les Métamorphoses du jour*, lithographie, Paris, 1828. © BNF.

⁵⁶ Comme l'image du bourgeois bedonnant qu'il rapproche avec la figure d'un cochon.

⁵⁷ Voir Werner Spies, *Max Ernst : les collages*, Paris, Gallimard, 1984.

En 1838, il s'en donne à cœur joie lorsqu'il orne de vignettes les *Fables de La Fontaine*⁵⁸, puis les fables de Florian, ouvrages destinés à la jeunesse. La représentation anthropomorphe dans les illustrations pour enfants est l'apanage des contes, des fables, des comptines et des textes mythologiques. Alors que dans le conte, l'animal joue le rôle de médiateur entre l'univers réel et le monde merveilleux, dans la fable, il sert de modèle social ; mais il conserve dans les deux cas, l'aspect d'une bête déguisée, sur le principe de la personnification.



Figure 8 – J. I Grandville, « Le chien et le loup », *Illustration des Fables*, lithographie, Paris, 1838.

© BNF.

⁵⁸ J.J Grandville, *Le loup et le chien*, illustration des fables de la Fontaine, première édition datée de 1838, Paris, Garnier frères, 1864.

En 1843, l'illustrateur réalise *Un Autre Monde* contenant de nombreuses références à la mythologie. Le chapitre intitulé *Caractères travestis et travestissement de caractères* commence par des citations chargées d'allégories et de symboles fantasques : « Je te connais ! (un Domino Rose), Met ton masque et je te dirai qui tu es (Salomon, Proverbes), Toutes les bêtes sont des hommes plus ou moins déguisés et tous les hommes sont des bêtes plus ou moins travestis (Inconnu)⁵⁹. » Confirmant cette idée, le personnage créé par Grandville, le Docteur Puff, trouve que « les hommes ressemble moralement aux animaux⁶⁰ » lorsque ces derniers sont déguisés en hommes pour un bal masqué. Ce genre de métaphores visuelles vaudra ainsi à Grandville d'être le précurseur des surréalistes. Le masque animal permet une mise à distance critique afin de mieux démasquer les travers humains.



BAL MASQUÉ.

Figure 9 - J.J Grandville, « Bal masqué », *Un Autre Monde*, Fournier, 1843. © BNF.

⁵⁹ J.J Grandville, Taxile Delord, *Un autre monde, Transformations, visions, incarnations, ascensions...*, Paris, Ed. Fournier, 1844, p. 41. *Gallica*, en ligne : gallica.bnf.fr/.

⁶⁰ *Id.*, p. 43.

24h dans la vie d'une chienne

C'est au travers de cette méthode substitutive que j'ai élaboré une sorte de narration imagée nommée 24h dans la vie d'une chienne regroupée sous la forme d'un petit livret accordéon relié par du fil de couture. Nous y voyons une créature mi-chienne, mi-femme s'affairer dans des activités du quotidien. Cette série de douze linogravures, qui s'agrémentent progressivement au fil des idées, interroge le genre humain et animal mais aussi le genre féminin et masculin. J'exploite une fois de plus la multiplicité présentée par la forme mi-humaine mi-animale de cet être, et ce grâce à la technique du multiple qu'est la linogravure. Certaines images montrent les clichés qui peuvent enfermer la figure féminine, d'autres les brisent ou encore introduisent une certaine confusion de genre. J'ai choisi de relier ce livret avec du fil de couture en référence aux travaux d'aiguille longtemps attribués aux femmes. La source de l'image de la chienne passant l'aspirateur est à chercher dans les images publicitaires désuètes des années cinquante. On peut, à travers elles, voir une réflexion sur le statut de la "ménagère" et de la femme.

La figure du chien permet de soulever un questionnement sur les conditionnements humains quant à leurs représentations de la normalité, les critères de constructions sociales du genre humain. La figure chien, à la fois masque social de l'homme, c'est-à-dire qu'elle appuie sur l'établissement d'une société privilégiant les comportements sociaux civilisés, et bestialisation de ses attitudes, c'est-à-dire comment l'homme, au fond, possède des substrats de comportements animaux, manifeste une forme d'ironie consistant à révéler certains aspects absurdes ou excessifs de l'homme.



Figure 10 – Laure Joyeux, *24h dans la vie d'une chienne*, série de linogravures sur papier Canson
Edition reliée au fil de couture noire, 30 X 27 cm chacune, 2010-2013. © Laure Joyeux.

Métaphore par ironie

L'ironie est une « raillerie qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre⁶¹ ». Elle est une figure d'expression par opposition et repose sur l'antiphrase, c'est-à-dire sur l'expression d'une idée par son contraire. L'anthropomorphisme use parfois de l'ironie pour stigmatiser les excès du comportement de l'Occidental et, à cette fin, exploite la médiation animale. La Fontaine en son temps illustra cette stratégie dans l'art de la Littérature. Avec l'art, une telle ironie opère aujourd'hui par la mise en scène d'une société aux comportements conditionnés, notamment par la consommation, en transférant la figure humaine au profit de la figure animale.

Ruse de l'artiste et mimétique canine, les vertus de la personnification chez Wegman

William Wegman (1943) est un artiste américain dont la production relève de la photographie plasticienne. A la fin des années soixante, il met en scène son propre chien, un Braque de Weimar nommé Man Ray au dévouement sans limite, si ce n'est celle de sa mort en 1982 – « Je n'ai jamais cherché à le remplacer. A sa mort, en 1982, j'étais catastrophé. Man n'a jamais pensé qu'il était né chien, il était d'un grand stoïcisme, et, pour moi, ce fut une découverte formelle⁶² ». Ses premiers travaux vidéo vedettarisent ledit chien dans des performances à caractère minimal et humoristique. L'intégration du chien dans ses travaux des années soixante-dix se poursuit à travers les photographies de Fay Ray, relève femelle du défunt Man Ray alimentant de vastes tirages selon le procédé couleur Cibachrome. L'artiste est internationalement reconnu en raison du caractère anecdotique et désopilant des images de Man Ray et Fay Ray. Cette dernière sera aussi la 'star' des travaux vidéo ultérieurs de Wegman, notamment, une série de vignettes pour la télévision *Sesame Street*.

Man Ray, docile et confiant, est donc le protagoniste de l'ensemble de fictions photographiques, amené par son maître à des réactions conditionnées. Ce dernier l'affuble d'accessoires et lui ordonne des postures appropriés. La bête vivante illustre à son insu le concept d'identification – « action d'identifier, d'assimiler une personne à une autre⁶³ », de « processus psychologique par lequel un individu A transporte sur un autre B, d'une manière

⁶¹ TLF, *Site du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

⁶² Interview de l'artiste par le journal *Libération*, Rencontres d'Arles 1996, *Site de Libération.*, en ligne : <http://www.liberation.fr/portrait/0101187006-william-wegman>.

⁶³ TLF, *op. cit.*

continue plus ou moins durable, les sentiments qu'on éprouve ordinairement pour soi, au point de confondre ce qui arrive à B avec ce qui lui arrive à lui-même⁶⁴ » –, dont les résonances psychologiques et psychanalytique sont voisines de la projection ou du transfert. Ces opérations sont courantes dans l'art et rejoignent la « personnification », procédé littéraire qui consiste à personnifier une abstraction, c'est-à-dire à produire un personnage, ici le Braque, qui incarne de façon exemplaire une qualité ou un défaut de l'homme. Il n'est pas inintéressant de préciser que ce mot apparaît dans notre langue avant 1772, et qu'il n'est attesté dans le dictionnaire de l'Académie qu'en 1835, au plus fort de la vogue de Grandville. L'effet comique produit par les réalisations de Wegman repose bien sur le transfert d'identité et de comportements sociaux et humains, de l'artiste vers son animal de compagnie dont les traits humains et des attitudes répondent de situations fabriquées, miment par leurs expressions les motivations de la psychologie humaine. Ces œuvres, par bête interposée singeraient-elles la médiation gadgétisée, mécanisée de notre rapport au monde ? La réalité de l'animal se trouve, en effet, perturbée, comme sur-impressionnée par nos propres représentations, notre histoire individuelle et personnelle, au profit d'un discours critique qui va bien au-delà du calambour visuel et de la loufoquerie.

C'est alors que le nom même attribué au Braque prend tout son sens, Man Ray ne fut-il par un virtuose en facéties photographiques ? Pensons à sa femme-violon – Kiki en *Violon d'Ingres* de 1924 –, ou aux curieuses surimpressions, ou encore aux assemblages que l'objectif immortalisera...

En 1972, William Wegman élabore une série de photographies en noir et blanc, *Before/On/After, Permutations*.

⁶⁴ A. Lalande, *Vocabulaire critique et technique de la philosophie*, Paris, PUF, 1968. Site du CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/identification>.

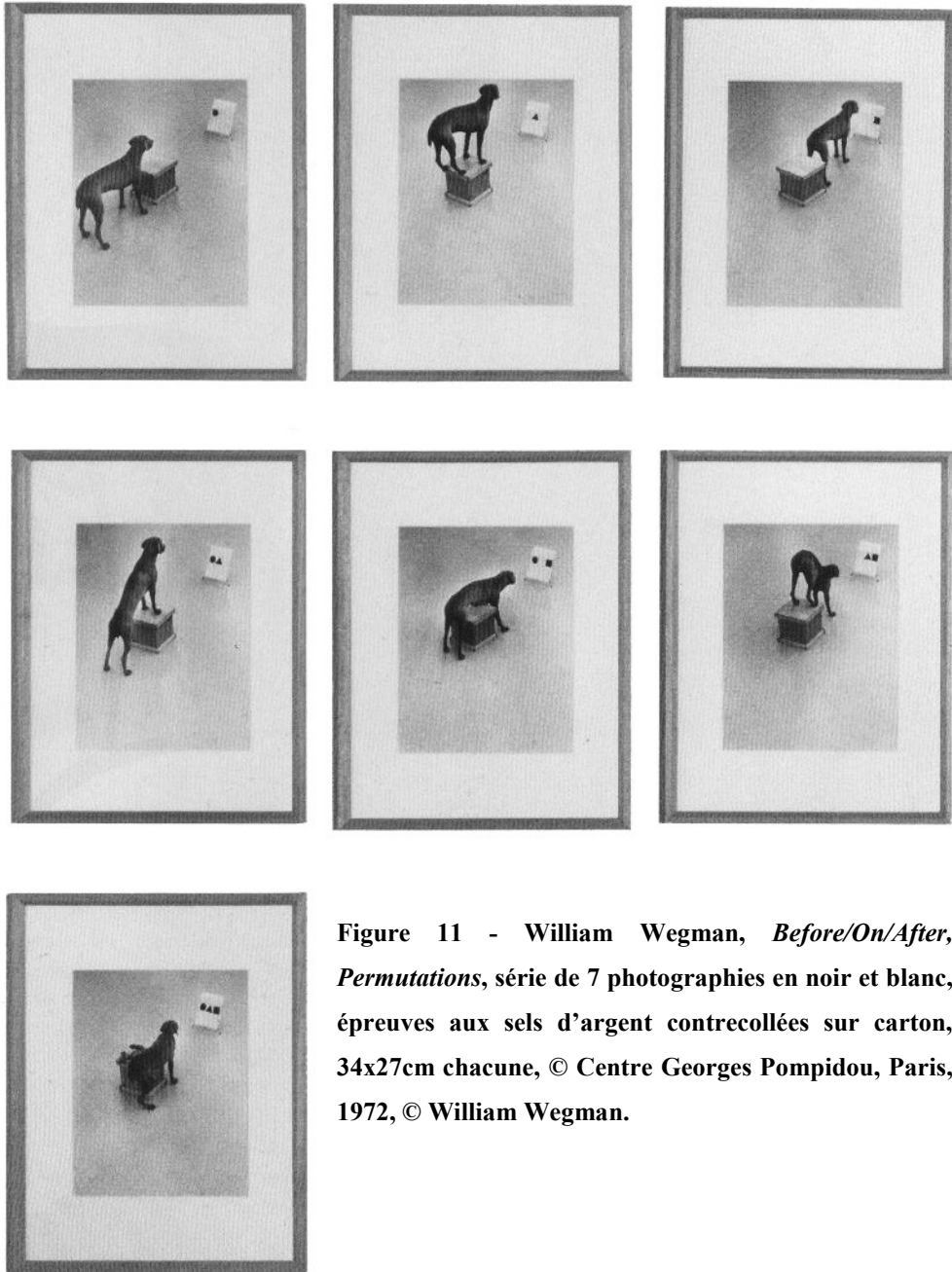


Figure 11 - William Wegman, *Before/On/After, Permutations*, série de 7 photographies en noir et blanc, épreuves aux sels d'argent contrecollées sur carton, 34x27cm chacune, © Centre Georges Pompidou, Paris, 1972, © William Wegman.

Cette série de photographies en noir et blanc montre Man Ray dans un décor sommaire composé d'un socle et d'une toile blanche proposant des formes géométriques noires : un cercle, un triangle et un carré, seuls puis combinés. En fonction des symboles successifs, Man Ray doit adopter différentes positions. Chaque épreuve fait partie d'un tout de par son intégration au système narratif de la séquence, son format est rectangulaire vertical et de dimensions modestes, identiques pour chaque image. La composition est construite selon la diagonale ascendante, stabilisée par les lignes verticales des arêtes du cube central et des pattes du chien, mais aussi par les bords verticaux et horizontaux de la photographie, même que par la posture du chien juché sur le socle cubique. Le point de vue en plongée est accentué par un point de fuite situé à l'intérieur même de l'image, près du bord supérieur droit de la photographie.

La profondeur est d'abord manifestée par la disposition des éléments puis par leurs variations de gris, du plus sombre avec le chien, au plus lumineux avec la toile. Le passe-partout qui enserme chaque cliché donne l'illusion de pénétrer en profondeur à l'intérieur de l'image, à la manière d'une fenêtre. En outre, le fond propre à la photographie de studio quasi uniforme qui ne rend aucune perspective, et le cadrage choisi concentre notre regard sur l'essentiel, c'est à dire, les objets et l'action qui se déroule. On observe également que les seules lignes courbes sont celles du chien qui viennent s'opposer aux lignes droites du cube et de la toile. Cependant, le contraste pictural plutôt fort entre le chien, gris sombre, et la toile claire, à la limite du blanc, génère une complémentarité entre les deux. La jonction se fait par le socle, d'un gris intermédiaire. Un rappel est ainsi établi entre la forme sombre de l'animal et les figures noires qui sont sensées solliciter son attention. Le blanc clinique l'impression d'être confronté à un protocole d'expérience en laboratoire.

Dans les trois premières photographies, une seule figure s'offre à Man Ray. Un cercle peint sur la gauche de la toile invite le chien à se tenir en retrait du cube. Le triangle noir au centre de la toile lui impose de se poser les quatre pattes sur le socle. Avec le carré noir à droite de la toile, Man Ray se place devant le cube. Dans la série de trois clichés suivants, deux figures à la fois lui sont présentées. Le chien mêle alors deux attitudes suivant la combinaison désignée. Dans la dernière photographie, les trois formes associées obligent le chien à se contorsionner, deux pattes sur le cube et les deux autres au sol.

La temporalité, inhérente à l'élaboration de l'ensemble s'exprime à travers le titre *Before / on / After, Permutations, soit : Avant / Sur / Après, Permutations*, mais aussi par l'impression de mouvement distillé par la série, rappelant l'influence de la vidéo. Enfin, le langage photographique nous engage à saisir la décomposition de l'apprentissage marquée par les ruptures du cadre. De même, au nombre de sept, les photographies rappellent un semainier. Quant au socle, est-il synonyme de l'élévation par la culture, d'ascenseur social ? Il rappelle

en effet le socle de la culture et celui sur lequel on installe les sculptures pour leur faire prendre de la hauteur les rapprochant du divin. Platon ne disait-il pas que l'homme par sa station debout a pour devoir de s'élever vers le ciel, guidé par sa force spirituelle ? Le chien à cette image doit être dressé, sa nature animale mise à distance.

Cette situation où le chien est contraint d'adopter un comportement en fonction d'une situation donnée n'est pas sans rappeler les études de Pavlov sur les réflexes élémentaires et conditionnés – par des situations d'apprentissages abstraites et théoriques. L'effet humoristique est donné par l'attention du chien portée sur ce qu'on lui demande et les positions de plus en plus pittoresques qu'il adopte. Les symboles sur la toile rappellent l'hermétisme des toiles abstraites de Malevitch à fond blanc. L'artiste russe y voyait l'abstraction comme l'essence de la peinture et son aboutissement. Wegman détourne un tel langage à des fins critiques ciblant les processus d'apprentissage et l'abstraction

William Wegman se sert de l'objectivité longtemps attribuée à la photographie, indice de réel, pour ironiser l'absurdité de méthodes qui se voudraient universelles. Figure d'identification, l'animal doit être dressé, se calquer sur un modèle de civilisation. L'animal va servir d'intermédiaire entre Dieu et les hommes dans l'enseignement des vices et des vertus.

Chapitre 2

Une allégorie de l'âme humaine et du divin

Lorsque le procédé anthropomorphe s'adjoit à l'allégorie, représentation concrète d'une idée abstraite, c'est pour démontrer la fonction symbolique de l'animal en vue de valoriser une entité spirituelle, l'âme humaine ou le divin.

Le bestiaire médiéval du chrétien

De nombreux textes produits et recopiés au Moyen Âge parlent de l'animal à travers les bestiaires, les livres d'histoire naturelle, les fables, les livres de chasse ou encore les encyclopédies. Tout texte proposant des développements didactiques, allégoriques ou symboliques et sollicitant l'histoire naturelle ne fait l'économie des animaux. La *Bible* est, certes, le Livre sacré, mais est également un immense recueil d'histoire naturelle, dont certains animaux ravissent la vedette aux autres. On se souvient du serpent de la Genèse, dans l'*Ancien Testament*, ou du tétramorphe associant quatre animaux emblématiques aux quatre évangélistes, dans le *Nouveau Testament*. Les bestiaires véhiculent un discours sur l'animal et ses propriétés, son aspect physique, ses mœurs, les traits de son caractère, les qualités et

défauts supposés, dont découlent des interprétations morales et religieuses. Au Moyen Âge, l'approche spirituelle prend souvent le pas sur l'observation naturaliste.

A l'origine du bestiaire médiéval existe un *Physiologus* grec écrit en Egypte au II^e siècle qui mêle connaissance zoologique grecque et références bibliques, autour d'une cinquantaine d'animaux, principalement d'Orient. Aux XII^e et XIII^e siècles, le bestiaire, genre très prisé, se présente sous la forme d'un recueil de courts textes sur les animaux. On y trouve des explications étymologiques, des descriptions comportementales selon leur « nature » et des citations bibliques.

Au premier rang des animaux du bestiaire, figure le lion, dont les trois natures enseignent l'Incarnation, la Passion et la Résurrection. Première nature : Le lion efface de sa queue toute trace pour se protéger des chasseurs ; il est en cela comme le Christ, qui s'effaça au cœur du genre humain pour sauver les hommes. Deuxième nature : le lion dort les yeux ouverts ; il est en cela comme le Christ, dont la divinité veillait tandis qu'il mourait sur la croix. Troisième nature : Quand la lionne met bas, ses petits sont mort-nés ; elle les veille trois jours puis vient le lion qui de son souffle, les ranime : ainsi le Père ressuscita-t-il le Fils, au troisième jour⁶⁵.

Le bestiaire médiéval, ou *Livre des natures des animaux* n'enseigne donc pas une connaissance scientifique de l'animal, mais propose une lecture allégorique et symbolique du monde, fondée sur des citations des *Écritures*, « à la fois comme un manuel d'étude, une encyclopédie du monde animal, un recueil d'exemples moralisants et un répertoire d'interprétations allégoriques⁶⁶ ». Les animaux de la Bible constituent son fonds de commerce ; réels ou imaginaires, ils sont catalogués, selon « les qualités, vertus et propriétés, la plupart merveilleuses, se présentent comme des symboles moraux et/ou religieux⁶⁷ ». L'observation n'est de mise que pour garantir une vraisemblance. Les animaux réels figurant en priorité les récits de la bible y côtoient ces êtres fantastiques tirés des mythologies grecques et assyriennes que l'on retrouve parmi les motifs des églises romanes.

Le procédé caractéristique qui consiste à allier représentations animales et christiques, comme par exemple le cerf se désaltérant à la source, image du baptême du Christ, positionne l'ensemble de la création animale comme une « immense et multiforme métaphore du divin⁶⁸ ». Chaque animal peut tour à tour figurer le Bien ou le Mal, le Christ ou Satan. Ainsi,

⁶⁵ Marie-Hélène Tesnière, *Bestiaire médiéval : enluminures*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2005, p. 88.

⁶⁶ Guy Lobrichon, « La réinvention du bestiaire au XII^{ème} siècle », *Si les lions pouvaient parler, essai sur la condition animale*, Boris Cyrulnik (sous la direction de), Paris, Quarto Gallimard, 1998, p. 301.

⁶⁷ Françoise Armengaud, « Au titre du sacrifice : l'exploitation économique, symbolique et idéologique des animaux », *Si les lions pouvaient parler, essai sur la condition animale*, sous la dir. de Boris Cyrulnik, Paris, Quarto Gallimard, 1998, p. 863.

⁶⁸ *Ibid.*

l'aigle, symbole de Résurrection est aussi le rapace destructeur à l'emblème de Satan. Le bestiaire fonctionne comme un langage imagé, chaque animal ayant une résonance allégorique polysémique ; destiné à rendre intelligible la nature sauvage de l'animalité, il est support d'une leçon. « Le bestiaire exemplifie donc une des manières qu'a l'humain de se rapporter à l'animal par des projections diverses et ainsi de se symboliser lui-même⁶⁹. »

L'image peinte ou sculptée se fait l'écho de la manière dont les animaux sont appréhendés par la mentalité d'une époque spécifique. La désincarnation par l'image du corps animal est là pour valoriser le divin et édifier l'humain.

Le procédé anthropomorphique confère à l'animal des rapprochements analogiques avec des valeurs humaines, des qualités physiques et psychologiques caractéristiques de l'humain. L'animal est ainsi investi de symboles qui matérialisent des entités abstraites. Si l'anthropomorphisme investit l'animal de valeurs et d'attitudes humaines, le zoomorphisme prend à l'inverse l'animal comme modèle.

⁶⁹ *Ibid.*



Figure 12 – Nicolas De Lyre, « Tétramorphe », *Postilles*, X^e siècle, Troyes, Médiathèque de l'agglomération, ms. 152, fol. 291v © BNF

Le tétramorphe, littéralement les quatre formes, associe les quatre Vivants, c'est à dire les quatre évangélistes, à quatre animaux emblématiques décrits par Saint Jean dans *L'Apocalypse*. Ainsi, le récit de Marc s'ouvre-t-il sur la prédication de Jean Baptiste criant dans le désert et sur le lion du désert, le texte de Luc commence-t-il par un sacrifice, celui d'un taureau en offrande à Dieu, l'homme qui accompagne Matthieu parle-t-il de la généalogie humaine de Jésus et l'aigle qui évoque la hauteur de vue et le mystère divin accompagne-t-il saint Jean.



Figure 13 – Vincent de Beauvais, « Allégorie des sept péchés capitaux », *Miroir historial*, Paris, 1463, traduit par Jean de Vignay, illustré par Maître François. © Département des Manuscrits, BNF.

Les clercs investissaient l'animal de vices et de vertus dans l'imagerie médiévale afin de faciliter la mémorisation des péchés capitaux par les fidèles. Ainsi, voit-on, à la fin du Moyen Âge, un roi chevauchant un lion figurant l'orgueil ou bien un manant sur un âne symbolisant la paresse. Dans le bestiaire médiéval chrétien, la réalité zoologique de l'animal importe peu ; l'essentiel se situe dans l'enseignement des mystères de la foi et du rappel de quelques principes moraux dont l'animal est le support.

Deuxième partie
Zoomorphisme,
Ut animal homo

Le zoomorphisme du grec *zoon*, animal, et *morphê*, forme, opère à l'inverse de l'anthropomorphisme et désigne la manière dont l'homme se représente son semblable sous des traits animaux. Figure en miroir, il est complémentaire de l'anthropomorphisme dans le sens où attribuer un caractère animal à l'homme, c'est aussi humaniser l'animal.

On peut voir dans le zoomorphisme une forme de culte de la nature. Observateur, l'homme voit dans cette dernière une source de vie, de fécondité et de force. Les premières religions sont probablement nées d'une interrogation sur ces forces leur apparaissant comme supérieures. Ainsi, le zoomorphisme cultiverait-il l'idée qu'une âme animale siège en l'homme.

On peut dire que, durant la Préhistoire, l'homme, ne se distingue pas des autres êtres, il n'y a pas encore de clivage réel entre l'homme et l'animal. Pour sa propre survie, un lien de dépendance envers les animaux se développe. D'abord désarmé face aux animaux sauvages qu'il doit chasser pour se nourrir, l'homme, une fois sédentarisé, parvient à les domestiquer pour assurer sa propre survie ; les chiens par exemple sont des auxiliaires précieux pour la chasse, mais encore les premiers élevages assurent la nourriture à long terme. L'animal est donc primordial pour l'homme.

En différents endroits et civilisations, apparaissent des mythologies montrant des dieux à tête d'animaux. En Egypte, par exemple, Anubis, le Dieu chacal, est représenté comme un être à la tête de chien et au corps d'homme.

Un rapport d'analogie anatomique s'établit entre la figure de l'homme et celle de l'animal.

Chapitre 1

Une figure d'expression par analogie

L'analogie, du latin *analogia*, signifiant « rapport, conformité », désigne d'abord une « proportion mathématique » puis le terme se généralise dans le sens de « correspondance ». L'analogie établit un rapport de ressemblance entre des identités différentes soumises à des comparaisons. Les scientifiques et, on va le voir, les artistes vont ainsi s'attacher à rechercher les traits communs entre l'homme et l'animal.

La comparaison animale

La comparaison est un « acte intellectuel consistant à rapprocher deux ou plusieurs animés, inanimés, concrets ou abstraits de même nature pour mettre en évidence leurs ressemblances et leurs différences⁷⁰ ».

⁷⁰ TLF, *Site du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

En comparant la physionomie humaine et animale sur la base des traits physiques d'un homme et de son chien de type bulldog anglais, l'un de mes travaux plastiques met en exergue les similitudes des deux figures. En dévidant une seule et même ligne – aligner, lignée –, j'insiste sur le caractère superposable et mimétique de l'un comme de l'autre. Le choix du chien me permet de traiter de la relation privilégiée qui les rapproche. J'ai essayé de traduire une même attitude, méfiante voire menaçante, l'expression de l'homme fait écho de la morphologie naturelle de l'animal. Ces molosses de type dogue sont des chiens de garde au corps massif créés pour le combat. On désigne d'ailleurs par analogie un être humain comme un molosse lorsqu'on parle d'un gardien ayant les caractéristiques physiques de l'animal, c'est-à-dire trapu et massif. Le molosse rejoint ainsi la figure du Cerbère, chien à trois têtes, animal psychopompe de la mythologie, mot qui se définit aussi par « gardien intraitable d'abord et d'humeur difficiles⁷¹ ». La ligne évoque ce lien de filiation et réunit tout à la fois la figure du chien et celle de l'homme dans une seule et même image.

La physiognomonie va procéder à des rapprochements entre la figure de l'homme et celle de l'animal, en animalisant l'homme par assimilation de l'âme à un type de corps. Un glissement s'opère qui rejoint à certains égards, la métaphore dans le sens où le physique de l'animal dénonce le moral de l'homme.

⁷¹ *Ibid.*



Figure 14 – Laure Joyeux, *Cerbère*, dessin au feutre noir, 21 x 29,7 cm, 2007. © Laure Joyeux.

L'animal au regard des physiognomonistes, corps et âme confondus

La physiognomonie, du grec ancien *physiko* signifiant corps et *gnomos*, connaissance, prétend déceler l'homme moral en fonction de son physique. Dès l'Antiquité, les physiognomonistes, disciples d'Aristote (384-322), affirment qu'à la différence des hommes, les animaux ne cherchent pas à cacher leur nature véritable, et pensent pouvoir fonder une science objective sur l'observation d'un physique pour en dégager des lois. Le premier traité de physiognomonie intitulé *Physiognomonika*, daté du II^e siècle avant Jésus Christ et attribué au pseudo-Aristote, est un héritage spirituel aristotélicien et sert de base à la plupart des ouvrages physiognomoniques ; l'auteur y établit un lien entre l'aspect physique et les qualités morales de l'âme. L'opinion publique de la période antique penche effectivement en faveur de la croyance suivante : si l'homme est bon il est, par conséquent, beau.

Dans son traité concernant l'histoire naturelle des animaux, le *De Animalibus*, Aristote fait plusieurs remarques sur la physiognomonie, ajustant sa théorie sur l'anatomie comparée entre les hommes et les animaux. Il retient vingt-deux animaux pour établir ses comparaisons : quatorze quadrupèdes et huit oiseaux. Il énonce ainsi qu' « aucun homme n'a un penchant que la nature n'ait scellé par un signe extérieur et visible sur son corps⁷² » et définit la physiognomonie comme « une science des passions naturelles de l'âme et des répercussions qu'elles font subir au corps en se changeant en signes physiognomoniques⁷³ ».

Durant l'Antiquité, la croyance consiste à chercher les signes décelant les instincts sauvages sur le visage. L'homme possède ainsi, selon la tradition zoomorphe, les mœurs de l'animal dont il possède les traits. Il est dit par exemple que posséder un nez épais comme un bœuf dénonce une tendance à la paresse ou que des cheveux fins participent d'une nature craintive. Aussi le physique révèle-t-il les mœurs de l'homme et les qualités comme les défauts de l'âme sont-ils inscrits sur ses traits morphologiques.

⁷²Aristote, *cit.* in Gisèle Marie, *Les fragments de Johan Caspar Lavater et leur place dans l'histoire de la physiognomonie*, Tome1, Bordeaux, Thèse de Doctorat, 1986, p. 6.

⁷³ Cit. in Anne Denieul-Cormier, *Biologie Médicale*, « La très ancienne physiognomonie et Michel Savonarole », Paris, Specia, 1956, p. II.

Giambattista Della Porta (1535-1615) introduit son traité *De Humana Physiognomia*, paru en 1586, en affirmant que chaque espèce d'animaux possède une figure correspondant à ses propriétés et à ses passions, puis que les éléments de ces figures se retrouvent chez l'homme et par conséquent l'homme qui possède les mêmes traits détient un caractère analogue⁷⁴. Il prend l'exemple de l'homme à la poitrine large et aux épaules amples, aussi puissant et généreux que le lion, et présente la femme dont le corps et les mœurs ont le plus d'analogies avec la panthère. Il compare plusieurs personnalités antiques avec des animaux : ainsi Platon, dont le nez haut et bien flairant rapproche celui du chien, ou Socrate dont le nez épaté du cerf est révélateur de la luxuriance. Porta, dans ses descriptions, étudie tous les gestes, attitudes ou indices corporels se rapportant systématiquement à l'apparence ou la nature des animaux. Les sources qu'il utilise sont le plus souvent puisées dans les textes physiognomoniques grecs, dans un désir de reconstitution et de renouvellement de la pensée antique. Juxtaposant les espèces humaines avec les espèces animales, Porta dessine les personnages historiques sous l'angle d'analogies avec les bêtes ; en revanche les têtes-types sont fermement conformes aux traits animaux. Ainsi, l'homme-bœuf ou l'homme-lion relèvent-ils plus de la faune que de l'humanité ; l'élément indispensable de la figuration humaine est à débusquer dans sa relation avec l'univers des formes et des caractères animaux.

Les théories de Della Porta vont mener à l'étude des tempéraments qui peuvent être permanents mais aussi aux sentiments éphémères. C'est ainsi que Descartes (1596-1650), dans *Les passions de l'âme* publié en 1649, développe une théorie nouvelle de la physiologie et du classement des passions en formulant les conséquences philosophiques et morales d'un corps mécanisé, des droits de l'âme sauvegardés dans la métaphysique et des effets de l'âme sur le corps⁷⁵. Harvey, philosophe, en 1628 l'évoquait déjà, lorsqu'il décrivait un corps mécanique soumis aux lois physiques des forces et des fluides. Le philosophe Descartes insiste sur le fait que le siège des passions ne réside pas dans le cœur mais dans la glande pinéale du cerveau, traversée par ce qu'il nomme les « esprits animaux⁷⁶ », prétendant ainsi mettre à jour leur mécanisme et les distinguer par des signes extérieurs.

⁷⁴ Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Ed. Olivier Perrin, 1957, p. 13.

⁷⁵ Jean-Jacques Courtines, Claudine Haroche, *Histoire du visage, exprimer et taire ses émotions (XVI^e - début XIX^e siècle)*, Paris, Ed. Rivages, 1988, p. 85.

⁷⁶ Jurgis Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 22.

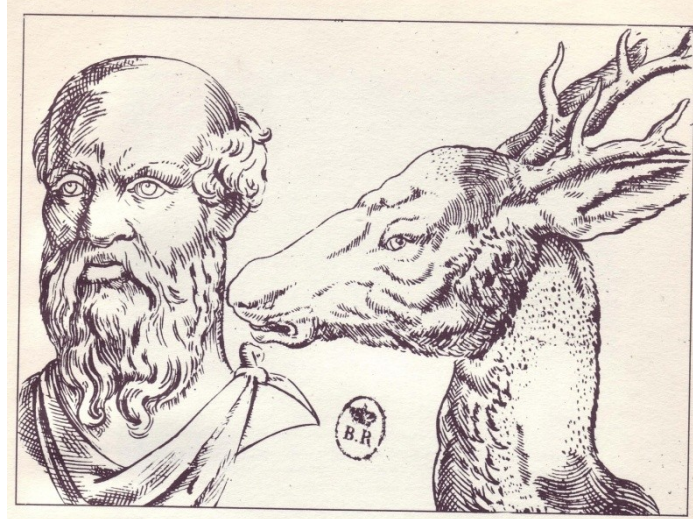


Figure 15 - Giambattista Della Porta, *Socrate-cerf*, Naples. Edition de 1602. © Jurgis Baltrusaitis in *Aberrations, les perspectives dépravées*, Paris, Champs, Flammarion, 1995.



Figure 16 - Giambattista Della Porta, « Homme-lion et homme-bœuf », *Della fisionomia dell' Uomo*, Libri sei, Padoue : Ed. Tozzi, 1623. © Jurgis Baltrusaitis in *Aberrations, les perspectives dépravées*, Paris, Champs, Flammarion, 1995.

A la fin du XVII^e siècle, ces parallèles décrits dans les textes sont mis en images de manière démonstrative dans les dessins de Charles Le Brun (1619 -1690), fondateur de l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1648. Au XVII^e siècle, en effet, l'analogie de l'âme et du corps constitue un événement majeur dans l'histoire de la physiognomonie et les conférences de Le Brun introduisent des données nouvelles par une représentation renouvelée du lien unissant le visage à l'âme. Dans sa conférence du 28 Mars 1671, le premier peintre du roi Soleil développera un traité de physiognomonie nommé *Physiognomonie de l'homme dans ses rapports avec celle des animaux*, offrant l'appréhension d'une personne d'après les traits de son visage et signalant les traces que les passions laissent sur les visages qui en sont régulièrement affectés. Il se fonde essentiellement sur les écrits et les illustrations de Giambattista Della Porta et les travaux de Descartes.

Le Brun tire ses illustrations du traité des *Passions de l'âme* au profit d'une physiologie à l'adresse des peintres. Il précise que la glande située au milieu du cerveau est « le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font le mieux connaître⁷⁷ ». Il élabore ainsi quarante et un masques de passions simples commandées par la direction et le mouvement des arcades sourcilières et la proéminence du front. Le Brun rompt ainsi avec l'ancienne conception qui faisait du visage le miroir ressemblant de l'âme en la nuancant avec la certitude avancée que le visage est surtout l'expression physique des passions de l'âme. Il introduit une donnée nouvelle : l'importance de l'organicité et du mécanisme du corps de l'homme.

Cette proto-caricature – le mot caricature n'apparaîtra qu'en 1740 – instruite par Le Brun met en avant un procédé de géométrie triangulaire physiognomonique dont le système schématique, tourné essentiellement vers la tête car elle est « un corps en résumé⁷⁸ » ; il est selon lui nécessaire aux peintres. Ce procédé est élaboré par un système de lignes reliant différents points de tête en géométrie à même de révéler les caractères selon que l'angle se rapproche du front, de l'âme, ou qu'il descende vers le nez ou la bouche, parties plutôt animales. Il conçoit ainsi que le génie de l'homme et la nature d'un animal sont mesurables grâce à l'angle constitué par les droites passant dans l'axe des yeux, permettant de prévoir si le sujet est animé de passions nobles ou honteuses. Par exemple, si l'animal est carnassier, la ligne passant par le coin intérieur de l'œil vient couper plus ou moins la gueule ; si elle se trouve en dehors, alors l'animal est frugivore. Cette même ligne prolongée jusqu'au front indiquant l'élévation, dote l'animal de force et de courage.

⁷⁷ *Id.*, p. 19.

⁷⁸ *Id.*, p. 22.



Figure 17 - Charles Le Brun, « Géométrie physiognomonique du lion et de l'âne », d'après la *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant les rapports de la physionomie humaine avec celle des animaux* de Morel D'Arleux, Paris (1806). © Jurgis Baltrusaitis in *Aberrations, les perspectives dépravées*, Paris, Champs, Flammarion, 1995.

A la manière de Porta, les têtes dessinées par Le Brun se présentent juxtaposées selon une pluralité de comparaisons, dont chacune est présentée avec deux ou trois vues de profil et une de face. Nous y notons la recherche de ressemblances, réactivant de manière enrichie et renouvelée celles de l'Italien, mais ne reproduisant que dix types de son traité. Les animaux semblent saisis sur le vif par l'utilisation virtuose de la technique du dessin, accentuant l'effet naturaliste. Les hommes sont bestialisés par des traits déformés et grossis dont les volumes et les formes, créés par les ombres et l'apport d'une lumière focalisée ; ils y gagnent en naturel. Ces dessins zoomorphologiques démontrent bien comment les effets sont renforcés par la position des sourcils et des yeux qui confère un caractère humain aux animaux et, à l'inverse, une animalité aux humains. Il joue, tout comme Porta, sur la comparaison, faisant se répondre figures animales et humaines en observant une posture similaire de la tête. Pourtant, la particularité de la physiognomonie de Le Brun se situe moins dans la recherche de correspondances physiques entre les hommes et les animaux que dans l'enseignement, sous forme de théorèmes, de ces rapprochements mais aussi de ces différences.



Figure 18 - Charles Le Brun, « Trois têtes d'hommes en relation avec l'aigle », encre noire, papier blanc, pierre noire, plume (dessin), 225 x 323 cm, 1690. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Ollivier.



Figure 19 - Charles Le Brun, « Trois têtes d'aigles », encre noire, lavis gris, papier beige, pierre noire, plume (dessin), 218 x 314 cm, 1690. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Ollivier.

Si la théorie de Le Brun se base sur une géométrie physiognomonique dénonçant les passions humaines et animales, au siècle suivant celle de Lavater correspond à ce que l'on nommerait aujourd'hui la morphopsychologie. Lavater (1741-1801), théologien suisse et écrivain, rédige les *Fragments de physiognomonie* en 1775-1778 et, par la suite, *L'art de connaître les hommes par la physionomie* (1775-1778). Il est le premier à avoir établi une théorie à partir de l'observation minutieuse des signes morphologiques qu'offrent les traits physiques du visage d'un individu. Chaque élément du visage étudié – les yeux, les oreilles, la bouche, le front, les sourcils – revêt une signification psychologique et permet de dégager le tempérament du sujet. L'ouvrage se présente comme une encyclopédie théorique sur la question et sur le portrait artistique avec des représentations de personnages émanant d'artistes tels que Raphaël, Holbein, Rembrandt ou Poussin. L'illustrateur de ce livre est Chodowiecki⁷⁹ et Goethe a étroitement collaboré à sa réalisation, rédigeant des parties entières, notamment celle abordant la physiognomonie animale.

Cette étude énonce la théorie nouvelle selon laquelle l'expression des animaux est quantifiable et mesurable selon les procédés et les critères élaborés pour les humains. Il exprime par exemple la violence du caractère de l'éléphant par la quantité et la grosseur de ses os ; de même, l'arc de l'os indique la méchanceté du cheval et sa mâchoire, la paresse. Pour son étude sur des crânes de singes, il convient du fait que les physiognomonies humaine et animale sont soumises à des lois communes malgré des différences : ainsi de l'intervalle séparant l'orbite des yeux, de l'aplatissement du front qui est selon lui un trait essentiel de la distinction entre homme et animal, et de la forme de l'ouverture du nez. Il conclut ce neuvième fragment de son étude en insistant sur la conformation de la morphologie animale à des lois distinctes grâce aux comparaisons des profils de tous les êtres animés et à l'observation des proportions. Le physiognomoniste superpose pour cela l'image de l'homme et celle de la faune, révélatrice du caractère du premier pour en établir la supériorité. A l'appui de son argumentation, les illustrations représentent vingt-cinq figures de singes, dont trois squelettes, ayant l'aspect humain. Chaque animal numéroté s'inscrit dans un ovale, à la manière des effigies. Lavater assimile ainsi le dispositif de collection d'histoire naturelle, avec ses spécimens numérotés, au cadre ovale traditionnellement réservé à la mise en valeur du portrait humain.

Le scientifique joue sur les expressions des singes, dans une sorte de mimique humaine. Le point de vue en légère contre-plongée de la figure n° 3 confère au singe une allure de noblesse. Le primate compartimenté en douzième position, affichant un pelage sommital partagé d'une raie au milieu, les sourcils montés en arcs de cercle, tandis que son museau

⁷⁹ Daniel Chodowiecki (1726-1801) était un artiste graveur, le premier grand caricaturiste allemand.

s'étire vers le bas – l'arête de son long nez est accentuée d'un cerne – posant de trois-quarts, exprime un air craintif ou de timidité. Aussi, ne s'agit-il plus de signes de la bête chez l'homme, mais de l'animal manifestant des tempéraments humains.

Loin de se contenter de l'aspect extérieur et visible les philosophes et les théologiens voulaient fouiller les tréfonds de l'âme des hommes, invisible à l'œil nu, et ce afin de mieux les connaître. Ils cherchaient ainsi à donner une définition de l'homme, à le caractériser en prenant comme modèle d'un côté Dieu et de l'autre l'animal, le plus souvent pour montrer que l'homme, à l'image de Dieu est l'être le plus parfait de la Création.

Si la physiognomonie prétend dénoncer l'homme moral en fonction de son physique, nous allons voir que l'artiste Daniel Lee œuvrant aujourd'hui à partir des animaux issus de l'astrologie chinoise, confond ces derniers à la morphologie humaine pour déterminer l'identité des hommes mais dans le but de dénoncer l'absurdité de certaines croyances humaines.

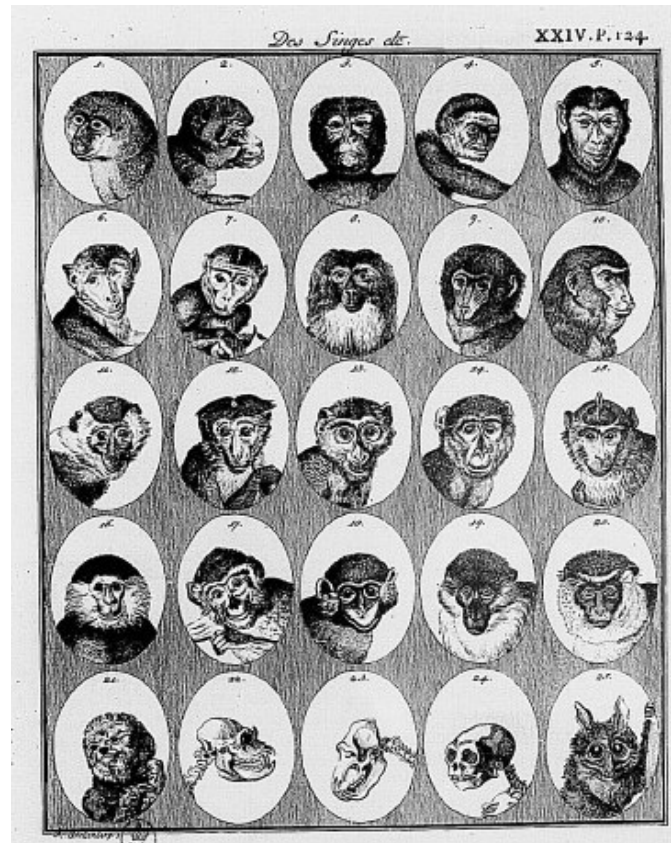


Figure 20 - Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, tome IX, « De la physionomie des animaux », Pl. XXIV. p. 62, Paris, Ed. Depelafol, 1820, publication à titre posthume, édition augmentée et corrigée. © <http://books.google.fr/>.

Daniel Lee, origines animales

Daniel Lee de son vrai nom Lee Xiao Jing (1945) est un artiste chinois auquel on doit, en 1993, la série *Manimals*, série de douze portraits en noir et blanc de 76 x 30 cm chacun.

Avec cet ensemble, l'artiste interprète le zodiaque chinois par le biais de la manipulation informatique des images photographiques. Chaque portrait représente le signe animal de la personne qu'il représente. *Manimals* est composé de douze impressions photographiques dont les images source ont été prises avec un appareil argentique, puis numérisées. Grâce au logiciel Adobe Photoshop, chaque détail est retravaillé, l'artiste cherchant toutefois à conserver un certain réalisme.

Le cadrage en buste de ces hommes-animaux répond à la forme du portrait. Plin l'Ancien raconta l'invention du portrait grâce à l'histoire légendaire de Dibutade, fille du potier Butadès. Il y est dit que le soir, avant de partir rejoindre son régiment, un jeune soldat rendit une dernière fois visite à sa fiancée. La lampe projette l'ombre du garçon endormi sur le mur de la pièce et la jeune fille en trace les contours à même la paroi pour conserver l'image de celui qui, demain sera, loin d'elle. Par la suite, le père de la jeune fille, le potier Butades, confectionnera un modelage en argile du jeune homme appliqué sur l'esquisse. Le portrait s'articule donc entre le désir de fixer les traits d'une personne, d'en garder une trace mémorielle, ce qui pose la naissance de la production d'images comme reflet de la réalité.

Les portraits animaliers de Daniel Lee se situent aux confins de l'hybridation entre image artistique et image du quotidien. La photographie atteint la Chine tardivement par le truchement d'un fonctionnaire de la Douane française. Il y importe les utilisations en vigueur en Europe au XIX^e siècle, alors que la démocratisation du portrait photographique ouvre à la représentation de soi. Jusqu'alors, le portrait peint était réservé à l'aristocratie puis la bourgeoisie, soucieuses de sa lignée pour l'une, de mettre en avant postérité et prospérité pour l'autre. Le portrait photographique est devenu banalisé, voire un objet ordinaire faisant parti du décor quotidien ; mais il s'impose aussi comme pratique photographique à la croisée de l'art et des usages de la photographie amateur. Déjà, en 1931, Walter Benjamin révélait l'essence de ce médium destiné à la masse, en commentant un corpus œuvres : les portraits primitifs calotypés par Hill et forts d'une aura unique, la photographie de studio stéréotypée donnant à l'image de Kafka enfant une tristesse insondable, l'admirable série des *Hommes du XXe siècle* réunis par August Sander. Il soulignait par là cette capacité de la technique à multiplier, sérialiser à diversifier les vues d'un même genre, le portrait par exemple. C'est par une forme de démocratisation de l'art et de l'image que Lee traduit l'animalité.



Figure 21 – Daniel Lee, *Manimals*, photographie retouchée, 75 x 55,5 cm. © Daniel Lee, 1993,
© <http://www.daniellee.com>.

D'après le *Vocabulaire d'esthétique*⁸⁰, le portrait, œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin, est d'emblée interprétation et transcription de la réalité, constitué de choix afin de rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par la pose ou l'expression de la physionomie. Lee cherche ainsi à fixer les traits d'une personne tout en rendant sensible la personnalité intérieure du modèle et pour ce en appelle à la tradition chinoise des signes zodiacaux. Le zodiaque chinois antique est composé d'un cycle de douze signes animaux associés aux années de naissance : Rat, Buffle, le Tigre, Lapin, Dragon, Serpent, le Cheval, Mouton, le Singe, Coq, Chien et le Sanglier. Selon ce système, une personne présente les traits de comportement et de personnalité, parfois même des caractéristiques physiques de l'animal auquel correspond son année de naissance. Quoique de fondement différent, ce principe d'attribution n'est pas sans rappeler l'arbitraire de la tradition physiognomoniste. La physiognomonie prétendait déceler l'homme moral en l'aspect de son physique selon une analogie animale. Daniel Lee montre quant à lui, avec ses douze portraits, que l'homme possède le visage de l'animal dont il exprime les passions. Issus d'une légende chinoise, les animaux sont étroitement associés au folklore chinois et lestés d'une symbolique. La retouche photographique sur Photoshop permet à l'artiste de traduire en apparence de l'identité symbolique de la personne par le biais de son signe zodiacal. Ce faisant, l'artiste tâche de recourir exclusivement aux fonctions consistant à déformer, agrandir ou réduire l'échelle et à modifier l'orientation de son image afin de conserver la vraisemblance et l'homogénéité photographique, garante du trouble visuel.

Depuis les années 80, la diffusion et l'amélioration croissantes des ordinateurs mis sur le marché a stimulé l'épanouissement de l'art informatique regroupant une grande diversité de domaines d'expression. Parmi eux, l'infographie concerne la création et la manipulation d'images dites numériques (productions graphiques, images, vidéo), les transformant grâce à des algorithmes. Il est alors possible, via le langage informatique, de manipuler un matériau source ou « brut de prise de vue ». C'est le cas des portraits de Lee qui œuvre avec minutie pour atteindre un niveau d'hyperréalisme surprenant, confondant. L'illusion de réalisme prodiguée par l'outil informatique bouleverse notre entendement de l'image. Faut-il s'en remettre à Lev Manovich lorsqu'il affirme en 2010 dans *Le langage des nouveaux médias* que « le but principal de la recherche en infographie est l'aboutissement du photoréalisme » dont la vocation est de « simuler tout objet de manière à ce que son image informatique ne se distingue pas de sa photographie⁸¹ » ? Toujours est-il que Daniel Lee

⁸⁰ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

⁸¹ Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, Paris, Les Presses du Réel, 2010, p. 363.

commence par photographier ses modèles en studio ; l'important, dit-il, est d'obtenir une photo nette, très précise à la recherche d'un certain réalisme photographique⁸². La photographie en noir et blanc, traditionnellement assimilée à la forme documentaire, renvoie aux grandes heures du reportage – on pense aux années 50-60, par exemple à William Eugene Smith⁸³ – et, en amont au discours d'Arago en 1839, à l'idée de preuve par l'image, à celle de « procès verbaux irrécusables » prononcée par Viollet-le-Duc⁸⁴. Le mérite de l'objectivité a longtemps été l'apanage de la photographie. Si au niveau de l'*arké*, c'est-à-dire de sa production, la photographie est empreinte, donnant corps à un indice, trace d'émanation lumineuse d'un référent⁸⁵, elle ne saurait se soustraire à la conformation de la personne qui fait face à l'appareil. Or, il est illusoire et particulièrement dans le domaine de l'art d'adhérer à cela quand on sait que tout indice peut être interprété de manière erronée, et que le regard humain se plaît, depuis l'Antiquité au jeu des analogies formelles ou de la vision analogique. D'où chez Daniel Lee, ce goût pour la métamorphose, en l'occurrence programmatique. Tout en questionnant ce qui fait l'humain, l'artiste reste attentif aux parallèles et aux caractéristiques communes qui peuvent exister entre l'homme et l'animal. « Catholique, j'ai grandi, raconte-t-il, dans une région empreinte de bouddhisme selon lequel la réincarnation humaine ou animale est inscrite dans le cercle de la vie. Je crois à la théorie de l'évolution de Darwin et je suis persuadé que nous avons conservé bon nombre de nos instincts animaliers dans notre comportement. Je veux utiliser mon art comme un miroir mettant en avant la moralité superficielle de l'homme d'aujourd'hui⁸⁶ » nous dit-il. Charles Robert Darwin, naturaliste et biologiste britannique (1809-1882) est l'auteur de *L'origine des espèces et la théorie de la descendance modifiée par le moyen de la sélection naturelle* (1859) plus couramment désignée « théorie de l'évolution ». Selon sa théorie, tous les êtres vivants qu'on retrouve sur Terre sont le produit d'une longue série de transformations biologiques que l'on appelle évolution. Les espèces vivantes ne sont pas des catégories fixes mais se diversifient avec le temps, voire disparaissent. De cette manière, Darwin explique la diversité des espèces vivantes et leur métamorphose en d'autres espèces nouvelles uniquement à partir de causes matérielles. Pour expliquer les changements qui s'imposent peu à peu au sein d'une population

⁸² Site de Daniel Lee, en ligne : <http://www.daniellee.com/Nightlife2.htm>.

⁸³ W. Eugene Smith (1918-1978), très engagé dans sa profession, a marqué le photojournalisme et influé des générations de reporter, par son attachement à la valeur de témoignage de l'image.

⁸⁴ Dominique-François Arago, *Rapport sur le Daguerrotypage [...]*, rééd. La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995 ; Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Tome VIII, rubrique "Restauration", p. 33 (reprint F. de Nobele, Paris, 1967).

⁸⁵ Nous faisons référence ici à l'analyse de Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Coll. Poétique », 1987.

⁸⁶ Daniel Lee, *op. cit.*

il propose l'idée de la sélection naturelle où les espèces sont profondément conditionnées par leur milieu naturel. En affirmant qu'une espèce de singe serait l'ancêtre de l'homme, Darwin nous force à repenser la distinction classique entre l'humain et l'animal. De la même manière, les portraits de Daniel Lee nous donnent à repenser ce qui fonde nos rapports avec les animaux et sur ce qui nous relie à eux de par nos origines communes.

Je est un autre

Dans la série de quatorze linogravures intitulée Je est un autre, proposée pour l'exposition Sangs Mêlés en janvier 2013⁸⁷, sur le thème de la famille, j'ai réalisé une suite de portraits sur la base de photographies d'identités demandées à différentes personnes. Après m'être enquis de savoir en quel animal elles souhaiteraient être transformées – un mammifère, pour des raisons techniques de compatibilité – j'ai procédé à des retouches informatiques par le biais du logiciel Photoshop. En travaillant avec les outils « gomme » et « contraste » par calque de transparence, j'ai engagé des choix de manière à ne laisser que les éléments caractéristiques respectifs de la personne et de l'animal. Cela pouvait se jouer sur les cheveux, la forme du visage ou les yeux pour l'un, le museau, les poils, les yeux ou les oreilles pour l'autre.

Le choix invitait chacun des sollicités à se soumettre au jeu de l'identification. Pour certains, ce fut le rapport avec le signe astrologique, pour d'autres les affinités entrevues avec tel animal. Il apparaît souvent que les traits morphologiques humains et animaux se fassent écho, comme si une affinité élective inconsciente portait sur des critères physiologiques et aussi moraux, tels ceux véhiculés par la culture qui est la nôtre, comme évoqué plus haut.

Il en va peut-être là de l'ordre de l'animal totem – totem est un mot issu de la culture indienne Ojibwa en Amérique du Nord. Pour cette communauté, l'animal est garant de la protection du clan et de l'individu. Il se manifeste comme un lien de parenté entre l'homme et l'animal représentatif du groupe.

Puis j'ai invité chacun des participants à me soumettre un mot caractéristique de l'animal choisi, ce qui vient compléter l'identité de l'hybride. La biche, par exemple, évoque la sensibilité, le lion, la force. S'il n'y a pas toujours d'identification de ces personnes à leur animal, il y a une forme d'allégorie contemporaine, un point de vue subjectif, dans la caractérisation de passions ou de valeurs humaines. Chaque hybride est ainsi investi d'une particularité le plus généralement d'ordre morale.

⁸⁷ *Sangs Mêlés*, exposition du 08 au 16 janvier 2013, qui s'est déroulée Cour Mably à Bordeaux, organisée par l'association *Dérives Singulières* présidée par Laure Joyeux.



Figure 22 – Laure Joyeux, *Je est un autre*, série de linogravures sur papier Canson Edition, 40 x 30 cm chacune, 2012. © Laure Joyeux.

Par la suite j'ai créé un module placé dans l'espace présentant chaque linogravure imprimée sur transparent, suspendue par des fils, se mêlant ainsi les unes aux autres. De cette manière, j'ai perturbé l'individualité au bénéfice d'un groupe où chaque caractéristique homme-animal se prenait au jeu du mélange, du croisement, de la superposition. Les fusions qui en découlent questionnent ainsi la multiplicité identitaire de chaque être. La filiation s'exprime au niveau du groupe et des croisements individuels homme-animaux recréant une sorte d'unité dans le multiple. L'animal, par sa présence, tend à renvoyer, selon ses caractéristiques, la personnalité, l'identité et les passions de l'homme. La figure de l'animal est aussi révélatrice d'une forme de démocratisation de l'image par l'emploi de la linogravure, procédé multiple qui permet une large diffusion. Les possibilités du zoomorphisme sont décuplées par celles de la retouche informatique de la photographie. Cette hybridation correspond à certains égards à une certaine forme de réalité qu'amplifie une forme de fiction. Cependant la photographie, indice de départ ne peut se soustraire totalement à l'identité du sujet. Le zoomorphisme nous invite à la rêverie, la méditation sur ce qui fonde l'humain et sur les origines communes de l'homme et de l'animal.

Caractérisant les passions humaines, la méthode physiognomonique s'est avérée très fertile dans le registre de la caricature politique qui aime à filer la métaphore lorsqu'elle cible les travers humains.



Figure 23 – Laure Joyeux, *Je est un autre*, installation, linogravures imprimées sur transparents, œillets en laiton, fil de nylon, 208 x 110 cm, 2012. © Laure Joyeux, © Photo : Florence Babin.

Métaphore animale et satire politique

L'approche zoomorphique dans la métaphore politique permet de cibler des personnalités politiques sans les nommer directement. Selon Pierre Fontanier, les métaphores « consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie⁸⁸ ». Le procédé zoomorphique par méthode métaphorique entre les mains des artistes alimente la critique du pouvoir avec les figures plastiques que sont les caprices, la caricature et le photomontage à vocation politique. C'est le contexte qui importera pour la compréhension particulière de l'image.

L'image de l'homme aux formes animales se propage progressivement dans la littérature et donne matière de prédilection à l'imagerie. Dès 1788 en Angleterre, le traité de Grose, *Les principes de caricature suivis d'un essai sur la peinture comique* – il sera publié en 1802 en France – préconise la physiognomonie pour la caricature, et signale l'édition de Porta. Ce livre est l'un des premiers ouvrages techniques sur le genre satirique, il assure la diffusion du système physiognomonique selon les modes scientifiques et littéraires de l'époque. Les artistes, prenant connaissance des théories savantes, l'on retrouve ce système dans des ouvrages à caractère satirique dénonçant les travers particuliers des gens de pouvoir.

Le terme de caricature vient de l'italien *caricare*, qui signifie charger, et désigne un portrait aux traits exagérés. L'essor de la caricature est tributaire de l'imprimerie car, sans elle, l'image ne circulerait pas pour répandre sa portée corrosive. Dans la série des *Caprices*, Goya se livre ainsi à une critique de la classe politique, sociale et religieuse.

⁸⁸ Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, p. 99.

Les Caprices de Goya. Le sommeil de la raison engendre des monstres

La caractérisation des passions humaines et des déformations sont des thèmes qui intéressent les savants et les artistes du XVIII^e siècle, parmi lesquels Lavater (1741-1801), pasteur et théologien Suisse, qui publie sa théorie sur la physiognomonie comme langage universel en 1775-1778. Cette préoccupation est partagée par l'artiste espagnol Francisco Goya (1746-1828) dont les dessins des *Caprices* (1793-1798) – de l'italien *capriccio*, fantaisie – forgent la figure humaine sous les apparences de l'animal pour stigmatiser ses expressions et ses vices.

En 1793, Goya se remet à peindre après une période de maladie⁸⁹ et veut « donner libre cours au caprice et à l'invention⁹⁰ ». Pour Goya, les *Caprices* sont l'occasion de développer une vision distordue de la réalité, un aspect de l'humanité dégradée, grotesque, pécheresse montrant l'homme dominé par les forces animales laissant capituler la raison par les vices – mensonge, égoïsme, vanité, lascivité, injustices sociales, superstition et fanatisme. La méthode de cette satire sociale consiste autant à animaliser la figure humaine qu'à donner figure humaine aux bêtes. L'un ne vaut pas mieux que l'autre.

Les Caprices, tels des cauchemars, sont gravés dans un contexte réformateur, d'une période politique particulièrement trouble de l'Espagne. La guerre bestialise l'homme. Au règne de Charles III succède celui de Charles IV qui ne s'intéresse qu'à la chasse et laisse le pouvoir entre les mains de Don Manuel Godoy. Ce dernier, ancien sous-officier de la Garde et homme que l'on dit incapable et sans principes, est le favori et l'amant de la reine Maria Luisa. Godoy, dont la figure alimente la caricature Goya, est renversé en mars 1797 sous la pression extérieure et c'est alors que l'artiste songe à publier sa collection de soixante-douze planches gravées pointant la vie courtisane licencieuse. En 1799 sera édité un ensemble de quatre-vingt planches⁹¹. Des personnes sont alarmées, certaines classes offusquées par les attaques de Goya, notamment les prêtres, les inquisiteurs et les gens de loi.

⁸⁹ Après avoir contracté une grave maladie en 1792, dont l'origine est encore controversée, Francisco Goya deviendra irrémédiablement sourd.

⁹⁰ Enrique Lafuente Ferrari, *Goya, gravures et lithographies*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1961, p. V.

⁹¹ Le 6 février 1799, le *Diario de Madrid* présente la collection comme un défi lancé par l'artiste à la société espagnole, mais dont la violence est dissimulée par des phrases atténuantes. Quelques jours plus tard est suspendue la vente des *Caprices* dont de rares exemplaires ont été vendus. La menace de l'Inquisition aurait participé au retrait forcé des gravures de la vente.



Figure 24 - Francisco Goya, *Les Caprices*, « El sueño de la razón produce monstruos », traduit par « Le sommeil de la raison engendre des monstres », « La fantaisie abandonnée de la raison produit des monstres impossibles ; unie à elle, c'est la mère des arts et l'origine de leurs merveilles », planche 43, eau forte et aquatinte, 21,6 x 15,2 cm, 1792. © Gallica, © BNF.

Trois thématiques sont au centre des *Caprices* : la satire sociale et politique, violente et sarcastique ; les motifs de la coquetterie et de la légèreté féminine dans des variations diverses ; la sorcellerie en laquelle l'artiste voit « une néfaste croyance populaire⁹² » dont l'inspiration démoniaque et la superstition que l'on dit primitive et barbare s'oppose à la raison. Chaque épreuve met en scène des hommes et des femmes caricaturés aux traits déformés ou empruntés à des animaux. Chacune s'accompagne d'une phrase incisive souvent argotique, car en effet la part animale de l'être humain y joue un rôle essentiel, extirpe les tréfonds de son âme, révèle ses comportements sociaux les plus vils.

On peut ranger ces intentions thématiques sous la bannière de l'inscription manuscrite de la gravure 43 : *Le sommeil de la raison engendre des monstres*. Le titre évoque l'ignorance et les pièges monstrueux de la superstition, de même que les préjugés responsables des maux qui s'apparentent aux pires cauchemars. Le sommeil lourd et confus de la raison traduit l'absence de conscience et d'esprit critique. L'artiste, tête enfouie dans les bras, est assailli de manière métaphorique par une nuée de volatiles – « métaphore », employé ici, rejoint, le concept psychanalytique de « déplacement », une des trois clés de l'analyse du rêve⁹³. Hiboux et chauves-souris, créatures de la nuit ne sont pas de bon augure. La chauve souris est hybride de par sa nature, mi-souris mi-oiseau ; Buffon disait qu'elle est l'être-monstre tandis que Victor Hugo la désignait comme l'être maudit. Le hibou, symbole de tristesse ou de retraite solitaire, renvoie au sort de l'artiste ; saisissant un crayon, il semble inciter l'artiste à retranscrire son mauvais rêve. Dans la mythologie grecque, cet oiseau est l'interprète d'Atropos, une des Moires qui tranche le fil de la Destinée des hommes. Derrière la chaise de Goya, apparaît le buste d'un félin qui, stable parmi ce tumulte, exprime la sérénité et la certitude. Il rappelle la figure du Sphinx posant l'énigme à Œdipe, pouvant alors symboliser la clairvoyance. Comme désigné par l'aile d'un hibou, le regard du félin dirigé sur l'artiste endormi, peut s'interpréter comme incitation à l'imiter.

Les animaux, entre ombre et lumière, stabilité et agitation, lucidité et aveuglement, sont ici représentatifs du projet global des *Caprices*. Goya destinait cette composition à la page de titre d'une série de *Sueños* – Songes. Son dessin préparatoire est accompagné d'une explication : « L'Auteur songeant. Son seul dessein est de bannir de nuisibles croyances communes et de perpétuer par cette œuvre de caprices le solide témoignage de la vérité⁹⁴. »

⁹² Cit. in Alfonso Perez Sanchez, *Goya*, Suisse, Chêne, « Profil de l'art », 1989.

⁹³ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves (Die Traumdeutung, 1899)*, in *Œuvres complètes*, T. IV, Paris, PUF, 2003.

⁹⁴ Pierre Gassier, Julie Wilson, *Goya*, Suisse, Ed. Vilo « Office du livre », 1970, p. 125.

Dans une lettre envoyée à Charles IV, Goya dénonce « le trafic public des pensions, des charges, des emplois [...] troqué moyennant débauche, prostitution, adultère⁹⁵ ». Le thème de la prostitution est évoqué dans la planche 19, première de la série : une femme-oiseau est juchée en haut d'une branche autour de laquelle se dirigent et tournoient d'autres volatiles, masculins. L'un d'entre eux, l'artiste lui-même, très proche et, semble-t-il, intéressé, déploie ses ailes tel un oiseau étalant la beauté de ses plumes. Sa posture, pourrait apparenter à la femme-oiseau à la duchesse d'Albe, Maria Cayetana, maîtresse et grand amour du peintre ; elle sert d'appât pour faire tomber un à un les hommes qu'une vieille et deux jeunes femmes réceptionnent pour les plumer. La relation qu'entretient la duchesse d'Albe avec F. Goya – elle a offert son corps dénudé à *La Maja* peinte vers 1799 –, qu'elle appelait le Prince de Madrid, commence vers 1795 et se termine avec la mort prématurée de la jeune-femme en 1802. L'artiste a peint à plusieurs reprises la duchesse d'Albe, dont la famille est une des plus titrées de l'époque, accompagnée de son bichon⁹⁶. L'homme chapeauté, sabre au ceinturon, pourrait être Manuel Godoy et également son amant. Dans cette gravure Goya évoque, d'un point de vue plus personnel, la passion amoureuse qui s'empare des hommes et les fait tomber. La planche 21, *Qual la descañonan, (Comme ils la plume)*, tel un pendant contrastant, montre trois magistrats déguisés en chat perruqués tenant une prostituée-oiseau entre leurs griffes. Ce sont, cette fois-ci, des hommes d'Etat qui abusent de la prostitution à des fins privées. Ainsi, les hybrides animaux sont-ils prétexte à parler de la vie personnelle de l'artiste, sur un ton caustique, tout en personnifiant des personnages et la scène politique.

⁹⁵ Dino Formaggio, *Goya*, Paris, Librairie Larousse, 1960, p. 11.

⁹⁶ Francisco Goya, *La duchesse d'Albe*, huile sur toile, 1795.



Figure 25 - Francisco Goya, *Les Caprices*, « Todos caerán », « Tous tomberont », « Chose étrange, ceux qui tombent n'apprennent rien de l'exemple de ceux qui sont tombés avant eux. Mais il n'y a rien à faire, tous tomberont », Planche 19, eau forte et aquarelle, 21,9 x 14,5 cm, 1792. © Gallica, © BNF.

Un groupe d'animaux notable est celui des ânes que l'on voit évoluer dans pas moins de six scènes. Par leur biais, Goya attaque des gens influents, visant dans cette série de paraboles plus particulièrement Godoy. Planche 37, un petit âne allant à l'école chez un grand âne fait allusion à l'instruction du favori de la reine et à la préparation de Godoy en vue de tâches gouvernementales par l'Intendant, selon les vœux de Marie Louise. La planche 38, quant à elle nous pointe l'âne devenu adulte à l'écoute d'un concert donné en son honneur par un singe jouant de la guitare. Le singe pourrait représenter la reine portant aux nues l'objet de sa flamme, et l'âne figurer Godoy. On retrouve ensuite l'âne tournant les pages d'un livre de généalogie. Il était connu de tous que Godoy avait fait établir un arbre généalogique pour confirmer son ancienne noblesse. La planche 40, *De que mal morira*, où l'on voit un docteur au chevet d'un malade, concerne moins la profession médicale du personnage qu'elle ne stigmatise l'incapacité et l'irresponsabilité notoires du Premier ministre quant à tâter le pouls de la situation critique de son pays. La page suivante nous montre un singe flatteur peignant le portrait de l'âne. Sur la toile le sujet a les oreilles cachées sous une perruque, accessoire de la grande noblesse. Nous savons en effet qu'Isidro Carnicero était le peintre officiel de Godoy alias « Prince de la Paix ». La dernière planche enfin dévoile sous l'apparence de deux ânes portés par deux hommes, Godoy écrasant l'Espagne par ses goûts fastueux. Le titre *Tu que no puedes, Toi qui n'en peux plus*, indique le refrain d'une chanson populaire connue de l'époque « toi qui n'en peux plus, prend-moi sur ton dos⁹⁷ » et confirme l'idée que c'est bien l'ordre social pouvant gouverner sur le dos du peuple que ces ânes personnifient. On peut y voir un appel à la révolte.

En contexte trouble et difficile, la figure animale endosse les vicissitudes et les déviances de la politique du moment. Elle permet à l'artiste de déguiser la dénonciation des excès sous une forme d'ironie caustique à laquelle le lecteur ne trompe pas, familier de ce genre d'imagerie populaire et à même d'identifier les personnages visés.

Aussi, retrouve-t-on cette irruption de la faune politique dans la presse caricaturale qui démocratise ce genre d'imagerie notamment par le biais de sa diffusion de masse.

⁹⁷ Miroslav Micko, *Goya, Les Caprices*, Paris, Ed. Cercle d'art, 1960, p. 24.



Figure 26 - Francisco Goya, *Les Caprices*, « Tu que no puedes », « Toi qui n'en peux plus », Planche 42, eau forte et aquatinte, 21,7 x 15,1 cm, 1792. © Gallica, © BNF.

La bête politique en ligne de mire

Dans l'imagerie caricaturale, pullulent toutes formes de bêtes agissantes à tête d'hommes ou des hommes comme d'animaux. La caricature politique prend un véritable essor à un moment où le taux d'illettrisme est fortement élevé. L'image crée ainsi une culture politique et une désacralisation du politique. Déjà présente à la fin du XVI^e siècle, l'estampe satirique gagne au cours du XVIII^e siècle, en Angleterre et en France, à l'approche de la Révolution française. Le développement de l'imprimerie aidant, l'estampe satirique est un moyen de propagande contre le pouvoir.

La Révolution en France voit fleurir : Marie-Antoinette en louve, en autruche ou encore en poule ; Louis XVI en dindon ou en cochon. En 1791, une eau forte colorée intitulée *La famille des cochons ramenée à l'étable* représente la famille royale un corps de porc dans une charrette remplie de paille et entourée par la garde nationale. La satire qui fait référence à la fuite du roi et de sa famille arrêtés à Varennes puis ramenés à Paris. Le corps du roi jusqu'alors respecté est ici mis à mal dans une représentation transgressive et dégradante. La représentation du roi en animal n'est pas nouvelle puisqu'elle habillait les allégories ou les armoiries. Toutefois, le choix du cochon dans ce contexte, symbole de glotonnerie, impur et sale, charge cette estampe d'une connotation très péjorative et avilissante, vision qui connaîtra une large diffusion.

Le plus souvent de telles estampes restent anonymes, diffusés par les marchands d'estampes, elles accompagnent des pamphlets ou sont sur feuille libre. Cependant, ce n'est qu'avec les journaux satiriques du XIX^e siècle et le grand tirage que ce genre décuplera son envergure.

La naissance des journaux en parallèle de l'industrialisation élargit considérablement des horizons de la diffusion et du lectorat. La caricature adopte un langage universel et fait des allusions visuelles évidentes facilement décryptables par le plus grand nombre. La représentation peut ainsi agir sur le cours de l'histoire. L'image trouve un support un terrain privilégiés dans son rapport au texte. Le dessinateur peut jouer sur le sens du texte par l'image et vice versa. Aussi l'image peut-elle décupler ou atténuer la portée d'un article et stimuler un type nouveau d'expression composite.

La caricature attaque la figure du Roi et le donne en pâture aux yeux du peuple. La Révolution libérale de 1830 porte au pouvoir Louis-Philippe et revendique le principe de la liberté de la presse. Participant à la création d'hebdomadaires politiques illustrés, dont *La Silhouette* – un des premiers périodiques en France mêlant texte et image – Charles Philippon et Balzac fondent un journal satirique, *La Caricature*, circulant de 1830 à 1835.



Figure 27- Anonyme, *La famille des cochons ramenée à l'étable*, eau forte coloriée, 15,5 x 23 cm, 1791.

© Gallica, © BNF.

Les lois de 1835 sur la Presse amènent le rétablissement de la censure, corollaire de difficultés pour les caricaturistes menacés de prison. *La Caricature* est alors interdit. Qu'à cela ne tienne, Charles Philippon qui avait lancé le *Charivari*⁹⁸ quotidien illustré d'extrême gauche, le 1er décembre 1832, va reprendre le flambeau et collaborer avec Honoré Daumier.

Trois planches doubles intitulées *Règne animal - Cabinet d'histoire naturelle* publiés dans *La Caricature* le 14 février 1833 montrent quarante-cinq personnalités de la politique de Louis-Philippe dans lesquelles chaque dignitaire se profile derrière des animaux naturalisés. Philippon ajoute que voici « une planche d'histoire naturelle où se retrouveront les animaux les plus remarquables de la ménagerie législative⁹⁹ ». Le titre *Le règne animal* fait référence au titre de l'ouvrage du naturaliste Cuvier décédé l'année précédente. A la manière des dispositifs des cabinets de curiosités, Grandville met en scène des animaux empaillés, suspendus ou montés sur socle dans le but d'imager la corrosion des statuts de personnalités influentes. Conservateurs ralliés à la cause de Louis Philippe, ils s'affichent comme des êtres hybrides à corps d'animal et à tête humaine selon une classification des espèces, désignés d'un nom scientifique misant sur les caractéristiques, l'identité et les fonctions, et rapporté sur une étiquette. Ainsi pouvons-nous lire « Raboteau, tortue doctrinaire » qui désigne en réalité le Préfet Rambuteau ou encore « Buse partielle mâle du bois d'Angers » ciblant le député Duboys d'Angers.

Il est à noter que le caricaturiste était un habitué du Jardin des Plantes, doté d'une ménagerie¹⁰⁰, et s'y exerçait au dessin. Le Muséum d'Histoire Naturelle contigu connaît alors une vague de popularité ; le tout Paris vient s'y promener, y faire des rencontres, s'y réunir en famille, tandis que les artistes s'adonnent à l'étude animalière – on peut y croiser Delacroix, le sculpteur animalier Antoine-Louis Barye. Chaque arrivée d'un nouvel animal constitue un véritable événement dont s'emparent les journaux tel que le *Magasin Pittoresque*. Condensé et miroir déformant de la société du temps, la Ménagerie donne matière quant à échantillonner les hommes de pouvoir dans un même espace. Elle met en rang les faiblesses, les bassesses, les appétits des composantes de la ménagerie politique.

⁹⁸ « Charivari » est un terme désignant le tapage organisé par les marins pour s'aider à faire un travail de force, ou encore le chahut organisé devant les maisons de personnes à qui on reproche quelque chose tels une femme infidèle ou un juge corrompu.

⁹⁹ Sophie Harent et Martial Guédron, *Beautés monstres. Curiosités, prodiges et phénomènes*, Exposition du 24 octobre 2009 au 25 janvier 2010, Musée des Beaux arts de Nancy, Paris, Somogy édition d'art, 2009, p. 193.

¹⁰⁰ Créée en 1793 à l'initiative de B. De Saint-Pierre, elle bénéficia du transfert des animaux de la ménagerie royale de Versailles entre autres.



Figure 28- J. J Grandville, « Règne animal- Cabinet d'histoire naturelle », *La Caricature*, Lithographie, 1833. © <http://www.flickr.com/>.

On retrouvera les procédés caricaturaux développés par Grandville, soit l'animalisation du sujet mais dans une conception poétique autre, un siècle plus tard, sous les ciseaux de l'artiste allemand John Heartfield¹⁰¹ (1891-1968). L'enjeu est d'une autre envergure, point de la bonhomie qui émaillait par comparaison les têtes de l'illustrateur romantique. Il s'agit de dénoncer les stratégies politiques et les intentions plus qu'alarmantes des nazis en usant de leur stratégie-même : la manipulation par images interposées, ce à travers le journal AIZ.¹⁰²

AIZ est un journal propagandiste et antinazi émanant du projet communiste de lutte des classes. John Heartfield y dénonce la social-démocratie de la République de Weimar, le chômage et surtout le national-socialisme d'Hitler lorsqu'il accède au pouvoir en 1933. Le siège du journal migre à Prague car il est interdit en Allemagne.

L'artiste découpe, assemble et colle des photographies pour créer des photomontages politiques légendés. Le recours à l'image argentique importe un réalisme « plus convaincant¹⁰³ » dit-il. Si, pour lui et ses collègues artistes, elle et sa reproduction mécanique sont « entre les mains de la bourgeoisie, la photographie est devenue une arme terrible *contre* la réalité¹⁰⁴ », opposant art bourgeois et art prolétarien, il entend utiliser ce médium à des fins subversives, visant sa prétendue vérité et les prétentions du nazisme grâce au photomontage. Il déconstruit les images pour reconstruire un tout homogène, vraisemblable à première vue, à partir de fragments de sources diverses.

Il les reproduit de manière à obtenir l'échelle adéquate, puis une fois le collage effectué, il photographie ce dernier afin d'en tirer une homogénéité de couleur et de tons, une vraisemblance. Le photomontage est pour Heartfield le lieu qui lui permet, au risque de sa vie et depuis la clandestinité, de démasquer les contradictions de la réalité politique aux commandes d'Hitler. Aussi opte-t-il pour le slogan : « utilisez la photographie comme une arme ! ». La propagande étant la base du travail de Heartfield¹⁰⁵, le recours à l'emprunt et à la citation sont fréquents dans l'œuvre de Heartfield et, à l'instar de la gravure de Grandville en son temps, l'artiste concocte un photomontage intitulé *Histoire naturelle allemande* publié dans le numéro trente-trois de la revue AIZ en 1934.

¹⁰¹ John Heartfield anglicise son nom, Helmut Herzfeld, en 1916 pour protester contre le nationalisme allemand et s'exile à Prague de 1933 à 1938.

¹⁰² *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, soit *Journal Ouvrier Illustré*.

¹⁰³ John Heartfield, « Ecrits », *John Heartfield, Photomontages politiques, 1930-1938*, catalogue d'exposition du 07 avril au 23 juillet 2006, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006, p. 130.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 20. Propos de Bertold Brecht en 1931 au sujet de la revue AIZ.

¹⁰⁵ Il rejoint dès 1918 le KPD, le parti communiste allemand fondé par Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht, tous deux assassinés peu après. La censure est alors très active et les nombreuses tentatives de création de revues par l'artiste sont avortées. C'est en 1930 qu'il collabore avec la revue AIZ afin de mobiliser les masses dans la lutte des classes.



Figure 29 - John Heartfield, *And yet it moves*, 1943. © Akademie der künste, Berlin
© Institut Valencia d'Art Modern, © <http://www.johnheartfield.com>.

Nous pouvons identifier trois personnalités allemandes dont Hitler, alors Chancelier. L'artiste y représente « la gestation politique du nazisme sous la forme d'une planche d'histoire naturelle : la chrysalide Ebert engendre la chenille Hindenburg qui à son tour donne naissance au papillon à la tête de mort, Hitler¹⁰⁶ ». L'artiste se réapproprie ainsi des procédés graphiques, des estampes de sciences naturelles pour dénoncer la supercherie politique d'Hitler. Cette même année, il réalise aussi *And yet it moves*, photomontage en noir et blanc montrant Hitler affublé d'un corps de gorille, d'un casque muni de cornes sur la tête, d'une épée encore sanguinolente à la main et juché sur le sommet d'une planète qui semble être la Terre. Le jeu des proportions nous montre que le corps du dictateur est aussi gros que la planète sur laquelle il est assis, lesquelles mettent en tension les rapports de domination. Le titre quant à lui – *Et pourtant elle tourne* – fait référence à Galilée (1565-1642) et au procès intenté contre lui par l'Inquisition en 1633 au sujet de sa théorie de l'héliocentrisme¹⁰⁷. Le géocentrisme enseigné par l'Eglise plaçait l'homme, à l'image de Dieu, au centre de l'univers. De même que Galilée remettait en cause la Bible comme enseignement de la nature exclusif, John Heartfield met à jour le danger des intentions égocentrées d'Hitler. Cette composition fait une allusion évidente à la parenté entre l'évolution de l'espèce et le principe de la race aryenne revendiquée par le nazisme. Celui-ci s'empare des théories de Darwin au profit de l'idéologie de la « race pure ». Selon Hitler, les peuples non-européens sont similaires à des singes, aussi imagine-t-il pouvoir obtenir une race supérieure en pratiquant l'eugénisme, c'est-à-dire en sélectionnant lui-même les personnes qui méritent de vivre ou de mourir. John Heartfield retourne cette idéologie macabre contre Hitler en l'habillant d'un costume de gorille. Hybrider de la sorte le Chancelier allemand revient à déjouer, saper, dégrader la haute estime que le dictateur avait de lui-même. Le jeu combiné de l'hybridation et de la substitution est de nature à contrecarrer l'utopie démentielle d'une race pure. Le recours au corps hybride dans l'image-charge dirigée contre le politique est une arme de sarcasme et de dénonciation. Si l'image animalière satirique renvoyée au pouvoir a connu une grande popularité par ses moyens de propagande, son humour grinçant et sa vocation d'alerte souhaitée élargie et internationale ouvrent la voie au collage dadaïste et surréaliste.

¹⁰⁶ Franck Knoery « John Heartfield, l'œuvre opératoire. », in catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁷ Galilée fut condamné à la prison à vie pour avoir affirmé, à la suite des théories de Copernic, que la mobilité de la Terre et l'immobilité du Soleil étaient une réalité physique incontestable. Accusé d'hérésie, il donna la preuve que les théories religieuses géocentriques, qui pensaient que la terre était immobile et au centre de l'univers, étaient erronées.

Artiste peintre et photomonteuse allemande, à l'époque de sa liaison avec Raoul Hausmann, Hannah Höch (1889-1978), intègre le mouvement Dada en 1919 à Berlin. C'est en 1920 que le photocollage Dada affirme son langage propre reposant sur l'association d'éléments aléatoires et hétéroclites, l'accumulation déstructurée de formes entraînant une tendance au désordre et consistant en une critique de la société capitaliste. Hannah Höch utilise les photographies issues de magazines, des coupures de journaux, des éléments publicitaires ou des slogans qu'elle détourne au moyen de combinaisons et de découpages provocateurs pour les retourner contre la bourgeoisie elle-même.

L'artiste réalise son premier photocollage en 1918, ayant vraisemblablement découvert cette technique avec Raoul Hausmann. Ses convictions politiques l'amènent à une critique personnelle du régime en place mais également de la différenciation traditionnelle des sexes. Ses photocollages célèbrent la modernité et la « Femme Nouvelle » et abordent sous forme d'allégories politiques et sociales les thèmes du communisme et de l'égalité sexuelle. Son œuvre offre deux catégories de collages : à teneur politique d'une part, documentaires d'autre part. Généralement, l'artiste n'a cure de cacher les découpes et d'éviter les distorsions d'échelle ou de proportions entre les éléments.

Daté de 1919-1920, le photocollage de grand format, *Coupé au couteau de cuisine Dada dans la culture décadente du ventre à bière de l'Allemagne de Weimar*, propose une vue d'ensemble de la société berlinoise de l'époque, rassemblant pêle-mêle politique, scientifiques, intellectuels, écrivains et dadaïstes. Dans ce flot d'image, composé de fragments de journaux et de magazines découpés, de photographies, de lettres et de mots, le plus souvent issus d'AIZ, se distinguent aussi roues de voiture, rouages et roulements à bille. Souvent intégrés aux photomontages dadaïstes, ces éléments participent de l'iconographie-type de la machine et du rôle déconstructeur de Dada quant au corps social et aux formes institutionnelles de la culture en place. Des animaux participent de ce foisonnement. En haut, à gauche, des chevaux se désaltèrent sur la tempe d'un homme, une fourmi, symbole d'activité industrielle, sortant de sa tête. Les chevaux sont harnachés et attelés à une remorque remplie de caisses, l'image rappelant celle des westerns. L'un d'eux, la tête écrasée par un pied, évoque une posture de conquérant. Juste en-dessous, un tigre est nourri par une main tenant un biberon signifiant la domestication de l'animal sauvage dès son plus jeune âge, autrement dit de l'éducation de l'enfant. Au centre, on peut voir un éléphant dont le postérieur est oblitéré par des éléments architecturaux industriels, et son maître, dont la lance perce la tête d'une femme. Dans le prolongement des défenses de l'éléphant se tient un personnage féminin au juste-au-corps sombre, et aux bras ballants. La trompe de l'éléphant s'enroule autour d'un être au buste de femme et tête de chat, traversée par un engrenage. Au

centre, un peu plus bas, se détache un zèbre perché sur la tête d'un homme dont le crâne s'est absenté.

L'animal évoque, dans cette œuvre, l'aliénation de l'homme au travail inhérent au capitalisme et sa substitution à l'avantage de la machine. Au-delà d'une critique de la ville et du machinisme, de son ambiance confuse de comédie humaine et de grand cirque, l'œuvre relève le statut de la femme d'après-guerre dans l'Allemagne de Weimar. Intégrant une carte de l'Europe politique répertoriant les pays dans lesquels les femmes ont le droit de vote, en bas à droite, Höch, par le biais de sa propre tête photographiée, est l'allégorie du poids politique nouveau de la femme. Elle défendra souvent la position de la femme dans un monde masculin.

Son art collagiste ne cherche pas, comme Heartfield à entretenir un tant soit peu l'illusion de l'image par le collage. Le corps, animal ou humain, est mis en pièces, invitant à l'interprétation par associations d'idées et symboles. De manière plus générale, leur désordre chahuteur indique suffisamment que l'ordre du monde ancien n'a plus cours, que l'art doit recourir à une autre syntaxe visuelle, en cela la poétique de ses collages correspond fortement à la technique du poème Dada selon Tzara¹⁰⁸.

Si l'animal dans les photomontages Dada se mêle du chaos politique, il peut être le révélateur du fonctionnement d'une société que l'artiste prend à parti.

¹⁰⁸ « Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez les dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Le poème vous ressemblera. Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. Exemple : Lorsque les chiens traversent l'air dans un diamant comme les idées et l'appendice de la méninge montre l'heure du réveil programmé », texte publié dans *Sept manifestes Dada*, Paris, éd. Pauvert, 1924.



Figure 30 – Hannah Höch, *Coup au couteau Dada dans la culture décadente du ventre à bière de l'Allemagne de Weimar*, photomontage, 114 x 90cm, 1919-1920.

© <http://dadasurr.blogspot.fr/>, © Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

L'animal, métaphore à part entière

La métaphore, on l'a dit, permet la substitution identitaire ou le signifié devient le signifiant et inversement. L'animal métaphorique prend l'identité d'une personne, d'un être humain, il en condense le ressenti et l'être de chair et d'os. Il arrive dans des contextes adverses que les artistes se représentent eux-mêmes sous les traits d'un animal. Une approche contextuelle, historique et personnelle, permet d'en mieux cerner le sens qui nous ramène à Goya.

Francisco Goya, la force symbolique du détail

F. Goya (1746-1828), en 1792, tombe gravement malade et devient complètement sourd. Il développe par la suite sa vision satirique de la société et prend position contre les antilibéralistes face à la situation politique internationale. L'Espagne est aux prises avec la misère et des contrastes sociaux extrêmes, l'agriculture périclité, l'industrie peu développée et les deux tiers des terres appartiennent à la noblesse et à l'Eglise. La Révolution française de 1789 avait apporté un souffle d'espoir qui n'est pas suivi d'effets. Goya, témoin des guerres et des invasions de Napoléon, veut peindre ce qu'il voit « sans aucune flatterie », comme ses trois maîtres, disait-il, Velasquez, Rembrandt, et la nature¹⁰⁹.

Entre 1820 et 1823, le voilà attelé à la série des *Peintures noires*, *Pinturas negras*, décor des murs de sa maison de campagne, « La Quinta del Sordo », située en face de Madrid. Entre répressions et soulèvements des partisans, la situation politique de l'Espagne est préoccupante. Tandis que le pays est plongé dans un climat d'oppression, le peintre se retire comme un ermite solitaire. En 1823, Ferdinand VII devient monarque absolu, la répression antilibérale est alors plus forte que jamais et pousse de nombreux espagnols à l'exil. Goya et Léocadia, sa compagne, ayant affiché leur soutien aux libéraux, sont contraints de quitter l'Espagne, et se réfugient à Paris puis à Bordeaux.

¹⁰⁹ Dino Formaggio, *Goya*. Paris, Librairie Larousse, 1960.



Figure 31 - *Un Chien*, 1820-1823, Peinture murale passée à toile, 131x79 cm.

© Museo del Prado, Madrid Espagne, © <http://www.arretsurimages.net/>.

Perro hundando est une œuvre énigmatique, parmi les quatorze peintures murales de la série dite les *Peintures noires*, retrouvées dans la maison que Goya acquiert en 1819. Les *Pinturas negras* sont réparties sur deux étages, entre bureau et salle à manger. Le *Chien* occupe le mur de la salle à manger, près de la porte. On y voit émerger la tête d'un chien, figure vivante, isolée qui paraît comme prise dans ce qui semblerait un amoncellement de terre ou de sable. Le chien porte le regard vers la gauche.

De grande taille, la scène succincte s'inscrit dans un rectangle vertical. Le ton d'ensemble est chaud, une gamme d'ocres bruns et jaunes ; la composition est structurée en deux parties principales dont la partie haute s'étale sur les deux tiers et la partie basse sur un tiers. Le dynamisme de l'œuvre est donné par la courbe de la partie basse, à droite du tableau, et accentué par l'oblique du museau du chien. L'ensemble de l'œuvre est stabilisé par la planéité de la couleur. Il est frontal, sans perspective. Deux pans de peinture remplissent l'espace du tableau. On distingue trois plans superposés articulant les éléments entre eux : la masse brune et sombre qui creuse le premier plan, laissant entrevoir la tête du chien au second plan, laquelle se découpe par contraste sur le troisième plan qui fait fond.

Une palpitation de l'espace est produite par la texture de la couleur passée en touches épaisses, le pan sombre, tel un plan repoussoir, fait reculer le clair. La plage vibrante et colorée du vaste où se noie la tête du chien, très présente, donne une présence et une intensité matérielle tactiles à ce qui n'est que vide ou vide qui se dérobe. Les valeurs, très discrètes, survivent au contraste entre l'éclat lumineux de l'arrière-plan coloré et la terre d'ombre de la partie inférieure. Dans l'entre-deux, la tête du chien est comme écrasée. L'animal semble lutter pour la maintenir hors des masses qui le submergent, on pense à la fatalité d'un ensevelissement et l'effort paraît vain.

Le titre de cette œuvre fut jadis contesté. L'écrivain français Charles Yriarte (1832-1898), en 1867 la nomme *Un chien contre le courant*, puis l'intitulé se transforme en *Un chien à demi-enlisé* pour enfin revenir au titre initial de l'œuvre, donné en 1828 par le peintre Antonio Brugada : *Un chien*.

Des plages de couleur, Daniel Arasse écrit que « vouloir les nommer ne serait qu'un coup de force du langage sur le visible¹¹⁰ ». Ces deux formes, dominante jaune en haut et brune en bas, sont en effet deux espaces de couleur qui évoquent l'abstraction et la peinture pour elle-même. L'œuvre échapperait alors, en partie, au système de la narration et de la conception symbolique propres au Romantisme dont Goya, pré-romantique, est le précurseur. Ainsi, chez les romantiques, la touche et la couleur évoquent-elles les passions humaines. Pour

¹¹⁰ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 253-254.

Baudelaire, admirateur de Delacroix, incline en faveur de la couleur prévalant sur la ligne. Pour Goya il n'y a pas de ligne dans la nature, « mon œil n'aperçoit jamais ni linéaments, ni détails » précise-t-il, il n'y voit que « des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas¹¹¹ ».

On peut voir dans ce tableau un manifeste pictural, on peut voir aussi dans ce chien un être piégé, comme absorbé par la force d'éléments naturels, rendu à la manière d'un Turner dont le pinceau sait canaliser ces forces brutes venues du vent ou de la tempête. Là où Turner traduit la puissance déchaînée, en mouvement, Goya peint un drame par le caractère oppressant et envahissant de la matière indéterminée. On peut voir bien sûr dans la situation du chien le symbole de l'isolement du peintre à ce moment-là, ou la solitude d'un être dans un espace informe que l'humanisme a déserté. Le chien, symbole de fidélité et si présent dans la vie des hommes, se prête en effet, à parler de la condition humaine, et en particulier celle de l'artiste, car tel le chien, il est celui qui sent et observe le monde.

Peu d'éléments se risquent à indiquer la signification de cette œuvre. Nous nous accordons avec Daniel Arasse qui la décrit comme une signature symbolique, le détail d'un tout, car c'est la dernière peinture du cycle des *Peintures noires*. « Sa signification est donc réservée à l'artiste par son absence de sens » conclut l'historien de l'art.

Si le chien est sensé être la personnification animale de l'artiste, il n'a pas l'exclusivité et il est d'autres représentants de la faune qui prêtent leurs traits à l'artiste par le truchement de techniques disparates complices de l'esthétique du collage surréaliste tel que proposé par Max Ernst.

Max Ernst, Loplop, une figure peut en cacher une autre

L'œuvre de Max Ernst (1891-1976) foisonne d'oiseaux fantaisistes se substituant aux humains, en particulier le perroquet¹¹². *Loplop Le Supérieur des oiseaux* apparaît pour la première fois en 1928 puis en 1929 dans son premier roman-collage, *La Femme 100 Têtes*, paru aux éditions du Carrefour. Dans ce roman, Ernst combine, associe et mélange des éléments disparates, visant l'objet des surréalistes qui est de troubler l'esprit et les sens. Cette histoire en images déroutante est conçue essentiellement à partir de xylogravures glanées dans des romans-feuilletons, des magazines et des encyclopédies du XIX^e siècle comme *Le Magasin pittoresque* ou *L'Illustration*.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² L'histoire raconte qu'il possédait en effet un perroquet du nom de Hornebom, qui eut le malheur de mourir le jour où sa petite sœur naquit.



Figure 32 – Max Ernst, *Dans le bassin de Paris, Loplop, le supérieur des oiseaux, apporte aux réverbères la nourriture nocturne*, Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, Chapitre I, planche 11 de *La femme 100 têtes*, 16,2 x 14,7 cm, 1928-1929. © Jacques Faujour - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN), © Adagp, Paris.

Les 147 collages élaborent un univers sans logique propre et sont accompagnés de courtes légendes, tel un collage verbal ajouté après coup qui paraît indépendant de l'image. Ce roman mâtiné d'érotisme raconte les tribulations d'une jeune femme, nommée *Perturbation*, sœur du personnage de Loplop.

Le nom de *Loplop* peut faire référence au poète et enseignant Ferdinand Lop, connu pour sa candidature perpétuelle aux élections législatives et présidentielles et son programme farfelu. Fascinés par son personnage, des étudiants parisiens scandaient le cri « Lop-Lop » dans le Quartier latin. La répétition des syllabes, rappelant également le néologisme de Dada ou l'écholalie d'*Ubu* d'Alfred Jarry, pourrait à travers *Loplop* correspondre à une figure réflexive, celle de l'artiste, hypothèse que pourrait confirmer Breton lorsqu'il décrit Loplop, « ce double [...] en qui nous pouvons reconnaître Max Ernst¹¹³ ».

Dans l'illustration légendée *Dans le bassin de Paris, Loplop, le supérieur des oiseaux, apporte aux réverbères la nourriture nocturne*, nous pouvons voir l'oiseau gigantesque situé sur une place de Paris – il semble que cela soit la Place Vendôme. Comme l'indique littéralement la légende, il procède à l'allumage des lumières des réverbères de la place mais on peut également y voir une allusion érotique avec « la nourriture nocturne » apportée par Loplop, qu'il suffit de relier avec d'autres extraits pour soulever une atmosphère érotisée¹¹⁴. Les proportions démesurées de l'oiseau par rapport à l'architecture et aux personnages orchestrent une perturbation visuelle. Ces collages d'éléments disparates correspondent à l'univers onirique surréaliste, déroutant et générateur d'effets de surprise chez le spectateur, ce d'autant plus que l'auteur, on l'a dit plus haut, n'avait cessé de dissimuler toute trace de fabrication et de provenance des images.

Mais *Loplop* permet aussi à l'artiste d'exploiter toute la diversité des techniques qu'il a initiées, comme le grattage, le frottage, le dessin, le recours à la photographie et au collage et de passer en revue tous les thèmes qui lui sont chers.

Selon Werner Spies, les toiles figurant le personnage de *Loplop*, « anticipent deux aspects fondamentaux, la structure anthropomorphe et la présentation d'œuvres¹¹⁵ ». La plupart de ces tableaux offrent en effet un homme sandwich schématisé pointant sa figure en avant tel un bec plutôt long. Le thème de la collection sous-tend les œuvres de la série *Loplop* par son caractère cumulatif et le titre récurrent *Loplop présente* fait bien référence à l'artiste désignant des images dans l'image.

¹¹³ Cit. in Julia Drost, Ursula Moureau-Martini, Nicolas Devigne, *Max Ernst, l'imagier des poètes*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2008, p. 14.

¹¹⁴ *Id.*, pp. 92-93. Des extraits comme « La sève monte », « les caresses angéliques se retirent dans les régions secrètes ».

¹¹⁵ Werner Spies, *Max Ernst-Loplop, l'artiste et son double*, Paris, Gallimard, 1997, p. 7.

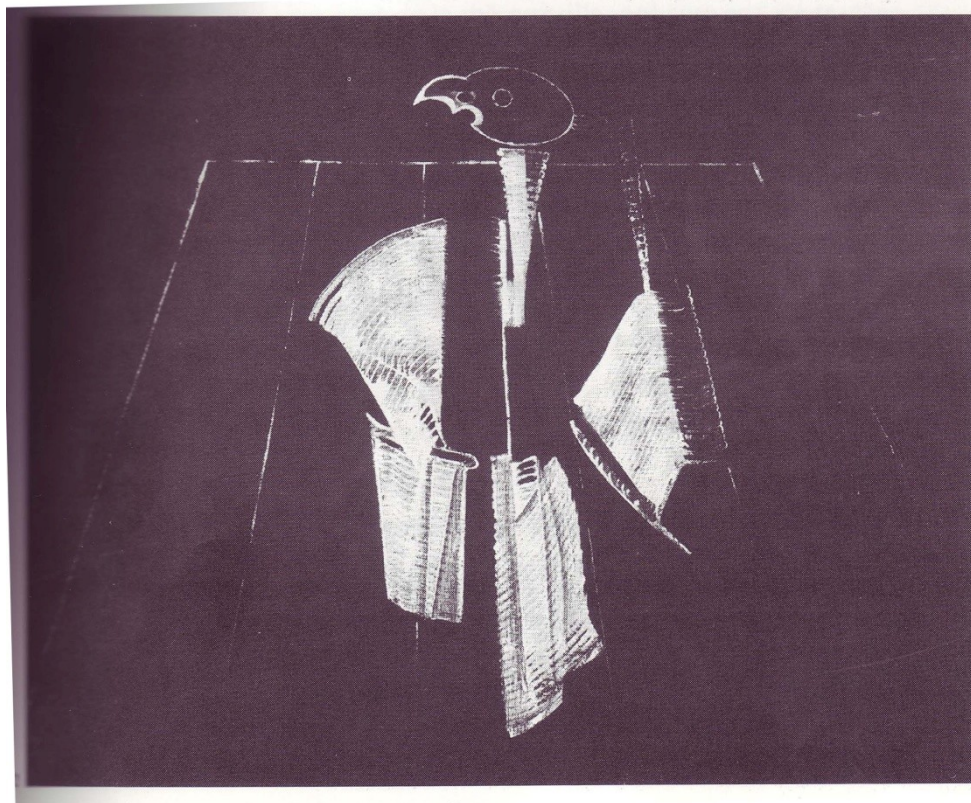


Figure 33 - Max Ernst, *Loplop, le Supérieur des oiseaux ou Oiseau de neige*, huile sur toile, 79 x 99 cm, 1928. © Collection privée, ©.

Simplifiée, la structure anthropomorphe de *Loplop* repose sur une construction frontale et privée de volume. Il en est ainsi de *Loplop, le Supérieur des oiseaux* (1928), intitulé *a posteriori*, dont la simplification géométrique converge vers un point de fuite. Cette perspective fait vêtement pour *Loplop*, sur le principe de l'éventail déjà utilisé dans des œuvres antérieures – le *Rosignol chinois* ou *La Chanson de la chair*.

Le thème de l'artiste représenté par la forme d'un chevalet est connu de l'histoire de l'art. On peut rapprocher par exemple une œuvre éminemment anthropomorphe datée de 1670 de Cornelis Gysbrecht, où l'on voit un *Chevalet* qui semble surmonté d'une tête, du personnage de *Loplop*. L'artiste auto-présente ses œuvres par l'intermédiaire de son substitut, ou double, *Loplop*. La série pourrait s'interpréter comme une autobiographie à la « troisième personne¹¹⁶ ». Plusieurs écrits attestent que l'artiste lui-même s'identifiait à *Loplop*, le *Supérieur des oiseaux*. Il s'agit d'une figure de mise à distance. Selon l'analyse freudienne, il pourrait être vu comme le Surmoi de l'artiste, censeur capable de désigner et de choisir quels éléments peuvent figurer dans les collages, de surveiller les créations et de déterminer les matériaux dignes d'être utilisés. *Loplop* représente ainsi l'artiste et ses critères de choix plastiques.

Max Ernst est attaché à la vision intérieure, que les surréalistes nomment aussi « modèle intérieur », comme matrice de ses collages, ses frottages et tableaux. Elle est une instance de transformation. Ainsi, d'un motif Second Empire trouvé dans un livre d'architecture, « visionné » de manière obsessionnelle, Ernst fait une chimère « tenant à la fois d'un oiseau, d'une pieuvre¹¹⁷, d'un homme et d'une femme¹¹⁸ ». Ajoutant une tête et des jambes, il élabore un dessin proche de *Loplop* nommé *Chimaera*.¹¹⁹ La vision intérieure, que Max Ernst nomme aussi « vision de demi-sommeil », consiste à cerner et à projeter des images mentales par l'intermédiaire de motifs et de formes dont le contenu objectif est pris dans le réseau de la subjectivité. L'artiste projette ainsi ses significations personnelles et imaginaires, dans les images existantes donnant lieu à des combinaisons porteuses d'un sens nouveau, jouant ainsi sur les métamorphoses de l'animal. Ce processus mental, cette activité visionnaire profuse rejoignent la définition de l'imaginaire par Bachelard, comme « [...] faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. [...] Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. [...] Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*¹²⁰ ».

¹¹⁶ *Id.*, p. 122. Expression de Werner Spies, « L'artiste à la troisième personne ».

¹¹⁷ Il est à noter que la pieuvre est un des animaux totems du Surréalisme.

¹¹⁸ Werner Spies, *op. cit.*, « Comment on force l'inspiration », p. 138.

¹¹⁹ Illustration accompagnant la version anglaise de *Comment on force l'inspiration*, qui apparaît dans le collage *Loplop présente chimaera* (1932) auquel il l'a intégrée.

¹²⁰ Gaston Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris, 1943, pp. 7-8.

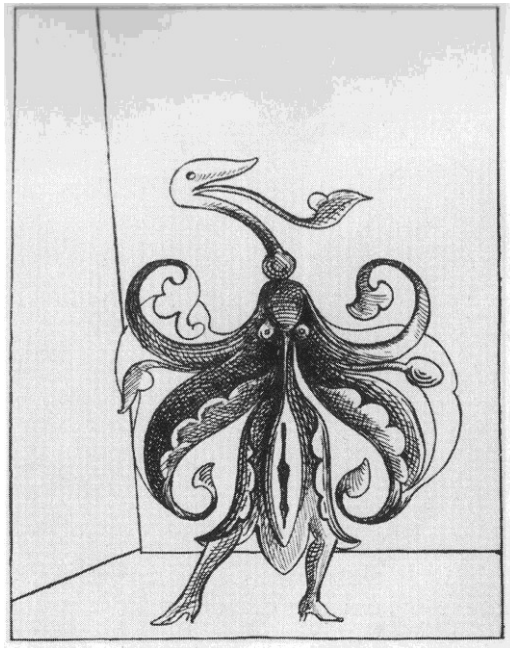


Figure 34 – Max Ernst, « Chimaera », illustration pour *This Quarter*, encre, 1932. ©

Chapitre 2

Allégorie d'un système de globalisation

Nous retrouvons dans l'œuvre qui suit l'allégorie dans son rôle de personnification. Cette fois-ci, c'est l'animal qui à charge de donner forme concrète à une idée. L'examen de la performance la plus célèbre d'Oleg Kulik va en effet convoquer la figure vive de l'animal au service d'une critique du sauvage et du civilisé.

Oleg Kulik : Attention chien méchant !

S'attarder sur la performance initialement intitulée *Mad dog or the last taboo guarded by lonely cerber*¹²¹ réalisée par l'artiste russe Oleg Kulik la première fois à Moscou en 1994, peut mettre à jour des expériences sensibles, des jeux de frontières et de transgression. Nu et à quatre pattes dans la rue, il joue le rôle d'un chien enragé et enchaîné ayant mordu des spectateurs et notamment un critique d'art Suédois à l'occasion de l'exposition de Stockholm

¹²¹ Traduit par *Chien fou ou le dernier tabou d'un cerbère solitaire.*

en 1996¹²², après avoir posé cette ultime limite : celle de ne pas le toucher. La prolifération ou la banalisation de l'image de synthèse a fini par imposer une telle dématérialisation de l'image qu'en contrepoint certains artistes font retour à l'animalité et à la matérialité du corps-organe, à l'expérience sensible de l'œuvre ou par l'œuvre. En quoi la performance d'Oleg Kulik, recourant à cela questionne-t-elle l'identité ?

Oleg Kulik, est un artiste plasticien né en 1961 à Kiev en Ukraine qui se revendique artiste russe. Dans les années 90, il développe, dit-il, une pensée artistique dans le contexte de la chute du mur de Berlin, qui divisa l'Europe en deux de 1961 à 1989 et de l'effondrement du bloc soviétique. En effet, tous les repères en Russie se sont écroulés, les idéologies aussi et la population, peu préparée à ces bouleversements, est en proie au chaos. L'oppression politique de l'ex-URSS ayant réprimé leurs évolutions, les artistes produisaient clandestinement. Oleg Kulik a cherché à montrer comment les œuvres qui nous divertissent sont nées dans la douleur et la violence. C'est en novembre 1994 qu'il prend pour la première fois le rôle d'un chien fou¹²³, d'un « Cerbère solitaire » – Cerbère est le mythologique chien à trois têtes, gardien des enfers – qui par ses aboiements menace, fait fuir les ennemis et défend sa maison, son territoire en réaction à la fermeture des squats artistiques de Moscou orchestrée par les pouvoirs politiques.

En 1996, à Stockholm, durant l'exposition *Interpol* qui avait pour objectif de créer un espace artistique entre Stockholm et Moscou, entre l'Est et l'Ouest, dans lequel tout conflit disparaîtrait, Oleg Kulik a mordu le commissaire Suédois de l'exposition, Jan Aman. Ce qui fit scandale et lui ferma les portes de galeries européennes. Il explique son geste par la transgression d'une limite qu'il avait établie, celle de ne pas le toucher¹²⁴, correspondant au personnage qu'il s'était façonné, celle d'un artiste Russe transformé en chien. Il dit que « ne pas mordre aurait été trahir cette image, et alors le public a vu un vrai Russe et ça ne lui a pas plu¹²⁵ ». Tel un acteur transformiste, Kulik rassemble en une seule entité deux univers séparés, l'homme et l'animal, l'Ouest et l'Est, la Russie et L'Ukraine.

La mise en scène de l'animalité par Kulik dans cette performance livre en direct au regard du spectateur le corps dans son immédiate nudité, sans l'interface du vêtement, ni aucune distanciation : sans artifice si ce n'est celui de la situation.

¹²² Nommée *Dog House*.

¹²³ Il emploie en effet le système du zoomorphisme, zone de contact entre l'homme et l'animal : incarne un personnage, prête son corps à une allégorie.

¹²⁴ Patrovitch Fanari. « Oleg Kulik, artiste russe pour le meilleur et pour le pire ». *Art Press*, 269, Paris, juin 2001, p. 42.

¹²⁵ *Ibid.*

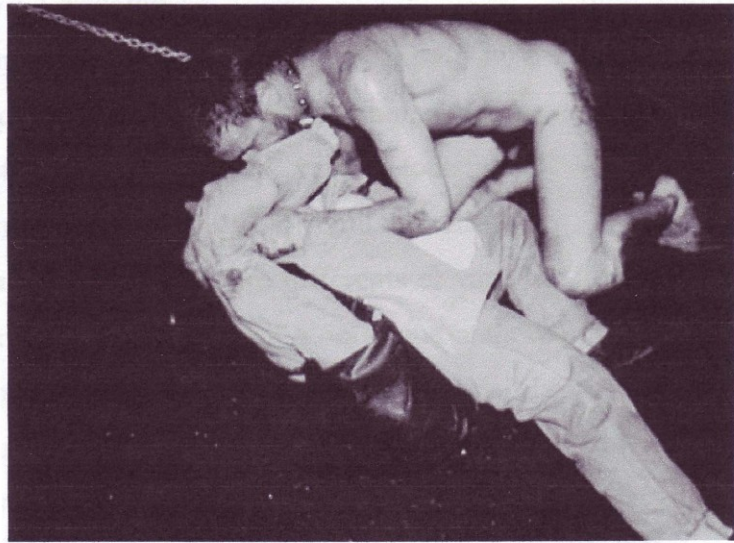


Figure 35 - Oleg Kulik, *Mad Dog or the last Taboo guarded by Lonely Cerber*, performance.

© Oleg Kulik, 1994-1996.

L'homme, avec Kulik, se fait animal ; il est poilu¹²⁶ et présente une matière charnelle malléable, renonçant à la station debout pour redevenir quadrupède, le dépouillant de cette spiritualité, cette élévation qui le distingue, selon Platon, de l'animal. En effet, durant l'Antiquité, le corps nu était considéré comme le reflet divin de la perfection, compris dans une représentation idéale et athlétique de l'homme¹²⁷. Le corps à nu, montré dans le plus simple appareil d'Oleg Kulik affiche cet aspect sauvage, irrémédiablement matériel et périssable. Il s'explique : « ma position sur les mains et les genoux est une conscience de la chute de l'horizon humain, accompagné d'un sentiment de la fin de l'anthropocentrisme¹²⁸. » Le cynisme, mot de racine grecque *cyno* signifiant « chien », est un mode de pensée philosophique appartenant à l'école cynique dont Diogène de Sinope en est le plus fameux disciple. C'est aussi une manière de vivre qui consiste à transgresser les conventions en vivant dans le dénuement. Par son excentricité et sa manière de dénoncer le civisme, on dit que le cynique agit comme un animal. Le but du cynisme est de retrouver l'homme naturel, les valeurs essentielles en contraste avec les biens terrestres et la civilisation. Interpréter le retour à un état premier est une arme critique à l'encontre de la civilisation, de la société industrielle et de l'idée que l'homme serait au sommet de la hiérarchie du vivant.

On peut voir dans cette attitude une forme de primitivisme. Le Primitivisme naît avec le XX^e siècle, recherchant les formes originelles. Avec le développement des musées ethnographiques au XIX^e siècle, on s'intéresse aux arts exprimant le lointain, l'exotisme et le sauvage, alternative à la lassitude des valeurs conventionnelles et figées de l'Occident et de la culture classique, en quête de l'essence de l'art. L'apparition des happenings dans les années soixante va mettre en exergue la pulsion créatrice qui laisse place, essentiellement, au hasard et à l'imprévu. Dans les écrits de *L'art et la vie confondus*, Allan Kaprow explique en 1961 que « les happenings sont des événements qui, pour dire les choses simplement, ont lieu¹²⁹ ». A la différence du théâtre, les actions ne sont pas reproductibles, ne peuvent avoir lieu deux fois et à ce titre peuvent être considérées comme des œuvres uniques. Les lieux qui ne sont pas consacrés à l'art sont privilégiés. Le public proprement dit n'est pas contemplatif comme au théâtre ou à un spectacle, sa participation, sa présence est nécessaire à l'advenue de l'œuvre. N'importe quel matériau peut être utilisé et la durée est variable. Selon Lydie Pearl,

¹²⁶ Dans le *Parménide* de Platon, Socrate affirme que « la boue, les poils et la crasse sont des choses grotesques¹²⁶ », elles n'ont pas de forme et n'ont aucun lien avec les Idées qui pour le philosophe sont la vraie réalité. Il ne peut y avoir de matières organiques et informes dans le Beau idéal de Platon.

¹²⁷ Toutefois, le corps primitif, à nu, et quadrupède que met en scène Oleg Kulik se situe à l'opposé de la sculpture esthète, lisse et de marbre blanc, droite et érigée avec superbe et noblesse mise en avant par Platon.

¹²⁸ Cit. in Lydie Pearl, *Que veut la foule ? Art et Représentation*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 60.

¹²⁹ Allan Kaprow, « *Les happenings sur la scène New-Yorkaise (1961)* », cit. in *L'art et la vie confondus*, Paris, Ed. Centre Pompidou, 1996, p. 48.

le happening est un évènement qui perdure dans les mémoires de ceux qui y ont assistés afin de laisser place à l'élaboration d'une légende ou d'un mythe¹³⁰.

La performance correspond à une forme d'expression de l'immédiateté ; exposition immédiate du corps au sens de risques ou danger que peut annoter le mot « exposé ». L'immédiateté, c'est être en prise avec le réel. Le spectateur est dans l'ici et le maintenant car, à la différence du théâtre, il n'y a pas séparation entre la scène et la salle. La performance en appellera par ailleurs à l'intégralité des sens happant le spectateur qui saisit l'œuvre dans sa globalité, de tout son corps. Olivier Vargin, docteur en sciences de l'art, explique en outre que « la scène moscovite des années 90 recourt à l'intervention directe, sur le terrain de la réalité de la cité en agissant hors des cadres de la permission¹³¹ ». Agir en dehors des galeries, c'est une manière de s'approprier l'espace public, de le démocratiser et d'être en contact direct avec le quotidien.

Si l'adresse à l'autre de cette intimité est très directe, Oleg Kulik interdit paradoxalement à quiconque de l'approcher et à fortiori de le toucher, de violer son territoire. Le toucher peut générer un entre-deux où chacun des protagonistes est à la fois touchant et touché, instaurant une intimité comme *in vitro*, qu'elle soit communicationnelle ou sexuelle. L'interdit du toucher christique, le « *Noli me tangere* », soit « Ne me touche pas¹³² », lancé par Jésus, tout juste ressuscité, apparaissant à Marie-Madeleine, semble signaler une rencontre du sacré et de l'impur, de l'être divin et de l'homme. Pour Freud, la crainte du contact, du sacré comme de l'impur, est le pivot principal du tabou¹³³. Mais l'interdiction s'entend, nous dit Freud, au sens de « l'expression figurée : " se mettre en contact ". Tout ce qui oriente les idées vers ce qui est prohibé [...] qui provoque un contact purement abstrait ou mental est prohibé au même titre que le contact matériel lui-même¹³⁴ ». Ce *Noli me tangere*, à l'instar de l'interdit posé par Oleg Kulik, se rapprocherait alors d'un refus de toute communication, comme une fermeture totale à tout passage possible, qu'il soit physique ou mental. De même qu'une œuvre d'art ne peut être touchée sous peine de poursuite, Oleg Kulik rappelle sa sujétion à un pouvoir supérieur, que l'art relève d'une sacralisation, se distinguant par là des autres activités du reste du monde.

De gentil toutou, l'artiste se transforme en chien enragé lorsque le Suédois viole son espace, outrepassant ainsi la limite. Kulik transgresse l'interdit qu'il s'était lui-même imposé, et se

¹³⁰ Lydie Pearl, *op. cit.*

¹³¹ Olivier Vargin, *Regards sur l'art contemporain russe (1990-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 133-134.

¹³² Plusieurs traductions existent : « Ne me retiens pas », « Ne me touche plus ».

¹³³ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1981. Le psychologue souligne que l'interdit du toucher rend possible la découverte de l'interdit œdipien, qui prohibe l'inceste et le parricide.

¹³⁴ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 38.

compromet dans un corps à corps avec l'intrus montrant par là que l'homme, à l'instar du chien pourtant dressé, peut retrouver, comme l'indique Lydie Pearl, « son instinct d'animal sauvage lorsque la limite s'estompe¹³⁵ ».

D'une part l'artiste rapporte qu'il « était dans l'état d'un idiot ou d'un animal, comme un chien qui cherche à manger¹³⁶ ». A ce propos, rappelons que l'Ukraine, « Grenier à blé » de l'ex-URSS a traversé de nombreuses et terribles famines entre 1920 et 1933 qui firent des millions de morts. D'autre part, Lydie Pearl¹³⁷ explique que Kulik mord un spectateur dans un mouvement de pulsion cannibalique¹³⁸. En 1905, Sigmund Freud dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*¹³⁹ rappelait pour sa part que dans le stade oral-cannibalique ou sadique oral, le plaisir est lié à la morsure¹⁴⁰. Il précisait aussi que les tendances agressives se manifestant à travers l'oralité provoquent des fantasmes de dévoration, dont le désir d'incorporer l'objet aimé. Oleg Kulik irait-il jusque-là ? Dans la performance en 1996, la frontière entre l'homme et l'animal n'existe plus : les deux identités se fondent dans le corps à corps. L'artiste jouant au chien, mime la dévoration. L'anthropologue écossais James Frazer avait déjà relevé à la fin du XIX^e siècle que « le sauvage croit communément que, en mangeant de la chair d'un animal ou d'un homme, il acquiert les qualités non seulement physiques mais aussi morales et intellectuelles qui sont caractéristiques de cet animal ou de cet homme¹⁴¹ ». De la même manière qu'ingérer un aliment revient à incorporer ses propriétés réelles et imaginaires, l'homme-chien mordrait pour s'approprier des substances ou des vertus du spectateur.

L'humanité, selon Claude Lévi-Strauss, se diviserait en deux catégories : « Il y a des sociétés qui voient dans l'absorption de certains individus détenteurs de forces redoutables le seul moyen de neutraliser celles-ci et de les mettre à leur profit, et celles qui, comme la nôtre (...), ont choisi la solution inverse, consistant à expulser ces êtres redoutables du corps social, en les tenant temporairement ou définitivement isolés¹⁴². » De fait, le chien Oleg Kulik est seul, exclu d'un corps social considérant cet être comme non-civilisé. Notons qu'il y a eu à l'issue

¹³⁵ Lydie Pearl, *op. cit.*

¹³⁶ *Tracks*, Emission culturelle, Arte, 28/08/2012.

¹³⁷ Lydie Pearl, *op. cit.*

¹³⁸ Le terme « cannibalisme », formé à la fin du XVIII^e siècle à partir de « cannibale », provenant lui-même de l'espagnol *canibal*, altération de *caribal*, qui, dans la langue des Caraïbes, signifie « hardi » et, au figuré, « homme cruel et féroce ».

¹³⁹ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), *op. cit.*

¹⁴⁰ En effet, le stade oral chez l'enfant se distingue par une première phase qu'est la succion, et une seconde phase qu'est la morsure. Ce second temps, où la bouche en tant que zone érogène apparaît comme trait d'union de la satisfaction libidinale et de la décharge d'agressivité, inaugure, chez l'enfant, les premiers processus d'identification primaire à la mère.

¹⁴¹ James Frazer, *Le Rameau d'or* (1890), Paris, Robert Laffont, 1981, cit. in Dominique Memmi, *Introduction, La fabrication du dégoût*, Revue *Ethnologie française*, Vol. 41, PUF, Paris, 2011, pp. 5 à 16.

¹⁴² Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (1955), Paris, Plon, « Terre Humaine », 1993, p. 447.

de cette fatale morsure dépôt d'une plainte par le critique d'art qui a mené l'artiste devant les tribunaux.

Etablissant un rapport entre cette morsure et la société hypermédiatisée et globalisante où le modèle universel est celui de l'Ouest, Lydie Pearl écrit : Kulik « prend les médias comme support et, en même temps, en fait la critique en leur tendant le miroir de leur cannibalisme. Il reflète le système qui l'agresse, un système cannibale, consommateur d'hommes¹⁴³ ». Elle ajoute qu' « en mordant, en suggérant la pire des sauvageries, c'est-à-dire le cannibalisme, il échappe au globalisme du modèle dit « civilisé » et retrouve en s'opposant, une place, une distinction, une identité choisie¹⁴⁴ ».

Dans une interview d'*Art Press* en 2001, Kulik expliquait son choix d'être un artiste russe alors que ses collègues artistes étaient pour lui des artistes internationaux. Il questionne donc une identité en perte de structures où, dit-il, « s'est brouillée une répartition auparavant très claire : celle du Communisme d'un côté, du Capitalisme, et des pays en voie de développement de l'autre¹⁴⁵ ». Avec « le développement des technologies de médias, l'identité se trouve diluée par la société de communication de masse mondialisée largement dominée par la culture occidentale¹⁴⁶ ». Le seul recours s'avère alors la régression à l'état de sauvage originel, afin de s'en démarquer.

La bestialisation peut révéler une défaillance dans le système de globalisation où l'identité s'est dissoute dans une homogénéisation des cultures. Oleg Kulik veut affirmer son identité Russe endossant le rôle d'un chien méchant dans sa performance *Mad Dog or the last taboo guarded by lonely Cerber* mais il se situe dans un paradoxe. Il prône un retour à des valeurs authentiques, identiques à celles de Diogène le cynique et personnifie, tout à la fois, la Russie dans ses aspects les plus terribles et la civilisation, ses normes et ses lois. Si le zoomorphisme établit un rapport étroit avec l'âme humaine, la métamorphose questionne l'identité humaine physique et psychologique.

¹⁴³ Lydie Pearl, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 65.

¹⁴⁵ *Art Press*, *op. cit.*

¹⁴⁶ Lydie Pearl, *op. cit.*

Troisième partie
Métamorphose,
La transformation de l'homme et de l'animal

La métamorphose – *meta* signifiant « changement » et *morphé* « forme » – est ce « changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être qui en est l'objet n'est plus reconnaissable¹⁴⁷ ». Elle est cette transformation, cette modification lente et progressive de l'apparence extérieure ou intérieure.

Dans la mythologie grecque, la métamorphose est un privilège des dieux où la figure animale est souvent mise à contribution. Zeus est coutumier du fait, en général dans le but stratégique de courtiser de jeunes vierges sans éveiller les soupçons de sa femme Héra, très jalouse. C'est ainsi qu'il se transforme en taureau pour attendrir Europe. Moyen privilégié des protagonistes du monde enchanté et du merveilleux, la métamorphose est aussi le châtiment de *l'ubris* ou démesure de qui prétend égaler les dieux ; les imprudents restent à jamais figés dans la forme de transformation visée, animale, végétale ou minérale. C'est ainsi qu'Arachné, la jeune tisseuse qui osa défier Athéna dans l'art de la tapisserie fut transformée en araignée condamnée à tisser sa vie durant.

Pour la biologie la métamorphose se caractérise par les étapes évolutives, progressives ou brutales d'un animal, de sa forme larvaire à l'état adulte au gré de diverses modifications morphologiques. Le têtard passe ainsi d'une respiration branchiale à une respiration pulmonaire pour finir en grenouille. Les théories de Charles Darwin nous apprennent que les espèces se modifient et ne sont pas fixes, car soumises à une évolution dynamique. L'animal, afin d'assurer sa survie, est soumis à une sélection naturelle, un mécanisme d'évolution transmettant l'appareil génétique qui lui permettra de s'adapter au mieux. Par exemple, les girafes dotées d'un cou plus long se sont mieux adaptées à leur environnement¹⁴⁸.

¹⁴⁷ *Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

¹⁴⁸ Théorie qui va à l'encontre de celles de Lamarck qui pensait que le cou des girafes s'était progressivement allongé. On sait aujourd'hui que Lamarck avait tort.

Chapitre 1

Dans le mouvement de l'art

La métamorphose opère dans son élan la transformation de l'homme en animal et réciproquement.

Transformation, excès et facéties

Après avoir traité séparément, en conservant les critères d'analyse de la physiognomonie animale et humaine, Lavater fait état d'une théorie évolutive dans le dernier volume de son étude. Il aborde les changements successifs permettant d'apprécier par exemple la transformation d'une grenouille en Apollon, au travers d'une humanisation progressive au cours de laquelle se dégagent peu à peu le nez, la bouche, le menton, les yeux sur une même ligne d'animalité.

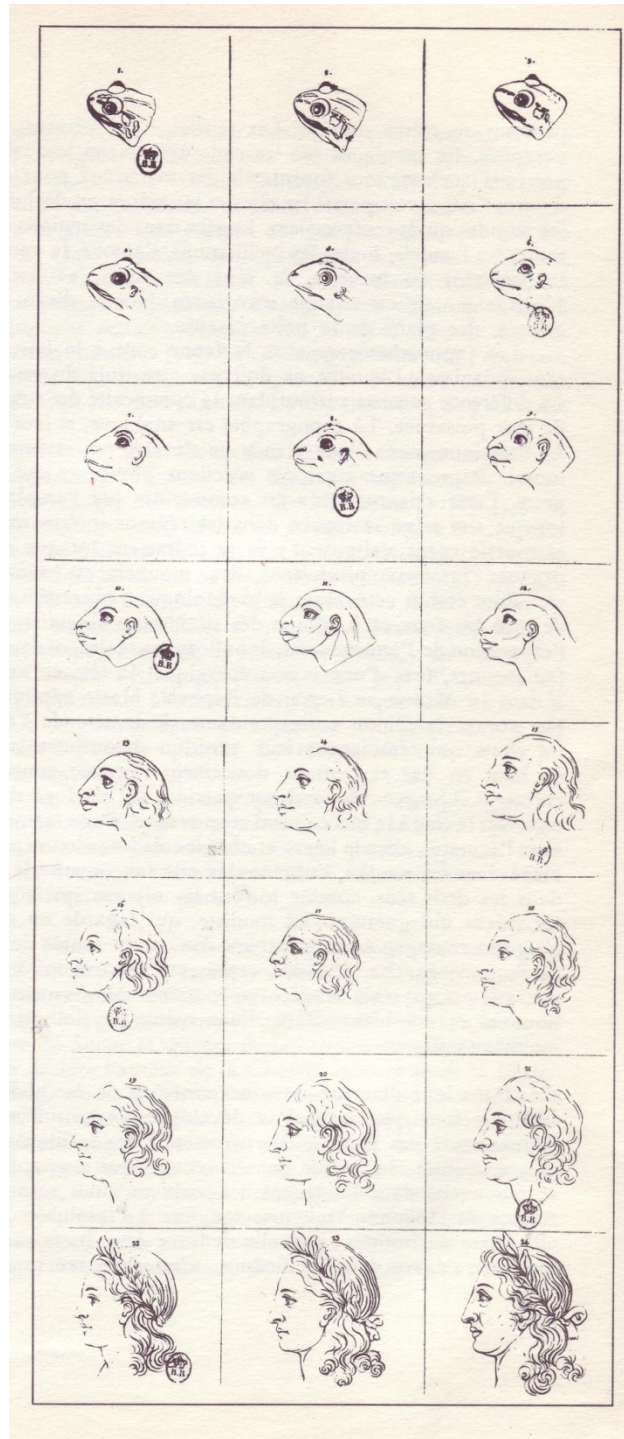


Figure 36 - J.C. Lavater, *De la Grenouille à Apollon*, eau forte, in *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, 1775-1778. © Jurgis Baltrusaitis in *Aberrations, les perspectives dépravées*, Champs, Flammarion, 1995.

Il s'appuie sur la démonstration concernant l'angle facial de Pieter Camper¹⁴⁹, inventeur de l'anatomie comparée et professeur de dessin anatomique à l'usage des peintres et sculpteurs, dont les travaux s'intégreront à l'anthropologie moderne. Toutefois, il s'agit essentiellement d'une sorte de caprice, dont les êtres sont inventés à partir d'un mélange de formes humaines et animales. Camper « montre aux étudiants de l'Académie de dessin d'Amsterdam qu'il y a du singe chez le nègre ou le kalmouk, tandis que l'homme grec (Apollon) se situe, par son angle facial, à l'opposé de l'animal¹⁵⁰ ». En comparant les angles du crâne, Camper souhaite établir des différences entre les hommes et entre les animaux pour en évaluer le degré d'intelligence. Il veut ainsi montrer que l'homme blanc se situe au côté des dieux et l'animal du côté des peuples noirs – Nègres – là se pose la limite critique d'une telle thèse quand bien même elle participerait d'un esprit d'époque.

Le modèle antique est le modèle de la perfection tirée de la nature dont l'abstraction linéaire appuiera l'idée d'une épuration des imperfections. Apollon est en effet le dieu grec à la beauté et aux formes idéales, il représente le canon esthétique et la perfection.

Lavater en partant non plus du singe comme chez Camper mais de la grenouille, veut renforcer l'idée d'un écart entre l'homme et la bête en évoquant la ligne d'animalité et en se basant sur l'angle facial de Camper. Pour lui, et selon les critères grecs qui font que si l'homme est beau il est aussi naturellement beau, la vertu embellit et le vice enlaidit. Et puisque l'homme est à l'image de Dieu, Lavater évoque les « différents degrés qui montent de l'espèce animale à l'espèce humaine et qui font passer de la laideur brute et de la méchanceté satanique à la beauté idéale, divine¹⁵¹ ». Il veut montrer que l'on peut passer de la grenouille, « représentant gonflé de la nature, la plus ignoble et la plus bestiale¹⁵² » à Apollon, « beauté idéale, divine¹⁵³ ». Lavater veut montrer qu'on peut dresser une « progression ascendante de l'expression physiognomonique¹⁵⁴ ». Elisabeth de Fontenay explique que « pour lui, la nature créée par Dieu est une en toutes ses manifestations, à tous ses niveaux, et si une analogie doit

¹⁴⁹ Pieter Camper (1722-1789), anatomiste et naturaliste Hollandais connu pour sa *Dissertation Physique sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes de différents pays et de différents âges. Sur le beau qui caractérise les statues antiques et les pierres gravées. Suivie de la proposition d'une Nouvelle Méthode pour dessiner toutes sortes de têtes humaines avec la plus grande sûreté* publiés en 1791 et pour ses *Discours prononcés en l'Académie de dessein d'Amsterdam sur le moyen de représenter d'une manière sûre les diverses passions qui se manifestent sur le visage ; sur l'étonnante conformité qui existe entre les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons et l'homme ; et enfin sur le beau physique*, publiés par son fils Adrien Gilles Camper en 1792.

¹⁵⁰ Anne-Marie Lecoq, « Physiognomonie », *Encyclopædia Universalis* en ligne : <http://www.universalis-edu.com.haysend.u-bordeaux3.fr/encyclopedie/physiognomonie/>.

¹⁵¹ Johan Kaspar Lavater, *La Physiognomonie* (1775-1778), Paris, Delphica, L'âge de l'homme, 1981, p. 348. *Cit. in*, Elisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 689.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Id.*, p. 690

être établie entre les visages humains et les faces animales, c'est que malgré la supériorité incomparable (mais pas incommensurable !) de l'homme, on peut dresser une échelle qui s'élève, par passages insensibles de l'animal le plus humble à l'homme le plus remarquable¹⁵⁵ ».

Partant de l'angle de l'architecture du crâne de plus en plus ouvert, Lavater argumente la supériorité de l'homme sur l'animal. « Plus l'angle est aigu, et plus la créature tient de l'animal¹⁵⁶. » Selon lui, tous les êtres s'apparentant à l'humanité ont un angle compris entre soixante et soixante-dix degrés. « Celui, qui, au dessous de soixante dix degrés, se rapproche de l'angle des têtes des nègres d'Angola et des têtes Calmouks perd successivement toute trace de ressemblance humaine¹⁵⁷ » explique Lavater. La planche de dessin *De la grenouille à Apollon*, expose ainsi comment les figures sont de moins en moins repoussantes et comment l'homme exerce une ascendance sur l'animal de par son angle facial plus important qui montrerait une intelligence supérieure, réduisant le vivant à une valeur numérique. La divinité Apollon se situerait ainsi au dessus de l'homme qui, lui-même, serait supérieur à l'animal, ce dernier prendrait donc la place la plus basse dans l'échelle de Lavater. « L'humanité a toujours ce caractère de supériorité, dit-il, à laquelle l'animal ne peut atteindre en aucune façon. La distance est immense entre la nature de l'homme et celle du singe. Je le répète : Réjouis-toi homme de ton humanité. Placé dans un rang auquel nul autre être ne peut atteindre, réjouis toi de cette place uniquement la tienne. Ne cherche point de grandeur à adopter la petitesse de la brute, point d'humilité à rabaisser ta nature¹⁵⁸ » écrit Lavater.

Si la bête, les dieux, les hommes et les hybrides on tous à voir d'une manière ou d'une autre avec la métamorphose – qui se révèle alors constante culturelle –, les valeurs symboliques qu'ils véhiculent – le sauvage et l'idéal, le bien et le mal, l'humanité et l'animalité – sont des versants opposés qui se disputent la même personne.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Georges Canguilhem, *L'homme et l'animal du point de vue psychologique selon Charles Darwin*, in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, Tome 13, n°1. Lamarck et Darwin. À l'occasion du Centenaire de "L'Origine des espèces". pp. 81-94, 1960 en ligne : <http://www.persee.fr/>.

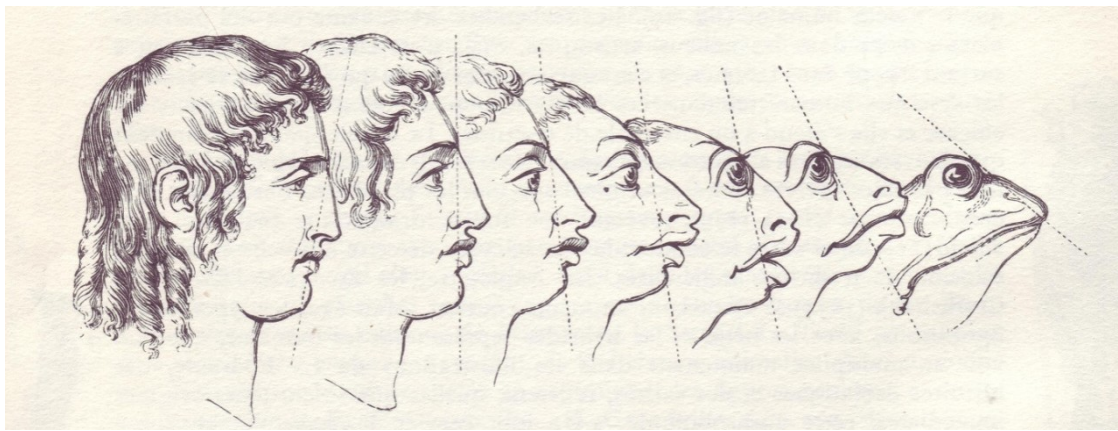


Figure 37 - J. J Grandville, « Apollon descend vers la grenouille », *Le Magasin Pittoresque*, lithographie, 1844. © Jurgis Baltrusaitis in *Aberrations, les perspectives dépravées*, Champs, Flammarion, 1995.

Alors que Lavater anthropomorphisait la bête, Grandville s'approprie, entretemps, avec *Animalomanie* (1836), l'imagerie du philosophe dont la charge concerne essentiellement et davantage la valeur humaine plus que la théorie évolutionniste. L'illustrateur reprend la graduation de l'angle facial de Camper et la ligne d'animalité de Lavater pour renverser l'évolution : Apollon descendant vers la grenouille en sept stades. Il animalise ainsi l'homme et parodie, du même coup, les théories sur la supériorité humaine de Lavater. Ce détournement cible alors la « dégénérescence » humaine et tourne en ridicule de telles théories

Une identité peut en cacher une autre

Avec la technique du morphing, je crée, à partir de cartes d'identité une métamorphose de l'homme vers l'animal pour questionner l'art, l'identité et la mutation. Cet ouvrage précède à Je est un autre, linogravures créées à partir de modifications de photos d'identité avec le logiciel Photoshop en vue de l'obtention d'une fusion des figures humaines et animales. Ici c'est un logiciel de morphing animé, qui me permet d'observer le mouvement progressif, la transformation de l'être humain vers l'hybridation animale. Comment se construire une identité dans un monde globalisant, homogénéisant ?

La photographie d'identité, propre aux papiers administratifs, offre à la vue une sorte de double standardisé. En effet, la photo d'identité est soumise à des normes comme le cadrage sur le visage sans lunettes, de face et tête nue. Avec cette manipulation logicielle, je propose de faux papiers d'identité, un objet administratif trafiqué. Je détourne la photographie de sa fonction initiale, l'objectivité du réel, par la manipulation du réel photographique.

Ce papier administratif français sert à prouver l'appartenance française et permet la libre circulation dans certains pays. J'établis un contraste entre l'hybridation et la nationalité. L'hybridation opère un entre-deux mais aussi une multiplicité iconographique qui contraste avec la nation, le un du territoire national. Le métissage ainsi obtenu se situe tout à la fois dans une nation et dans une origine métissée où la pure race n'existe pas, où l'être humain tire son origine de l'animal. Par ce passage en mouvement de l'homme vers l'animal, il s'agit de mettre en question la migration d'un territoire vers un autre, d'une identité vers une autre. Subissant de multiples transformations, l'image met en avant l'idée qu'une identité de nos jours n'est pas figée. Si la métamorphose affecte l'apparence, elle n'en concerne pas moins l'intériorité de l'individu.



Figure 38 - Laure Joyeux, *Une identité peut en cacher une autre, morphing animé*, 2012.

© Laure Joyeux.

Trouble identitaire

Ceci est un essai de vidéo dont l'intérêt premier était le mouvement extrayant par la suite la question des origines et de l'identité. Il s'agit de traduire l'animalité par la gestuelle, sans en dénoncer la morphologie. Amnios, titre de la vidéo, désigne le sac amniotique renfermant les embryons et les fœtus. Le tournage réalisé dans l'atelier de Karl Lakolak artiste performeur Bordelais, lieu artistique et intime dédié à la performance, définit en quelque sorte la nature et le territoire de la performance : une fiction, un monde suspendu, un entre-deux imaginaire. Vêtues d'une combinaison intégrale, une seconde peau, trois formes vivantes se meuvent en gestes lents. Les trois couleurs primaires – du latin primarius ce qui est premier, qui vient au commencement – font écho de la genèse. Telles des ombres colorées, à la faveur de l'anonymat, les corps évacuent toute trace d'identité notamment au niveau du visage, singularité du caractère humain. Seules les formes du corps, féminines, et la couleur identifient chaque personnage. Le regard voilé par le tissu et le flou appliqué à l'image remettent en question la netteté sur les choses extérieures. Les nombreux effets appliqués à l'image participent du trucage de la réalité, remettant celle-ci en question. L'apparition du masque animal, un âne, ce faux visage, dissimule lui aussi l'identité de celui qui le porte, à ceci près qu'il est une promesse de métamorphose, même éphémère. Le double en miroir reflète un questionnement : qui suis-je ? Ou que suis-je ? La réunion des trois couleurs qui se mélangent, se multiplient, se dévoile dans un rapport direct des corps en contact par effet de transparence et de superposition. Cette triade invite à la multiplicité de l'être mais aussi à l'indécision. L'animalisation de l'homme correspond ici à une forme incertaine, paradoxalement désincarnée car imprécise, prise dans un entre-deux. En constant mouvement, elle est une figure instable, sans identité précise. Si l'animalité consiste à affirmer une identité alors le truchement du geste et de l'attitude peut aussi dissoudre l'identité dans une forme, une silhouette.

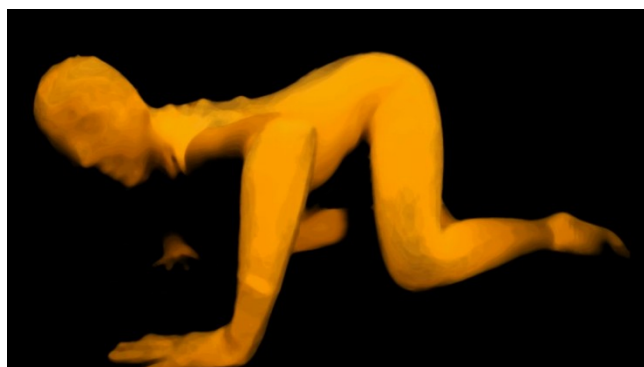
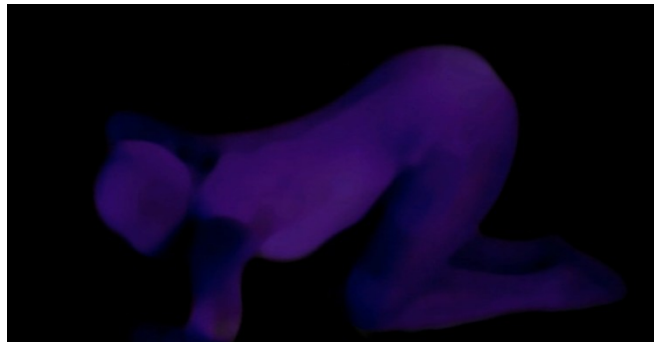


Figure 39 – Laure Joyeux, *Amnios*, vidéo, 5mn, 2011-2012, © Laure Joyeux.

Chapitre 2

Une synecdoque

Si le procédé métamorphique fait appel ici à la synecdoque, c'est dans l'intention de transformer l'essence même de la créature animale ou humaine. La transformation peut s'opérer entre autres d'un point de vue abstraitif, en extrayant du réel des formes simplifiées au confins de l'abstraction, à l'instar de l'observation des cellules au microscope promettant une indifférenciation entre l'homme et l'animal. C'est le cas du biomorphisme de Jan Arp où le monde animal se déploie autour de la métamorphose et s'entend comme une abréviation de la nature.

Le Biomorphisme, du microscopique au macroscopique

Avec le développement de l'industrialisation, la vision du monde et de la nature évolue. C'est alors que l'art connaît l'éclipse de la figuration, laissant place à une réflexion sur une recherche des structures fondamentales de l'univers, d'abstraction et de géométrie. On souhaite donner une place primordiale à la vie à un moment où la biologie s'impose comme une science essentielle et où les progrès de la macrophotographie bouleverse notre vision de la matière et des corps.

L'Art Nouveau qui s'empare de l'Europe de 1893 au début de la Première Guerre mondiale, nourrit notamment une réflexion sur le rapport de l'homme et de la machine et les dérives de l'industrialisation. Ce mouvement favorisant l'unité de l'art et de la vie emprunte souvent pour ses ornements à la faune et à la flore, la forme sinueuse venant ainsi par analogie se conformer aux structures naturelles et à l'organique. L'arabesque, qui lui a valu le nom de « style nouille », exprime la vitalité, la puissance germinative de la plante. A cette époque, la découverte d'espèces inconnues des fonds marins et des micro-organismes enrichit le répertoire des motifs décoratifs. Il s'agit aussi d'étudier le principe d'organisation de toute forme de vie derrière l'apparence de chacune, d'agrandir des détails observés au microscope, de changer d'échelle. L'infiniment petit du monde de la biologie et l'infiniment grand du Cosmos sont désormais observables au microscope à la lunette astronomique. Formes zoomorphiques et biomorphiques ou organiques sont reliées aux processus naturels ; elles ouvrent l'artiste à l'exploration du monde naturel autrement que par une approche visuelle littérale.

En 1936, lors de l'exposition pionnière *Cubism and Abstract art* au MoMA de New York, Alfred H. Barr (1902-1981), alors directeur du musée, introduit le terme de « biomorphisme » au bénéfice de l'art, mot qui ne désigne pas un mouvement et dont aucun artiste ne se réclame véritablement, pour l'opposer à l'abstraction géométrique. Il explique que l'abstraction organique ou biomorphique relève de « l'intuition et de l'émotion plutôt que de l'intellect (...) curviligne plutôt que rectiligne, décorative plutôt que structurale et romantique plutôt que classique dans son exaltation du mystique du spontané et de l'irrationnel¹⁵⁹ ». Aussi la forme animale se caractérise-t-elle par un langage artistique formel particulier, dans un entre-deux, entre formes organiques et formes abstraites.

En effet, le biomorphisme se développe dans l'entre-deux-guerres comme une « tendance trans-courants repérable par des formes irrégulières aux contours souples et porteuses d'associations physiques autant que psychiques » selon Guitemi Maldonado, qui ajoute : « Le biomorphisme y dessine une voie alternative sur le mode de l'entre-deux et de l'oscillation entre recherche formelle et analogie créatrice, entre autonomie de l'art et référence au réel¹⁶⁰. » Aussi, les formes animales sont-elles à l'image de la période de l'entre-deux guerres : organiques, sinueuses, irrégulières se référant à la réalité sans directement le représenter.

¹⁵⁹ *Cubism and abstract art*, Alfred Barr (sous la direction d'), catalogue de l'exposition (1936), New York, Arno Press, 1966, p. 19.

¹⁶⁰ NDLR, Guitemi Maldonado, *Le cercle et l'amibe. Le Biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, Ed. INHA/CTHS, « Coll. Les Essais de l'INHA », 2006, Site de l'Institut National d'Histoire de l'Art, en ligne : <http://inha.revues.org/2872>.



Figure 40 - Jean Arp, *Mise au tombeau des oiseaux et papillons. Portrait de Tristan Tzara*, 1916-1917. ©

Jean Arp (1886-1966), artiste apparenté initialement au dadaïsme de la période zurichoise, propose une approche très élémentaire de la nature, forte d'une recherche de formes nouvelles au travers de reliefs en bois. *La Mise au tombeau des oiseaux et papillons. Portrait de Tristan Tzara* réalisé en 1916-1917 est ainsi un relief obtenu par superposition de formes. Arp opte pour le rejet des matériaux nobles, en s'accommodant de papiers ou de bouts de bois ordinaires dont l'assemblage ouvre naturellement la voie à l'abstraction.

La référence à Tristan Tzara dans le titre invite à une zoomorphisation de la figure du fondateur du mouvement Dada. Tristan Tzara (1896-1953), essayiste et poète roumain, est l'auteur de la fameuse recette « Pour faire un poème dadaïste¹⁶¹ » pour l'élaboration d'un poème guidé par l'inconscient et le hasard. Cette forme en métamorphose serait-elle à l'image du poète, guidée par un élan spontané ?

Si ses abstractions mettent en avant un esprit géométrique, se libérant rapidement de toute rigidité, elles donnent naissance à des formes irrégulières – foliacées par exemple comme dans le cas de *Mise au tombeau des oiseaux et papillons* – pour suggérer le caractère spontané du monde naturel dans une approche de la forme tout aussi spontanée, se passant d'esquisses préalables et s'inspirant des structures primaires de la nature. Au travers de l'ordre et du hasard, elles reflètent la vie et l'organisation de l'univers.

L'artiste élabore durant les années 20 un langage-objet, donnant matière à *L'Encyclopédie arpadienne* qui ne sera publiée qu'en 1957 dans la revue *XX^e siècle*. Les textes de l'artiste usent des ressources du français comme de l'allemand et de l'alsacien. Il mise aussi sur la force du mot et du son, compare les mots à des sculptures où mots et formes s'imbriquent, comme en témoignent, *a posteriori*, les titres des assemblages. Attribués en fonction du résultat obtenu, ils interprètent un langage plastique dont les formes secondaires qui s'hybrident au profit du langage-objet.

Les formes évoquant la nature répondent à la déformation d'une matrice ovale, élément originel de la vie, à partir de laquelle Arp va créer une sorte de grammaire formelle. Concentrique, cet univers gravite autour de l'œuf, signe de référence, où se métamorphose l'ovale fondamental et se déploient les formes organiques. Il ne s'agit donc pas de copier des formes organiques, mais plutôt d'en saisir les mécanismes vitaux – la naissance, les transformations ou les métamorphoses. Dans ce cadre l'hybridation se rapproche de la conception du monde empreinte des mythes de la métamorphose, elle est à entendre comme

¹⁶¹ « Pour faire un poème dadaïste. Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-le dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Copiez consciencieusement. Le poème vous ressemblera. Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incompris du vulgaire. », texte publié dans *Sept manifestes dada*, Paris, éd. Pauvert, 1924.

une abréviation de la nature.

L'un des mécanismes les plus fréquents dans l'œuvre d'Arp consiste à prendre la nature comme modèle tout en travaillant dans le sens de la métamorphose même du monde naturel – il métamorphoserait à vue. Il relève par là le cycle de la vie dans ses phases ininterrompues de germination, épanouissement, maturation et déclin. On peut observer comme point de départ une tête, un embryon ou une amibe, des formes symbolisant le noyau dynamique du passage d'une forme à une autre.

Si la forme de l'animal simplifié est à même de révéler l'essence de ce dernier, nous verrons que cette transformation peut également transmettre l'identité profonde de la créature grâce, par exemple, à la matière qui la compose. Si les premières œuvres d'art informatique ont privilégié l'abstraction et les figures géométriques, depuis les années 80, la représentation de l'animal opère un retour en force grâce à l'exploitation par certains artistes de la retouche numérique et des nouvelles techniques de traitement d'image. Robert Gligorov va procéder à un morphing informatique, hybridant lui-même son corps avec la peau d'un poulet.

L'animal à l'épreuve de l'interface

La création virtuelle cherche à renouveler l'univers de l'image par de nouvelles voies. Les artistes sont les instigateurs de mutations subtiles entre réalité et virtualité, et la photographie en est le support privilégié. Ils cherchent à hisser le corps à hauteur des techniques de pointe et à le soumettre au désir d'une maîtrise intégrale. Ainsi les corps humain et animal sont-ils hybridables à souhait via la machine. Une humanité de synthèse est reconstructible par le biais de l'informatique et du *morphing*, tel un objet remanié jouet de fantasmes.

Robert Gligorov (1962) est un artiste macédonien qui crée des images travaillées à l'ordinateur en utilisant notamment le *morphing* digital. Le plus souvent utilisé pour transformer un visage en un autre, le *morphing* ou morphage consiste à fabriquer une animation qui transforme un dessin initial en un dessin final de manière fluide et naturelle, mais il peut aussi s'appliquer à une image fixe. C'est un effet spécial applicable au dessin vectoriel, c'est-à-dire composé d'objets géométriques et ayant des attributs de formes, de couleurs ou de position, et à l'image matricielle ou bitmap, composée d'un tableau de pixels. On scanne une image, pour la traduire en pixels, que l'on recouvre d'un quadrillage de lignes – treillis de déformation. Après analyse des pixels, on construit cette même grille sur une autre image afin d'en créer une troisième née des deux premières.

Robert Gligorov, assisté d'un technicien, conjugue la photographie et l'ordinateur en partant d'une pellicule argentique qu'il scanne puis retravaille au Macintosh avec le software Adobe Photoshop. L'artiste hybride sa propre image à des éléments issus du monde animal donnant lieu à des mutations morphogénétiques où la frontière entre humain et non-humain est indiscernable. Généralement, l'artiste se met en scène lui-même. *Chicken Skin* montre son corps ou son visage recouvert de peau de poulet, ou encore de tentacules de poulpes.

Il joue essentiellement sur les transformations de la peau comme une interface. Dans nos sociétés, l'intériorité du sujet en effort constant d'extériorité se réduit à sa surface. Ainsi, Paul Valéry disait-il en 1931 que « le plus profond c'est la peau ». Le psychanalyste Didier Anzieu a élaboré le concept de « Moi-Peau » en 1995 en s'appuyant sur différentes théories¹⁶² et explique que la peau, enveloppe psychique, est une surface qui marque la limite avec le dehors et contient celui-ci à l'extérieur. Elle est un lieu et un moyen d'échange primaire avec autrui. Le moi hérite de cette origine épidermique la double possibilité d'établir des barrières et de filtrer les échanges.

L'artiste qui nous occupe ici propose quant à lui des autoportraits qui remettent en question sa propre identité, les limites et de sa propre conscience. Si l'apparence extérieure, la forme peut se confondre avec l'intériorité, elle peut se confronter à ce qui est invisible à l'œil nu. L'image condense ainsi le visible et son versant contraire l'invisible. L'art ne reproduit pas le visible mais rend visible, la sagesse des mots édictés autrefois par Paul Klee, n'a pas perdu, dans ce cas de figure, sa vigueur¹⁶³. Il se crée alors une rencontre paradoxale entre deux versants opposés, ce que la figure de l'oxymore propose d'étudier.

¹⁶² Didier Anzieu, *Le Moi Peau*, Paris, Éd. Dunod, 1995.

¹⁶³ Paul Klee, *Confessions du créateur*, 1920.



Figure 41 - Robert Gligorov, *Chicken Skin*, photographie, cibachrome sur aluminium, 120 x 92 cm.

© Robert Gligorov, 1996. © Aeroplastics contemporary, Belgique © Collection privée.

Chapitre 3

Rencontre paradoxale

L'oxymore rapproche deux termes contraires dans une formulation qui peut apparaître contradictoire. L'image peut contenir en elle-même le tout et son contraire. Jean Cocteau imagine, sur la base du conte *La Belle et la Bête*, un film relatant la métamorphose de l'homme en la bête, et inversement, réunissant dans un rapport dichotomique les notions de bien et de mal, de la beauté et de la laideur, de l'homme et de l'animal.

L'habit ne fait pas la Bête de la Belle

Jean Cocteau (1889-1963), artiste et poète français protéiforme, n'appartient à aucun mouvement, on le rapproche souvent du Dadaïsme et du Surréalisme. Il s'est attaché, à travers nombre de réalisations à rassembler toutes les formes d'expressions artistiques. Il réalise pendant la guerre un film en noir et blanc, d'une durée de 96 minutes, à la croisée des genres fantastique, merveilleux et poétique : *La Belle et la Bête* (1946) adapté de la version du conte publiée en 1757 par Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Cocteau choisit cette œuvre littéraire pour sa trame narrative qui ressortit du domaine du merveilleux. Sous l'Occupation, le monde a besoin d'évasion et, à l'heure des terreurs nazies, on écarte des écrans les films

d'horreur ou les thrillers. Survivent alors à l'écran les monstres romantiques de films tels que *La Belle et la Bête*. Sa réadaptation conte l'histoire d'un veuf ruiné, assorti de trois filles, Adélaïde, Félicie et Belle, d'un fils, Ludovic et de l'ami de son fils, Avenant. Belle, la cadette, est traitée comme une servante par ses deux sœurs, Ludovic est couvert de dettes et Avenant, paresseux et superficiel. Alors qu'il revient de la ville, le père s'égare et tombe, dans la forêt, sur un palais qui semble déserté. Se rappelant la promesse qu'il a faite à Belle, il cueille une rose, débouche dans le parc du palais ; soudain apparaît le seigneur du château, une créature monstrueuse à l'allure de félin mais vêtue comme un homme. La Bête en colère le condamne à mort sauf si l'une de ses filles consent à prendre sa place. De retour chez lui, il raconte sa mésaventure, et c'est Belle qui décide de se rendre chez la Bête afin de sauver son père. La Belle, d'abord effrayée par l'horreur de la Bête apprend à l'aimer et à le connaître.

Plusieurs composantes de *ce conte* participent du genre fantastique. Selon Gérard Lenne¹⁶⁴, les deux pôles fondamentaux du cinéma sont l'imaginaire et la réalité touchant aux problèmes de la vraisemblance et de la fantaisie. La difficulté réside dans la présence de rapports originaux et cohérents entre imagination – fiction –, et la réalité – document. L'esthétique du cinéma surréaliste quant à elle fonctionne comme un montage de rêves enchainés. Le mouvement surréaliste, qui va dans le sens du fantastique, contribue, par la distance ou le raccourci qu'il induit à stimuler la fonction du regard et de la réflexion sur le réel. Le genre fantastique confond, pour sa part, imagination et réalité, faisant appel au surnaturel et intégrant des éléments de l'ordre de l'irrationnel dans un cadre réaliste. En tant que genre littéraire, il est fondé sur la fiction et nécessite, pour convaincre le public, un terrain de rencontre entre l'imaginaire et la réalité, un lieu poétique. Chez Cocteau, le terrain réel est le manoir de la Belle, celui de l'imaginaire le château de la Bête. La rencontre de leurs deux mondes opère le fusionnement de ces deux composantes.

Le tournage se déroule sur trois sites différents, dont le manoir de Rochecorbon dans la vallée de la Loire, qui correspond à la maison familiale de la Belle, le parc de Raray près de Senlis qui figure le parc du domaine de la Bête, et le studio. Christian Bérard, le directeur artistique, s'inspirant de la peinture hollandaise, parvient « à nouer ensemble le style de Vermeer et celui des illustrations de Gustave Doré dans le grand livre à couverture rouge et or des contes de Perrault¹⁶⁵ » pour les décors et le rendu réaliste des effets de la lumière et des textures. L'apparition du monstre fait planer une menace et un danger dont on ignore comment s'en protéger ; la peur surgit. L'importance du réalisme accroît l'adhérence du spectateur et conforte la narration. Pour ce, le maquillage de la Bête par Hagop Arakélian, a exigé cinq

¹⁶⁴ Gérard Lenne, *Le cinéma fantastique et ses mythologies, 1895-1970*, Paris, Ed. Henri Veyrier, 1985, p. 17.

¹⁶⁵ Jean Cocteau, *La Belle et la Bête, Journal d'un film*, Paris, Ed. du Rocher, 2003, p. 20.

heures de labeur au quotidien. Marcel Pagnol suggère alors à Cocteau de renoncer à figurer la Bête sous la forme d'un cerf, car dit-il « ta Bête doit effrayer le public¹⁶⁶ », mais sa bonté doit aussi gagner le cœur du public. Jean Marais souffre sous ce masque donnant tout son poids de réalisme au jeu de l'acteur. Il devient réellement une bête, ne pouvant se nourrir, limité dans ses mouvements, et en est irrité. Cocteau insiste sur l'authenticité de son effet en contraste avec les manifestations du merveilleux et de la magie, conférant un rôle primordial à la lumière. Détestant le nuancier de gris, uniforme, propre au cinéma français, dit-il, il opte pour une opposition tranchée ombre/clarté qui met en valeur la dichotomie du bien et du mal. De la sorte, Alekan travaille particulièrement l'éclairage du château de la Bête pour extraire les scènes d'action et les visages des personnages des ténèbres du reste de l'espace.

Au lendemain de la nuit passée dans le château, le père quitte les lieux parmi des statues d'animaux comme figées par la lumière dans une ambiance fantastique exacerbée. Cette dernière est renforcée par les stratégies mises en œuvre par Cocteau : accentuer le blanc des yeux des cariatides dont le visage a été assombri. Les scènes des chandeliers vivants, sont présentées à rebours pour donner l'illusion qu'ils s'allument seuls. Les décors peints en noir donnent l'impression que les chandeliers flottent. Les ralentis viennent réactiver l'étrangeté et le mystère, anamorphosant temps et mouvement, figeant les personnages, notamment Belle, à la manière des tragédiens grecs. Cocteau place Josette Day sur un chariot à roulettes pour signifier une sorte de glissement de la Belle pénétrant dans le château. Le cinéma avec lui atteint un sommet dans l'art de l'illusion.

La dualité bonté et méchanceté, bien et mal, d'inspiration classique, se confronte avec le couple beauté et laideur. Selon les archétypes classiques, la Belle est bonne et purifiée, sa figure fonctionne comme l'archétype de la bonté, alors que la Bête inquiète par son physique. De même que la monstruosité, qui se situe par rapport à une normalité, repose sur une opposition dichotomique comme la vie et la mort, le bien et le mal, l'instinct et la raison, l'anthropomorphisme et la bestialité. Ainsi la Belle sera l'élément salvateur de la Bête pour retrouver sa forme humaine. Le caractère duel des personnages évoque la multiplicité de l'être ayant à la fois une part d'ombre et de lumière.

Si le réel et l'irréel, la bête et l'homme sont reliés dans une seule composition grâce aux pratiques hybrides et à la métamorphose, l'animal peut faire appel à des récits fondateurs élaborant l'intériorité de l'être. La présence de l'animal questionne ainsi l'identité et sa fragilité.

¹⁶⁶ Philippe Azouri, Jean Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma, Désordres*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma et Ed. Centre Georges Pompidou, 2003, p. 48.



Figure 42 - Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, film en noir et blanc, 90 mn, 1946. © *La Belle et la Bête*, DVD StudioCanal, 2006, © Comité Jean Cocteau © SNS (groupe M6), 2002.

Chapitre 4

Du mythologisme

Le mythologisme s'entend comme « une expression fictive empruntée de la mythologie pour tenir lieu de l'expression simple et commune¹⁶⁷ ». La métamorphose se situe dans l'intériorité et la psychologie de l'être, mêlant à la fois le réel et le fictionnel. Matthew Barney met en scène une métamorphose animale exprimant la différence et la possibilité de s'ouvrir vers de nouvelles éventualités d'être grâce aux nouvelles technologies en faisant appel aux grands mythes fondateurs.

Matthew Barney, bain de jouvence pour les mythes

Matthew Barney, (1967), est un artiste américain, à l'origine sportif de haut niveau et mannequin, reconnu pour son travail protéiforme de vidéaste, de photographe ou de sculpteur. L'œuvre *Cremaster* (1994-2002) est emblématique de la confusion des frontières entre disciplines, croisant les techniques – films, installation, théâtre et scénographie, décors luxueux – le tout assuré par une direction artistique raffinée et des récits complexes. L'artiste

¹⁶⁷ Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977.

produit ses films avec le concours de la galeriste Barbara Gladstone, en recyclant les bénéfices que génère la commercialisation des produits dérivés tels que les installations, les sculptures, les dessins ou les livres.

Cette série cinématographique, sortie en salle en 2005, comporte cinq cycles réalisés de 1994 à 2002, sans pour autant constituer une suite ordonnée, sinon un opéra en cinq actes dont le principe est la correspondance symbolique entre les éléments mythologiques et le corps, le lieu et le corps. Le titre *Cremaster* fait référence au nom du muscle qui, contractant les testicules sous l'effet du froid ou de la peur, protège les spermatozoïdes des variations de température et garantit ainsi la survie de l'espèce. Pourtant, la démarche de Barney ne se limite pas à la seule dimension sexuelle et renvoie à d'autres zones vitales du corps tels que le système nerveux, les voies respiratoires ou le système digestif.

Les expositions de ce cycle se sont déroulées au Musée Salomon R. Guggenheim de New-York, au Muséum Ludwig de Cologne et au Musée d'Art Moderne de Paris. L'artiste s'adaptant à l'architecture des lieux, chaque exposition en est résultée différente : « Le musée de Cologne, très rationnel avec ses petites pièces, donnait l'impression de parcourir un livre. Le Musée d'Art Moderne de Paris était en ligne. Cela a donné un côté lyrique (...). Avec le Guggenheim (...) le projet est vraiment unifié¹⁶⁸. » L'exploration plastique du corps et de la psychologie humaine par l'artiste doit en effet tirer parti des espaces. La notion de corps est assimilée autant à son espace intérieur, sa physiologie et sa psychologie, qu'à l'espace externe de l'architecture et du lieu. Dans des variations d'échelles, Barney élabore l'idée d'un corps élargi dont chaque *Cremaster* met en jeu l'organisme spécifique, articulant lieux, activités et personnages différents. L'action du *Cremaster 4* en fait, le premier film réalisé en 1994 –, se situe sur l'île de Man au large de l'Irlande. Le héros, le Candidat Loughton, satyre mi-homme mi-bouc habite un univers merveilleux peuplé de fées asexuées et bodybuildées. Le bélier Loughton ou *Loughton Ram* est une espèce rare de bélier doté de deux longues paires de cornes qu'abrite cette île. Dans le *Cremaster1*, tourné en 1995 sur le Bronco Stadium de l'Université de l'Idaho à Boise, où le personnage principal, Miss Goodyear interprété par l'actrice Marti Domination, est une sorte de reine qui coordonne, du haut de son dirigeable *Goodyear*, un ballet se déroulant sur le stade. Le *Cremaster5*, daté de 1997, se passe, entre autre, dans les bains thermaux Gellert à Budapest où l'on prend connaissance du personnage incarné par Ursulla Andress, The Queen Of Chains. Le *Cremaster2*, réalisé en 1999, est tourné sur un glacier au Canada, et raconte la tragédie du serial killer Gary Gilmore, condamné à mort, inspiré du roman de Norman Mailer en 1979, *Le Chant du Bourreau*.

¹⁶⁸ Entretien avec Marie-Pierre Nakamura in. *Art actuel* n°26, Paris, Mai-Juin 2003, p. 77.



Figure 43 - Matthew Barney, *Cremaster Cycle, Cremaster 4*, "Candidat Loughton", film en couleur, 42 mn.
© Matthew Barney, 1994 © Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995, © Michael James O'Brien.

Le dernier en date (2002), *Cremaster3*, est tourné à l'intérieur du Chrysler Building à New York, aux Etats-Unis. Chaque épisode du cycle correspond ainsi à un milieu physique (géographique), des moments physiologiques et psychologiques particuliers, traduit par Barney en termes de décors et de mouvements chorégraphiques.

L'ensemble met en scène un monde surnaturel, presque aseptisé, qui apparaît comme un organisme en perpétuelle mutation où les êtres hybrides, androgynes, satyre et autres personnages mythiques occupent une place importante, vêtus de costumes recherchés et interprétant des scénarios relatifs aux sécrétions du corps, aux relations hétérosexuelles et homosexuelles, à l'athlétisme et à l'alchimie. L'artiste immerge le culte du corps théâtralisé dans un récit allégorique mêlant un univers merveilleux empruntant aux mythologies anciennes et porté par un décor de science fiction. Inspiré par son expérience personnelle d'athlète, Matthew Barney se met lui-même en scène sous différentes identités, élaborant ainsi une mythologie individuelle. Cependant elle peut aussi revêtir une portée universelle dans la mesure où elle détourne à son profit des récits fondateurs comme le mythe d'Œdipe par exemple. Matthew Barney transforme son apparence corporelle par des animalisations et des déréalisations, effaçant les frontières symboliques du genre, de l'espèce et de l'âge.

Dans une dialectique sexuelle du féminin-masculin, chaque *Cremaster* est marqué par la présence de l'hybride et de son contraire l'être parfaitement différencié. Dans le *Cremaster4*, avec le Candidat Loughton, satyre redevable à la mythologie, le personnage incarné par Barney possède une chevelure rousse fendue d'une raie avec deux boucles faisant « accroche-cœur » sur le front : une ascendante et l'autre descendante. On le voit danser les claquettes en se regardant dans le miroir. S'approchant de celui-ci, il écarte sa chevelure et dévoile deux paires de cornes : deux descendantes et deux ascendantes correspondant à l'équilibre parfait du féminin et du masculin, de l'être indifférencié. Cet être hybride mi-homme mi-bouc, mi-dandy, est entouré de fées androgynes musclées par bodybuilding et s'engage dans un rite de passage : un boyau visqueux qu'il doit subir physiquement afin de prétendre à des pouvoirs divins. Cet épisode est placé sous le signe de la superstition celtique et d'une compétition sportive – en l'occurrence une course en side-car. L'équipe jaune incarne l'ascension et l'équipe bleue, la descente ; circulant dans des sens opposés, elles redonnent l'inversion des cornes du satyre. L'hybride animal incarne ici l'être ambigu, à la fois parfait et infini, l'être double, en quelque sorte le médiateur rassemblant en une seule figure l'identité et l'altérité.

Alors que le *Cremaster1* montrait le point ultime de l'état ascendant, le *Cremaster5* présente l'état descendant du processus de différenciation sexuelle, qui permet au personnage d'atteindre sa formation sexuelle complète.



Figure 44 - Matthew Barney, *Cremaster Cycle, Cremaster 3*, "Aimee Mullins en Sphinx", film en couleur, 3h02mn. © Matthew Barney, 2002. © Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995, © Michael James O'Brien.

Les trois personnages joués par Barney, la Diva, le Magicien et le Géant incarnent les projections des désirs inconscients de la Reine des Chaînes, elle-même accompagnée de pigeons Jacobins, emblèmes domestiques et courtisans obséquieux reflétant son autorité. Transportant les pigeons Jacobins, le Géant entre dans le bain entouré de jeunes hermaphrodites. Ce personnage, le plus baroque des personnages de Barney, est la figure de Neptune. Ses cheveux sont faits de boules de verre transparentes en écho avec celles de la Reine des Chaînes. Ce dieu des Mers, des Océans, et des eaux primordiales, celles où la vie prend naissance mais de manière encore indifférenciée « incarne les forces élémentaires et encore indéterminées d'une nature, qui est à la recherche de formes solides et durables¹⁶⁹ ». En effet, la descente dans les eaux des bains turcs, autrement dit, celle des testicules en bonne place, semble indiquer que le Géant, poisson hybride, aurait trouvé son genre. L'animal hybride symbolise ici la totalité et la puissance de l'être.

Dans le *Cremaster3*, le personnage central, The Entered Apprentice, l'Apprenti Décidé, doit accomplir des épreuves, sortes d'étapes maçonniques. Les trois grades corporatifs sont l'Apprenti, le Compagnon et le Maître se hissant sur plusieurs niveaux du Chrysler Building avec une parfaite agilité. Atteignant le troisième niveau, le héros rencontre Aimee Mullins, athlète paralympique, dans la réalité amputée des deux jambes à l'âge d'un an, portant un tablier blanc et arborant des prothèses de cristal, matériau intermédiaire à la fois visible et invisible, matériel et immatériel. Envoûté et séduit par sa beauté, il va devoir l'éliminer lorsque celle-ci se transforme en un hybride agressif et dévorateur, à moitié femme et à moitié guépard. Cette créature rappelle la figure du sphinx auquel Œdipe a dû se confronter. L'Apprenti la tue à l'aide des instruments maçonniques : la règle, le compas et l'équerre. La ruse et la volonté lui permettent de parvenir au sommet du Building et d'atteindre ainsi la perfection se rapprochant de Dieu. Barney revisite ici le mythe d'Œdipe convoquant la figure hybride du sphinx au départ d'une destinée, tout en la conjuguant avec la légende maçonnique d'Hiram, symbolisant l'initiation. Par le processus d'individualisation, le personnage doit mourir à lui-même afin de renaître. L'animal hybride incarne ici les pulsions psychiques et l'inscription d'une destinée qu'il est nécessaire de dépasser afin de se réinventer.

Résolument ancrée dans le multimédia, l'œuvre de Matthew Barney est révélatrice des nouveaux modes communicationnels basés sur l'interrelationnel et les flux d'informations auquel se livre l'artiste, multipliant son accessibilité par des formes nombreuses de diffusion. Le cycle *Cremaster* travaille la possibilité infinie de l'organisme psychique quant à hybrider sur l'instance des désirs inconscients, des fantasmes aujourd'hui réalisables et l'exutoire qu'ouvre la technologie moderne.

¹⁶⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, coll. Bouquins, Ed. Robert Laffont, p. 783.



Figure 45 - Matthew Barney, *Cremaster Cycle*, *Cremaster5*, *Le Géant*, film en couleur, 54mn. © Matthew Barney, 2002. © Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995, © Michael James O'Brien.

Le corps humain avec ses pulsions psychiques et ses limites physiques devient le symbole de la puissance créatrice, inscrit dans une mythologie moderne. Selon Nicolas Bourriaud¹⁷⁰, l'imagerie de Barney peuplée d'êtres hybrides fonctionne dans un récit ; *Cremaster* est un espace créé par l'artiste dans lequel de telles créatures peuvent légitimement exister. *Melting pot* de nombreuses fictions empruntées au cinéma ou à la mythologie, à la littérature, cet univers ne possède pas de temps propre, il est une zone indéterminée du corps inconscient, « moléculaire » dicit Barney. Le corps individualisé, s'écartant de tout modèle social maintenant le genre dans une dichotomie simpliste, prête ainsi à un scénario ; il est le produit d'un récit, d'une histoire auto-fabriquée.

Gilles Deleuze évoque les possibilités multiples d'invention de soi par variation d'intensités. « Le devenir n'est ni un ni deux, dit-il, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite¹⁷¹. » Le corps *soma*, « tombeau », n'est plus une prison mais ouvert à de multiples expérimentations, à un dépassement des frontières du corps organique.

L'animal hybride et anthropomorphe, à l'instar d'une chrysalide, génère, par les ingrédients de l'histoire et du langage plastique, l'être interne, cette vie intérieure psychique de l'homme qui brasse, dans le désordre, le ferment culturel commun et universel, ici de la culture occidentale – garante d'un défoulement salutaire. Il rappellerait peut-être en cela la fonction du Carnaval, où abondent les masques animaliers.

Lydie Pearl, évoque le carnaval où « se constituent et s'affirment l'appartenance à un sexe¹⁷² ». Elle se base sur les théories de Freud qui évoque la « difficulté pour les pulsions de trouver un accomplissement de manière directe ou sublimée¹⁷³ ». Le Carnaval est ainsi l'expression collective du refoulé, un « monde à l'envers » destiné à honorer le début du printemps dans lequel s'expriment les inversions. Il apparaît comme un « temps de désordre car la limite imposée par les interdits qui structurent la société est transgressée, laissant libre cours à la résurgence de ce que Freud nomme le refoulé¹⁷⁴ ».

Si la métamorphose montre que l'homme évolue, se transforme, se crée inlassablement jusqu'à peut-être se trouver une véritable identité, celle qu'il aura choisie, l'hybridation consent à la pluralité qu'elle soit organique, psychologique ou artistique.

¹⁷⁰ *Le Corps Mutant*, catalogue d'exposition, Galerie Enrico Navarra, curateur : Jacques Ranc, p. 21.

¹⁷¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, tome 2, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 360.

¹⁷² Lydie Pearl, *Que veut la foule*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 20.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

Quatrième partie
Hybridation,
des frictions entre l'homme et l'animal

L'hybride, du latin *ibrida* signifie bâtard, de sang mêlé. Le bâtard se dit d'une race ou d'une espèce qui n'est pas pure. L'hybride est donc celui « qui n'appartient à aucun type, genre ou style particulier », « bizarrement composé d'éléments divers », hétéroclite, composite.

Les techniques hybrides et d'hybridation consentent à la multiplicité, à la mixité et au croisement de différents éléments hétérogènes. L'hybridation décroïsonne les genres, qu'ils soient artistiques ou biologiques. L'hybride ne se limite pas dans un genre particulier animal ou humain car l'hybridation porte en elle le genre humain et le genre animal. L'hybridation s'oppose ainsi à la figuration du corps idéal des canons grecs, à la symétrie des *kouros*. Les hybridations de figures, de systèmes et de procédés transgressent alors la permanence d'un genre, d'une espèce, d'un état.

Même l'hybride peut être réel au sein d'une même espèce, l'hybridation peut participer de la fiction, d'un modèle issu de l'imagination, « construction imaginaire consciente ou inconsciente se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel¹⁷⁵ ». L'hybride marque un écart à la réalité.

¹⁷⁵ TLF, *Site du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

Chapitre 1

Quand l'animal fraye avec la fiction

On observe une permanence des figures hybrides à toutes les époques. Jérôme Bosch (1453-1516) peint vers 1500 une vision de *La tentation de saint Antoine* dans un triptyque au sein duquel grouille une multitude de créatures bizarres et monstrueuses. Dans le panneau de droite par exemple, alors que saint Antoine git, épuisé et soutenu par trois hommes, un ecclésiaste en robe rouge à tête de cerf se dirige vers une grotte formée par l'ouverture de l'entre-jambe d'un homme à quatre pattes. Une créature composée d'une tête de poisson et d'un corps de sauterelle avale d'une bouchée un poisson. Mais c'est le panneau central, vision apocalyptique d'une ville assiégée, détruite et en flamme, qui en comporte le plus : hommes à têtes de cochon portant sur le haut de sa tête une chouette, hybrides à tête de poisson, ailes de papillon et pattes de veau, oiseau à corps de poulet et tête de lézard... Les êtres hybrides reflètent ici une société dérégulée ou dévastée, menaçante et ravagée par la violence où le seul refuge semble être celui qui abrite la croix du Christ lui-même en ruine. Si l'animal est ainsi à l'image de la part la plus sombre de l'âme humaine, c'est aussi parce que l'animal incarne les instincts du corps et les effets de la matière que l'homme civilisé se doit de mettre à distance. Lieu de toutes les sensorialités, l'hybride s'émancipe des formes institutionnelles réactivant des mythes anciens et dont la technique hybride qu'est le collage s'est faite forte d'exploiter, invoquant les nombreuses figures hybrides dont la mythologie regorge.

Quand la fiction émancipe l'animal

Le procédé d'hybridation cultivé par la technique du collage surréaliste s'apparente à la fiction mythologique. Onirisme et bêtes de mythes font bon ménage.

Mythologisme dada d'Ernst

Le cygne est bien paisible titre un collage de petit format réalisé en 1920 qui fonctionne sur le mode du « tableau dans le tableau ». On y voit au premier plan un cygne au repos et, à l'arrière un avion sur lequel repose un cadre représentant trois anges. Selon Werner Spies¹⁷⁶, il s'agit précisément d'un détail emprunté à l'arrière-plan d'une *Vierge à l'enfant* (1440) de Stephan Lochner, peintre de Cologne.

Les collages Dada d'Ernst, en effet, tous d'une dimension intimiste imposée par la taille des emprunts d'images dans des revues aux formats modestes. Les titres, fréquemment inscrits en allemand et en français à même l'œuvre, s'accompagnent d'un poème servant de commentaire et, en quelque sorte, de complément d'information, ce qui ne fait pas forcément un spectateur plus averti, en l'occurrence ici : « C'est déjà la vingt-deuxième fois que Lohengrin quitte sa maîtresse pour la dernière fois / nous sommes sur le Missouri supérieur / c'est là où la terre a étendu son écorce sur quatre violons / nous ne nous reverrons jamais, nous ne combattons jamais contre les anges / le cygne est bien paisible / il fait force de rame pour arriver à Léda ». Aussi mystérieux ou aléatoire que le poème dadaïste selon Tzara.

La figure du cygne fait appel à Lohengrin, dit le chevalier au cygne, personnage de la légende arthurienne et de l'opéra de Wagner, qui apparaît dans une nacelle tirée par un cygne symbolisant la pureté lumineuse. L'animal évoque également un passage des récits mythologiques dans lequel Zeus (ou Jupiter) se métamorphose en cygne, pour séduire Léda. Par ailleurs, on sait qu'à la naissance d'Apollon, dieu de la poésie, de la musique et de l'oracle, des cygnes sacrés ont fait sept fois le tour de l'île de Délos. Zeus remet ensuite à Apollon sa lyre et un char attelé avec lesdits oiseaux, symbolisant l'inspiration du poète et la force de la poésie.

¹⁷⁶ Werner Spies, *Max Ernst-Loplop, L'artiste et son double*, Paris, Gallimard, 1997, p. 50.

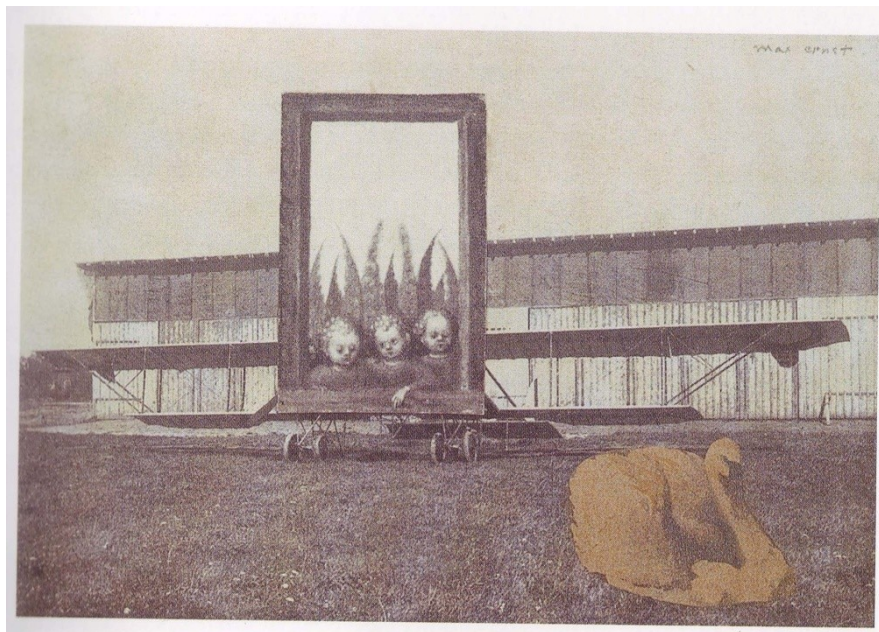


Figure 46 – Max Ernst, *Le cygne est bien paisible*, collage et fragments de photographies, 8,3 x 12 cm, 1920. ©

De plus, dans son essai sur *Les collages*, Louis Aragon écrit bien : « Le cygne de Lohengrin est aussi bien dans le même instant Jupiter amoureux¹⁷⁷. » Voilà bien la matière de l'artiste qui pratique l'ambiguïté comme système ouvert à conjectures... pour ce double jeu, Max Ernst en emprunte à différentes mythologies pour investir une seule et même figure, celle du cygne. La pureté et l'inspiration du poète disputent l'image de l'oiseau qui tourne le dos à l'un des derniers volatiles en date : l'avion, symbole de la technologie moderne et de la maîtrise de l'homme sur la condition terrestre, antithèse des anges de Lochner, faussement libérés de l'image-source, pieuse et traditionnelle. La conjonction du vivant, du cygne, et de la machine crée une vision irrationnelle et loufoque. L'image de l'avion soutenant un tableau pourrait préfigurer le dispositif de l'oiseau *Loplop* – auquel nous avons fait précédemment référence –, personnage autoportrait ou substitut symbolique que l'artiste créera quelques années plus tard. On peut dire alors que cet oiseau est une sorte de dieu ou de muse.

Ici, la référence aux mythologies conjuguées de l'artiste et des dieux grecs, ainsi qu'au fonds de légendes universel des contes, est tordue ou distendue par une volonté onirique affirmée. Elle rejoint à certains égards le parti pris de Niki de Saint Phalle – une mythologie personnelle liée à la bestialité et au monstre. Pour des raisons différentes, inhérentes à un traumatisme ancien, plus ou moins profond. Il aura fallu plus de cinquante ans pour qu'elle dévoile par voix de presse le viol perpétré par son père dans un récit autobiographique, petit fascicule illustré et à l'écriture déliée d'une enfant, intitulé *Mon secret*. Jusqu'alors, l'art constitua le moyen, pour elle, de mettre à distance la blessure et son cortège de souvenirs et sentiments, douloureux, ainsi que de détourner des émotions violentes.

J'avais besoin de laisser parler la petite fille qui est en moi [...] Les effets calamiteux [sur les victimes de viol] sont tous les mêmes : désespoir, honte, humiliation, angoisse, suicide, maladie, folie, etc.¹⁷⁸.

Là où l'art travestit le secret, les mots libèrent et raccommodent une déchirure ancienne. Ainsi Max Ernst raconte-t-il un traumatisme d'enfance qui le marqua profondément, le 05 janvier 1906 :

Un ami de Max, du nom de Hornebom, un perroquet de toutes les couleurs, intelligent et fidèle, meurt dans la nuit ; un enfant, le sixième par le rang vient au monde. Confusion mentale dans le cerveau de l'adolescent qui d'habitude se porte fort bien ; une sorte de délire d'interprétation, comme si Apollonia, la petite sœur, née en toute innocence à l'instant même, s'était approprié l'avidité de vivre, la sève vitale de l'oiseau bien-aimé. La

¹⁷⁷ Louis Aragon, *Les collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 31.

¹⁷⁸ Niki de Saint, *Mon secret*, Paris, La Différence, 1994.

crise est bientôt surmontée. Mais, dans l'imagination du jeune-homme, subsiste une représentation irrationnelle où se confondent les oiseaux et les hommes. Tout cela se reflètera dans les emblèmes de son art¹⁷⁹.

Notons la mise à distance de la troisième personne et le rapport singulier établi par l'artiste entre ce traumatisme et son intérêt pour la psychanalyse freudienne.

La collusion entre l'art, comme pratique produisante, et l'animal, comme substitut, transforme une valeur négative en une valeur positive : une construction de soi, du « soi(s) artiste » qui se traduit par l'identification de la tête de l'artiste à celle d'un oiseau.

Niki de Saint Phalle va réinvestir la figure hybride dans son *Jardin des tarots* où le corps a la part belle, opérant son retour, mêlant hybridation de techniques et hybridation de figures, qui ponctuent le jardin.

¹⁷⁹ Max Ernst, *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 17.

Le Jardin des Tarots, animaux allégoriques, plaisirs des sens et de la liberté

Entre 1979 et 1998, Niki de Saint Phalle (1930-2002) aménage *Le Jardin des Tarots* à Capalbio sur la côte centre-ouest italienne, commune de la province de Grosseto à l'extrême sud de la Toscane. De nombreuses sculptures sous le signe des vingt-deux arcanes du tarot agrémentent l'espace jardiné, mettant en scène des personnages essentiellement féminins, tel un hymne à la féminité. Au sein-même du jeu de tarot conçu par l'artiste, nous repérons huit cartes représentant des animaux, puis de nombreuses autres des monstres animaliers fabuleux. Le site orchestre au gré de la déambulation un dialogue entre la nature, l'art et l'homme sans que soit dénaturé le maquis.

Deleuze nous invite à considérer le territoire comme le résultat d'une expérience qui donne lieu à la pose de jalons et à la marque de frontières rythmant sa constitution. Le territoire n'est pas premier, c'est la marque qui fait le territoire. Ce marquage dimensionnel confère un rythme, le territoire est l'effet de l'art. L'artiste apporte ses marques, signes de son expressivité. Il en va ainsi du *Jardin des Tarots* dont les sculptures ponctuent et qualifient ainsi l'espace du jardin en impulsant autant d'itinéraires qu'il y a de visiteurs. Le jeu de tarot¹⁸⁰ s'y prête, organisé tel un chemin de vie, synthèse de la vie de l'artiste, de sa destinée, de son histoire. « Comme dans tous les contes de fées, avant de trouver le trésor (elle a) rencontré sur (son) chemin des dragons, des sorcières, des magiciens, et l'ange de la tempérance¹⁸¹. » Géographie subjective, le *Jardin imagé des Tarots* place sur une même parcelle le bestiaire archétypal des épreuves de toute vie humaine, un peu comme on penserait aux travaux d'Hercule. Le jeu de tarot allégorisé¹⁸² par Niki de Saint Phalle, s'inspire de thèmes de la culture populaire occidentale. La tradition ésotérique du jeu apparaît en France vers le XVIII^e siècle sous le nom de « tarot de Marseille » à un moment où l'on s'intéresse à l'aspect allégorique du jeu-même. Aussi les animaux du *Jardin des tarots* sont-ils à voir comme réminiscence et réactivation d'anciennes traditions culturelles.

L'étymologie du mot « jardin » provient du francique *gard* qui signifie au Moyen Age « clôture » et renvoie au latin *hortus*, enclos, propriété close de murs. Collection à ciel ouvert, le *Jardin des Tarots* est en cela un lieu tramé de mémoire – lieu où peut, à tout moment, se

¹⁸⁰ Le tarot est un jeu généralement composé de soixante dix-huit cartes avec la particularité de présenter vingt-deux atouts, cartes « supérieures » permettant de battre les cartes ordinaires. Les plus anciens exemplaires de jeu sont retrouvés dans l'Italie du Nord, pour la cour de Milan aux alentours de 1430.

¹⁸¹ Niki de Saint Phalle, *Le Jardin des Tarots*, Berne, Ed. Benteli, 1997, p. 6.

¹⁸² Les cartes se divisent en cinq grands thèmes qui sont les figures de pouvoir, les trois vertus cardinales, les allégories chrétiennes, les thèmes de la culture populaire du Moyen Age et de la Renaissance, et un rappel des connaissances astronomiques. Le nom donné au jeu est, jusqu'au XVII^e siècle *Trionfi*, faisant référence aux triomphes Antiques.

tramer une histoire. Rêverie où la nature sauvage s'efface au profit des sculptures animalières et au plaisir de l'intrigue visuelle. Le visiteur averti s'adonne aux plaisirs de la reconnaissance : ici l'influence de Gaudi, plus loin du Facteur Cheval¹⁸³ qui « représentaient (pour elle) la beauté de l'homme, seul dans sa folie, sans aucun intermédiaire, sans musée, sans galerie¹⁸⁴ ». Aussi, les animaux du *Jardin des Tarots* sont-ils comme « hors la loi¹⁸⁵ », figures de la création libre, sans aucune forme institutionnelle.

Le jardin se prête à l'épanouissement sensoriel de l'être. *Le Jardin des délices*, triptyque réalisé par Jérôme Bosch (vers 1500) figure un paradis peuplé de créatures hybrides fabuleuses où les hommes et les femmes vivent nus, dans l'opulence. Le volet de gauche voit évoluer Adam et Eve en compagnie de Dieu dans un paradis terrestre harmonieux tandis que le volet de droite met en scène un univers infernal où Satan, monstre à tête d'oiseau, règne sur un monde sombre et ravagé par la violence. A l'inverse, le Diable multicolore de N. de Saint-Phalle évoque la multiplicité de sa forme et semble bienveillant. L'hybridation animale est la représentation de tous les excès. A l'instar du *Jardin des Délices*, lieu de toutes les sensorialités, les animaux de Niki de Saint Phalle incitent aux plaisirs des sens sans retenue, à la liberté, au jeu et à l'insouciance.

L'origine mythique du jardin correspond à la représentation des modèles originaires et perdus du Paradis. Le jardin d'Eden, ou jardin des plaisirs selon certaines traductions, fait référence à un passage de la Genèse. Il est assimilé au Paradis où Dieu a installé l'homme nu qu'il venait de créer. Il est le lieu qui peut harmoniser les hommes, la nature et ses êtres vivants, symbole de prospérité jusqu'à ce qu'Adam et Eve en soient chassés.

La création de jardins semble toujours espérer le retour d'un Paradis perdu ; que l'on songe au XVIII^e siècle à la *Nouvelle Héloïse*, à *Paul et Virginie* ou aux *Affinités électives*, et aux promenades arborées qui se multiplient aux portes de la ville portés par l'utopie sociale d'un « tous ensemble » qu'appelleraient les allées et le soleil. Au XIX^e, ce sont des jungles imaginaires inspirées de paradis originaires et primitifs que peint Henri Rousseau dit le Douanier Rousseau (1844-1910). Comme lui, N. de Saint Phalle cherche à retrouver l'unité perdue du règne végétal, humain et animal.

¹⁸³ Le Facteur Cheval (1836-1924) né Ferdinand Cheval était un facteur de Hauterives, dans la Drôme qui bâtit seul de 1879 à 1912 un palais de vingt cinq mètres de long, douze mètres de large et quatorze mètres de haut de style baroque avec des fragments de rochers et de galets.

¹⁸⁴ Niki de Saint Phalle, *Le jardin des tarots*, op. cit.

¹⁸⁵ *Ibid.*



Figure 47 - Niki de Saint Phalle, *Le jardin des Tarots*, sculptures, Toscane, 1979-1998.

© Niki de Saint Phalle, *Le Jardin des Tarots*, Berne, Ed. Benteli, 1997.

Elle puise aussi dans la technique de prédilection de Gaudi, celle des *trencadis*, à partir d'éclats de carreaux de céramique ornée et polychrome et hétéroclites, intègre des morceaux de verre ou de faïence, des galets peints pour habiller des formes courbes et irrégulières. Elle fait aussi fabriquer et importer du verre de Murano, matériau luxueux car onéreux. L'alliance de la mosaïque et de la sculpture tisse un lien étroit entre artisanat et art, entre surface et volume, hybridant deux disciplines, valorisant l'une par l'autre au détriment de la hiérarchisation des pratiques. Rappelant l'Art Nouveau, ses réalisations tirent aussi parti du potentiel esthétique des formes naturelles.

Kant opère alors la première distinction entre l'artisan, homme de métier fabriquant des objets utiles et fonctionnels suivant des règles académiques, et l'artiste exprimant le Beau. Comme l'artisanat, le talent artistique résulte d'un long travail. Ainsi, l'artiste et l'artisan sont tous deux possesseurs d'une technique et expriment le Beau. Les animaux de N. de Saint Phalle rompent avec les classifications traditionnelles, repoussent les limites et les frontières à différents niveaux, dans le contexte du Nouveau Réalisme qui fait feu de tout bois sur fond de production industrielle galopante.

La fragmentation des mosaïques juxtaposées les unes aux autres engendre une double approche de l'œuvre qui, en faisant varier les points de vue, permet de passer de l'infiniment petit à l'infiniment grand d'une part, de basculer de la forme vers la matière d'autre part. La saisie de la matière, magma informe, procède d'une vision proche, alors que celle de la forme identifiable est à l'inverse dépendante d'une vision lointaine. Pascal évoque la bonne distance qu'il faut avoir dans toute chose : « nos sens n'aperçoivent rien d'extrême (...) trop de distance et trop de proximité empêchent la vue¹⁸⁶ » dit-il. La fragmentation prend un sens encore plus profond lorsque l'artiste déclare : « les miroirs sont fragmentés, dit-elle, la lumière est fragmentée, je suis moi aussi fragmentée¹⁸⁷ ». Le fragment, du latin *frango*, est la brisure, l'anéantissement, la mise en pièces. Il y a une violence inhérente à la fragmentation. Si elle entraîne la destruction d'une totalité, elle offre aussi de créer un nouveau tout par assemblage, au mépris de l'imitation, des canons et de l'harmonie indissociables du Beau.

L'artiste crée une variante par rapport à l'imagerie initiale de la *carte de la Force* montrant une femme domptant ou maîtrisant un lion en lui maintenant la gueule ouverte par la seule force des mains.

¹⁸⁶ Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, Lefèvre, 1819, p. 81.

¹⁸⁷ Niki de Saint Phalle, *Traces. Une autobiographie. Remembering 1930-1949*. Lausanne, Éd. Acatos, 1999, p. 155.



Figure 48 – Niki de Saint Phalle, *Le jardin des Tarots*, « L'impératrice », sculpture, Toscane, 1979-1998.

© Niki de Saint Phalle, *Le Jardin des Tarots*, Berne, Ed. Benteli, 1997.

L'iconologie de Cesare Ripa nous éclaire sur un parallèle troublant entre l'image de la carte et l'allégorie du « désir magnanime et généreux » où l'on voit le personnage de Lysimachus ouvrant la gueule d'un lion pour y plonger ses mains. La scène fait référence à un personnage historique figurant une vertu ou une propriété exemplaire. Niki de Saint Phalle annexe cette propriété en la défaisant de sa réalité historique et remplace le lion par un animal fantastique privilégiant la dimension onirique du mythe, accessible à tous.

Pour *Le Soleil* ou *carte n°XIX*, elle puise dans le fonds d'images de cultures étrangères anciennes et cite des œuvres antérieures. « Le soleil fait tout pousser. C'est une divinité qui peut élever notre esprit. J'ai conçu le Soleil comme un oiseau proche de ceux qui se trouvent dans les légendes indiennes et mexicaines. L'oiseau est la créature la plus proche du soleil¹⁸⁸. » Cette sculpture représente un oiseau coloré juché sur un arc bleu avec un motif en forme de soleil sur sa poitrine, association qui pourrait faire référence au Phénix, cet oiseau majestueux de couleur pourpre ayant la capacité de voler vers le soleil sans se brûler les yeux, et connu pour sa résurrection.

D'autre part, cette sculpture fait partie d'une nombreuse famille de volatiles dont *L'oiseau amoureux* et ses nombreuses versions, *L'oiseau de feu* de la *Fontaine Stravinski* à Paris, puis *Le grand oiseau amoureux*(1988-1989), immense sculpture en polyester de huit mètres de haut soutenue d'une armature métallique créée par Jean Tinguely et posée sur des rails de chemin de fer qui lui permet d'avancer ou de reculer. C'est une des nombreuses sculptures réalisée en collaboration avec Jean Tinguely.

Revenons au jardin. *L'Impératrice*, *carte n°III* est une sculpture habitable et habitée par Niki de Saint Phalle la durée du chantier – elle s'y sentit « protégée ». Au centre du Jardin elle réfléchit son revêtement de mosaïques en miroirs, mise en abîme d'éclats à l'intérieur de la sculpture. « L'Impératrice est la grande déesse, elle est la reine du ciel, la Mère, la putain, l'émotion, le sacre magique et la civilisation. L'Impératrice, je l'ai faite dans la forme d'un Sphinx. J'ai vécu pendant des années dans cette mère protectrice. Elle m'a servi comme centre pour mes rencontres avec l'équipe. C'est ici que nous buvions notre thé et café. Elle exerce sur tous une attraction fatale¹⁸⁹. » Espace corporel et psychique dans lequel se retrouve l'artiste, l'immense sculpture figure une femme couronnée au visage noir. Des seins imposants se substituent aux pattes du sphinx. Dans la mythologie, c'est un monstre fabuleux à tête et buste de femme, aux pattes et au corps de lion doté d'ailes d'aigle. Le Sphinx est connu pour détenir une énigme et dévorer ceux qui ne peuvent la résoudre. « Qu'est-ce qui a

¹⁸⁸ Niki de Saint Phalle, Lettre à Pontus Hulten, in *Le Jardin des Tarots*, « Le Soleil, carte n° XVIII », Berne, Ed. Benteli, 1997, p. 16.

¹⁸⁹ *Id.*, p. 50.

quatre pattes le matin, deux le midi et trois le soir ? ». La réponse du Sphinx dont parle l'artiste à propos de la *carte du Monde*¹⁹⁰ est liée au mystère du monde, l'animal correspond à l'état originel de l'homme qui doit s'élever vers l'humanité et la civilisation.

L'Impératrice forme enceinte et abrite d'autres sculptures, à la manière des poupées russes. Elle contient le *Chariot* et le *Jugement*.

La sculpture habitable témoigne, une nouvelle fois, de la fusion : cette fois-ci entre art, architecture et art environnemental. Habiter l'œuvre, c'est interroger celle-ci en même temps que notre rapport à son lieu singulier. De quel lieu parlons-nous ? *L'Impératrice* est un lieu protecteur, lieu de rencontre et de vie, lieu où le projet se construit. L'animal peut ainsi figurer un espace psychique. Le spectateur ne la perçoit en son entier que s'il fait l'expérience réelle de l'œuvre. L'expression de la protection prête à la redondance lorsque l'artiste précise : « le mur de Mario représente pour elle une protection comme un dragon qui protège un trésor dans les contes de fées¹⁹¹ ».

Ce jardin zoographique formule un dialogue entre la nature et l'homme englobant les lignes sinueuses d'un bout du territoire italien ; cette Italie des jardins inspiratrice qui, par le passé, a connu les « caprices » des monstres de pierre étranges et inquiétants du parc de Bomarzo à la Villa Orsini à Viterbe¹⁹², dans une création aux rondeurs voluptueuses et organiques. Il distribue une géographie humanisée et narrative en écho aux épreuves de la vie, ponctuée d'allégories zoomorphes propres à faire advenir un lieu de mémoire. Réminiscence d'anciennes traditions culturelles et populaires, ces animaux sont les figures de la création libre – création franche – excessive et sensorielle, dépourvu d'allégeance aux formes institutionnelles. Le jardin est ici le lieu de toutes les sensorialités où le corps a la vedette.

¹⁹⁰ Le Monde, carte n°XXI, est « la carte de la splendeur de la vie intérieure. C'est la dernière carte de l'arcane majeur et le dernier exercice spirituel du jeu. A l'intérieur de cette carte est le mystère du monde ; c'est la réponse du Sphinx », Niki de Saint Phalle, *Le Jardin des Tarots*, op. cit., p. 24.

¹⁹¹ *Id.*, p. 68.

¹⁹² En effet, ce monumental bestiaire de pierre inspira Niki de Saint Phalle.

Sources : <http://www.ipernity.com/doc/23239/6855649/in/album/>

Corps accords

La série de linogravures intitulée Corps accords dévoile une scène d'accouplement d'hybrides. L'image est ici inspirée par le Kâma Sûtra. Ce terme du sanskrit apparaît entre le VIII^e et le I^{er} siècle avant J.- C., kâma signifiant « désir » et sûtra « aphorisme » ; il désignait au départ des textes sans illustrations. Les Sûtras s'appliquent à des écrits scientifiques ou philosophiques rédigés par des Brahmanes ; ils sont l'équivalent des « canons¹⁹³ » en Occident. Le Sûtra est un manuscrit considéré comme un texte annexe aux livres sacrés de l'hindouisme, diffusant l'enseignement des fondements religieux, oralement à l'origine. Il est consacré à l'aphorisme du désir, la formulation brève du désir et à l'apprentissage de l'amour. Il enseigne l'art de la séduction pour les femmes et la maîtrise de l'acte amoureux en dehors des relations sexuelles. C'est à la tradition musulmane des Mogholes, au II^e siècle, que l'on doit l'introduction d'enluminures. Si l'ouvrage est connu pour les soixante-quatre postures sexuelles, il faut savoir qu'il s'agit là d'un seul chapitre de cet ouvrage beaucoup plus conséquent. Le livre traite en effet aussi de l'art de vivre, de la musique ou de la nourriture. Ces linogravures inscrites dans un format carré suggèrent cet encadrement néanmoins contrasté par la figure hybride, sujet de débordement.

¹⁹³ Emprunté au latin *canon*, signifiant canne qui était un instrument de mesure, le terme désigne un « modèle ou une règle » puis plus tard, en latin chrétien « un ensemble de livres sacrés ».



Figure 49– Laure Joyeux, *Corps accords*, linogravure sur papier Canson Edition, 30 x 30 cm, 2011. © Laure Joyeux.

J'ai choisi d'utiliser le rouge de grande longueur d'onde, couleur de l'extrémité du spectre solaire : une couleur chaude, vive et stimulante. « Rouge » tire son origine dans la langue indo-européenne et désigne spécifiquement sa couleur comme telle et non sa luminosité. Sa résonance symbolique a à voir avec la vie (le sang, le feu, etc.). On retrouve le rouge dans les techniques picturales anciennes comme les arts préhistoriques avec les bâtons d'ocre rouge. Cette couleur ne change pas d'apparence à la lumière artificielle et permet de peindre la nuit (scènes nocturnes). Inactinique elle permet de développer la photographie argentique. Cette couleur agit tel un infra-rouge sur ces scènes intimes, qui se dérobent habituellement à la vue. C'est par le rouge que j'ai pu m'approprier des textes sacrés et aborder la sexualité humaine soumise elle-même à des codes, comme artialisée, à la différence de la sexualité animale. La sexualité est une forme bestiale, car première et primitive d'activité humaine qui ramène l'être humain à son animalité

Cette série peut faire référence aux accouplements de la mythologie entre humain et animal, en particulier entre Zeus et ses nombreuses conquêtes. Le dieu solaire en effet est connu pour ses métamorphoses afin de solliciter l'intérêt de l'objet de ses convoitises. Ainsi, il prit la forme d'un taureau majestueux et d'une pure blancheur afin de faire succomber Europe qui se laissa prendre au piège. Ou encore d'un cygne pour séduire Lédè. Ces accouplements peuvent évoquer une totalité réunissant l'homme et l'animal, à l'instar du dieu grimé et des femmes, au travers d'une zone de contact qui les réunirait dans un même espace, celui du tableau ou de la feuille. L'animal hybride autorise ainsi toutes les fantaisies de l'imagination, jusqu'à faire passer pour vrai une situation ou bien ces animaux mêmes. Si l'hybride exprime ainsi les diverses manifestations du corps, réactualisant certaines figures mythologiques, mêlant fiction et réalité, l'animal peut substituer le vrai au faux.

L'animal prête à manipulations

Apparentée à la fantaisie, la fabulation est une forme de pensée qui consiste à donner pour réel ce qui n'est qu'une création de l'imagination. L'hybridation, mêlant réel et fictionnel, peut élaborer une narration à partir du fictif sur la base d'un effet de réel. Ainsi Joan Fontcuberta met-il en place un bestiaire imaginé de toutes pièces qu'il tente de faire passer pour vrai grâce à divers procédés de mise en scène et techniques.

Joan Fontcuberta, l'animal est de la supercherie

Joan Fontcuberta (1955) est un artiste catalan qui élabore des images photographiques en s'adonnant à différentes manipulations, non détectables à première vue. Il use de tous les artifices possibles et imaginables : photomontage, découpage, falsification de documents, affabulations et, plus récemment, retouche numérique pour réaménager la réalité.

Dans le bestiaire *Fauna Secreta* (1989), l'artiste propose une contrefaçon scientifique et zoologique révélant une faune fantastique encore non répertoriée par les spécialistes et qu'il prétend avoir découvert en 1979, en Ecosse, au côté du Père Formiguera dans les archives du professeur allemand Peter Ameisenhaufen. De concert, ils reconstituent la vie d'un explorateur découvrant au début du XX^e siècle plusieurs espèces d'animaux extraordinaires. Pour accréditer cet épisode scientifique, ils multiplient photographies, textes du personnage, croquis, radiographies ; ils collectent des fragments osseux et des spécimens empaillés attestant de fameuses découvertes – utilisation stratégique de support et prélèvement à valeur d'authenticité (la photo par exemple) pour des pièces à convictions inventées de toutes pièces. L'exposition de l'ensemble use du vocabulaire et des dispositifs propres aux musées de zoologie afin de parfaire l'effet de vrai.

Le choix de l'Ecosse comme pays de découverte n'est sûrement pas dû au hasard, n'est-il pas le socle fluctuant de la légende du monstre du Loch Ness ? Le bestiaire fantastique proposé par Fontcuberta participe donc du renforcement du mythe et des histoires fabuleuses en même temps qu'il torpille la croyance en la vérité de l'image photographique, ici par la pratique de la mystification. La fameuse faune mise à jour se compose d'animaux que l'artiste a tirés de son imagination, dessinés et empaillés avec la complicité d'un taxidermiste barcelonais, il les a photographiés dans leur environnement naturel et présentés de surcroît sous forme de radiographies, de planches anatomiques et de fiches didactiques. Nous pouvons ainsi découvrir l'existence d'animaux hybrides tels que *l'Hydropithèque*, le chaînon manquant dans

l'évolution de l'animal vers l'homme selon l'artiste, sorte de spécimen mi-homme, mi-poisson, fort bien conservé grâce à l'efficacité de l'archéologie. Une vidéo accompagne cette œuvre faisant office de preuve supplémentaire, à l'instar d'un documentaire filmique ou télévisuel, qui rend compte de la vie de *l'Hydropithèque*, de sa morphologie, son comportement, son mode alimentaire. L'image de l'animal mise en scène avec un réalisme plastique indéniable participe d'un leurre destiné à abuser la curiosité du spectateur. Présentés dans des vitrines – dispositifs usuels des collections naturalistes –, ces êtres, dont le physique et la matérialité participent de la nature animale, interrogent la limite entre fiction et réalité. On ne peut s'empêcher de faire référence aux cabinets dits « de curiosité » des XVII^e et XVIII^e siècles, époque où l'on se mit à collectionner, étudier et conserver des spécimens rares. On inventorie, on compare. L'artiste ne néglige aucune des pratiques propres aux sciences naturelles dans son opération de détournement. Il en va ainsi de la taxidermie, dont le travail de reconstitution à des fins pédagogiques et démonstratives encourage le spectateur naïf – non averti – à se projeter dans une aventure qui est en fait une machination dont il est la victime. Fontcuberta précise qu'ils ont « même placé des flacons de formol afin que le spectateur retrouve ces odeurs propres aux muséums d'histoire naturelle¹⁹⁴ ».

Joan Fontcuberta travaille ici le pouvoir du simulacre, de la falsification et de la vraisemblance, en détournant un à un tous les signes et les supports d'édification de la vérité scientifique. Le comble de la supercherie revenant à la photographie, unanimement érigée dès 1839 en « preuve par l'image ». La suspicion de l'image argentique a motivé chez l'artiste la rédaction d'un essai au titre explicite : *Le baiser de Judas*¹⁹⁵ qui nous permet d'apprécier son positionnement artistique et conceptuel. « Méfiez-vous, c'est de la photographie, donc c'est vraisemblablement faux » prévient-il¹⁹⁶. Son idée est de provoquer un réflexe de scepticisme face à tout support ou image qui se donnera pour vérité. Il explique que la réalité et la fiction sont deux pôles allant de pair et que chaque commentaire contient un peu des deux en quantité différente selon le point de vue. « Dans la vie, explique-t-il, nous nous situons dans un espace vague et diffus, entre réel et fiction, entre expérience et illusion¹⁹⁷. »

¹⁹⁴ Robert Pujade, *Du réel à la Fiction, la vision fantastique de Joan Fontcuberta*, CRDP Corse, Edition Isthme, 2005.

¹⁹⁵ Joan Fontcuberta, *Le baiser de Judas, photographie et vérité*, Paris, Actes Sud, 1996.

¹⁹⁶ Cité in Christian Caujolle, *Joan Fontcuberta55*, Paris, Phaidon, 2001, p. 3.

¹⁹⁷ Robert Pujade, *op. cit.*, p. 22.



Figure 50 - Joan Fontcuberta, *Fauna Secreta*, installation, taxidermie, photographies, 1989.

© Joan Fontcuberta.

Si la photographie est cette coupe spatio-temporelle pour Walter Benjamin, ce « certificat de présence » mis en avant par Roland Barthes, elle agit alors comme le témoin d'un moment à un endroit précis. Il est donc impossible de photographier l'inexistant. Mais si l'inexistant est aménagé en amont de la prise de vue, quelle prise a-t-on sur la teneur du visible photographié ? Il est difficile de passer sous silence la première autofiction de l'histoire de la photographie, à savoir l'autoportrait en noyé d'Hyppolyte Bayard (1840)¹⁹⁸ qui, avec sa légende, ruinait la sacrosainte valeur de preuve qui venait de couronner le triomphe de la photographie. Par extension, la démarche du plasticien catalan nous invite à remettre en question les moyens de communication que représentent la presse et plus largement les médias. En quoi l'événement est manipulé pour entrer dans un récit ?

Jean Baudrillard propose une critique des relations entre les médias et la société pour lesquelles tout n'est qu'apparence. Dans *Simulacres et simulations* (1981), le sociologue parle d'hyperréel, d'une utopie du réel, de l'authenticité et de la banalité et déclare qu'« il y a de plus en plus d'information et de moins en moins de sens¹⁹⁹ ». Les musées, les journaux ou tout autre moyen de diffusion contribuent en effet à modifier le contenu de l'image, à l'absorber relativement aux légendes apposées, au contexte de publication ou à l'environnement iconographique.

L'image de l'animal, portée par un réalisme plastique indéniable, abuse le spectateur testant ainsi les limites entre la fiction et la réalité. Par la mise en œuvre artistique l'artiste remet en question l'image que l'on a de l'animal dans son conditionnement scientifique. L'artiste se sert du pouvoir de fiction des images afin d'alerter, une fois le subterfuge décelé, le spectateur de son omniprésence/omnipuissance dans la réalité. Si, par le jeu conjugué des dispositifs plastiques et de l'esprit documentaire, le réalisme d'une fabulation peut être poussé à son extrême, la sculpture hyperréaliste des figures monstrueuses de Patricia Piccinini pourrait préfigurer des possibilités d'hybridation homme-animal sous forme de recherche biotechnologique. L'hyperréalisme allie ainsi un réalisme exacerbé et un imaginaire post-humain.

¹⁹⁸ L'*Autoportrait en noyé* daté du 18 octobre 1840, accompagné du texte dont voici un extrait : « Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-dérrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieur et infatigable chercheur s'occupe de perfectionner son invention. [...] Et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu ni réclamé », *Hippolyte Bayard*, Photopoche n° 91, Paris, Nathan, 2001.

¹⁹⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 121.

Patricia Piccinini, biotechnologies monstrueuses

Patricia Piccinini (1965) est une artiste australienne qui travaille depuis les années 1990 aux rapports entre nature, sciences et biotechnologies. Elle crée des sculptures hyperréalistes, exploitant la *mimésis* de la nature formelle humaine ; chimères d'autant plus frappantes qu'elles sont souvent accompagnées d'enfants humains.

The Young Family, présentée lors de la biennale de Venise en 2003, appartient à un ensemble d'œuvres intitulé *We are family* ; c'est une sculpture en silicone et polyuréthane hyperréaliste réalisée en 2002. Elle soumet au regard un être hybride tenant à la fois de l'homme et de l'animal, dépourvu de pelage ; toutefois l'artiste a pris soin d'implanter des cheveux humains donnant ainsi l'illusion d'un léger duvet sur le haut du crâne. La bête, une femelle étendue sur une couche blanc clinique, est accompagnée de trois petits. L'un semble jouer, allongé sur le dos ; les deux autres têtent, blottis contre sa poitrine. Ces êtres aux longues oreilles et au museau allongé se rapprochent tout à la fois, par leur morphologie et leur chromatisme, du cochon, du chien, du singe et de l'homme. Leurs quatre membres rappellent fortement des bras et avant-bras, des cuisses et des jambes humaines qui se terminent par des sortes d'extensions préhensiles pourvues, à l'instar de la main humaine, d'un pouce opposable. La peau est plissée tout comme celle du bébé encore fripé, de la taupe ou d'une vieille dame. Plus vraies que nature, les sculptures de Patricia Piccinini participent d'une lignée hyperréaliste et du genre du trompe l'œil²⁰⁰. L'hyperréalisme est un courant artistique majoritairement pictural apparu aux Etats-Unis à la fin des années soixante et caractérisé par un rendu illusionniste troublant de la réalité prenant appui sur des images photographiques. Il a aussi nourri la pratique tridimensionnelle de Duane Hanson, dont un des personnages est visible dans les collections du MNAM-Centre Georges Pompidou à Paris²⁰¹. L'expression hyperréaliste adhère au réel par imitation forcée du réel et confronte sans ménagement le spectateur à une réflexion sur la notion même de réalité. L'enjeu consiste à la fois à imiter à la perfection par des gestes de fabrication laborieuse et minutieuse. L'effet surprend et plonge le spectateur dans un malaise tant sont poussés à l'extrême le leurre et l'effet de présence.

²⁰⁰ Dont on se souvient l'anecdote fort connue des raisins peints par Zeuxis qui avaient la particularité d'apparaître si réel que même des pigeons les auraient confondus avec de vrais fruits.

²⁰¹ Duane Hanson (1925-1996) est un sculpteur américain réputé dans les années soixante et soixante-dix pour ses sculptures hyperréalistes de personnages grandeur nature. La plus connue est *Lady's Market* (1969), une femme, ménagère américaine de cinquante ans, pourvue de bigoudis et de pantoufles, cigarette à la bouche, poussant un caddie. Elle incarne l'Amérique sans fards.



**Figure 51 - Patricia Piccinini, *The young family*, silicone, polyurethane, cheveux,
80 x 100 x 110 cm. © Patricia Piccinini, 2002-2003.**

Il en va ainsi de l'hyperréalisme anthropomorphe que propose Patricia Piccinini ; substituant ses animaux humains présenté dans une nudité de laboratoire au spectacle de la décrépitude physique des corps proposés par Hanson – puis plus récemment par les Australiens Sam Jinks (1973) et Ron Mueck (1958) – elle provoque la tendance à la projection du spectateur en le confrontant à une sorte de double humain dépravé²⁰² qui s'apparente au monstre. Un face à face qui ne peut laisser indifférent.

Le monstre, dans son acception générale, fait en effet référence à une personne ou un être qui provoque la répulsion par sa laideur, sa difformité. Le terme « monstre » provient du latin *monstrare* « montrer, indiquer » et de *monstrum*, signifiant « avertissement, présage », lui-même issu de *monere*, « inspirer, éclairer ». Le monstre désigne au XII^e siècle un prodige, un miracle « qui avertit de la volonté des dieux²⁰³ ». Aujourd'hui le sens premier renvoie à un « individu dont la morphologie est anormale, soit par excès ou défaut d'un organe, soit par position anormale des membres²⁰⁴ ». Il trouve sa particularité dans l'écart vis-à-vis des normes habituelles. Ainsi, la figure du monstre est-elle à mettre en rapport avec l'altérité, l'étrangeté, le bizarre, le différent, le laid.

Le monstre composite, en s'écartant de la normalité et des critères académiques apparaît comme laid. Etymologiquement le laid désigne ce qui est déplaisant ou désagréable. Dans l'Antiquité le laid correspondait au difforme, à l'informe, au honteux, au manque d'harmonie contraire à la beauté de l'âme. En revanche, pour l'esthéticienne Murielle Gagnebin²⁰⁵, si la laideur peut se manifester dans l'hybridité, cette dernière ne révèle pas pour autant ce qu'est la laideur qui, en effet dépasse cette simple catégorie. La laideur, catégorie empreinte de réel, « n'est pas réductible à la duplicité²⁰⁶ » qui est un concept formel. Le monstre se rapporte à quelqu'un qui se distingue par sa singularité.

Le monstrueux serait pathologique, anormal, s'écartant de la normalité, atteint de trouble ou de maladie, un affront à ce que l'on nomme l'eugénisme, du grec *eu*, bon et *genos*, race, qui croit donc en l'existence d'une bonne race. Cette science « étudie et met en œuvre les moyens d'améliorer l'espèce humaine en cherchant soit à favoriser certains caractères héréditaires (eugénisme positive), soit à l'empêcher (eugénisme négative)²⁰⁷ ». Des tentatives d'eugénisme sur un mode raciste consistant à « favoriser la reproduction des plus aptes et en entravant la

²⁰² Nous reprenons ici le terme dans le sens que lui attribue Jurgis Baltrušaitis dans : *Aberrations. Essai sur la légende des formes [Les perspectives dépravées]*, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches, Paris, 1983.

²⁰³ TLF, *Site du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Murielle Gagnebin, *La fascination de la laideur*, Seyssel, Champ Vallon, « L'or d'Atalante », 1994.

²⁰⁶ *Id.*, p. 41.

²⁰⁷ *Le Petit Robert*, Paris, 2007.

multiplication des inaptes²⁰⁸ », si elles ont donné lieu à l'horreur et au crime contre l'humanité, sont demeurées infructueuses. Le monstrueux que nous montre Patricia Piccinini n'est pas exclu du patrimoine génétique, il est intégré dans la famille des humains et a pu se produire par exception, nous pensons notamment aux frères ou aux sœurs siamois²⁰⁹.

Patricia Piccinini a pour habitude d'exposer ces êtres hybrides dans un univers médicalisé et d'une blancheur hygiénique. Il ressort que sa démarche engage une réflexion sur notre rapport aux sciences biotechnologiques qui se définissent comme « l'ensemble des méthodes et des techniques utilisant des composants du vivant (molécules, organites, cellules, organismes) pour rechercher, modifier ou produire des substances chimiques ou des éléments d'origine végétale, animale ou microbienne²¹⁰ ». A la fin du XX^e siècle, la biologie fondamentale repose sur l'utilisation de micro-organismes et de l'acide désoxyribonucléique autrement nommée ADN support de l'information génétique. Cette méthode utilisée dans le clonage animal est une étape importante de la science. Dolly, la petite brebis née le 5 juillet 1996 (décédée en 2003) clonée à partir de cellules adultes, avec le concours d'une équipe de chercheurs écossais, témoigne de la réussite de l'homme en matière de manipulation du vivant, puisque viabilisant la naissance d'un mammifère sans recourir à la reproduction sexuée. Au-delà du problème éthique soulevé, le clonage animal induit un danger concernant la diversité des espèces. En effet, la technique qui consiste à dupliquer le matériel génétique et à le faire proliférer peut menacer la diversité génétique. A l'inverse, le clonage animal peut permettre la préservation de certaines espèces en voie de disparition, comme le panda par exemple, et participer de ce fait à la protection de la biodiversité. Le clonage qui reproduit à l'identique joue sur l'idée de la figure double, c'est-à-dire une forte ressemblance, un reflet, une imitation et l'on sait qu'en arts plastiques, la création de doubles parfaits existe de par la mise au point de procédés de réplique à l'identique. L'art ne peut se substituer à la science, mais en mimant ses processus, il peut stimuler un questionnement nécessaire voire salutaire sur le clonage et sur l'importance de l'identité d'un être vivant et, par extension, sur le rôle de l'art.

La modification génétique est le thème central de l'œuvre de l'artiste. S'intéressant aux mécanismes liés à l'hérédité, la génétique désigne le fait qu'un descendant ressemble à l'un de ses ascendants par le biais de la transmission d'une ou plusieurs caractéristiques communes. La génétique cible sa recherche sur l'étude des variations, lesquelles sont une propriété fondamentale des êtres vivants. Ainsi, Patricia Piccinini ancre son œuvre sur les pratiques de

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Les frères ou sœurs siamois sont des jumeaux soudés par une zone de leur corps, dont la séparation embryonnaire a eu lieu tardivement, après le quatorzième jour de fécondation.

²¹⁰ Site de l'*Encyclopaedia Universalis*, en ligne :

<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/biotechnologies/#>.

manipulation génétique et des variations biologiques des êtres vivants en créant un monde nouveau. Il ne s'agit pas alors de renier ces êtres qui peuvent apparaître laids ou difformes, car ne correspondant en rien à ce qu'il y a de familier. Ils seraient comme les étrangers d'un nouveau monde encore inexploré, des préfigurations d'un bizarre quelque peu familier. C'est alors que nous pouvons les rapprocher de ce qui provoque en nous une inquiétante étrangeté, phénomène cher à Freud.

Le monstre qui apparaît comme informe et asymétrique enfreint les lois de la normalité. Pourtant le monstre de Patricia Piccinini est à la croisée d'un rapport à la *mimêsis* par la technique hyperréaliste et d'un écart par rapport à la nature induit par [l'image de] l'hybride résultant.

L'hyperréalisme anthropomorphe des hybrides humanimaux donne l'illusion de la réalité, le spectateur se trouvant face à un leurre et engage une projection du spectateur qui y voit le double humain représenté sous une forme qui peut apparaître comme monstrueuse et laide. Exploitant l'appareil génétique humain, le monstrueux génétiquement modifié est révélateur d'une préoccupation de notre monde moderne. L'animal autorise aussi une forme de réalisme lorsque l'artiste réunit l'art et la vie en œuvrant avec le réel même.

Chapitre 2

Les hybrides du collage et de l'assemblage ou les désordres de la métonymie

L'hybridation comme procédé de multiplication par diversification ou variation participe de la combinaison de plusieurs éléments initialement hétérogènes. Elle peut faire appel à la méthode substitutive qui consiste à remplacer un terme par un autre. Le collage, l'assemblage et le photomontage sont, on l'a vu plus haut, des procédés hybrides substituant une partie d'un tout à celle d'un autre tout. Ils cultivent l'hétérogène au travers d'un tout unitaire où commerce corps animal et corps humain. Si la syntaxe visuelle est peu ou prou globalement sauve – le syntagme –, c'est au niveau du paradigme que les choses se corsent et que se pose la dimension critique ou poétique des œuvres.

La métonymie joue sur le changement de mot par rapport de voisinage, de relation logique et d'aspect qualitatif. Elle cible davantage un effet fantastique. Elle viabilise notamment, chez l'artiste collagiste, les rapports de contiguïté entre l'homme et l'animal. Le collage s'avère être une technique d'hybridation par excellence, décontextant un élément pour le recontexter dans une nouvelle totalité.

L'animal fait son carnaval

Avec Carnaval j'ai réalisé un dessin à partir de collages d'images photographiques et d'un dessin de perroquet autographe. Le masque composite mêle l'homme, la femme et l'animal. Je questionne ainsi le mélange des genres féminin et masculin, humain et animal. Cela soulève l'ambiguïté de l'image. Les masques d'animaux, réels ou imaginaires, sont des personnifications. Derrière le masque on est autre et l'on investit la peau de l'animal figuré par le masque.

La substitution d'une tête humaine par une tête animale me permet d'utiliser à plein régime le niveau iconique du collage. En greffant une tête de bœuf sur un corps de femme, le mien, par le truchement d'une prise de vue photographique préalable, ou celle d'une enfant dont j'ai ensuite remplacé le visage par une mine de chat, j'ai souhaité introduire un contraste entre le réalisme photographique et la fiction de la situation. Ces photographies issues de mon propre quotidien jouent un rôle important dans la banalisation recherchée des situations.

J'ai nommé Mon égo la linogravure substituant une tête de bœuf à ma propre tête en référence aux fables de la Fontaine, « la grenouille qui voulait se faire plus grosse que le bœuf », allégorie de l'orgueil.

Si le masque permet de substituer provisoirement une identité à une autre et de créer des associations insolites, l'image peut associer – a priori durablement – par collage d'éléments inattendus. Elle est un rappel des enjeux du masque et, en cela, peut pointer la nécessité salutaire du dévouement comme régulateur individuel et social, d'une critique de la société plus ou moins virulente selon les contextes.

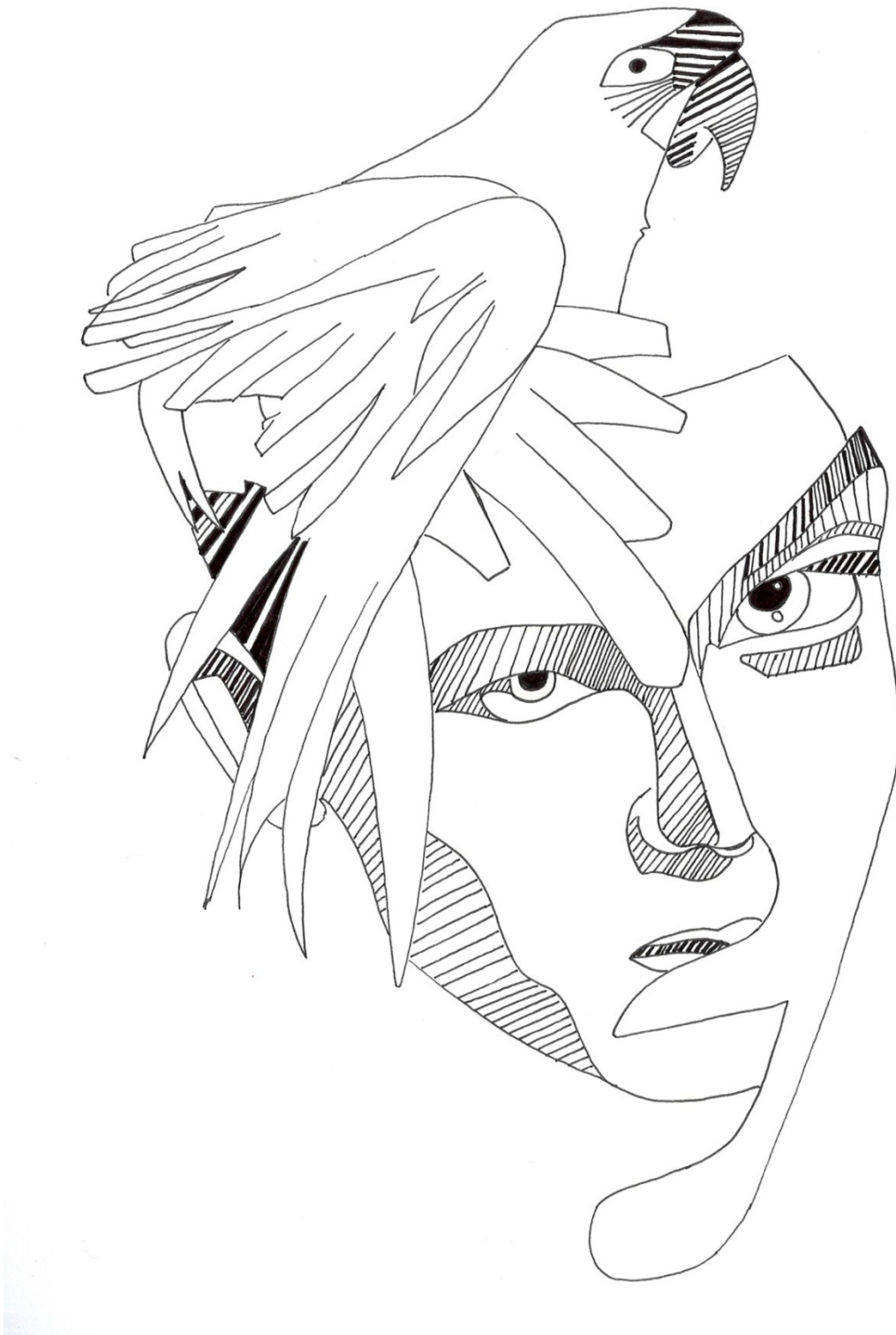


Figure 52 – Laure Joyeux, *Carnaval*, dessin au feutre noir, 21 x 29,7 cm, © Laure Joyeux.



Figure 53 – Laure Joyeux, *Mon égo*, linogravure sur papier Canson Edition gravure,
11,5 x 30 cm, © Laure Joyeux.

Melting Pot

J'ai imaginé une sorte de cadavre exquis sous forme de dépliant où des hybrides, des animaux et des hommes se confrontent et se mêlent afin de recomposer de nouvelles créatures bipartites, générant ainsi des compositions surprenantes à deux têtes ou deux corps.

Le cadavre exquis est un jeu inventé par les surréalistes en 1925. Le Surréalisme est un mouvement du XX^e siècle qui valorise le rêve et son influence, ses interventions dans les actes quotidiens. Œuvre collective, il invite au départ un premier protagoniste à composer une proposition verbale ou graphique sur laquelle chacun intervient à son tour sans connaître l'intervention précédente dont on peut dire qu'elle est masquée. En voici la définition donnée par le dictionnaire du Surréalisme :

Cadavre exquis : jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière : le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau²¹¹.

Les acteurs de cette forme d'expression qui confine au jeu livrent alors ce qui leur passe par la tête, ou lui vient à l'esprit en toute liberté. Ce jeu est une variante de la technique qui s'apparente au collage, terme employé pour la première fois par les Dadaïstes, désigne en tout premier lieu l'activité concrète consistant à coller du papier de tenture sur un mur ou à assembler à la colle des objets. Avec les surréalistes, le collage tend à piéger l'inconscient. Des éléments perdent l'identité initiale qu'ils avaient dans un premier tout pour une identité d'emprunt dans un autre tout. Ce « déplacement » rejoint « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », énoncée par Isidore Ducasse pour définir la Beauté surréaliste, tout comme il illustra la poïétique du poème Dada précédemment évoquée.

²¹¹ Dictionnaire abrégé du Surréalisme, 1938.

Il participe d'un concept de collage tel que le définit très justement Max Ernst : « Si c'est la plume qui fait le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage²¹². »

Je présente ici un recyclage de linogravures déjà réalisées pour d'autres ouvrages, tels que les animaux disparus contenus dans l'arche intitulée As living as a Dodo ou des hybrides illustrant des postures de yoga. La pratique et l'esprit de recyclage avec lesquels j'œuvre souvent sont stimulants quant à exploiter les déclinaisons et la multiplicité autorisées par ce procédé de gravure. Recycler, introduire dans un nouveau cycle, c'est en effet redonner vie, viabiliser ce qui est voué à la péremption, à l'oubli ou à l'obsolescence.

Gilles Deleuze parle des mille plateaux qui composent de multiples manières le devenir de l'être, « entre-deux, frontière ou ligne de fuite²¹³ ». Inscrivant la pensée « dans le rapport du territoire et de la terre²¹⁴ », le philosophe évoque la déterritorialisation consistant à se reterritorialiser autrement, à changer de territoire où à vivre sur une ligne abstraite ou de fuite. Il associe la reterritorialisation au thème de la « nouvelle terre ». Ces linogravures sont encollées à même des cartes géographiques ; c'est une manière d'évoquer une géographie corporelle ou psychique, des territoires différents composés de frontières et restitués par le jeu de l'assemblage.

²¹² Max Ernst, *Une semaine de bonté*, catalogue d'exposition, Paris, Gallimard, 2009.

²¹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, tome 2, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 360.

²¹⁴ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, « Géophilosophie » Paris, Edition de Minuit, 1991, p. 82.



Figure 54 – Laure Joyeux, *Melting Pot*, linogravures imprimées sur papier blanc collées sur carte géographique contrecollée sur papier Canson édition gravure, cousu au fil noir, 30 x 24 cm, 2011-2013.

© Laure Joyeux.

Manimalités

Il s'agit ici d'un mobile qui met en scène des êtres hybrides réalisés en linogravure. Ces êtres sont composés d'une main humaine accolée à des formes animales tels que le lapin, la girafe, le coq, le paon et l'oie sauvage. Les animaux sont reliés par des fils noirs à chaque doigt du moulage d'une main en plâtre. Cette dernière est fixée sur un support de bois rappelant ceux accompagnant les têtes d'animaux empaillés. Je me suis inspirée, pour réaliser ces linogravures du jeu des ombres chinoises et du théâtre d'ombre. Ce sont des divertissements qui consistent à créer des formes avec des gestes de doigts et de mains dont l'ombre est projetée sur une surface – un drap, un écran, un mur – par une lumière situées en arrière-plan. De nombreux animaux peuvent prendre vie sous les mains du conteur d'ombres.

C'est aussi grâce à l'ombre projetée sur le mur que la fille du potier Butades put en conserver la silhouette en retraçant son dessin. Le potier modela ensuite son profil à partir de ce dessin. L'ombre est l'image en projection d'une lumière sur un corps, c'est ainsi la première image, puis vient celle dessinée par la jeune fille et enfin la troisième image est celle du potier Butades, en volume. Ainsi, l'ombre est en quelque sorte un doublage de la réalité et des corps impliqués. Sans lumière, il n'y a pas d'ombre, cette « suppression de la lumière²¹⁵ » écrit Léonard de Vinci. L'ombre investit l'espace de sa plasticité, elle peut se multiplier, se dédoubler si l'on multiplie les sources de lumière. Elle s'agrandit ou se réduit selon que l'on place la lumière plus ou moins près de l'objet ou du corps opaque. La lumière traverse les points de couture des figurines laissant apparaître un contour de dentelles. Et l'ombre de la main peut sembler menaçante lorsqu'elle se fait distordue, géante.

Ces linogravures sont imprimées sur des cartes géographiques et protégées par une pellicule de plastique cousue sur le pourtour de la forme. La référence au territoire et aux frontières est manifeste. La frontière est cette « limite, ce point de séparation entre deux choses différentes ou opposées²¹⁶ ». Elle est d'un point de vue géographique cette « limite qui, naturellement, détermine l'étendue d'un territoire ou qui, par convention, sépare deux États²¹⁷ ». Le territoire participe d'un processus interne et naturel chez l'animal et induit des jeux transgressifs de frontières.

²¹⁵ Léonard de Vinci, *Carnets II*, Paris, Gallimard, 1987, p. 320.

²¹⁶ Site du Trésor de la Langue Française, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>

²¹⁷ *Ibid.*



Figure 55 – Laure Joyeux, *Manimalités*, installation, figurines, linogravure sur carte géographique, moulage en plâtre, support en bois peint, fil de couture noir, 20 x 30 x 100 cm environ, 2011-2013. © Laure Joyeux.

L'objet d'ensemble est construit comme un mobile qui, comme son nom l'indique, favorise la mobilité d'éléments. J'ai voulu articuler le couple que forment la carte et la mobilité. Le mobile génère un mouvement naturel qui tire son énergie de l'environnement. C'est la force naturelle du vent ou du souffle, ou bien manuelle qui anime les figurines. Il y a comme une mise en abîme de la mobilité paradoxalement maintenue, maîtrisée.

Ces êtres sont comme manipulés, telles des pantins, des objets. Cela est signifiant par le fil noir qui les maintient suspendus.

Le moulage est un procédé d'empreinte qui résulte par contact de la forme et des caractéristiques physiques d'un objet. Le résultat obtenu s'apparente à une sculpture très réaliste, reproduisant avec exactitude toutes les caractéristiques de la main comme les plis de la peau, les empreintes digitales, etc. Le moulage de la main fait référence à la duplication du réel voire un double créant ainsi une ambiguïté de par l'écart minime entre la main réelle et la main moulée. La main elle-même, telle un accessoire ornemental qui fait motif, manipule les animaux et constitue en même temps une référence au tableau de chasse et à la taxidermie qui œuvrent sur l'animal encore vivant biologiquement bien que mort. C'est une manière de prolonger la chose, garder une trace, une mémoire de la performance du chasseur, comme un trophée-souvenir. Il y a comme un acte ironique à placer cette main humaine dans une situation ordinairement réservée à l'animal.

Anatomie d'une créature monstrueuse

L'assemblage de radiographies d'animaux, récupérées auprès de cabinets vétérinaires, par superposition met à jour une créature impossible laissant apparaître les os et une intériorité de l'animal. Qu'y a-t-il sous la peau ? L'image par traversée de l'organisme vivant et interne affiche la structure d'un corps désincarné ; les points de vue, les proportions faussent la réalité et stimulent la fantaisie.

J'engage une réflexion sur le support – ici objet de récupération – et l'idée de frontières poreuses en expérimentant la matière radiographique et la transparence. La créature est prise entre deux verres laissant circuler la lumière. La transparence, du latin trans « à travers » et parens « apparaître », est ce qui laisse passer la lumière, qui ne fait pas écran à la vision. Le squelette visible par transparence a à voir avec la Vanité, métaphore classique de la mort, de la finitude de la chair et du corps appelé à devenir simple objet et matière, de la fugacité du temps. La Vanité est la « mise en forme visuelle d'un conflit entre la vie et la mort, l'infini et le fini, la permanence et la mort²¹⁸ ». Les vanités soulignent la brièveté de la vie et le dérisoire des biens matériels.

Il s'agit ensuite de suturer les radiographies les unes aux autres de manière à obtenir une résistance. Chacune d'elle nourrit un palimpseste de bouts de peaux assemblées arbitrairement. La suture traverse les couches successives en surface ou en profondeur. Plus la suture est profonde, plus il est difficile de coudre et de traverser à l'aiguille les différentes pellicules. La transparence radiographique est celle de la réversibilité ; de même le fil qui traverse les différentes strates est-il doublé au verso. Chaque piqûre, chaque point revenant de l'arrière – c'est le point de piqûre – est visible au recto tel le point de machine.

Les stigmates laissés par l'aiguille sont visibles par endroit car traversés par la lumière. Ils sont parfois opacifiés ou étouffés par la superposition des recouvrements successifs. La cicatrisation est impossible.

Il faut une lumière traversante pour observer les entrailles membraneuses et osseuses du corps. Le fil transparent circulant dévide le dessin en relief suivant servilement les configurations de l'image radiographiée des corps animaux. Parfois ce corps n'est plus décelable, le dessin est alors imaginé sur la base du squelette d'un animal : une tête, une aile ou une queue au profit d'un mélange entre document et fiction.

218 Catherine Grenier, *La revanche des émotions*, Paris, Seuil, 2008, p.147.



Figure 56 - Laure Joyeux, *Fossile*, radiographies, fil de coton, fil de nylon, 49,5 x 69,5 cm, 2011-2013. © Laure Joyeux.

Par la présence du fil de broderie j'interprète ce monde interne au travers de mon intériorité, des éléments projectifs qui me viennent à l'esprit. La broderie est un artisanat demandeur de temps et de lenteur par opposition à notre civilisation de la vitesse. Cette technique à point passé s'apparente quelque peu à la technique très populaire dans les années 70 des tableaux dits de « pointe et fil » – avatar d'un processus sculptural initié par le constructivisme russe de Gabo ou de son frère Pevsner dans les années 1910-1920. Relevant du loisir créatif, elle offre une ornementation par réseau de signes-traits, un habillage à claire voie, voire une matière-couleur en filigrane apportée par le fil de coton.

Je pars d'une trame préalable afin d'assurer des formes régulières et un dessin homogène, les trous déployant alors une sorte de constellation. Le patron fait ainsi office de report d'un système de signes. Le point ne forme pas le dessin dans son acception classique, mais il est cet espace vide qui sert à faire passer le fil qui formera lui-même le dessin. Les trous réalisés sans trame, visent la régularité d'une délimitation graphique à partir d'un point d'origine, un foyer depuis lequel le fil passé s'étoile en éventail. Lorsque les fils se croisent, ils créent une densité de dessin. La juxtaposition-palimpseste des multiples couches radiographiques évoque le dépôt de mémoires superposées.

La créature résultante, assemblée de toutes pièces, forge un être hybride dont le caché/dévoilé impose au regard le jeu des transparences et des recouvrements, un effort d'identification, voire de reconstitution d'une trame narrative suscitée par l'effet de mémoire discontinue. Il en émane le sentiment de trace, d'indice, qui stimule des rêveries de l'interprétation, d'une archéologie aussi singulière qu'hasardeuse. Si l'animal assemblé de différentes parties produit du monstrueux, chaque composante du feuilleté iconique assume sa part de subversion de l'image matrice. D'où la complexité de lecture et la densité plastique du tout collagiste et assembliste.

César, traumatisme et poétique de la matière

Les nouveaux réalistes revendiquent un art étroitement lié à la vie, de par l'utilisation d'objets quotidiens ou recyclés. On peut dénoter que si hybridation il y a, cette dernière se joue à deux niveaux : celui de la poétique même de l'œuvre ; celui du représenté dans l'œuvre, particulièrement lorsqu'il s'agit de l'animal. En premier lieu donc, un contexte économique et industriel de productivité est à la source de pratiques du recyclage, assemblage, soudure d'objets ou fragments d'objet. En second lieu, ce faire qui peut s'apparenter au bricolage stimulant un imaginaire débridé suscite la création d'un bestiaire hors norme, une communauté d'hybrides à l'inquiétante étrangeté, familiers car forgés à partir d'éléments connus, déstabilisants car repus de tous les rebuts d'une société prise dans la course à la consommation. Un art qui est le revers critique du dynamisme qui marquera les Trente Glorieuses. L'animal se manifeste, tapi ou exalté dans les œuvres de César, Tinguely, Saint Phalle.

César Baldaccini (1921) sculpteur français se montre indifférent au caractère précieux ou modeste du matériau ; « Ce qui m'intéresse, dit-il, c'est le langage organique de la matière, les possibilités de la matière (...). Ce qui compte, c'est la beauté de la matière et toutes les matières sont précieuses quand je leur parle : le pneu, l'or, le papier, la tôle²¹⁹. » Les restes, les rebuts sont le signe du temps qui passe, d'une vie déjà entamée.

Avec le fer, l'artiste dit pouvoir jouer avec une variété de formes opposant la finesse à l'épaisseur de la ferraille. Il ajoute que « le fer offre de grandes possibilités de coloration »²²⁰. Intégrant des bouts de métaux récupérés, des résidus industriels, le processus d'élaboration fait parler la spécificité du matériau, lui conservant à l'occasion ses boulons, ses écrous, ses roues, ses tringles ou ses tubes. César assemble des morceaux de métal de tailles différentes, souvent de tailles minimales, affirmant qu'il « nourrit la sculpture en la gavant de ferraille²²¹ ».

²¹⁹ Cit. in Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse *in extenso*, p. 352.

²²⁰ Denyse Durand-Ruel, *César catalogue raisonné, vol.1 1947-1964*, Paris, Ed. La Différence, 1994, p. 16.

²²¹ *Id.*, p. 134.



Figure 57 - César, *La chauve-souris*, fer soudé, 144 x 215 x 12 cm, poids : 90 kg, 1954.

© Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI
(diffusion RMN), © Adagp, Paris.

En 1954, il réalise un bestiaire en métal soudé, les *Animaux en ferraille*, pièces évoquant insectes, êtres hybrides.

La Chauve-souris, d'une taille surdimensionnée par rapport à la réalité d'un spécimen vivant, affiche les stigmates du fer forgé et de la soudure, comme malmenée par la matière que l'artiste a tordu, chauffé et martelé. Suspendu par de longues pattes, le corps plein de l'animal se voit affublé d'ailes décharnées, comme lacérées, mettant à nu un squelette qui fait songer à un parapluie décharné, rythmé de baleines – faites, autrefois, de fanons de baleines – et de dentelles ferreuses suggérant une impression de fragilité de la créature. Le réseau des vides en éventail désordonné contraste avec les pleins du corps central ; il laisse à la masse imposante de la partie inférieure le soin du maintien en équilibre de l'ensemble. Le format réduit de la tête confère à l'ensemble une allure d'accident, accentuée par l'aspect tourmenté des morceaux de ferraille repêchés à la casse-auto et contraints par soudure à embrasser une carrière artistique. Décharnée et tête en bas, la bête déploie des ailes dépenaillées qui brassent le vide de toute part. Cette figure de chauve-souris, dont il existe plusieurs variations, semble alors comme suspendue dans son processus de décomposition.

Le métal vire à la matière organique ; il trahit l'étau et l'autorité du faire artistique, sa violence. La sculpture comme un art d'accommoder les restes, les ruines du traumatisme d'un accident sur les routes de France. L'animal à la chair de métal malmené et l'atelier de l'artiste sont l'antithèse – la destinée fatale – de l'objet industriel sorti d'usine et du paysage économique du progrès technologique. Il atteste de sa faillite.

Les caractéristiques du rebut ont à voir avec l'émiettement, la pluralité, la décomposition ou la destruction de la forme et de la fonction initiales. En prise avec le déferlement et le chaos de matériaux déchu, il semble que l'évocation animalière soit un dénominateur commun des pratiques de plusieurs membres du Nouveau Réalisme. Si l'univers industriel apporte, paradoxalement, un souffle nouveau à l'art comme à la figure animalière, il engendre aussi des situations nouvelles par l'introduction d'éléments insolites.

Chapitre 3

Une métaphysique, poétique dans le réel

Composé de *meta*, et *physica* en grec, le mot métaphysique signifie « après les (au-delà des) choses de la nature ». La métaphysique étudie ce « qui dépasse le domaine des phénomènes, pour atteindre la chose en soi²²² ». Les artistes exploitant les procédés formels ou plastiques de l'hybridation animale transcendent le matériau pour, au-delà de lui, développer une poésie alternative du réel.

La poétique s'exprime dans le réel lorsque surgit une tension qui confronte réel et irréel dans un même espace. C'est le principe du collage surréaliste qui rapproche deux ou plusieurs éléments en apparence contradictoires sur un plan lui-même paradoxal, produisant ainsi un effet surprenant. Le temps peut se dilater dans l'image et cette dernière s'offre comme un espace de projection intime, ouvrant à des corrélations insolites, des associations étonnantes.

²²² *TLF*, en ligne, <http://atilf.atilf.fr/>.

Max Ernst, la poésie du fortuit et de l'inconscient

Les collages surréalistes de Max Ernst sont des pièges à inconscient. Influencé par l'Italien Giorgio De Chirico, les éléments de figuration introduits par Ernst dans ses collages sont distants et provoquent la création d'images contradictoires car aucun lien logique ne les relie. Il place ainsi ces figures dans un environnement délibérément onirique et psychologique.

Selon Aragon²²³, Max Ernst est le premier à utiliser le collage proprement dit. Picasso et Braque avaient initié le « papier collé » en quête d'un nouvel espace plastique, Hausmann le photocollage pour mettre en pièce la syntaxe figurative illusionniste en faillite, Ernst joue quant à lui sur des décalages et des glissements sémantiques, en transformant la signification d'un objet ou d'un être, en lui assignant une autre fonction. Il est l'instigateur de juxtapositions d'éléments les plus disparates, chacun perdant son identité initiale. Il définit le collage comme « l'exploitation de la réunion fortuite de deux réalités distantes sur un plan non convenant²²⁴ », citant ainsi la redéfinition du Beau d'Isidore Ducasse, alias Lautréamont, qui appuie sa proposition par cette image verbale célèbre : « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Avec Ernst, le collage est une procédure technique équivalente à un procédé poétique pour créer du jeu et de la confusion dans l'interprétation sémantique des œuvres. Ernst met au point sa méthode en découpant des éléments dans des ouvrages ou sources imprimées diverses pour ensuite les combiner et les coller sur in support, parfois les compléter à l'aquarelle ou au dessin et rapporter une légende ou un titre. Ce dernier n'élucide rien, au contraire. Se met alors en place une tension irrationnelle entre les fragments de réalités figurées et les contextes d'extraction, tension qui profite à des recompositions animalières étranges distillant mystère et poésie.

La vapeur et le poisson, daté de 1920, un *fatagaga*²²⁵, dont l'atmosphère énigmatique émane d'un schéma anatomique de scarabée transformé en bateau et flottant sous un squelette de poisson volant. La longue inscription qui accompagne l'œuvre est un collage verbal qui, redevable du hasard, donne ceci :

« Ici tout flotte encore, il n'est pas encore deux heures, personne ne pensait encore aux deux *ferdinis* avec leurs quilles et leurs chapeaux volants, (toujours dans les hauteurs !). Ici, l'armada est pour la première fois définitivement battue, l'avaleur d'arcs en ciel s'est décommandé, la vapeur de l'intestin et le poisson-squelette se décidèrent à partir, FATAGAGA (FABrication de TABLEauxGAZométriquesGARantis) ».

²²³ Louis Aragon, *Les collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 29.

²²⁴ Cit. in Gilbert Lascault, *Sur la planète Max Ernst*, Paris, Maeght Editeur, 1991, p. 20.

²²⁵ Fatagaga pour FABrication de TABLEauxGAZométriquesGARantis.

Avec Baargeld et Arp, Ernst met au point en 1919 une nouvelle technique graphique, les *fatagagas*, abréviation de « Fabrication de Tableaux Garantis Gazométriques », petits collages construits à plusieurs et sans concertation, élaborés à partir de photographies. Ils consistent à laisser le hasard agir et décider du style de l'œuvre, ils visent à effacer l'illusion d'une maîtrise totale du processus de création. L'anonymat et la réalisation collective font partie intégrante de la conception Dada en affichant une volonté de rompre avec l'image de l'artiste individualiste.

La figure de l'animal insérée dans un paysage onirique et psychologique participe de la dimension poétique et mystérieuse de l'inconscient. Icône symbolique, l'animal fait appel à la mythologie et s'intègre dans un récit pictural qui met à mal le visage anthropomorphe de l'inconscient humain. C'est avec le Surréalisme que les collages de Max Ernst associés à la littérature évoluent vers une sorte de psychologie picturale.

Dans *Au-delà de la peinture*, l'artiste note que le collage est un équivalent de l'écriture automatique surréaliste²²⁶. Le Surréalisme souhaite s'abandonner à la spontanéité et la vitesse d'une dictée intérieure et substituer à la perception visuelle l'image intérieure, telle qu'elle est enrichie de l'invention du collage : « la peinture surréaliste semble photographier le rêve²²⁷ ».

Parmi les artistes surréalistes, il s'intéresse de près à la grille d'analyse du rêve que Freud a théorisée. Le célèbre psychanalyste, définissant le rêve comme la formation psychique de l'image, élabore une théorie en décrivant les fonctions psychiques et biologiques du rêve. Puis, par l'examen du travail du rêve, il observe un lien entre le rêve et la pensée inconsciente, et conçoit le phénomène du rêve comme la possibilité d'une exploration de l'inconscient.

En reprenant le dispositif analytique et grâce à l'étude du rêve manifeste dont le contenu précède l'interprétation des images Max Ernst souhaite aller plus loin dans ses collages. Le contenu manifeste du rêve et son aspect visuel, tel qu'il est évoqué par Freud, devient un matériau à la disposition de l'artiste pour exprimer l'archétype de son univers, matériau brut et non-interprété. Il élabore alors une méthode équivalente à celle proposée par Freud dans le traitement logique d'éléments visuels disparates, et une des caractéristiques principales de ses œuvres est la cohérence formelle. L'artiste confère au contenu du rêve une valeur poétique intrinsèque en créant un équivalent plastique des associations libres présentées par Freud.

²²⁶ Werner Spies, *Max Ernst, Rétrospective*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991-1992, p. 26.

²²⁷ Texte de Gaétan Picon, *Journal du surréalisme, 1919-1939*, Genève, Ed. D'Art Albert Skira, 1976, p. 164.



Figure 58 - Max Ernst, Baargeld et Arp, *Fatagaga : le troisième tableau gazométrique, Ici tout est suspendu, La vapeur et le poisson*, photomontage, 10,7 x 12,3 cm, 1920. © The Museum of Modern Art, New York, ©.

Dans les collages des années 1920-1925, les éléments narratifs apparaissent plus souvent au premier plan et les collages sont coloriés après avoir fait l'objet de clichés photographique ou typographiques, de manière à ce que toute trace de fabrication disparaisse. L'observateur est alors déconcerté, troublé par l'ambiguïté et l'impossibilité, à première vue, de déceler la manipulation, la facture originale disparaissant derrière la reproduction et l'uniformité du noir et blanc photographique. Par cette technique de camouflage, Max Ernst masque le subterfuge collagiste et délivre des images déroutantes, sans relation rationnelle avec le réel, non décryptables dans le cadre traditionnel d'interprétation.

Les gravures sont glanées pour la plupart dans des revues publiées à la fin du XIX^e siècle, l'artiste les choisissant pour leur valeur éducative, leur expression sobre et leurs idées terre à terre voire naïves. Il procède à la perversion de ces images banales en les assemblant méthodiquement de manière à en dégager un univers de la plus pure fantaisie, onirique. Le travail consiste à placer plusieurs éléments contradictoires aptes à renverser l'ordre établi de la perception visuelle et de la signification de l'image originale. L'inconscient devient le moyen privilégié pour atteindre ce renversement, grâce aux symboles et aux thèmes conçus par le rêve. Ces représentations de l'inconscient, dépouillées de toutes censures aboutissent ainsi à « une véritable psychanalyse picturale²²⁸ ».

L'étrangeté résulte de l'hybridation de différentes sources d'images associées dans une même composition ou du jeu sur le contraste des ambiances. Si l'image est apte à raconter les rêves et à fixer les images oniriques, réfractaires au principe de réalité, le collage joue des stratégies de dissimulation.

Si l'animal des collages de Max Ernst est une figure-clé de l'irrationnel poétique, les animaux du cirque de Calder, petits bouts d'un grand tout, sont ingénieusement mis en mouvement.

²²⁸ Carlo Sala, *Max Ernst et la démarche onirique*, Paris, Ed. Klincksieck, 1970, p. 55.

Calder ou le génie des animaux

Jean Paul Sartre écrit en 1947 que « Calder ne suggère pas le mouvement, il le capte par l'utilisation de matières inconsistantes et viles²²⁹ », c'est-à-dire par l'utilisation de matériaux de l'ère industrielle rompant avec les matériaux lourds et traditionnels qui confèrent un aspect statique à la sculpture. C'est en 1926 que cet artiste américain arrive en France et qu'il présente avec humour et dextérité son petit cirque miniature.

L'histoire de *Circus* commence avec la réalisation de jouets. Parmi ces objets articulés, des animaux répètent mécaniquement une activité ou un mouvement caractéristique comme une démarche bancale ou un hochement de tête. Avec *Circus*, l'Américain applique pour la première fois des assemblages de matériaux tels que le bois, le fil de fer, le laiton, des bouts de tissus et de cordes, le cuir, le caoutchouc, etc., au mouvement. Fasciné par les frères Fratellini²³⁰, l'artiste commence à fabriquer des silhouettes et des jouets, il fréquente alors assidument le cirque, devenu un phénomène social et culturel auquel la presse réserve des journalistes et ses rubriques spécialisées²³¹.

Pour nommer son cirque miniature, Calder recourt directement à la racine latine *circus*, rappelant ainsi les origines de cet art du divertissement. Ce mot signifie à la fois « cercle » et « enceinte circulaire où l'on célébrait les jeux » – et précisément la racine latine *circense* signifie « jeu » – issue elle-même du grec *kyklos*, désignant le « cercle » où le « cycle », définissant une suite de phénomènes se renouvelant dans un ordre immuable. Le cirque est bien en effet ce lieu de spectacle comportant une piste en forme de cercle où tous les phénomènes se rencontrent.

Calder se complaît à mettre en mouvement ce petit monde d'invention, fabriqué à partir de matériaux trouvés. Il imagine une multitude de personnages et son cirque se dote de chiens savants et autre ménagerie de chevaux, de lions ou d'otaries.

Le cirque miniature de Calder, nommé aussi le *Grand cirque de Calder*, est à l'opposé du *Circus Maximus* romain (qui reste à ce jour la plus vaste enceinte sportive que le monde ait jamais connue). Ici le plus petit cirque agit comme un microcosme – de *micros* « petit » et *cosmos* « monde » – en rapport au minuscule, au dérisoire, à l'infime. Selon Florence de Mèredieu, « la mise en mouvement de tout ce petit monde apparaît comme le prototype même

²²⁹ Cit. in Jean-Claude Marcadé, *Calder*, Ed. Paris, Flammarion, 1996, p.11.

²³⁰ Les frères Fratellini étaient à l'origine quatre frères (Louis, Paul, François et Albert) issus d'une famille d'artistes de cirque d'origine italienne. Trois des frères furent des clowns mondialement célèbres de 1909 à 1940.

²³¹ A l'époque existent trois cirques fixes différents dans la capitale : le Cirque de Paris, le Cirque d'Hiver et le Cirque Médrano, ce dernier étant le plus populaire et souvent fréquenté par des artistes notamment Pablo Picasso.

du modèle réduit (...) on a donc affaire ici à une sorte de mise en abyme de la problématique du modèle réduit²³² ». Les transpositions de grandeur confèrent une double vie aux espaces poétiques soutient le philosophe Gaston Bachelard²³³. Dans la phénoménologie du microscope, le miniature se déploie aux dimensions d'un univers où le grand est contenu dans le petit écrit le philosophe. L'artiste, en effet, est ici partie prenante de son œuvre, en corps à corps disproportionné mais viable avec elle, à la fois immergé par la nécessité de mettre en marche les figurines manuellement et à la fois en dehors, laissant libre cours au mouvement mécanique tous les animaux comme doués d'une vie qui leur est propre. Aussi, le modèle réduit des animaux du cirque est-il à la fois partie et totalité d'une l'œuvre qui met particulièrement en avant la question de l'échelle et de la coordination entre les différentes composantes.

Il est ici question du passage du plus grand au plus petit dans un respect des structures et des proportions, d'une forme de réduction, sans pour autant que les animaux soient tenus à une apparence naturaliste. On peut alors penser que le choix de l'échelle par Calder ait d'abord été motivé par une adaptation nécessaire aux matériaux de fortune. L'artiste en effet ne possédait que peu de moyens et se servait alors de matériaux de rebut, dérisoires. La réalisation des figurines quant à elle devait observer au préalable une vraisemblance du mouvement tout en tenant compte du comportement du matériau.

Dans *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss fait la distinction entre « science du concret et « science abstraite » qu'il remplace par les notions de Bricoleur et d'Ingénieur. Le Bricoleur est situé entre nature et culture, il construit avec les moyens du bord son objet au sein d'un monde de possibilités défini – ce dont il dispose – et agence des signes sans distinguer outil et matière. C'est à partir d'un répertoire de matériaux hétéroclites sélectionnés pour leurs possibilités instrumentales en fonction d'un projet précis qu'il œuvre et donne sens à chaque objet. Doué du sens de l'opportunité, le Bricoleur prend des décisions face aux éléments prédéterminés qui entrent dans la construction et l'entraîne à revoir régulièrement sa structure. Alexandre Calder est de la sorte un bricoleur. Ainsi l'inclusion de débris dérisoires maintiennent-ils les figurines animales aux petites dimensions, les apparentant ainsi au monde du jouet et du bricolage dans un enchaînement de parades et d'acrobaties. Mais Calder est aussi un Ingénieur de formation, à même d'optimiser le mouvement de ses figurines par le biais de mouvements qu'il commande lui-même grâce à des ficelles, tel un marionnettiste. Il élabore une grammaire gestuelle et offre sous divers angles de nombreuses combinaisons

²³² Florence de Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse in Extenso, 2008, p. 266.

²³³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF Quadrige, Paris, 2009.

d'enchaînements vertigineux, défiant les lois de la gravitation. Ce sont alors les mains de l'artiste qui font office de moteur afin que tous ses personnages se mettent en mouvement, dansant, courant et exécutant des tours complexes.

Le cirque est un modèle de mobilité, faisant le choix du langage du corps et de la gestuelle, ce qui est au centre de la préoccupation de Calder. L'animation des animaux et des figurines est réalisée grâce à une action mécanique ou par une manipulation à distance grâce à des ficelles par exemple. Les chevaux sont montés sur roulettes ou sur disques désaxés qui entraînent leurs membres articulés par des organes de liaison en fil de fer. La roue tire ou pousse ces organes directeurs et entraînent rythmiquement le cheval. L'artiste ingénieur ajoute à ses personnages un dispositif équilibré dont le poids permet d'abaisser le centre de gravité et qui est la mise en application du principe même de la mécanique statique associée à un fait observé. Le *Cirque* est d'ailleurs, selon le journaliste Legrand Chabrier, « combiné et équilibré selon les lois de la physique en action²³⁴ » dont les artistes tiennent compte. Ainsi le réalisme du mouvement et la restitution des attitudes des animaux sont-ils proches de la caricature par la schématisation.

De ce mouvement rudimentaire, Calder n'a cure de cacher les trucages. L'art du cirque est un art de vérité car ancré dans le réel et la matérialité des choses. La présence de l'artiste est bien visible donnant paradoxalement une réalité matérielle à la fiction de la représentation propre au cirque.

Attiré par le ludique, l'artiste puise son inspiration dans le domaine du jouet et du spectacle. Le jeu permet et facilite la symbolisation de la représentation du monde, comme il participe aussi à la construction de l'intelligence. Grâce aux voies de l'imaginaire, l'enfant se saisit du réel. L'intérêt de Calder pour le jeu nous permet de comprendre comment l'artiste crée une poésie du jeu au travers de son cirque. *Circus* avec sa ménagerie répondrait alors à une forme d'éducation au monde par le jeu, pointant le lien intrinsèque qui existe entre l'art et le jeu ; l'artiste est alors celui qui expérimente le monde.

Si l'animal miniaturisé circule aussi bien dans la fiction que dans la réalité, l'animal miniaturisé, obtenu par assemblage d'objets de récupération, a à voir avec la métonymie, chaque partie résonne d'une appartenance première, renvoie à un tout absent qui participe de la richesse de l'animal figuré. Ce dernier ouvre à une méditation sur l'échelle relative des choses, il n'y a pas de petits morceaux, il n'y a que des possibles matériels et figuratifs en puissance, latents. Le modèle animal réduit et confiné dans des boîtes permet à Joseph Cornell de condenser, de résumer et d'ouvrir un espace vers l'intime.

²³⁴ Pierre Arnould, *Calder, mouvement et réalité*, Paris, Ed. Hazan, 2009, p. 60.



Figure 59 - Alexandre Calder, *Circus*, matériaux de récupération, 137.2 × 239.4 × 239.4 cm, 1926.

© 2009 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York; photograph

© Whitney Museum of American Art.

Animaux en boîtes, voyage intérieur avec Joseph Cornell

Joseph Cornell (1903-1972) est un artiste américain qui s'est distingué par un art singulier de l'assemblage et son conditionnement dans des boîtes vitrines au sein desquelles il agence bribes imprimées, collages et objets. Marqué par le Surréalisme, il est essentiellement inspiré par l'univers de Max Ernst à l'instar duquel il mettra en scène de nombreux oiseaux, notamment le perroquet.

Il crée en 1954 *The caliph of Bagdad*, petite construction présentant deux images, soit une paire de perroquets, l'un à dominance verte et l'autre rouge, marouflés sur une petite épaisseur de bois, tous deux se présentent perchés, chacun sur une branche. A gauche des perroquets, un morceau de bois flotté récupéré a été verni et fixé au-dessus de la boule noire numéro huit d'un billard. La boîte faite de bois comporte un tiroir dont elle dévoile le contenu. Il est rempli de petits rouleaux de papiers provenant de ce qui semblerait être des cartes terrestres ou célestes. L'ouverture-cadre de la boîte est partiellement obturée, en haut et côté droit par une bande de grillage blanc à mailles orthogonales : est-ce une prison ? Une mise au carreau ? Le fond de la boîte est peint en blanc, agrémenté de trois papiers collés sur lesquels se lisent des noms d'hôtels en français et d'un timbre.

Le perroquet est un volatile connu pour désigner ceux qui répètent, il a pu parfois être métaphore de la peinture dans son adhésion servile à l'imitation. Convoqué fréquemment dans l'œuvre de Max Ernst à travers le personnage de *Loplop*, on peut y voir dans cette œuvre de Joseph Cornell une allusion à l'univers de l'artiste allemand, sinon une citation. A l'instar de ceux d'Ernst, les volatiles minutieusement collectés, découpés et placés sous vitrine par Cornell, sont sans doute les ambassadeurs de l'inconscient, de l'intériorité de l'artiste.

Gaston Bachelard a développé une poétique irriguée par l'idée d'immensité de l'intime, celle de la maison, de la hutte, des coffres, des armoires, du tiroir, des espaces miniature comme le nid ou la coquille²³⁵, contenant dont l'espace se fait intime parce que le sujet y projette sa propre vie singulière intérieure. Appelant le rassemblement, la collection, la réunion de matériaux et d'objets hétéroclites, la boîte de Cornell, à l'instar des maisons de poupées destinées aux enfants, invite à l'imaginaire de la reconstitution d'univers personnels à l'échelle d'une boîte aux trésors. Domestique, le volatile polychrome, objet d'une prédilection iconographique suit le mouvement du voyage intérieur, la boîte tenant lieu d'espace mental clos et miniaturisé, brassant inlassablement l'univers intime et personnel de l'artiste.

²³⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF Quadrige, Paris, 2009.

Le titre *The caliph of Bagdad* pourrait être une référence à l'Opéra comique du même nom. *Le Calife de Bagdad* opéra au sujet oriental conte l'histoire d'Isaoun, le calife qui se déguisa afin de déambuler librement dans les rues et qui rencontra l'amour malgré ses habits de mendiant. Il peut s'agir également du Calife du conte des *Mille et une nuits*. Par la connexion de l'exotisme, l'animal s'intègre dans un puzzle narratif où manquent des éléments, prend part à une narration suscitée par l'artiste via l'assemblage de menus objets – des objets du voyage – débris, livres d'images et autres babioles et vieilleries glanés chez les brocanteurs et les boutiquiers et mis en relation dans le cadre de la boîte. Ces objets, l'artiste les choisit en fonction de leur pouvoir d'évocation, leur potentiel poétique et émotif, cherchant à leur donner une présence et à composer autour d'eux un univers utopique. L'oiseau, symbole de légèreté et de liberté, ouvre les vannes du rêve, il est le déclencheur du plaisir du voyage, d'un voyage dont le vaisseau a l'échelle rassurante de la boîte. Homme solitaire, l'artiste a passé toute sa vie d'adulte dans l'île de Long Island, à Flushing. Bien que n'ayant pas bougé plus loin que New-York dans ses déplacements, Cornell, au vu de la provenance ou des références de ses sources, a toutefois été très attiré par l'Europe, en particulier Paris et ses hôtels parisiens grâce à la lecture des guides Baedeker, mais encore par les pays d'Orient et d'Extrême Orient de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

Le temps et l'espace sont présents dans les voyages immobiles, intemporels de Cornell. Il amène une surenchère, en travaillant méticuleusement l'aspect patiné de ses constructions, usant de vernis, cirant le bois, allant jusqu'à soumettre ses boîtes aux rigueurs des éléments climatiques pour leur conférer une authenticité propre à l'action du temps – la valeur d'usure –, en les mettant parfois même au four de manière à ce que la peinture craquèle et pèle au profit d'une valeur d'ancienneté. Cette attitude face au temps, l'artiste l'exprime également au niveau de la datation des œuvres, effective ou pas, recourant au flottement d'un *circa*. Ce rapport au temps l'amène à adopter les signes d'une graphie ancienne lorsqu'il signe ses œuvres ou à se servir de la machine pour ensuite retracer les lettres à l'encre.

Les animaux disposés dans des boîtes reflètent le voyage intérieur. L'intimité de la boîte est le substitut métaphorique d'un espace mental qui se structure autour de la figure familière de l'animal. Ce dernier fait partie d'une collection minutieusement montée et orchestre via une référence à Max Ernst l'idée que le perroquet fait figure de double de l'artiste, ici prisonnier jusqu'à l'obsession d'un univers personnel. Figure-topique, l'oiseau est à l'image d'un espace de liberté dans lequel l'espace et le temps ont un régime personnalisé qui conjugue le quotidien à l'insolite.



Figure 60 - Joseph Cornell, *The caliph of Bagdad*, bois, matériaux divers, 1954. © Kynaston Mc Shine, *Joseph Cornell*. Exposition 15 octobre-6 décembre 1981, MAM Paris, Centro Di, 1981.

De l'insolite dans le quotidien

Après avoir agrandi certaines de mes linogravures, notamment celle inspirées du yoga, j'ai reconstitué un scénario ayant à voir avec l'espace public. En investissant des lieux de la vie urbaine tels que les jardins publics ou les stations de tram, pour en faire une scène de théâtre improvisée, j'ai voulu tester les possibilités de mes images animalières quant à créer des situations et des espaces poétiques. Le poétique, du latin poeticus, « capable d'inventer, inventif, poétique », s'éloigne du réel des événements, des choses terre-à-terre.

En général, les déplacements des animaux se font en fonction de ses besoins et de son biotope. Ce terme provenant du grec bio, signifiant « vie » et tope, « lieu », est donc littéralement le lieu de vie ou, autrement nommé, le milieu biologique présentant des facteurs écologiques spécifiques, nécessaires à l'existence d'une communauté animale. Ici, les animaux ont investi un biotope particulier, celui de l'espace public. Le territoire est matière à concurrence, voire de conflit entre l'homme et l'animal, en particulier lorsqu'il est sauvage et réputé dangereux ou nuisible pour les humains. Les territoires sont multiples chez l'animal pour répondre aux besoins ou fonctions, comme l'alimentation, la reproduction ou le sommeil. Ces animaux là transgressent toutes les frontières, ils se mêlent aux humains, ils font parti du paysage quotidien. Ces photos sont des instants, des mises-en-scène théâtrales qui font de l'espace public la scène même.

La présence d'œuvres d'art dans l'espace public provoque des réactions. L'art est ainsi mis à l'épreuve d'un public, affronte le regard populaire. In situ occupe et qualifie une zone d'espace et de vie ; il invente un nouveau territoire en même temps qu'il génère un espace plastique. L'art, dans ses formes furtives ou impromptues se détourne des lieux traditionnels d'exposition ou dédiés à l'art ; les artistes œuvrent parfois à la "sauvage" hors du contrôle des pouvoirs publics et hors les murs de l'atelier. L'espace urbain est alors annexé par l'artiste et l'immédiateté d'une présentation surprise, intrusive. Instiller de l'insolite dans le quotidien des lieux, y « lâcher » mes hybrides en images pour leur faire prendre l'air, pour que l'animal anime les lieux... Il est intéressant de noter les réactions des passants qui s'interrogent, aiment ou n'aiment pas, posent des questions sur l'intérêt de cette mise en scène. Parfois certains me remercient, apprécient la surprise provoquée par ces hybrides en situation dans un contexte inhabituel. Cette pratique pourrait renouer avec celles des caprices et des surprises qui surgissaient au détour d'une allée des parcs et jardins du XVIII^e siècle en Italie et occasionnaient des frayeurs délicieuses.

Les hybrides, grandeur nature, en noir et blanc contrastent avec la couleur du lieu, les rend signifiants au sein de cet espace. Après avoir photographié ces scènes, je retouche la photographie afin de gommer toute trace de châssis, de donner l'illusion d'une vie quotidienne où les hybrides et les humains se partagent un même espace. La photographie immortalise cet instant, fige le temps, rend réaliste la situation.



Figure 61 – Laure Joyeux, *In situ*, installation dans l'espace public, photographies, linogravures photocopiées en noir et blanc contrecollées sur feuilles cartonnées, châssis en bois, disposées dans l'espace public, Bordeaux, 2012. © Laure Joyeux, contribution photographique : Eric Humier.

La transhumance d'œuvres-jouets à l'intérieur de la ville de Bordeaux concrétise l'immersion du petit dans le grand et génère des contrastes d'échelle. La dérive sur le territoire est par ailleurs, selon Guy Debord, une "dérive expérimentale" dont le caractère est la liberté de circulation sans destination précise, en se laissant guider par son instinct. Ces petites scénettes sèment le doute entre fiction et réalité. La couleur rouge bien sûr ne trompe pas le spectateur quant au caractère d'objet des petits animaux, mais la photographie produit tout de même un certain réalisme. Ces figurines prennent vie dans cet environnement, le ponctuent de leur présence et le qualifient, l'animent et le réveillent.

Soudain, les voilà qui retrouvent un espace à leur taille à l'intérieur des plaques de bronze en 3D disséminées un peu partout dans l'espace urbain bordelais ; support de plans, elles servent à se repérer dans la ville. Comme dans un petit théâtre, le bestiaire semble s'abstraire de l'espace public pour instaurer par leur présence un territoire privatif, une « réserve ». Ce caractère insulaire est déterminé par l'effet de zoom que la scène impose au regard du passant. Si le réel et l'irréel peuvent se côtoyer dans un même espace, il en va d'une distorsion du réel, de l'espace et du temps, que l'intrusion de l'animal rend tout d'un coup palpables. L'art est alors modulateur de réalités, de temps et d'espace, la figure de l'animal leur redonne une densité que les rythmes et les rapides de la vie urbaine ont perdu de vue. L'animal incarne alors une forme de résistance. Dans ce contexte, la couleur rouge fonctionne au plein régime de sa charge symbolique : elle renvoie à la vie, mais aussi au danger. Empruntant à la signalétique routière, elle avertit, couleur rémanente, elle rend visible la présence de ces animaux.

L'univers de l'animal que l'art caractérise par l'apport du mouvement, principe essentiel du vivant a suscité aussi des créations de grande envergure au sens propre. C'est le cas pour les animaux fantaisiste de la Fontaine Stravinsky à Paris : un bestiaire va se faire l'écho d'une évolution chorégraphique, nautique et sonore – la musique de leur mise en mouvement mécanique.



Figure 62 – Laure Joyeux, *Transhumance*, installation de figurines dans l'espace public, photographie numérique, 2012. © Laure Joyeux, contribution photographique : Eric Humier.



Figure 63 - Laure Joyeux, *Transhumance*, installation de figurines en plastique rouge dans l'espace public, photographie numérique, 2012.

© Laure Joyeux, contribution photographique : Eric Humier.



Figure 64 - Laure Joyeux, *Transhumance*, installation de figurines en plastique rouge dans l'espace public, photographie numérique, 2012.

© Laure Joyeux, contribution photographique : Eric Humier.

Fontaine Stravinsky, les animaux tournent en rond

La collaboration fructueuse de Niki de Saint Phalle avec Jean Tinguely a notamment donné en 1983 la *Fontaine Stravinsky*, tout près du Centre Beaubourg. Il s'y meut nombre d'animaux dont le fameux *Oiseau Amoureux* ou *Oiseau de Feu* mais aussi une tête d'éléphant, un rossignol, un serpent et cet être hybride qu'est la sirène. La forme – l'enveloppe – de ces animaux est réalisée en polyester et en fibre de verre, puis a été peinte de manière polychrome par l'artiste, tandis que les mécanismes qui les animent ont été élaborés par Jean Tinguely.

La fontaine occupe une place centrale dans l'espace public fédérant les jours de beau temps une nombreuse collectivité d'amoureux, de touristes, de citoyens pour un rendez-vous. Il est à noter que le rebord de son bassin fait aussi office de siège. Cet ensemble figuratif et cinétique renforce et donne présence à l'espace public qui, ainsi qualifié remplit pleinement son rôle social, c'est un haut-lieu de l'art et de la socialité urbaine, où la ville et la mixité de ses usagers conjuguent de manière optimale le « vivre ensemble », comme le conçoit la philosophe Hannah Arendt pour qui la liberté n'apparaît que dans l'espace public. Elle insiste sur l'importance de la visibilité des hommes entre eux. Nul ne peut se connaître soi-même si ce n'est de par les autres. « La réalité du domaine public repose sur la présence simultanée de perspectives, d'aspects innombrables sous lesquels se présente le monde et pour lesquels on ne saurait imaginer de commune mesure ni commun dénominateur²³⁶. » En cela, les animaux de la *Fontaine Stravinsky*, par leur présence manifeste de signes médiateurs, sont indicatifs de l'importance du lieu et des phénomènes relationnels qu'il s'y jouent, dans le même temps qu'ils suscitent – pour l'avoir vécu – une empathie spontanée, et promettent un accueil chaleureux, harmonisant les individus et leur cadre. L'art, ici, concrétisé par la figure animale a le pouvoir de créer une ambiance de moduler les jeux relationnels qu'elle enveloppe.

Les artistes ont émis le désir de créer un lieu d'attraction populaire. « Je ne veux pas impressionner les gens, dira Jean Tinguely, je désire jouer avec eux, faire du cirque, jeter une attraction²³⁷. » Cette ambiance de fête n'est pas sans rappeler celle du carnaval dont les masques d'animaux réels ou imaginaires personnifiaient démons et esprits de la nature. Le bestiaire coloré de Jean Tinguely et de Niki de Saint Phalle invite aussi à une fête qui rend hommage à la Nature et au cycle de la vie. Par ailleurs, l'art des fontaines est par définition l'art de l'eau, source de vie. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la fontaine, en latin *fontana*,

²³⁶ Cf. J.C. Eslin, *Hannah Arendt. L'obligée du monde*, Paris, Michallon, coll. *Le bien commun*, 1996, pp. 74-75.

²³⁷ Cit. in Hortense Lyon, *Dossier pédagogique La Fontaine Stravinsky*, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 2004, p.12, issu d'un texte de J.N von Der Weid « *TingTing Tinguely* », *Le Monde de la musique*, mars 1983.

désigne la « source », dont le terme est dérivé de *fons* qui correspond aux fonts baptismaux, c'est-à-dire à ces grands vaisseaux de pierre et de marbre où l'on conserve l'eau de baptême, rite Chrétien symbolisant la renaissance du Christ.

L'eau apaise par la musique de son écoulement mais recharge aussi d'énergie par sa lumière, sa fraîcheur, ses éclaboussures. Alimentées par des canalisations que l'on discerne au fond du bassin, les sculptures évoluent, selon le souhait de Jean Tinguely, dans une eau non traitée afin d'y voir le développement des algues, un milieu aquatique. Pris dans un recommencement sans fin, les animaux de la *Fontaine Stravinsky* célèbrent la fertilité de la vie. Par beau temps, l'eau décompose la lumière du soleil dans sa masse et se résout en fines gouttelettes. La lumière diffractée par l'élément aquatique évolue au rythme des saisons. Les animaux soumis aux effets du temps se parent d'une poésie météorologique.

Mues par des machines, ces sculptures mouvantes créent de la vie. Descartes, que nous avons déjà cité à plusieurs reprises, avance que les animaux sont des machines incapables de souffrance et démunis d'âme, qui est l'apanage de l'homme. Les automates animés par la force hydraulique offrent ici un spectacle qui rappelle l'importance que revêtait l'eau pour les Anciens en tant que l'un des quatre éléments primordiaux, la condition originelle et nécessaire à la vie et, de ce fait, symbole de la vie-même. La présence des « individus-machines » ou comme se plaisait à les nommer Jean Tinguely, ces « baladins », y ajoutent encore une existence. Les animaux sont alors des éléments de joie et de vie. Le son, dont l'intégration aux œuvres est relativement récente y va de son réalisme mécanique et hydraulique, artificiel et naturel. L'Oiseau de Feu déploie ses ailes, l'Eléphant bascule sa trompe d'avant en arrière, tandis que le Serpent vrille son corps en tire bouchon. Les animaux, générateurs de sons les plus divers, interprètent une musique, hommage singulier à celle d'Igor Stravinsky compositeur russe de *L'Oiseau de feu*²³⁸ et du *Sacre du printemps*, auquel est dédiée la commande publique. *L'Oiseau de feu* est un ballet d'influence Russe qui représente le réveil des forces de la nature lors du printemps en Russie et le mythe du sacrifice d'une jeune fille au dieu du printemps. Empreint d'un thème primitif, le *Sacre du printemps* possède une dimension rythmique profonde, sous l'influence d'une pulsation sauvage et d'une mélodie primitive rappelant celle des incantations. Le chorégraphe Vaslav Nijinski propose pour sa part une danse à l'allure bestiale en même temps que machinale, les pieds des danseurs sont en position rentrée, les poings serrés, la tête baissée, les épaules voutées, les genoux ployés.

²³⁸ Selon Florence de Mèredieu *L'Oiseau de Feu* est un collage d'éléments hétérogènes sonores qui fait penser à une sorte de cubisme musical, dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Paris, Larousse in Extenso, 2008, p. 546.



Figure 65 – Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle, *Fontaine Stravinsky*. © IRCAM.
© Ville de Paris, 1983, ©.

Les machines animales sont comme le prolongement mécanique des membres dansants relevant le défi de Descartes. Pour le philosophe, le corps est « une machine qui, ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée, et a en soi des mouvements plus admirables qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes²³⁹ ». Les machines animales rendent ainsi compte de la formidable complexité du corps humain dansant qui à son tour imite l'animal.

En effet, les danses plus anciennes sont imitatives de l'animal, peut-être dans un rapport magique animé du désir de ramener du gibier de la chasse ou rendre gloire à la nature et aux animaux vénérés. Le goût pour le Primitivisme dans la Russie des années 1910, développe chez les artistes Russes un engouement pour les valeurs et les formes considérées comme originelles et exotiques, émanant des cultures d'Afrique et du Pacifique. Les origines de l'art jusqu'alors comme archaïques fascinent en comparaison avec la beauté classique. Les animaux de la fontaine évoquent ainsi la persistance des traits archaïques dans une société moderne.

Aby Warburg (1866-1929), historien de l'art Suisse, analyse la survivance des images en croisant l'art et l'anthropologie, en particulier à propos du rituel du serpent²⁴⁰ chez les Indiens Hopis. Durant la cérémonie qui se déroule en été lorsque les cultures demandeuses de pluies d'orage sont menacées par la sécheresse, les Hopis dansent en tenant un serpent à sonnette vivant dans leur bouche. Manipuler un animal aussi dangereux et zigzagant, personnifiant l'éclair, sans le sacrifier, relève d'une maîtrise des forces naturelles dont dépend l'existence même des Indiens. La force et le pouvoir dont on investit le symbole permet de surmonter la terreur des forces naturelles en l'occurrence celle d'un tel serpent. L'image du serpent, pour Aby Warburg, est à rapprocher de celle du fil électrique actuel grâce auquel l'homme a su domestiquer et qui est devenu indispensable à nos sociétés modernes. Ainsi, certaines formes et images archaïques persistent-elles dans le temps, se déterritorialisant pour se reterritorialiser ailleurs et sous une autre forme²⁴¹. Les animaux de la fontaine participent de cette persistance des symboles archaïques, il en est ainsi du primitivisme habité dans les ballets de Stravinsky mais aussi dans les images d'animaux de Saint Phalle. Si l'animal s'avère une fois de plus médiation qui fédère ou viabilise une société, il est à noter qu'il en est de même pour le recours à la couleur dont la fonction de transition, soit de liaison chromatique. Elle avait en effet la charge de créer une unité à partir de l'hétérogénéité

²³⁹ Descartes, René, *Discours de la méthode, Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1953, pp. 164-165.

²⁴⁰ Aby Warburg, *Le rituel du serpent*, Paris, Macula, 2011.

²⁴¹ Le philosophe Gilles Deleuze inscrit la pensée « dans le rapport du territoire et de la terre ». La déterritorialisation est à rapporter à la terre, au territoire et à la reterritorialisation, ensemble qui forme le concept de « ritournelle ».

architecturale régnant entre les arcs gothiques de pierre grise de l'église Saint-Merri et la structure polychrome du Centre Georges-Pompidou. Les couleurs ne devaient pas concurrencer celles des tuyaux rouges, bleus et verts du Centre Pompidou, mais composer avec elle, les amener, comme un préambule visuel. La tête d'éléphant verte induit une résonance avec les tubulures métalliques du Centre Pompidou. Les animaux bariolés de motifs rappelant le dessin d'enfant de Niki de Saint Phalle viennent réveiller l'austérité minérale d'une part et techniciste du lieu d'autre part du lieu. Ils sont un appel à la distraction, au jeu et au dynamisme. La présence d'ornements témoigne du refus d'austérité, celle dépouillée d'une nudité rationnelle ou utilitaire lorsque la fonction fait la forme²⁴², qu'illustre à certains égards l'architecture de Beaubourg. Les motifs du serpent exaltant à l'infini le mouvement de la machine incarne la circularité du temps et du cosmos. Tandis que la nuit dilue les machines noires, les couleurs lumineuses des sculptures sont autant de coups de projecteur. Pour Jean Tinguely, le noir est une manière de créer de l'homogène au bénéfice de la forme au détriment de l'objet. Il aimante les regards vers le mouvement et les aspects mécaniques de la sculpture.

Les animaux de Niki de Saint Phalle, comme irrigués de joie de vie grâce aux machines de Jean Tinguely, entretiennent un dialogue avec le lieu empreint de dynamisme et revendiquent le statut d'une attraction populaire. Si la contribution mécanique au profit du mouvement et d'un hommage à Stravinsky a tout de l'expérience festive et esthétique, d'autres animalités de l'art doivent leur mouvement virtuel et désincarné à la technologie informatique.

²⁴² Cf. *Le Bauhaus de Weimar, 1919-1925*, Liège-Bruxelles, P. Margada Ed., 1989, p. 19

De la virtualité du mouvement

A l'inverse du mouvement mécanique et réel, le mouvement obtenu par le biais de logiciels numériques, Photoshop, Première et Image Ready, livre l'image d'automatismes désincarnés. L'ordinateur est à la fois un outil et un médium créateur de réalités virtuelles. L'animal, inscrit dans cette interface technologique, zone de contact et d'échange, fait ainsi se rejoindre immatériel des formes, des couleurs, du mouvement et matérialité technologique.

L'image, qui n'est pas un objet pesant ni palpable, est inscrite dans un code et un programme. L'œuvre n'est pas matérialisée dans un temps et un lieu mais représente ce temps et ce lieu. Le caractère de l'art par ordinateur est hybride, de par les multiplications de couches d'images, greffant l'émanation du vivant sur le virtuel, l'animal à l'ordinateur, et prenant ainsi une distance avec la matière.

L'animation Mélange homogène met en relief la question de l'intimité et du mouvement par le dispositif de la miniaturisation et de la décomposition du mouvement. Ce qui se présente à nous est en effet une scène intime, d'amour entre deux êtres hybrides. Il s'opère alors une fusion des deux créatures qui peu à peu se rapprochent et se mélangent. La multiplication des miniatures renvoie à la multiplicité de l'être et de l'image. Une à une, les miniatures en mouvement se dévoilent jusqu'à remplir entièrement l'écran. Ainsi, une partie renvoie à un tout qui participe alors de la visibilité de la scène. La référence à la chronophotographie²⁴³ est manifeste par le jeu de la décomposition du mouvement. Le rythme est très rapide, puisqu'il faut vingt-quatre images par seconde pour restituer un mouvement. Mais là encore, l'image est manipulable. Avec le logiciel Photoshop, je crée plusieurs images qui chacune, rendent compte d'une modification de l'image initiale : c'est une amorce à la mise en mouvement. Puis, toutes ces images, me permettent d'obtenir des gif animés grâce à Image Ready. Et enfin, j'assemble le tout avec le logiciel Première où je règle le temps selon le résultat que je souhaite. L'artiste peut donc à chaque instant donner l'illusion, faire croire qu'il y a du mouvement, alors que ce ne sont que des successions d'images fixes. Chaque plan séquence de chaque miniature est calé sur le même rythme. On peut alors dire que la multiplicité est organisée selon une unicité rythmique.

²⁴³ Procédé, inventé conjointement par l'Américain Edward Muybridge et le physiologiste français Jules-Etienne Marey autour de 1880, qui grâce au déclenchement instantané de plusieurs appareils photographiques permet l'enregistrement du mouvement.

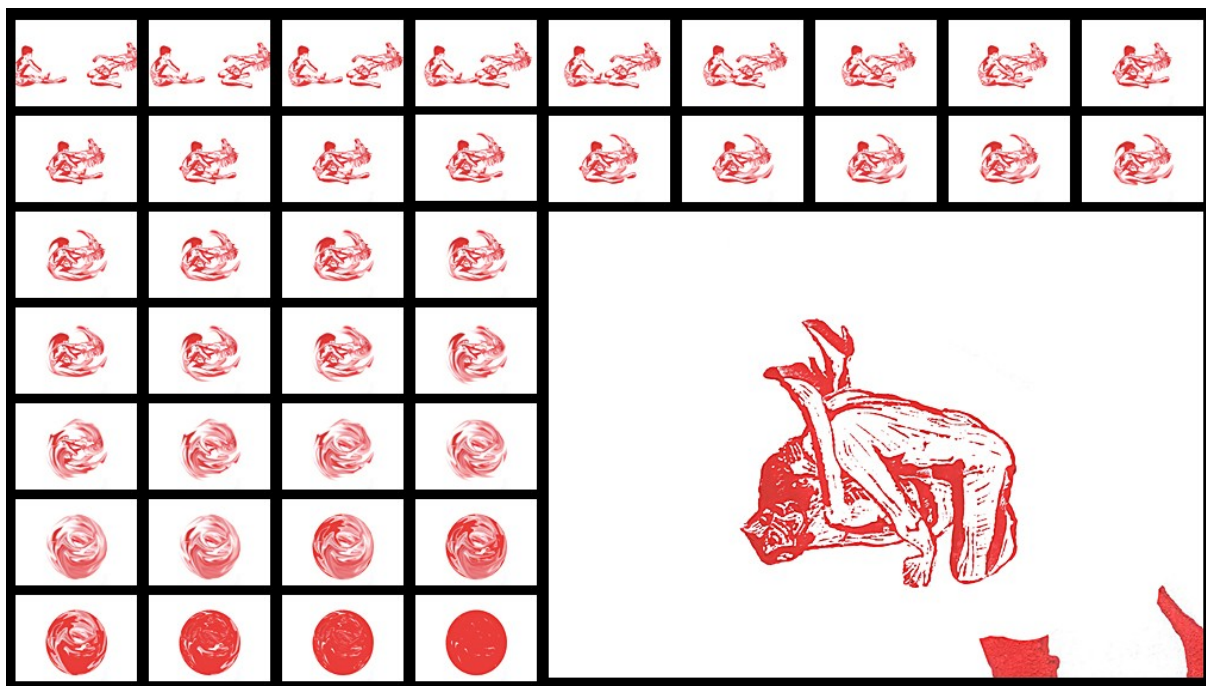


Figure 66 - Laure Joyeux, *Mélange homogène*, animation, 2011 - 2012. © Laure Joyeux.

L'animation suivante, Chinoiseries, décrit une main qui, armée de baguettes, attrape un à un les chiens qui attendent sagement puis les lance. On ne sait d'abord pas pourquoi ni où sont jetés ces chiens qui tournent dans les airs ou dans une sorte de non-lieu noir. Un plan nous fait découvrir une glotte puis peu à peu une bouche et l'on s'aperçoit alors que la bouche se referme sur les chiens. Le mouvement saccadé de ces animations crée une situation comique. J'ai choisi de la présenter de manière fragmentée. L'œil doit s'adapter pour recomposer l'image. La fragmentation est la mise en pièce d'un tout, elle est l'action de séparer. Ici l'image est coupée en pièces carrées tel un miroir brisé. C'est une manière d'évoquer la multiplicité de l'image qui offre des points de vue et des proportions variées. Jouer sur les proportions, c'est aussi comparer des points de vue académiques à d'autres surprenants. J'ai voulu maintenir le suspens et évoquer la hiérarchisation des espèces et les différences de cultures. En Occident, en effet, imaginer ne serait-ce qu'un instant manger des chiens provoque le dégoût, ce qui n'est pas le cas d'autres cultures. C'est pour cette raison que j'ai nommé cette animation Chinoiseries. Cette situation inattendue crée un effet de surprise, dans l'attente d'abord, du lieu d'atterrissage de ces chiens, mais aussi dans la conséquence, leur destin fatal.



Figure 67 – Laure Joyeux, *Chinoiseries*, animation, 2011 - 2012. © Laure Joyeux.

Chapitre 4

L'animal comme figure d'amplification

L'hybridation peut s'avérer une stratégie pour accentuer une idée, la décupler par différents moyens plastiques. Elle est aussi, rappelons-nous, ce qui dépasse la mesure. En effet, le mot grec *hubris* ou *ubris* signifie notamment excès. L'hybris, défaut puni par les dieux, correspond donc à la démesure, à l'orgueil qui pousse les hommes à vouloir égaler les dieux ou rivaliser avec eux. La fusion des figures humaines et animales mettant à contribution un système de déformation des formes par rapport à la perception courante et admise engendre le sentiment de monstruosité.

Sortir du cadre

Au départ l'image de Sortir du cadre est composée d'éléments hétérogènes associés dans un photocollage et réunifiés ensuite grâce à la ligne en noir du dessin. J'opte ainsi pour un style dépouillé, dépourvu de tous détails inutiles et valorisant la forme globale.

Ce dessin représente un être composite, informe, formé d'une aile, d'une tête d'animal et d'un corps féminin pris dans un cadre trop petit pour lui. Le dessin, du latin designo qui signifie désigner ou dessiner, possède également le sens de dessein, qui articule le dessin au projet. Le dessin opère ici un écart avec la réalité et le réalisme des sources photographiques initiales. Evacuant toute picturalité des images sources, l'esthétique épurée dégagée par le graphisme qui tient du trait et de la ligne claire la matière me permet de pointer l'animal. Le monstre, du latin monstrum, est celui que l'on montre, que l'on exhibe, que l'on désigne. Il y a là une mise en écho du dessin et de la figure monstrueuse.

Le titre, Sortir du cadre, de l'italien quadro signifiant « carré », évoque cet « entourage », cette « bordure dans laquelle on place une œuvre en deux dimensions [...] Il délimite l'œuvre par un contour net qui en précise la forme d'ensemble. Il ménage une transition avec son entourage quotidien²⁴⁴ ». Il est ce qui « circonscrit un thème ou un sujet²⁴⁵ ». Cadrer c'est « s'ajuster pour former avec lui un carré ». Le cadrage est la détermination des « limites extérieures de l'image par rapport à la réalité²⁴⁶ ».

Par ses dimensions hors-normes, la forme de l'être composite déborde du cadre. Le cerne qui détoure la figure découpe la forme, vient détacher le motif du fond neutre. Le contour est une limite tout comme le cadre qui isole la forme et la détache du fond. La ligne est ce tracé continu qui opère la limite entre le fond et la forme à la surface du papier. Ce dessin au tracé linéaire n'autorise ni ombres ni de perspective. Le monstre est tel qu'il apparaît à la surface du subjectile. Les trames et les hachures de valeurs de noir et blanc confère un modelé minimal à la figure composite.

La déformation, « modification de la forme par rapport à la perception courante d'un objet représenté²⁴⁷ » amplifie l'effet de montage et l'idée de monstruosité illustrant le dépassement de la mesure au sens métaphorique. Malheur à celui qui sort du cadre ordinaire...

Sortir du Cadre nous rappelle le destin funeste d'Icare qui avait lui aussi outrepassé une limite fatale.

²⁴⁴ Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, PUF

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Id.*, p. 555

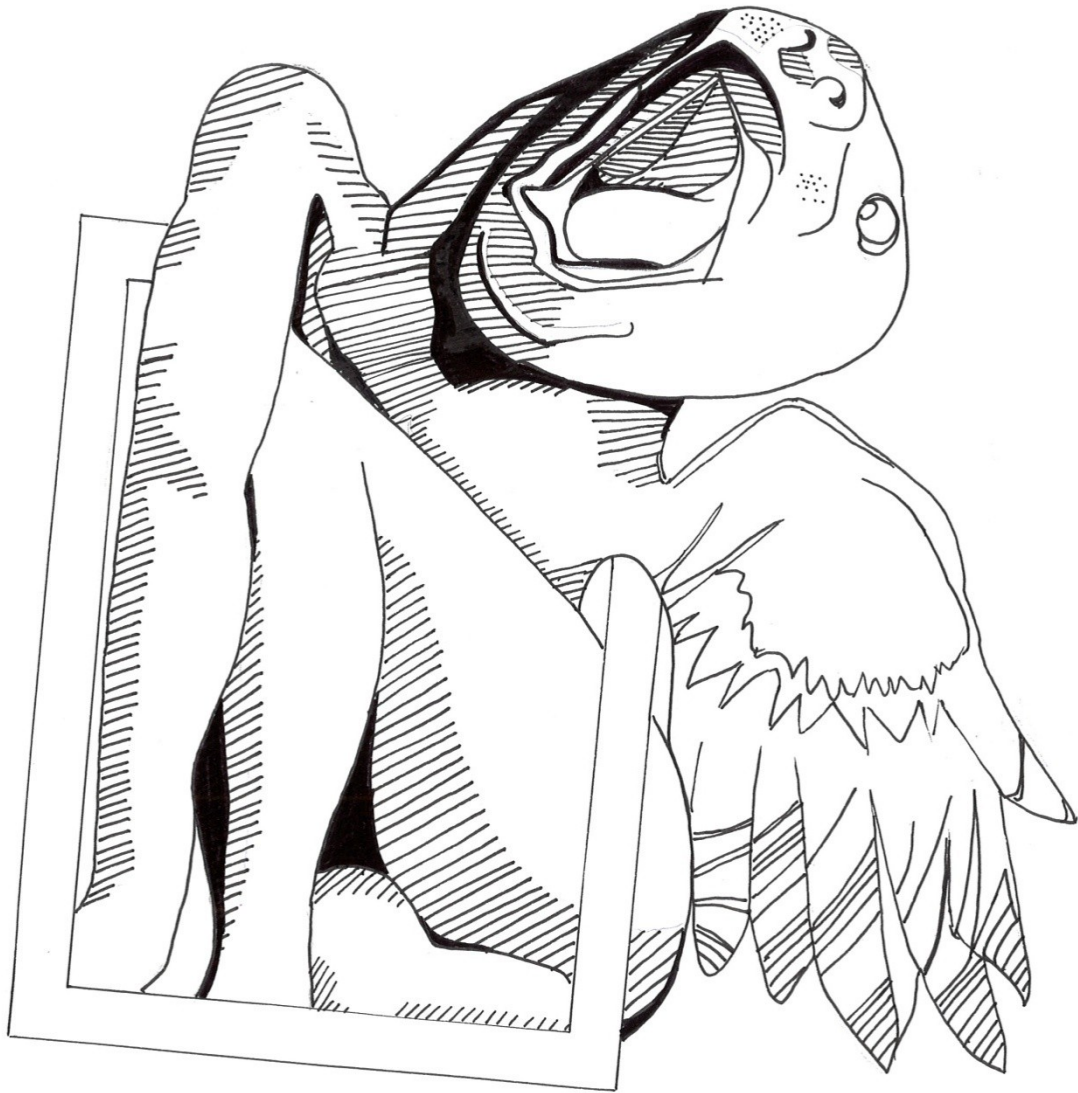


Figure 68 – Laure Joyeux, *Sortir du cadre*, dessin, feutre noir, 21 x 29,7 cm, 2010.

© Laure Joyeux.

***Puppy* in-situ, pérenne et éphémère**

L'hyperbole est une figure de style consistant à mettre en relief une notion par l'exagération des termes employés. La sculpture monumentale, de par ses impératifs de visibilité dans l'espace public et de communication d'un message à l'audience élargie des usagers de ce dernier, amène les artistes à concevoir et développer des moyens d'amplification. La sculpture monumentale animalière a connu ces derniers temps des formulations remarquées. Tributaire de la commande publique et des attentes des instigateurs ou des collectivités publiques, elle marque également le territoire public et peut en transformer les pratiques. C'est le cas avec *Puppy* de Jeff Koons, révélateur d'une frénésie d'art impulsée par la société culturelle.

Le parcours artistique de cet artiste américain né en 1955 est significatif des mutations sociales que se font jour dans les années quatre-vingt, celles d'une société américaine matérialiste et superficielle qui pratique le culte aux loisirs, des marques et consomme sans limite. Dans une version relookée du Pop Art, fusionnant l'art et la vie, il anime ses œuvres avec la figure familière du chien et leur réserve un traitement plastique dont la mesure est à l'échelle de l'idolâtrie dont il est, dans le réel, souvent l'objet. Jeff Koons magnifie de manière exagérée ou disproportionnée le quotidien avec des matériaux spectaculaires mais très chers tels que le bronze, l'acier inoxydable ou la porcelaine, exigent l'appel à des spécialistes et des techniciens. L'esthétique qui s'en dégage est celle de l'excès tant au niveau des matériaux qu'à celui de la célébration exagérée d'une iconographie populaire telle que le chien nourrit abondamment.

Le premier rejeton de la sorte, *Puppy*, voit le jour en 1992, c'est une sculpture monumentale érigeant un chiot de douze mètres de haut. Initialement exposé de manière temporaire devant le château d'Arolsen en Allemagne à l'occasion de la *Documenta IX* de Kassel, *Puppy* est devenu depuis 1997, le gardien fétiche géant, siégeant sur le parvis du musée Guggenheim à Bilbao. Monument de l'art public, un exemplaire de cette sculpture a stationné en différents endroits, ainsi à New-York, devant le Rockefeller Center en 2001 et à Sydney devant le Musée d'Art Contemporain en 1995 ; il appartient au collectionneur américain Peter Brant depuis 2002 et est exposé dans les jardins de sa fondation, la *Brant Foundation*, dont l'entretien de l'animal domestique lui coûte environ 75000\$ par an. Habillé de pied en cap par un manteau végétal qui varie avec les saisons – les pensées et les primevères de culture sont largement mises à contribution –, il bénéficie d'une armature en acier inoxydable, trame dans laquelle s'enchâssent quelque 70000 fleurs multicolores régulièrement renouvelées.



Figure 69 - Jeff Koons, *Puppy*, acier inoxydable, substratum, plantes, 1240x910x830cm, 1992.

© Guggenheim, Bilbao. ©.

L'entretien et le renouvellement est très vite devenu un rituel attractif et le chien l'arrière plan incontournable de la photo-souvenir sous le regard des passants attroupés, de badauds et de touristes. Irrigué par un système interne, le chiot nécessite des soins quotidiens afin d'être maintenu « vivant ».

Imaginée comme une sculpture végétale, *Puppy* fait référence à l'art topiaire qui consiste à tailler des arbustes ou des arbres de jardins en leur prêtant la forme de sujets variés, géométriques ou figuratifs. L'art topiaire, dans la Rome Antique, manifestait la volonté des jardiniers, les *topiarius* qui étaient des esclaves, à imiter les sculpteurs en donnant des formes décoratives aux végétaux.

C'est surtout à la Renaissance Italienne que cet art prend son essor, en effet très prisé dans les jardins d'agrément d'Italie et de France. Alberti lui consacre plus d'un chapitre dans son *De re aedificatoria* puis en applique les principes dans les jardins de la villa Quaracchi à Florence qui voient croître « sphères, vases, urnes, singes, guerriers, harpies, philosophes, papes et cardinaux²⁴⁸ ». Cet engouement culmine avec le génie d'André Le Nôtre, jardinier de Louis XIV. Nous retrouvons ici la volonté affirmée humaine de modeler la nature selon le désir de l'homme, de libérer la fantaisie pour personnaliser les jardins et, ce faisant, hybrider les disciplines, ici la sculpture, longtemps considérée comme art majeur, et celui, mineur, des jardins.

Sur le parvis dallé, l'enveloppe baroque plantée de mille fleurs du West Highland Terrier prospère par zones chromatique faisant virer le pelage originel blanc de cette race canine – de manière à ne pas le confondre avec les proies de chasse – à la polychromie la plus criarde. L'artiste manipule donc, en quelque sorte, la couleur originelle du chien, œuvrant à l'image des croisements opérés sur les bêtes afin à diverses finalités, ici, c'est peut-être le chien qui domestique le public. Il n'est pas inopportun de rappeler que la sculpture en couleur qui apparaît à la fin du XIX^e siècle rompt avec l'académisme de la sculpture blanche et la théorie néoclassique de Winckelmann qui énonce le mauvais goût de la polychromie, alors que certains architectes comme Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867) ramènent de l'Orient les preuves de la polychromie des anciens temples grecs²⁴⁹. Le parti pris de la surcharge décorative de ce chien accentue l'effet baroque déjà présent par le gigantisme de l'œuvre. Les jardins baroques sont inspirés des jardins de la Renaissance et la répartition des fleurs évoque les jardins bien tracés du XVIII^e siècle où l'homme est glorieux face à la nature qu'il maîtrise. *Puppy* est composé de beaucoup de fleurs qu'il convient d'entretenir, demandant ainsi un

²⁴⁸ Cit in J Godeau, M. Volcouve, *Les Mots du jardin*, Paris-Musée, Actes Sud, 1997, p. 115.

²⁴⁹ Dans les années 1820, cet architecte effectue des relevés et des restitutions colorés des temples de Ségeste et de Sélinonte. Ses révélations sont très mal perçues par les tenants de l'Académisme.

certain contrôle de la nature.

Ce concept de sculpture monumentale est selon l'artiste la représentation des relations homme/Dieu et favorise l'idée d'éternité²⁵⁰, de par l'échelle qui, rappelons-le, évoque l'élévation vers le ciel, le divin, mais aussi par cette idée de développement progressif, de croissance donnée par les plantes qui nécessitent un entretien régulier afin de s'épanouir et de grandir. L'animal et l'homme sont ainsi pris dans une sorte de réseau de dépendance assez paradoxal puisque d'une part la glorification de l'action de l'homme qui entretient la beauté des fleurs est mise en avant mais d'autre part cette action est nécessaire au maintien de la permanence de l'œuvre sous peine de précarité. Ainsi, l'animal énonce-t-il la polarité de l'existence entre contrôle, mis entre les mains de l'homme, et absence de contrôle, mis entre les mains de la nature.

Le dialogue de l'architecture avec l'œuvre est intimement lié à l'espace dans lequel s'inscrit cette dernière. Bilbao, en l'occurrence, est une ville portuaire et industrielle du nord de l'Espagne, considérée au début du XX^e siècle comme l'une des plus riches du pays, siège de nombreuses compagnies, notamment basque-espagnoles, tournées vers l'industrie métallurgique et les chantiers navals. La guerre civile de la fin des années 30, puis par la suite la crise économique des années 70 mirent un frein préoccupant au développement économique de la ville. Le gouvernement basque saisit alors l'opportunité inespérée, au début des années 80, d'une nouvelle institution culturelle émanant des Américains, au bénéfice d'un projet de revitalisation économique de la ville. C'est tout naturellement que le plus artiste des entrepreneurs, Jeff Koons, installa son *Puppy*, icône et reflet des technologies modernes, en sentinelle au devant du Musée Guggenheim de Bilbao.

A la demande des représentants basques, la Fondation Solomon R. Guggenheim signe le 27 février 1992 son engagement final avec le Président du gouvernement Basque, José Antonio Ardanza, dans la construction du Musée Guggenheim dont l'architecte Frank Gehry réalisera les plans. Sa structure en titane, en verre et en pierre calcaire se compose tel un immense paquebot revisité à certains égards par le style cubiste. Le célèbre architecte fait ainsi écho à l'identité héréditaire de Bilbao, port de pêche, situé entre la vieille ville et de part et d'autre de la rivière Nervión. L'édifice s'étend sur environ 24.000 mètres carrés.

Le recul qui sépare le chiot chamarré et le bâti aux subtiles teintes de métal nacré favorise un dialogue par contraste sans que se nuisent les parties. Par contre, le contraste d'échelle entre *Puppy* et ses spectateurs impose pour sa part aux seconds cette distance que l'on désigne « de courtoisie » dans les lieux publics. Elle oblige également à lever la tête pour embrasser du

²⁵⁰ Sarah Cosulich Canarutto, *Jeff Koons*, Paris, Ed. Hazan, « Hypercontemporain », 2007, p.12.

regard la sculpture. Le chiot représentant les valeurs de ce lieu paré des fleurs qui sont aussi l'allégorie de la peinture – la palette de la nature –, est certes un animal muséal mais aussi un intercesseur, l'ambassadeur de l'Amérique culturelle en terre basque, la mascotte, aussi, des habitants de la ville. Le chiot connote la tendresse et l'esprit de jeu, mais il semble aussi, à l'instar du Cerbère devant les portes de l'enfer, protéger le temple de l'art.

L'animal fait œuvre, tel du monument historique, suscite une réflexion autour de la politique de conservation. Objet de fétichisation, idole domestique des sociétés occidentales, l'animal évoque ainsi la marchandisation et l'anthropomorphisation de la nature au profit de la culture comme bien de consommation. Si l'art, l'artiste et l'œuvre rentrent en communication avec les masses, Xavier Veilhan, ailleurs et autrement propose de réactiver les symboles du passé par l'approche monumentale d'un animal emblématique : le lion.

Xavier Veilhan, l'animal réactive les symboles du passé

L'art dans l'espace public permet la rencontre avec le public et donne l'occasion d'une expérience singulière de l'espace. Avec le retour du tramway dans les grandes villes, le paysage urbain engage de nouvelles perceptions et une nouvelle relation entre le cœur historique et la périphérie urbaine modulée par des facteurs de mouvement et de vitesse.

Xavier Veilhan (1963) est un artiste français polyvalent qui réalise des sculptures pour des espaces publics. Dès les années 1990 l'artiste oriente certains de ses choix vers le bestiaire animalier. Débarrassées de toute forme anecdotique ou de narration, les figures sont « allégées » de manière à ce que le spectateur les appréhende visuellement dans l'instant, l'artiste jouant sur l'esthétique des facettes de la modélisation d'objets via la technologie informatique moderne. Avec un scanner, l'artiste analyse un modèle en 3D ; à partir du fichier numérique obtenu, une machine-outil, une imprimante 3D, reproduit les facettes correspondant aux pixels de la modélisation. L'artiste décide alors de l'échelle et de la forme, à savoir si les facettes seront plutôt triangulaires, lisses ou déchirées.

Le *Lion* de Bordeaux s'inscrit dans un programme de commandes artistiques orchestré par la Communauté Urbaine de Bordeaux (CUB) et soutenu par la DRAC Aquitaine en lien direct avec le Ministère de la culture et de la communication. C'est à l'occasion de la création de la ligne A de tramway que les élus ont fait appel à Xavier Veilhan pour réaliser une œuvre monumentale sur la place Stalingrad²⁵¹, rive droite de la Garonne. Tout en prenant compte du changement opéré sur le paysage et les rapports espace/temps induits par la nouvelle ligne de transport collectif, la réalisation du *Lion* de Bordeaux doit concrétiser l'ambition d'offrir aux usagers un lieu de rencontre et de convivialité.

Le *Lion* dominant et protecteur, campé depuis 2005 sur les rives droites de la Garonne, quartier quelque peu excentré puisque le centre ville s'est longtemps développé sur la rive gauche, incarne l'intrusion de la « banlieue » dans la ville personnalisant fièrement ce quartier et l'inscrivant à part entière dans la cité. La sculpture est située sur la place Stalingrad, dans le prolongement de l'avenue Thiers et à l'intersection du Pont de Pierre initié par Napoléon, axe initialement conçu pour relier Bordeaux à Paris, le Sud au Nord. Orientée Est-Ouest, la statue orchestre de la même manière un lien rive droite-rive gauche, dont le vecteur mobile est le tramway.

²⁵¹ « Les plans de la "place du Pont", rebaptisée plus tard place Stalingrad, sont dessinés en 1826, au moment de la percée de l'avenue Thiers, axe qui relie Bordeaux à Paris. ». *Site de bordeaux.fr*. [En ligne]. www.bordeaux.fr.



**Figure 70 – Xavier Veilhan, *Le Lion*, sculpture en résine.
© Xavier Veilhan. © Ville de Bordeaux, 2005, © Thomas Sanson.**

Les statues de Xavier Veilhan affichent un purisme formel qui rappelle des structures cristallines ou des modèles géodésiques²⁵², mais aussi un état intermédiaire d'ébauche, de taille dans la masse non dégrossie. L'animal composé de multiples facettes, tel une mosaïque épousant un relief, implique le morcellement de la surface. Les facettes fonctionnent à la manière d'un prisme dont les méplats réfléchissent la lumière selon son angle d'incidence, elles proposent une version générique et neutre – théorique – de la statue lissée, sans détail ni psychologie, s'en tenant à un relevé strict, point par point, un schéma universel. Ces figures fonctionnent alors comme des archétypes réduits à l'essentiel sur lesquels le spectateur se projette immédiatement, et sans difficulté son imaginaire du lion, le roi des animaux.

Cette technique n'est pas sans rappeler celle utilisée par les futuristes pour montrer le mouvement et également par les cubistes qui, quant à eux, forgèrent leur vision en multipliant les points de vue d'une même figure. Ces mouvements de l'avant-garde du début du XX^e siècle témoignèrent tous deux en leur temps d'une volonté d'unir l'art et la vie, de réaliser une jonction entre l'art et la société, entre la création et la politique.

Du point de vue du cubisme, développé de 1907 à 1914, l'espace pictural est décomposé en fragments, relecture exacerbée de l'écriture picturale ultime de Cézanne²⁵³ lorsqu'il déposait par plans-facettes – à la mesure de sa brosse plate – l'image rétinienne de la Sainte-Victoire sur la toile. Cela dit, dès la Renaissance, les artistes réduisaient à des volumes géométriques primaires la complexité de l'espace (le cube perspectif) et des formes afin d'en tracer l'épure et de les mettre en perspective. Le mouvement cubiste avant-gardiste du XX^e siècle s'inscrit en rupture avec les techniques académiques encore en vigueur au XIX^e siècle préconisant l'illusionnisme au profit d'un tableau représentant nécessairement un point de vue unique. Braque et Picasso, frappés lors de la rétrospective Cézanne à Paris en 1907 par l'éclatement de la surface peinte à l'aune de la touche carré du maître, introduisent dans leurs compositions des points de vue multiples, des distorsions formelles et des relations spatiales ambiguës, faisant que la perception de l'œuvre est une activité de l'œil et de l'esprit.

Ainsi, Xavier Veilhan diffusant dans son œuvre *Le Lion* un esprit cubiste sollicite-t-il la perception du spectateur dans une nouvelle modalité de lecture de l'œuvre.

Il est à noter que Jean Metzinger aux alentours de 1911 commença à formuler une théorie du cubisme, envisageant de la relater dans une revue qu'il souhaitait créer et intituler *Les Fauves* ou *Les Lions*. Il insistait par cette image sur l'aspect sauvage et libre du fauvisme, mouvement

²⁵² Du grec *gaïa* « terre » et *daiein* « partager, diviser », la géodésie est la science de la mesure de la taille et de la forme de la Terre. La géodésique désigne en géométrie mathématique le chemin le plus court entre deux points d'un espace courbe.

²⁵³ Lettre du 15 avril 1904 à Emile Bernard « Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, écrit-il, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central ».

notamment initié aux alentours de 1901 par Henri Matisse et procédant à l'orchestration d'aplats de couleurs pures et vives sur la toile. Cubisme et fauvisme ont parfois été assimilés l'un à l'autre. Les termes de fauvisme et de cubisme ont livrés au public par le critique conservateur Louis Vauxcelles, qui ne comprenait pas l'avant-garde, dans le journal quotidien *Gil Blas*²⁵⁴, il reprenait en un néologisme une remarque de Matisse mentionnant, face aux œuvres de Picasso et Braque, des « petits cubes ». Aussi, est-il alors envisageable de voir en le *Lion* de Xavier Veilhan la référence à une évolution de l'art décisive au travers d'une conciliation : celle de la géométrie perspective et de la figuration.

On décèle par la suite une récupération de principes du cubisme chez les futuristes – une géométrisation des volumes ainsi qu'une fragmentation du sujet – mais au service de l'expression visuelle du mouvement et de la vitesse – formes là aussi d'une dématérialisation du solide unitaire.

La notion de mouvement est au cœur de l'œuvre de Xavier Veilhan et la corrélation qui existe avec le futurisme tient à leur intérêt commun lié à la vitesse, à la machine et à la technologie comme modèle. Le futurisme, fondé en janvier 1909 à Milan, proclamait en effet le refus du passé en exaltant l'éphémère et défendait une philosophie du progrès et de l'action. Cette philosophie, célébrant la vie comme une évolution continue, aboutit à une démarche impliquant la dépendance de l'artiste au monde contemporain, chaque époque devant lui fournir la matière moderne dont il a besoin. A l'instar des cubistes, le futuriste visait donc une régénération de l'art, mais, plus que les cubistes la réinvention par l'art de la vie au quotidien. Parmi les mouvements suivants, le constructivisme procède à un développement poussé de la sculpture construite. La théorie néoplasticiste autour de 1930 s'emploie à unifier les différents domaines artistiques ; Mondrian théorise la tridimensionnalité comme dépendante du monde sensible et naturel et recourt à l'expression de « plastique corporelle²⁵⁵ », à la notion de plan comme élément constitutif fondamental de la sculpture. Ainsi, dans la troisième dimension, une composition de plans donne un prisme qui, selon Mondrian, est le « moyen plastique exact²⁵⁶ ». Par lui, on peut dénaturer les formes du monde observable où dominant le courbe et le circulaire. Le courbe étant en effet le propre de la forme particularisée s'opposant à l'expression abstraite qui est plus générale et universelle.

Pour le Néoplasticisme, la forme doit être travaillée dans le sens d'une abstraction, jusqu'à se

²⁵⁴ Où il écrira en octobre 1905 « C'est Donatello dans la cage aux fauves » puis il réitérera en novembre 1908 à propos du cubisme « Monsieur Braque (...) méprise la forme, réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes » et dénonce en septembre 1909 « la horde des fauves, des schématisants, des cubistes péruviens ».

²⁵⁵ Piet Mondrian, « Réalité naturelle et réalité abstraite » cité dans M. Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956, p. 324.

²⁵⁶ Piet Mondrian, *Le Néoplasticisme*, Paris, L'Effort Moderne, 1920, p. 6.

trouver « réduite à sa plus profonde et plus forte expression : la ligne droite²⁵⁷ », c'est-à-dire le prisme en sculpture ; « le sculpteur doit chercher le rectiligne dans les trois dimensions. Il fait donc nécessairement de la plastique corporelle bien qu'il lui soit possible de réduire la forme ronde, qui est la forme naturaliste essentielle, au prismatique pour ainsi de nouveau supprimer le côté particulier de la forme [...]. C'est pourquoi il me semble que la voie du sculpteur dans la Nouvelle Plastique est dans la recherche de composition de prisme²⁵⁸. »

L'utilisation de la couleur constitue également un point central dans la statuaire de Xavier Veilhan. La couleur ne constitue pas *a priori* une caractéristique majeure de la sculpture mais, déjà, nous avons observé qu'existaient, dans l'Antiquité grecque, des statues peintes, par ailleurs agrémentées de matériaux divers et colorés. De l'époque classique jusqu'au XIX^e siècle, la polychromie n'affecte la sculpture que sous des formes folkloriques ou populaires. Avec l'actuel développement des œuvres en 3D, la couleur se généralise, tenant des matériaux employés mêmes ou d'une volonté picturale des artistes. La couleur bleue du *Lion* de Bordeaux est à valeur évocative, elle est selon l'artiste empruntée à celle du ciel girondin de telle manière que cet animal impressionnant et autoritaire se fond dans le ciel, au gré des luminosités, créant parfois un effet de nuage accentué par la facettisation de la sculpture. Henri Matisse disait « quand je mets du vert, ça ne veut pas dire de l'herbe et quand je mets du bleu, ça ne veut pas dire le ciel²⁵⁹ ». Ainsi n'a-t-on pas affaire à un lion de couleur fauve telle que la nature nous le présenterait mais à un lion de couleur bleue.

La couleur peut s'entendre d'un point de vue social ou psychologique où sa signification analogique sera donnée universellement revêtant parfois un caractère hiérarchique²⁶⁰, évènementiel ou symbolique au bénéfice d'un langage des couleurs. Le *Lion* de Bordeaux se mêle alors à des codes qui associent des couleurs à des objets (comme par exemple l'extincteur rouge ou le militaire kaki). Ici, le lien pourrait-il être fait, en plus de son rapport à la couleur du ciel, entre la couleur du lion bleu et la couleur du tramway gris qui sont à eux deux dans une même gamme de tons proposant ainsi une sorte de couleur locale. Mais le bleu, couleur froide, possède dans cette température un caractère figé, glacé et sans âme, nocturne. Déjà dans l'iconographie religieuse, le bleu évoque un caractère céleste et, selon Kandinsky²⁶¹, lui confère « un mouvement d'éloignement de l'homme (...) l'attirant vers l'infini et éveillant en lui le désir de pureté et une soif du surnaturel ». L'idée d'un absolu

²⁵⁷ Piet Mondrian, *Cercle et Carré* n°2, « L'art réaliste et l'art superréaliste (la morphoplastique et la néoplastique) », Paris, 15 avril 1930.

²⁵⁸ Piet Mondrian, « Réalité naturelle et réalité abstraite », *op. cit.* p. 324.

²⁵⁹ Marcel Giry, *Le fauvisme: ses origines, son évolution*, Paris / Neuchâtel, Ides et Calendes, 1981, p. 102.

²⁶⁰ Comme dans la religion catholique où des prescriptions précises sont données aux vêtements sacerdotaux et où la couleur violette par exemple peut-être rattachée à l'habit religieux.

²⁶¹ Fondateur du *Blaue Reiter*, le Cavalier Bleu.

chromatique, spatial et cosmique hante également Yves Klein, propriétaire d'un bleu à lui, l'IKB, résultant en 1960, de ses recherches sur le monochrome bleu. Elles l'amèneront à affirmer l'immatérialité de la couleur et en particulier du bleu, essentiel pour atteindre la sensibilité pure ou cette âme indéfinissable dont parle Delacroix²⁶², peintre de référence de l'artiste. Ainsi, le Lion bleu de Bordeaux peut-il se lire comme un écho « immatériel » à tous les bleus de l'art, cette couleur permet d'approcher le réel par d'autres voies que le réalisme et l'interprétation naturaliste.

Le *Lion* archétypal de Bordeaux propose aussi réflexion sur la dimension commémorative de la statuaire publique, signe fort en soi du quotidien urbain qu'il orchestre par sa position de repère et de haute visibilité. La monumentalité articulant la taille et l'emplacement de la statue dans l'espace public évoque avec un brin d'ironie l'imagerie de propagande totalitaire simpliste et surdimensionnée. Ici le pouvoir incarné par le roi des animaux est en permanence altéré par les caprices de l'astre. Le lion stigmatisé par La Fontaine et par Walt Disney entre autres et particulièrement familier à tous. De même sa monumentalité est-elle un paramètre important pour l'appropriation du lieu par le public ; Xavier Veilhan déclare à ce titre : « J'aime l'idée selon laquelle le spectateur détermine l'espace de l'œuvre et réciproquement que l'œuvre précise l'espace du spectateur, de fait le spectateur est bien cette présence qui active une situation²⁶³. »

Toujours selon l'artiste « le propre de l'image c'est de gagner du temps²⁶⁴ », c'est ce à quoi répond le Lion de Bordeaux : sculpture sans détails dont l'évocation animalière est immédiatement identifiable sans effort de la part du spectateur. Pour Roland Barthes, l'acte d'interprétation et la signification d'un signe dépend des mythes d'une société²⁶⁵. Inspirée de l'œuvre du sculpteur Bartholdi, *Le lion de Belfort*, celui de Bordeaux évoque l'archétype des contes, des fables et de l'image véhiculée par l'histoire. Situé place Denfert Rochereau à Paris, il est la réplique du monument campé à Belfort du même sculpteur. L'original, érigé en hommage au colonel Denfert Rochereau, veille sur la ville de Belfort tout comme le militaire la défendit en 1870-1871 face aux Prussiens.

Preuve du succès de l'image féline, Max Ernst met en scène ce même Lion de Belfort dans un de ses romans-collage *Une semaine de Bonté* (1933). Le roman-collage est structuré suivant

²⁶² « Vous pensez que la peinture est un art matériel parce que vous ne voyez qu'avec les yeux du corps ces lignes, ces figures, ces couleurs », Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1981, pp. 850-851.

²⁶³ David Perreau, *Xavier Veilhan*, Paris, Ed. Hazan, 2004, pp. 7-8.

²⁶⁴ Fabrice Hergott, *Xavier Veilhan, Le plein emploi*, « Ô monstres, ô studios ! », Michel Gauthier, Strasbourg/Metz, Ed. Musées de Strasbourg/Metz, 2005, p. 47.

²⁶⁵ Roland Barthes (1915, Cherbourg-1980, Paris) est un sémiologue et écrivain français, étudiant les conditions dans lesquelles des signes, un événement, un texte, un dessin, un objet, produisent du sens. Il s'est appuyé notamment sur les travaux de Ferdinand De Saussure sur le système de la langue qui énonçait « la vie des signes au sein de la vie sociale » (Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1916, rééd. Payot, 1972, Paris, p. 33).

les jours de la semaine en commençant par le dimanche et en terminant par le samedi, mettant en corrélation un jeu de couleurs, d'éléments et de thèmes pour chaque jour donné. Il y est fait allusion aux sept péchés capitaux et fut d'ailleurs intitulé pour une réclame dans la revue *Minotaure* « Les sept éléments capitaux ». Le collage met en évidence l'idée de fragment et de la vision fragmentaire du monde moderne par opposition à la vision globalisante du passé sous la forme d'une collision.

Le *Lion de Belfort* figure dans le *Premier Cahier* correspondant au dimanche, associé à la couleur violette et à l'élément « boue ». On peut déjà repérer une allusion à la religion et au pouvoir. En effet, la couleur violette fait référence au clergé tandis que la boue rappelle le chaos primitif ou la glaise avec laquelle Dieu a façonné le premier homme selon le récit biblique de la Genèse. Le dimanche, étymologiquement « jour du Seigneur », est le premier jour de la semaine chrétienne et jour de repos des catholiques s'opposant à l'acédie, péché capital renvoyant à la paresse et à l'ennui. Les Romains associaient ce jour au Soleil qui évoque symboliquement le pouvoir tout comme le lion dans l'astrologie. On peut ainsi voir dans la figure du Lion de Belfort un personnage de pouvoir politique.

Le premier collage qui ouvre la série nous montre un homme à tête de lion bardé de décorations militaires qui regarde un portrait de Napoléon Bonaparte alors qu'une lionne (ou une chienne) lui saute au cou. Une triple mise en scène de l'autorité et du pouvoir règne de par la présence de l'animal, de sa symbolique et sa fonction de modèle. Il peut incarner à la fois le pouvoir social, politique et religieux. Max Ernst dit à propos des détails de tableaux dans le tableau qu'ils sont « des symboles de ce qui est montré²⁶⁶ ».

Ce qui fait – outre l'homogénéité de la gravure sur bois des images-sources – la force des collages de Max Ernst sur le spectateur est la rencontre inédite avec l'univers du refoulé avec un sentiment de déjà-vu dans une conjonction d'éléments jamais-vue, ou pour reprendre les termes de Freud, une « inquiétante étrangeté », soit l'*unheimlich*.

Xavier Veilhan tout comme Max Ernst met à contribution des figures archétypales supportant une iconographie symbolique connue de la société qui fait immédiatement référence à une source modèle²⁶⁷. Si les collages de Max Ernst font appel à ce déjà-vu oublié dans l'inconscient émergeant d'une ambiance surannée et surréaliste, Xavier Veilhan fraye avec un esprit futuriste usant d'une technologie avancée. Toutefois, ils rappellent tous deux comment

²⁶⁶ Werner Spies, *Max Ernst, Une Semaine de Bonté, Les collages originaux*, catalogue de l'exposition, Gallimard, Fundacion Mapfre, Paris, Musée d'Orsay, 2009, p. 86.

²⁶⁷ Le *Carrosse* de Xavier Veilhan exposé à Versailles en 2009 composé comme un origami de métal semble être lui aussi un écho du passé revisité par la technique en 3D. Porteurs d'une impression de puissance et de vitesse si souvent revendiquée par les futuristes, les six chevaux au galop traversés par une onde de choc nous rappellent qu'ils sont les ancêtres de nos voitures actuelles et nous renvoient à l'origine de la décomposition du mouvement mis à jour par le photographe américain de la fin du XIX^e siècle Edward Muybridge. Il semble alors que la réflexion porte sur la révolution technique et technologique dans son ensemble.

l'animal est le conservateur-passeur de souvenirs et de strates d'histoire iconographie archétypale interposée. Le lion de Bordeaux scrutant impassiblement les abords de la Garonne, hybride sans état d'âme le traditionnel de la sculpture animalière monumentale avec le look froid et neutre des matières et des savoir-faire de l'ère du numérique.

Conforme à la statuaire publique destinée à entretenir la mémoire collective en rapport étroit avec la commémoration d'un être ou d'un fait, il déploie son hypervisibilité au public piquant chez l'individu sa capacité à saisir une symbolique partagée, ou plus simplement des images similaires qu'il a mémorisées et qu'il peut raviver. Le lion est finalement une œuvre ouverte.

Par son décuplée pour l'espace public, l'animal reconfigure l'espace réel collectif et met en scène les liens entre art et politique ou art et pouvoir. Représentant d'un groupe ou d'une société, l'animal entretient et célèbre la mémoire collective et ses mythologies. Tandis que le lion de Xavier Veilhan nous fait renouer avec les recherches artistiques du passé pour célébrer le temps présent, Marion Laval-Jeantet inscrit l'animal dans la perspective d'un corps augmenté.

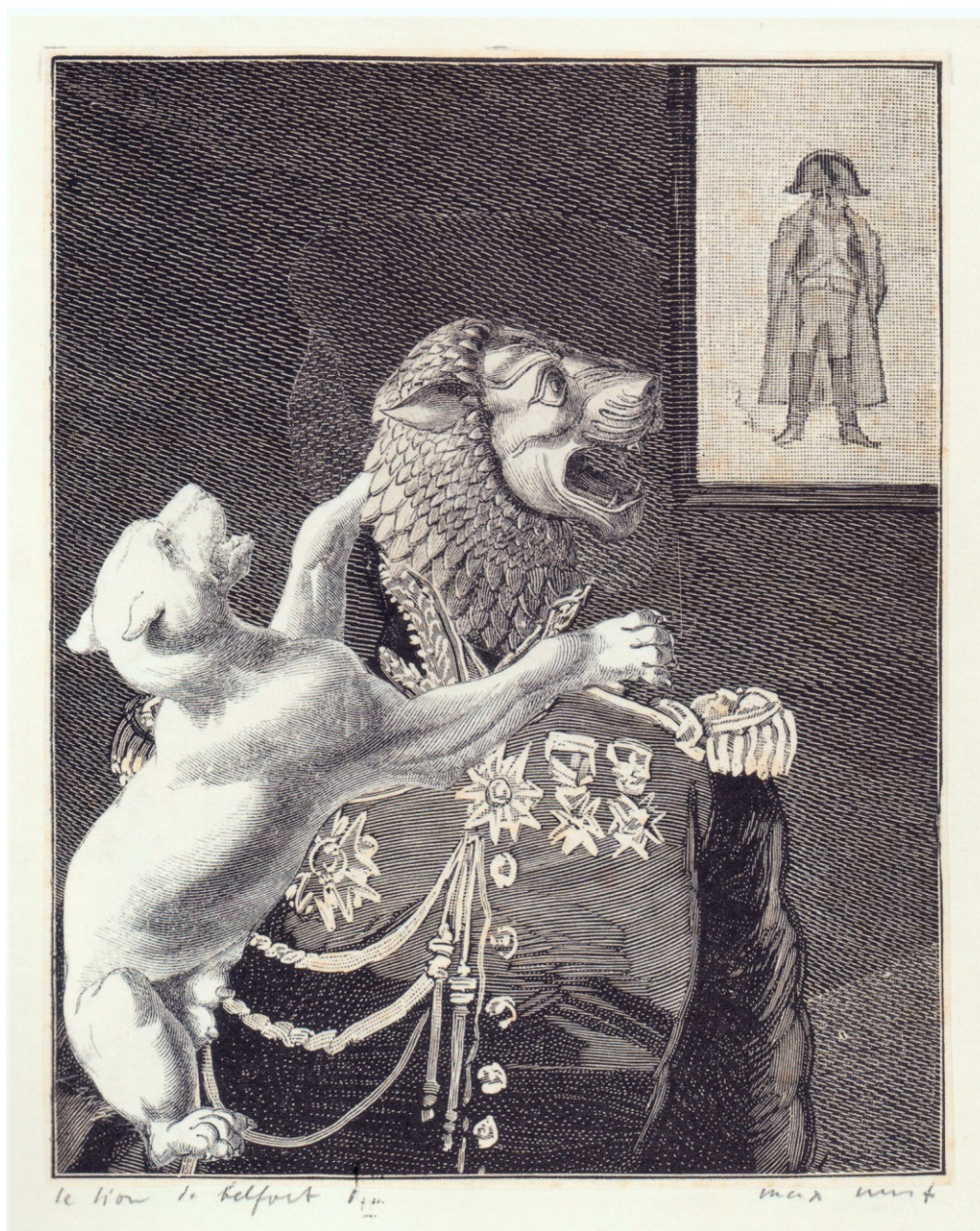


Figure 71 - Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, « Le lion de Belfort », planche n°1, collage de xylogravures, 1933. © Max Ernst, ADAGP / VEGAP, Madrid, 2009, © Peter Ertl, © Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, Paseo de Recoletos, 23. Madrid 28004.

Une communication animale, du corps limité au corps augmenté

Parfois considéré comme une entrave, le corps est modifié, prothésisé et peut prêter à une mutation du vivant.

C'est Ambroise Paré (1510-1590), chirurgien militaire français qui est le premier à avoir mis au point une prothèse de cuisse que l'on nomme alors « jambe des pauvres » car elle est fabriquée en bois. La prothèse répond à une normalisation sociale, au salutaire redressement du corps qui vise, sinon à un idéal esthétique, au recouvrement d'un équilibre fonctionnel du corps. Le mot « norme », comme nous l'avons vu, provient de l'étymologie grecque *norma* qui signifie « équerre » ou « tout instrument servant à tracer des lignes selon un angle donné²⁶⁸ ». La normalité est donc « un principe traçant une ligne d'action²⁶⁹ », ce qui est droit, réglé.

Georges Canguilhem (1904-1995), philosophe et médecin français, développe en 1943 les concepts du normal et du pathologique. L'auteur s'inscrit en faux quant au terme de « monstre » en ce qui concerne le mécanique. Pour lui le monstrueux n'existe que dans l'organique. L'anormal, le pathologique ou l'anomalie s'écartent ainsi de la norme. Mais la norme est arbitraire, explique-t-il, puisqu'elle est culturelle et que c'est la société qui décide ce qui est normal ou pas.

A l'inverse d'une recherche de normalisation sociale des fonctionnalités du corps, certains artistes vont se servir de la prothèse pour proposer un discours sur la forme hybride, à des fins de communication avec l'animal.

En 2007, les deux artistes du collectif Art Orienté Objet, Marion Laval Jeantet et Benoît Mangin, réalisent avec la collaboration d'un orthopédiste des prothèses en forme de pattes de chat accompagnées d'une queue articulée pour leur œuvre intitulée *Félinanthropie*.

Le titre *Félinanthropie* est composé des mots « félin » et *anthropos* en grec qui signifie « être humain ». La félinanthropie, à l'instar de la lycanthropie pour les loups, est une hybridation homme-animal mais peut aussi faire référence à une maladie où l'homme se prend pour un animal. Une série de photographies nous montre Marion Laval Jeantet chaussée de prothèses en face à face avec un chat, le sien. Les prothèses félines sont présentées sous verre, telles des sculptures ou des objets précieux. Les deux artistes souhaitent instaurer une communication avec l'animal. La jeune femme explique qu'il s'agit de « trouver un mode de négociation possible avec les animaux, d'entrer dans leur monde indépendamment d'un langage sonore ou symbolique, simplement en devenant un peu eux, par mimétisme partiel. Somme toute il

²⁶⁸ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990.

²⁶⁹ *Ibid.*

s'agissait d'adapter artistiquement la théorie de l'Umwelt de Jacob vonUexküll, qui veut que le sens d'un environnement diffère d'un animal à l'autre en fonction de son système sensoriel²⁷⁰ ».

Jakob vonUexküll (1864-1944), naturaliste et biologiste allemand, a étudié le comportement animal. Il développe le concept d'*Umwelt*²⁷¹ tiré de la théorie de Kant, *Critique de la raison pure* (1787) qui relie la connaissance à la perception, à propos de la perception visuelle animale. Le naturaliste démontre ainsi que chaque animal est un sujet, et non plus un objet offrant au regard un certain type de comportement, qui possède son monde propre.

L'artiste choisit naturellement pour objet d'étude le chat, cet animal domestique qui partage sa vie au quotidien. Le chat est à la fois dans une distance puisque c'est un félin et dans une proximité puisqu'il est domestiqué. Comment l'animal perçoit-il l'environnement auquel l'homme l'a intégré ? Peut-on se mettre à la place de l'animal ?

L'artiste explique :

C'est l'*Umwelt* du chat qui révélait alors l'*Umwelt* de l'artiste. Mais l'idée était maintenant de modifier plus radicalement la perception de nos chats. Nous n'avions pas manqué de multiplier les expériences éthologiques avec eux au cours des années, mais il semblait que nous restions immuablement à la même place dans leur hiérarchie. C'est alors que l'idée me vint de devenir digitigrade. Une espèce de fantôme de pouvoir sauter sur la table d'un simple rebond de pattes trop longues... Je dessinaï des « chaussures de chat » et nous les réalisâmes avec un orthoprothésiste. Dès que je les enfilai et m'adaptai à cette démarche étrange, les chats vinrent me renifler et me bondir dessus pour jouer comme ils ne le faisaient qu'entre eux. L'objet artistique fonctionnait, il avait déplacé mon rôle dans la hiérarchie féline domestique²⁷².

Le mimétisme animal qui fait de la prothèse un leurre opère une communication avec l'animal. Le leurre animal est un système déjà bien connu, notamment dans le monde la chasse avec les appeaux ou les mouches de pêche qui attirent les animaux, mais aussi dans le domaine de l'éthologie dans le but de préserver certaines espèces. De la même manière, l'ornithologue français Christian Moullec parcourt l'Europe à bord d'un ULM en compagnie d'une formation d'oies naines dans le but de réintroduire dans la nature cette espèce en voie de disparition, de préserver l'espèce et de protéger les oiseaux. Il élève d'abord les oiseaux et les habitue à son ULM en l'utilisant comme leurre afin que les volatiles le confondent avec un congénère, une maman. Puis il leur apprend à voler grâce à l'engin aérien, enfin les guide vers des sites protégés où ces volatiles peuvent réintégrer une nature relativement sauvage.

²⁷⁰ Marion Laval Jeantet, *Site de la revue Plastik de l'Université de Paris I Panthéon Sorbonne*, Université de Paris 1, en ligne : <http://art-science.univ-paris1.fr//document.php?id=485>.

²⁷¹ En langue allemande, le mot *umwelt* signifie « environnement ».

²⁷² Marion Laval Jeantet, *op. cit.*

La prothèse, tout comme un leurre, est réalisée avec la complicité d'un orthopédiste ; elle fait figure de prolongement du corps, modifiant le schéma corporel de la jeune femme pour créer une communication inter-espèce avec le chat. Le XIX^e siècle a vu naître les « institutions orthopédiques », où l'on traite les difformités physiques, les manchots, les paralytiques. C'est une grande période de redressement et de relèvement, qui se retrouvent sur le même plan sémantique : il faut tout remettre bien droit. L'artiste s'approprie cet univers de savoir et retourne sur lui-même l'objet, ici, non plus en vue d'un redressement mais plutôt d'une réadaptation quadrupède avec le sol, à l'horizontalité plutôt qu'à la verticalité. La prothèse comme possible de la sculpture intervient et corrige ainsi la manière dont on perçoit habituellement le monde d'un point de vue humain. Les artistes cherchent à détourner un objet utilitaire à des fins artistiques. La mise en scène de l'artiste portant les prothèses dans un travail photographique nous transporte vers la sculpture vivante démontrant un usage singulier de la prothèse et sa fonctionnalité.

La prothèse est cet objet détourné ou ce matériel technique utilisé afin de devenir un substitut d'un membre. Il figure le corps autrement pour améliorer des facultés physiques et sensorielles déficientes. Le corps muni de ces prothèses, tel un hybride par assemblage (re)devient (plus) performant, acquérant ainsi une identité modifiée au profit toutefois d'une continuité transformé de soi. La prothèse remplace une « partie du corps organique par un artefact mécanique ou bionique afin de restituer la fonction²⁷³ ». Ici, les pattes antérieures de chat sont dotées de muscles très puissants utiles dans la course et permettant une meilleure détente, par exemple de sauter plus haut que l'homme. La fonction de la queue de chat joue un rôle important dans l'équilibre. L'artiste ou l'être humain qui intègre ces prothèses souhaite obtenir ce qu'il ne possède pas ou plus naturellement.

²⁷³ Bernard Andrieu, *Devenir hybride*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008, p. 68.



Figure 72 - Art Orienté Objet, *Félinanthropie*, photographie, prothèses, chat.

© Art Orienté Objet, 2007.

Pour Bernard Andrieu, l'hybride est un état provisoire ; c'est un « processus dynamique éphémère », dit-il. Revêtir les prothèses-sculptures permet de transformer le corps de l'artiste momentanément, il se métamorphose. En effet, l'artiste, à l'inverse d'une personne handicapée par le manque d'un organe ou d'un membre, n'a aucun besoin de cette prothèse. L'élément technique se surajoute au corps pourtant normalement constitué, à l'instar de l'artiste Sterlac qui explique que « plutôt que de remplacer une partie du corps qui manque ou qui fonctionne mal, ces interfaces et ces dispositifs augmentent ou amplifient la forme et les fonctions du corps²⁷⁴ ». La queue de chat est ajoutée mais les pattes se substituent aux pieds humains. L'ajout d'une queue contrebalance les qualités naturelles du corps. Le corps limité de l'homme est alors sublimé par l'ajout d'organes animaux se substituant aux membres humains.

Le corps ainsi prothétisé se situe entre corps humain, corps mécanique et corps animal. Entre vivant et mécanique, l'homme fait corps avec la technique qui lui permet de devenir animal. C'est un être hors-norme, un cyborg, pour reprendre les termes de la philosophe Donna Haraway. Cette dernière explique que l'homme de la fin du XX^e siècle est un cyborg, c'est-à-dire à l'image des chimères et des hybrides de machine et d'organismes. L'auteure s'évertue à montrer la perméabilité des frontières. A peine l'homme a-t-il intégré son statut d'animal, qui n'est plus à démontrer scientifiquement, qu'il doit désormais envisager son appartenance à la machine. Le corps ainsi librement façonné brise la norme et le conforme au corps naturel.

La prothèse est un leurre destinée à opérer une communication avec l'animal grâce à une certaine forme de mimétisme animal. Le corps limité de l'homme est sublimé par l'ajout d'organes animaux se substituant aux membres humains. Entre vivant et mécanique, l'homme fait corps avec la technique qui lui permet de devenir animal et de communier avec ce dernier. Chez Sandy Skoglund, l'animal est proliférant.

²⁷⁴ *Id.*, p. 70.

Les envahisseurs de Sandy Skoglund

La répétition est une figure de style dans laquelle nous retrouvons plusieurs fois un même élément. Elle est une « action qui consiste à refaire plusieurs fois la même chose²⁷⁵ ». Elle crée au sein de l'œuvre « des variations multiples sur un thème unique²⁷⁶ ». La charge associée permet de mieux saisir le sens. Elle permet « d'insister volontairement sur une idée afin de lui donner plus de force²⁷⁷ ».

Sandy Skoglund (1946) est une artiste photographe américaine qui place son travail à l'intersection de plusieurs disciplines, la sculpture et l'installation comme points de départ de l'organisation de l'espace, la peinture comme moyen d'insister visuellement sur une insolite cohabitation des sujets vivants et figures inanimées, enfin la photographie comme opérateur de cohérence spatiale entre sujets et objets. Chacun de ses projets fait l'objet d'une scénographie en 3 dimensions, mettant en jeu des acteurs vivants et, de ce fait, insiste sur la théâtralité de la scène comme sur sa dimension fictionnelle.

Nous retrouvons la figure du chat avec, en 1980, l'un de ses tableaux photographiques intitulé *Radioactive Cats*, dans lequel l'artiste présente une scène dérangeante : une horde de vingt-huit chats verts acide lâchée dans l'espace confiné d'une cuisine uniformément, habitée par deux personnes âgées – en fait interprétées par ses propres voisins. Le vieil homme est assis, la femme, au dos vouté, ouvre le réfrigérateur, tous deux nous tournent le dos. On perçoit nettement la présence oppressante des chats aux allures déterminées et autonomes comme une flotte féline colonisant l'espace domestique. Le titre nous indique qu'ils sont « radioactifs », on connaît l'attraction des personnes du troisième âge pour cet animal indépendant et câlin, un rempart affectif contre la solitude. Assiégeant la pièce, comme invisibles des deux personnages, ils semblent rameutés par l'ouverture du frigidaire et coloniser l'intérieur et les meubles dans l'attente du repas que leur maîtresse, s'apprête sans doute à leur donner sous le regard comme indifférent de son mari. Une chaise délabrée, cassée et renversée renvoie à l'image d'une sauvagerie tout aussi confinée. Cette allégorie de la vieillesse solitaire à la grande ville et à l'évolution d'une société individualiste mise sur la répétition obsessionnelle – la prolifération – d'animaux artificiels, substitut désincarné de la cellule familiale qui, traditionnellement, faisait cohabiter sous un même toit trois générations.

²⁷⁵ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

Cette vision angoissante et répulsive provient d'une affection de l'artiste pour un certain cinéma, en particulier celui d'Hitchcock, qui a réalisé *Les oiseaux* ; elle-même a tourné des films d'horreur teintés d'humour en 1969. La menace qui suinte image un univers anxiogène totalement clos, sans ouverture, ni porte, ni fenêtre. Sans issue. Qui renvoie à la mort.

La photographie est pour elle le moyen privilégié d'ancrer son propos dans la réalité et l'occasion de pointer le lien entre le monde des idées et celui des apparences. « J'essaye, dit-elle, d'être en contact avec la réalité et en même temps de l'altérer, comme l'a fait Magritte²⁷⁸. » La photographie se fait alors le médium idéal au service du subjectivisme potentiel de l'artiste, jouant doublement sur le point de vue travaillé par l'artiste, mais aussi d'une mise à distance et donc d'une part d'objectivité.

²⁷⁸ Gloria Picazo et Patrick Roegiers, *Sandy Skoglund*, Paris, Audiovisuel, 1992.



Figure 73 – Sandy Skoglund, *Radiactive cats*, photographie couleur cibachrome, chats sculptés en plâtre, modèles vivants. © Sandy Skoglund, 1980.

Créant des ambiances et des situations conjuguant personnages, objets et décor, ses installations misent également sur une dichotomie entre la réalité – qu'elle assimile à la norme, au stéréotype ou à la stérilité de la scène – et une fiction dont l'apparence repose sur une utilisation singulière de la couleur. Dans un art qui préfigure la création numérique 3D, l'artiste aménage de toutes pièces et de façon artisanale, engageant beaucoup de « fabrication » une scène qu'elle a en tête au sein d'intérieurs repeint en monochrome. Les volumes et les ombres sont absorbés pour former des surfaces, ici par le truchement de la couleur grise. Cette dernière confère une dimension d'irréalité et affecte tout, les personnages et les vêtements, les meubles et les vitres. La couleur uniforme et peu naturelle joue un rôle essentiel dans la perception visuelle dénonçant une sorte d'obsession mentale. Elle accrédite l'irrationalité de la situation, acceptée semble-t-il par les personnages eux-mêmes. Elle possède également une connotation stérilisante portant en elle une sorte d'ascèse. L'homogénéité de l'espace nie les volumes donnant une sorte de substance immatérielle à l'ensemble et abolissant le temps qui semble suspendu.

Sandy Skoglund exploite le thème de l'incommunicabilité des êtres, leurs fantasmes et leurs obsessions métaphorisés par l'introduction des animaux factices, postiches aux allures sauvages. Son univers se situe à la frontière du rationnel et de l'irrationnel, il interroge notre perception, nous met face à une destinée. La plasticienne traite l'espace sculptural du tableau comme une fiction de la réalité et module l'espace en passant par la sculpture et l'installation tridimensionnelle au profit d'un environnement domestique grandeur nature. Elle amoindrit le clivage entre différentes disciplines au profit du tableau photographique. Elle fait basculer la fiction de la réalité vers la réalité qui nous attend tous, un jour ou l'autre. Les chats figurent le liant, le ciment social et familial absent. L'angoisse traverse l'univers domestique coloré et uniformisé comme sous l'effet d'un mauvais cauchemar et l'on doit reconnaître que les chats introduisent un fantastique de mauvais augure.

Si la répétition du même insiste de manière critique sur l'observation et la révélation du manque, elle laisse aussi sourdre une menace.

Multiple et unique à la fois

Je présente trois dessins sur trois sujets différents mais qui tous ont un rapport direct avec la figure d'amplification qui consiste en la répétition d'un motif de multiples fois. La répétition est « l'action de refaire plusieurs fois la même chose²⁷⁹ ». Il y a une valeur d'insistance à répéter le même motif. Cela lui donne plus de force et d'intensité. En communication, l'action répétitive, par son martellement, permet au récepteur de mieux comprendre un message.

Coup de grisou chez les coccinelles montre une invasion de coccinelles. Une main tracée à la ligne noire contraste avec la picturalité des insectes en rouge et noir. Le crayon de couleur apporte en effet un ajout de matière et la couleur une puissance. Les coccinelles font référence à l'invasion de coccinelles asiatique sur le territoire français. Apportées par l'homme elles amènent une rupture de la biodiversité car proliférant rapidement au détriment des coccinelles autochtones. L'intérêt porté à cette invasion provient également de l'écart entre le caractère inoffensif de cet insecte et l'effet terrifiant d'une multiplication incontrôlée. C'est ce à quoi mon image qui quasiment entièrement saturée fait référence, communiquant une ambiance de menace et d'invasion.

²⁷⁹ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1218.



Figure 74 – Laure Joyeux, *Coup de grisou chez les coccinelles*, dessin, crayon de couleur rouge, pierre noire, feutre noir, 64 x 45 cm, 2011 - 2012. © Laure Joyeux.

Danse macabre, composé comme une frise, montre des êtres formés de jambes et d'un crâne de chien effectuant toutes sortes de danses. Les danses macabres sont des représentations qui apparaissent à la fin du Moyen Age où l'on peut voir des squelettes se mêler aux vivants. C'est une « danse théâtrale [...], probablement d'inspiration religieuse, représentant la Mort entraînant tour à tour dans une ronde funèbre des personnes de toutes conditions²⁸⁰ ». Ce sont des représentations faisant appel au thème des Vanités qui existent depuis l'Antiquité, et nous invite à réfléchir sur la mort, la fugacité de la vie et les futilités des apparences et des richesses de ce monde. Le tracé à la ligne vidant la substance de ces êtres, engage à cette dématérialisation. Un contraste règne entre la vie donnée par le mouvement et suggérée par les jambes d'une part, et le crâne animal en référence à la vanité de la vie sur terre et à la mort.

²⁸⁰ TLF, en ligne : <http://atilf.atilf.fr/> voir le mot « macabre ».

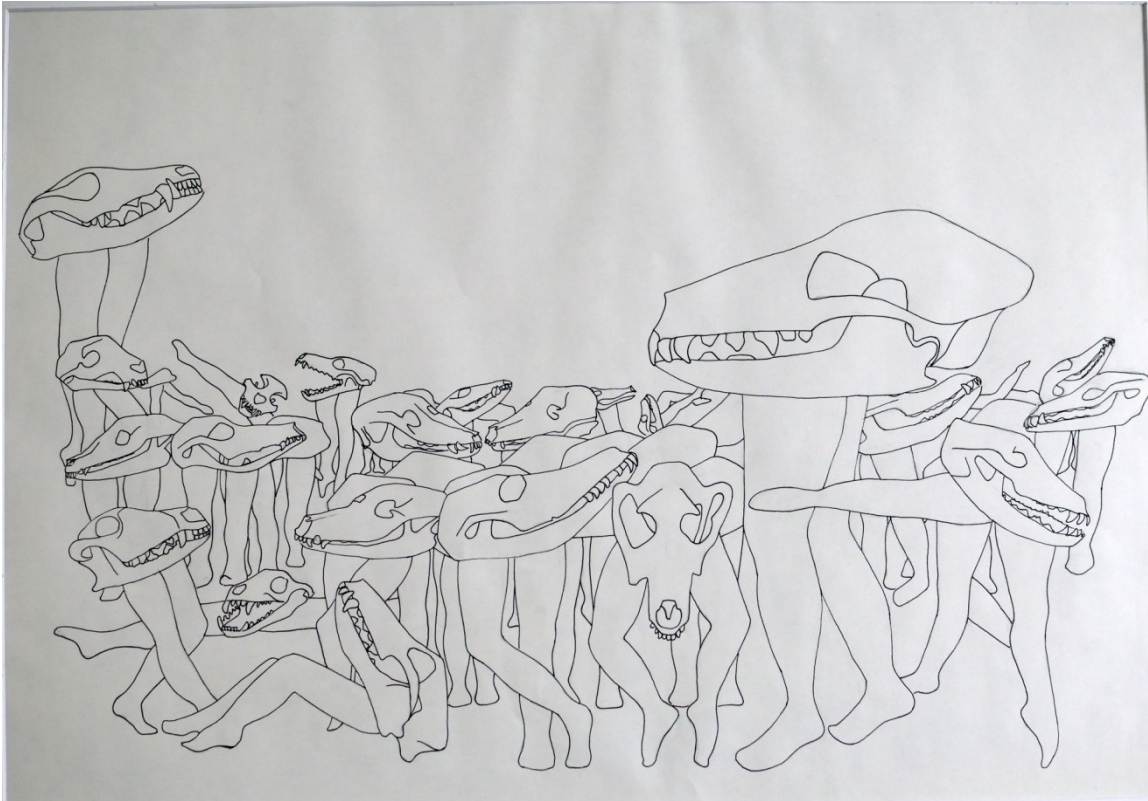


Figure 75 – Laure Joyeux, *Danse macabre*, dessin au feutre noir, 64 x 45 cm, 2011 - 2012.

© Laure Joyeux.

Le troisième est une sorte d'accumulation de chiens de différentes races enserrés chacun par une tresse qui fait office de laisse. Les nattes sont maintenues par une main qui se substitue à une tête, munie de jambes de danseuses et d'un petit jupon. La position de la main correspond à la forme d'une tête de chien que l'on obtient grâce au jeu des ombres chinoises. Les chiens sont tous différents et leur tête tracée au dessin linéaire, tout comme le personnage en jupon, qui désincarne le motif. On peut reconnaître des chiens de race, en opposition avec la représentation hybride. Cela crée un contraste pictural avec les nattes qui ensèrent les chiens. J'ai voulu ainsi montrer le contrôle des chiens, non menaçants mais très nombreux, par un être hybride d'humain en une scène aussi mystérieuse qu'irréelle.

Si l'hybridation invoque la multiplicité, la mixité et le croisement d'éléments et de techniques hétérogènes, mélange le réel et la fiction, la figure de l'animal organique et physiologique est encline à manifester la véracité du réel.

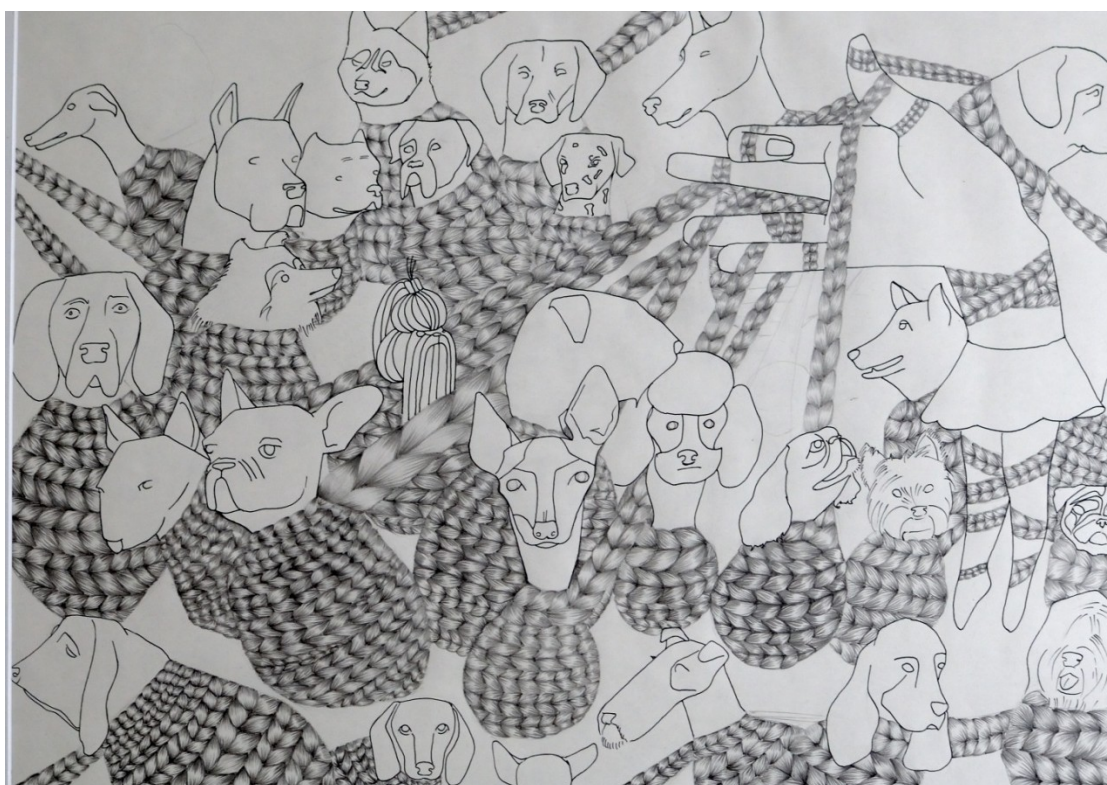


Figure 76 – Laure Joyeux, *De main de maître*, dessin, crayon graphite, feutre noir, 64 x 45 cm, 2011-2012.

© Laure Joyeux.

Cinquième partie
La figure vivante de l'animal

Le réel du latin *realis* désigne ce « qui existe de manière autonome » par opposition au possible, à l'imaginaire et au fictif. Plutôt que de se conformer à la reproduction picturale, les artistes du XX^e siècle incorporent à leurs œuvres des matériaux issus de la vie quotidienne. Le Nouveau Réalisme, nous l'avons vu, en réaction à l'abstraction et au développement des industries, élabore un manifeste à la gloire du réel en introduisant des objets trouvés, bref des fragments de réalité. Ses artistes œuvrent à d'autres modes de représentation souhaitant exprimer et susciter des sensations, bousculer la vision académique de la *mimêsis*, parfois jusqu'à sa disparition complète.

La présentation de l'animal dans sa réalité physiologique annihile l'écart entre l'art et la réalité. Le réalisme en arts plastiques répond d'une « conception caractérisée notamment par la volonté de représenter la nature telle qu'elle est perçue et de choisir des sujets dans la vie quotidienne, la réalité sociale contemporaine ». Des artistes vont *de facto* aller plus avant que leurs prédécesseurs dans l'annexion du réel en donnant lieu à une forme de réalité. Elle sera incarnée par la présence physique et vivante de l'animal dans sa matérialité même. L'art s'emploie à manifester le caractère concret de ce qui constitue le monde de l'homme dans un souci de vérité *hic et nunc*. La présence de l'animal en situation crée une scène mettant le spectateur en prise directe, sans distance, avec l'action.

Chapitre 1

Le mouvement, une essence animale

Les artistes vont s'intéresser à un aspect essentiel de l'animal vivant, sa motricité. Comme dit précédemment, le verbe « animer » du latin *animare* et d'*anima* « souffle vital, âme » signifie « mettre en vie » ou « donner la vie » puis « mettre en mouvement ». Cette réalité constitutive du vivant est mise en exergue par le réalisme esthétique qui consiste en une « observation minutieuse de la réalité », cherchant à donner une impression de réalité par des moyens plastiques. Giacomo Balla va rendre le mouvement de l'animal de manière illusoire par le biais paradoxal de la science. Grâce à la trace laissée sur la rétine de la décomposition du mouvement, il va créer une sensation de mouvement.

Giacomo Balla, dynamique animale sur image fixe

Giacomo Balla (1871- 1958), peintre et sculpteur italien est un des membres fondateurs du Futurisme Italien dont le *leitmotiv* repose sur l'interpénétration de plans et la simultanéité. Les futuristes portent leur intérêt vers des sujets liés à la vitesse :

Tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Etant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient sans cesse, se déforment en se poursuivant comme des vibrations précipitées dans l'espace qu'ils parcourent. C'est ainsi qu'un cheval courant n'a pas quatre pattes, mais il en a vingt et leurs mouvements sont triangulaires²⁸¹.

Balla entreprend dans *Dynamisme d'un chien en laisse* (1912) une recherche sur le mouvement. L'image montre un petit chien domestique trotinant, tenu en laisse, aux côtés de son maître. Peinte sur toile, la répétition par translation des pattes du chien donne l'illusion qu'elles progressent plus vite que les jambes du personnage. L'espacement régulier qui s'opère entre chaque patte crée l'impression d'un rythme. On observe que la division et la multiplication des pattes est plus nombreuse que celle des pieds du maître. En effet, le balayement du premier est plus serré que pour le second. L'artiste renforce également l'illusion du mouvement en dessinant une série de fines diagonales rayonnantes de gauche à droite. Le trotinement des pattes et le pas rapide des bottines sont obtenus par la diffusion, en éventail, des contours et des lignes principales tracés en transparence. Nous verrons comment il s'est inspiré des techniques du cinéma pour appuyer l'idée de mouvement.

Arrêtons-nous un instant sur le chien. Le tableau met en scène un chien d'agrément, le teckel, race d'origine allemande initialement utilisé pour la chasse au blaireau, sa taille basse et son corps allongé débusquant la bête à l'intérieur de son terrier. En effet, si avec la révolution industrielle du XIX^e siècle et la mécanisation qu'elle entraîne, les aptitudes du chien pour la chasse ou la garde sont moins recherchées, l'homme recherche de plus en plus la sociabilité de la bête de compagnie et on l'exige de plus en plus qu'il se coule dans les exigences de la vie urbaine. Le chien synthétise le lien à la nature que l'urbanisation et la vitesse ont considérablement amoindri. Il n'est pas ce corps-machine que Descartes voyait en lui, même si vestige d'un règne animal libre, il règle son trotinement sur la foulée de la promenade, réglage qui rappelle que, dans la société moderne, tout rythme conditionne d'autres rythmes, d'autres temporalités.

²⁸¹ *Manifeste du Futurisme Italien* daté du 20 février 1909 publié par le *Figaro*.

A la faveur de la photographie, des travaux de Marey et Muybridge sur le mouvement et de la technique cinématographique, la recherche de l'artiste futuriste s'attache à renouveler l'expression de l'espace-temps. Le mot « cinématographe », s'impose progressivement au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle et donne l'abréviation *cinéma* ; il provient du grec *kínēma*, « mouvement » et *gráphein*, « écrire » signifiant littéralement « écriture du mouvement ». En 1829, le belge Joseph Plateau établit qu'une impression lumineuse reçue sur la rétine persiste 1/12^e de seconde après la disparition de l'image ; il en conclut que des images se succédant à plus de douze par seconde donnent l'illusion du mouvement²⁸². Il suffit donc de regarder des images qui défilent à un rythme de plus de douze images par seconde pour avoir l'impression qu'elles s'enchaînent sans rupture. C'est le procédé appliqué par Balla, rendant compte, par un effet de transparence et la superposition de douze motifs répétés, de la trace laissée par le mouvement des pattes du chien comme des jambes de son maître.

Sur un principe similaire, la chronophotographie, procédé d'analyse du mouvement perfectionné conjointement par l'Américain Edward Muybridge et le physiologiste français Jules-Etienne Marey autour de 1880 peut enregistrer, grâce à des appareils photographiques, plusieurs images par seconde. Le premier dispose tous les quinze centimètres, douze appareils photographiques qui se déclenchent instantanément au passage du cheval, enregistrant ainsi la course du cheval. La série des épreuves résultantes témoigne alors de la décomposition séquentielle du mouvement et de la nature du mouvement. Les images ainsi obtenues font l'objet d'un négatif unique qui montre l'interpénétration des plans plutôt que ces derniers accolés les uns aux autres. Les animaux dressés offrent un modèle de référence pour la recherche scientifique et l'analyse du mouvement, à but médical par exemple comme ce sera le cas pour Marey.

De la même manière et s'inspirant de la technique du cinéma, Balla cherche à recréer la vitesse en superposant plusieurs images, il reprend les effets du procédé de Muybridge et Marey en représentant successivement les différentes étapes d'une action sur la même toile souhaitant donner à voir un corps se mouvant dans l'espace. Il superpose plusieurs photographies prises du même sujet, un chien en laisse, pour en montrer le dynamisme. Il décompose aussi le mouvement pour mieux comprendre les mécanismes de la locomotion animale et humaine, et cherche à rendre plastiquement la sensation de mouvement afin que le spectateur ressente le dynamisme potentiel du sujet représenté.

²⁸² Les images que nous recevons de l'extérieur se forment au fond de notre œil sur une couche sensible appelée la rétine. Cette rétine envoie le message visuel à notre cerveau par l'intermédiaire du nerf optique. La rétine possède une substance, "le pourpre rétinien", qui est décomposé par la lumière mais se reforme extrêmement vite (en environ 1/12^e de seconde). Mais il existe tout de même une rupture à cause de ce très court instant.

Le Futurisme est habité par la pensée d'Henri Bergson. Dans *L'Évolution créatrice* (1907), le philosophe parle de *L'illusion cinématographique*, le cinéma procède en effet par images et coupes instantanées reconstituant par défilement rapide un mouvement fictif. Le cinéma en effet enchaîne des photogrammes de vingt-quatre images/seconde imposant ainsi des coupes mobiles, des plans temporels. Il n'y a pas seulement des images instantanées, c'est-à-dire des coupes spatio-temporelles du mouvement, aussi Bergson déclare-t-il que c'est une erreur de penser que l'on peut reconstituer le mouvement avec des instants, car il faut prendre en compte la durée. Balla qui a pris connaissance des théories de Bergson, reconstitue en effet un mouvement faux par la succession décalée de plans fixes des pattes du chien et des jambes du maître, d'autant plus faux qu'il est la reconstitution d'un effet de mouvement sur une image fixe : le tableau. Il s'en dégage un effet humoristique qui se communique au spectateur... là résiderait le mouvement propre du tableau, l'émotion, du latin *motus*, mouvement.

Balla applique l'effet de simultanéité mis en avant par le Manifeste, où il est stipulé qu'« étant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient, se déforment en se poursuivant comme des vibrations précipitées dans l'espace qu'ils parcourent²⁸³ ». A la recherche de réalisme optique, Balla crée un paradoxe ; souhaitant se rapprocher du réel de l'animal en mouvement, la représentation plane l'en éloigne irrémédiablement : elle fixe la trace du mouvement de l'outil traceur, fixité que renforce la plongée de la vue, laquelle tend à rabattre le plan pictural vers celui du tableau.

Le terme « dynamisme », mot qui inaugure le titre de l'œuvre, revêt selon le *TLF* un sens philosophique, celui de « doctrine qui attribue le mouvement de la matière à des forces immanentes et non à une action extérieure et mécanique ». Leibniz opposait le dynamisme au mécanisme de Descartes qui privilégiait pour sa part le recours à une causalité externe pour expliquer le mouvement des corps. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'intervient la définition de « capacité à se mettre en mouvement ».

Si Balla cherche à rendre plastiquement le réalisme du dynamisme d'un chien représentatif de l'urbanisation prisée des futuristes grâce aux recherches scientifiques sur le mouvement, il s'éloigne paradoxalement de la réalité. Par ailleurs, si la description aussi fidèle et minutieuse soit-elle, par son naturalisme et ses détails engendre une fixité, comment générer du mouvement si ce n'est dans l'ellipse ou l'allusion qui ne restitue ni ne respecte l'apparence exacte du réel et par ricochet dans l'imaginaire du spectateur ?

²⁸³ Filippo-Tommaso Marinetti, *Le Futurisme*, Lausanne, L'Age d'homme, « Avant-gardes », 1980, p. 172.



Figure 77- Giacomo Balla, *Dynamisme d'un chien en laisse*, huile sur toile, 90,8 x 110 cm, 1912.

© Albright-Knox Art Gallery, Etats-Unis.

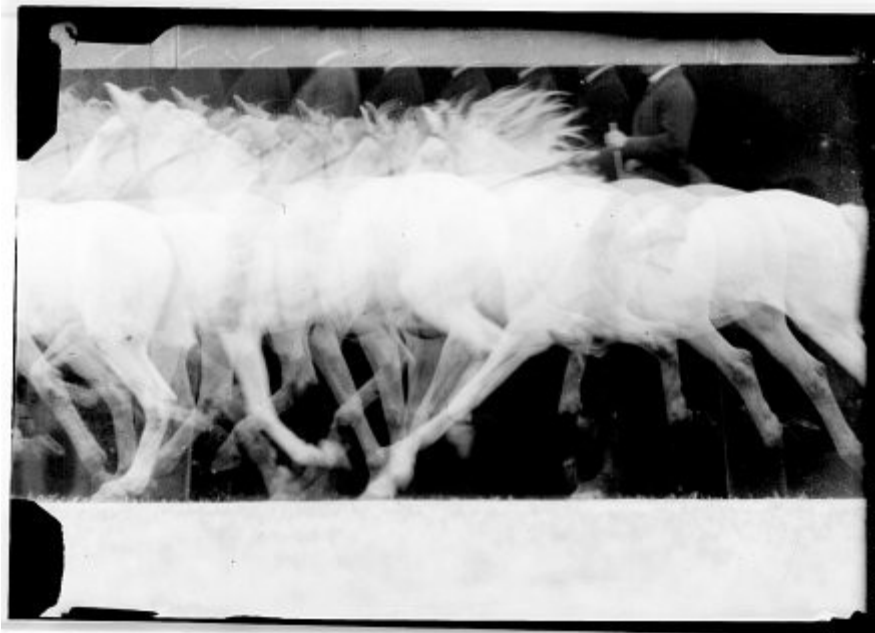


Figure 78- Etienne-Jules Marey, *Cheval monté au galop*, Chronophotographie, négatif, 6,6 x 9 cm, 1886. © Collège de France.

Tentative d'évasion

Tentative d'évasion est un triptyque montrant un binôme homme-animal où l'humain est pris dans le mouvement d'étirement de sa forme. A partir de dessins, je décompose un mouvement dans cet espace ternaire et cherche à rendre plastiquement la sensation du mouvement entre un avant et un après. La multiplication du même motif répété plusieurs fois, affecté d'une modification génère cette sensation. J'exploite l'ellipse de manière à raccourcir l'effet d'un mouvement en trois temps. Le premier temps est figé, le second profite à l'étirement de la ligne jusqu'à la déformation, le troisième temps à la contraction de la forme. La brièveté du mouvement en trois passages alternatifs mixe image fixe et image mobile. La continuité élimine le fractionnement de l'objet et la rupture du mouvement. Boccioni, artiste futuriste, explique que les espaces entre deux objets ne sont pas des espaces vides, mais des continuités de matière de diverses intensités. J'ai par la suite rassemblé ces trois mouvements en un seul dessin, ce qui a pour effet de créer comme une vibration dynamique.

L'unification de la forme animale et humaine par une seule et même ligne exacerbe simultanément la liaison de l'homme et de l'animal et sa précarité. Le contraste entre mouvement de l'homme et stabilité du chien renvoie à la persistance malgré tout de l'animalité en l'homme. Le dessin est ici le moyen idéal pour ciseler une vérité sur le mouvement en même temps que le lien entre les êtres.

L'animal a contribué à la connaissance du mouvement en se prêtant au jeu. C'est ce même mouvement qui pousse le sujet à exécuter des actes instinctifs. Du latin *in*, « vers », et *stinguere*, « piquer », l'instinct est ce qui provoque une excitation, une stimulation. Le détournement des instincts de l'animal profite à l'art comme à la science.



Figure 79 - Laure Joyeux, *Tentative d'évasion*, stylo feutre sur papier Canson Edition gravure, 27 x 44 cm, 2008. © Laure Joyeux.

Chapitre 2

Création / Créateur / Créature

Du latin *creare*, créer c'est « donner l'existence à²⁸⁴ » mais cela peut être également la modification d'un « type d'existence de quelqu'un ; exercer sur quelqu'un une action qui a pour but de lui donner une personnalité qu'il n'avait pas auparavant²⁸⁵ ». L'artiste va exercer sur l'animal une influence, en le dotant d'éléments qu'il ne possède à l'état naturel, lesquels à l'instar des « médiations de l'action²⁸⁶ » de Dominique Lestel le rendent à même de créer une œuvre d'art. L'animal orchestre de lui-même une aventure poétique.

²⁸⁴ TLF, *Site du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr/>.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, « Champs », 2001, p. 11.

L'animal créateur malgré lui

Dans *Le sens du Beau chez les bêtes* (1873), le philosophe Jean-Charles Lévêque²⁸⁷, à la suite des théories sur l'évolution des espèces de Charles Darwin s'interroge sur la transmission héréditaire des « variations de l'esprit » et des « variations corporelles ». Si l'homme descend de l'animal et s'en différencie notamment par la modification de sa forme, serait-il possible que l'animal soit doté de facultés esthétiques ?

L'auteur reprend les différents points énoncés par Darwin quant à la sélection naturelle, à la transmission génétique de quelques caractéristiques et au développement naturel de ces dernières assurant la survie de l'espèce. Il observe que lors de la séduction amoureuse, les animaux manifestent des appareils, des chants et des danses de manière « calculée » pour être remarqués, admiré et choisi en fonction de l'admiration suscitée.

Nous trouvons en effet dans le monde naturel des images acheiropoïètes, du grec *cheir*, main, et *poiêtês*, créateur, c'est-à-dire des images ou des dessins non faites de main d'homme, images miraculeuses s'il en est, comme le visage du Christ apparaissant sur le voile de Véronique, ou *vera icona*. Gilles Deleuze, abordant ce genre d'image dit que « l'art commence peut-être avec l'animal²⁸⁸ » et observe :

Le *Scenopoïetes dentirostris*, oiseau des forêts pluvieuses d'Australie, fait tomber de l'arbre les feuilles qu'il a coupées chaque matin, les retourne pour que leur face interne plus pâle contraste avec la terre, se construit ainsi une scène comme un ready-made, et chante juste au-dessus, sur une liane ou un rameau, d'un chant complexe composé de ses propres notes et de celles d'autres oiseaux qu'il imite dans les intervalles, tout en dégageant la racine jaune de ses plumes sous son bec : c'est un artiste complet²⁸⁹.

Certains artistes mettent à contribution ces aptitudes naturelles pour produire des œuvres. C'est le cas d'Hubert Duprat (1957) qui récolte dans les années 80 des larves de phryganes, ou porte-bois dans le langage commun, de janvier à avril dans les ruisseaux de basse et moyenne montagne dans les Pyrénées ou les Cévennes. Elles appartiennent aux *Limnephilidae*, *Leptoceridae*, *Sericostomatidae* ou *Odontoceridae* ; l'artiste a « une préférence, dit-il, pour les genres *Limnephilidae Potamophylax* et *Allogamus*²⁹⁰ ».

²⁸⁷ (1818-1900)

²⁸⁸ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Edition de Minuit, 1991, p. 174.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Christian Besson, *Hubert Duprat Theatrum, Guide imaginaire des collections*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, « Reconnaître », 2002, p. 11.



Figure 80 - Hubert Duprat, *Phryganes*, pierres précieuses, or, insectes. © Hubert Duprat, 1984.

Une fois extraites de leur fourreau naturel, il les conserve dans un aquarium où l'eau est oxygénée, brassée et maintenue à 4° afin de différer la nymphose²⁹¹ et de prolonger la période de construction. Il leur délègue alors le soin de créer des bijoux à partir de particules d'or ou de pierres précieuses²⁹² dispersées dans l'eau de l'aquarium-atelier. De l'intérieur de sa fragile construction initiale, la larve va relier les matériaux à l'aide d'un fil de soie puis, selon un mouvement hélicoïdal, va tapisser l'intérieur d'un feutrage de soie.

La phrygane est un « insecte névroptère, aux ailes velues et opaques, dont les larves aquatiques au corps mou sont enfermées dans des étuis soyeux renforcés de brindilles²⁹³ ». Afin de se protéger des prédateurs vivants dans les eaux vives et lutter contre le courant, ces larves se construisent, grâce à leurs glandes salivaires et à leur soie, une sorte de fourreau cylindrique formé avec les éléments naturels qui se trouvent à leur portée et qu'elles assemblent : petits cailloux, brindilles, fragments de coquillages etc. La larve passe ainsi onze mois à l'intérieur de ce fourreau de fortune ; devenue adulte, elle sort de l'eau pour se transformer en un papillon qui ne va vivre qu'une seule journée, le temps de se reproduire et pondre ses œufs dans l'eau.

L'entomologiste français Jean-Henri Fabre (1823-1915), s'était attaché à l'observation des phryganes à l'ouvrage, puis à l'expérimentation d'une nouvelle construction en trompant la nature avec d'autres matériaux tel que le riz et avait constaté que l'édifice final offrait une régularité. L'artiste, à l'instar du naturaliste, s'est alors décidé à élever des phryganes en renouvelant les « expériences de fabrication dirigées » par Fabre et en substituant des paillettes d'or au riz. Ce fut notamment l'occasion d'un partenariat avec le créateur de bijoux Morabito. La question est ici de savoir quelle est la part de l'artiste et de la nature dans cette relation exploitant/exploité. Qui seconde l'autre ? Quel génie accorde-t-on à l'artiste si ce n'est celui d'avoir des idées et la curiosité qui, à partir de lectures entomologistes du XIX^e l'amènent à détourner un processus de fabrication naturel au bénéfice de l'art ?

On peut voir dans ces fourreaux une sorte de *ready-made* assisté. Le *ready-made*, littéralement le « tout-prêt », inventé en 1914 par Marcel Duchamp, est un « objet usuel promu à la dignité d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste²⁹⁴ ». Ce que l'on nomme le *ready-made* aidé ou assisté est un objet qui subit quelques modifications grâce à l'aide d'un assistant – ainsi de Man Ray qui réalisa pour Duchamp la photographie de l'*Elevage de*

²⁹¹ La nymphose est la transformation de la larve en nymphe.

²⁹² Ce sont d'abord uniquement des paillettes d'or afin que l'animal se construise un étui grossier dans un premier temps. Puis il ajoute des pierres précieuses comme des turquoises, des opales, des lapis lazulis, du corail, des rubis, des saphirs, des diamants, des perles et des petites tiges d'or dix-huit carats.

²⁹³ TLF en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

²⁹⁴ André Breton, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris, José Corti, 1969, cit. in Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, « Champs », p. 49.

Poussière. Ici, l'animal assistant malgré-lui concrétise l'idée de l'artiste qui pour sa part recrée un milieu artificiel ; « le savoir-faire constructeur de l'animal est détourné et rigoureusement canalisé en fonction des fins esthétiques escomptées²⁹⁵. »

Pour autant peut-on dire que l'animal est doté de sensibilité artistique ?

Nous retrouvons Descartes et l'idée que l'animal est une machine, industrielle ici, qui n'a pas de conscience. Voltaire, en revanche, soutient que l'animal possède une conscience immédiate²⁹⁶. Plus récemment, l'éthologie, qui a aujourd'hui totalement abandonné le point de vue cartésien, part du principe que l'animal sait se servir d'un moyen en vue d'une fin, comme chasser un prédateur ou se nourrir : il sait créer ou utiliser des outils²⁹⁷, apprendre par imitation et transmettre son apprentissage. Cet agencement de moyens en vue d'une fin est ce que Hobbes²⁹⁸ nomme la raison. L'animal serait-il doué de raison ?

Si l'insecte vivant crée sous contrôle de l'artiste et des animaux peuvent devenir œuvres vivantes à leur corps défendant, Eduardo Kac va prendre la posture du créateur, avec l'appui d'un laboratoire de recherche scientifique et d'un lapin de couleur vert fluorescent.

²⁹⁵ Propos d'Hubert Duprat, *op. cit.*, p. 12.

²⁹⁶ La conscience immédiate est le vécu conscient qui se caractérise par son immédiateté, sans distance ni déduction. L'affectivité, comme la tristesse ou la peur, est directement vécue.

²⁹⁷ Le chimpanzé, par exemple, détache une branche de rameau, puis il la rend lisse afin d'attraper des termites dans un nid.

²⁹⁸ Thomas Hobbes (1588-1679), *Le Léviathan* (1651), Paris, Folio essais, 2000. Il explique que les hommes sont en quelque sorte dénaturés, ils utilisent leur raison à mauvais escient dans un but d'autosatisfaction, pour créer du tort, par crainte ou pour satisfaire leurs désirs, ce que les abeilles par exemple ne font pas. La raison est pour lui le passage de l'homme à l'état de nature vers l'homme civilisé.

Créature contre nature

Phénomène récent, l'introduction du vivant dans l'art pose la question de l'éthique, du statut des animaux transgéniques en tant qu'objets de laboratoire et du statut de l'œuvre et de la création de l'artiste comme artifice.

Le Bio-Art est une forme très récente d'art contemporain où la science se met au service de l'art. En opposant l'art, conjointement à la science et à la nature, le Bio-Art pose la question de la limite entre le vivant, le naturel, et l'artifice. L'artiste ne propose plus seulement des fictions, mais un champ de réalités possibles avec des œuvres créées au sein de laboratoires en sciences génétiques, transgéniques ou moléculaires. Eduardo Kac, à l'instar d'autres artistes Biotech propose une réflexion portant sur notre système de valeurs face au pouvoir donné par le contrôle biologique du vivant. Jusqu'où peut-on aller dans l'introduction d'un être vivant dans l'art et dans son devenir « œuvre d'art » ?

Les progrès scientifiques et techniques dans le champ des sciences de la vie soulèvent des questions en lien avec l'éthique. L'éthique, mot emprunté au latin *ethicus* « qui concerne la morale », est une science philosophique qui traite des principes régulateurs de l'action et de la conduite morale. Elle a pour objectif d'indiquer comment les êtres humains doivent se comporter, agir et être, entre eux et envers ce qui les entoure. La question de l'éthique s'applique de manière spécifique envers l'exploitation animale, créatures sensibles et intelligentes, dans le but de satisfaire les besoins des hommes justifiés ou non.

Eduardo Kac (1962) artiste américano-brésilien propose un « art transgénique » à base d'organismes génétiquement modifiés à des fins artistiques. L'artiste commence à exploiter les nouveaux domaines que sont la génétique et les biotechnologies en février 2000 avec la lapine *Alba*, conduisant à une redéfinition des critères esthétiques. L'animal, réalisé à des fins scientifiques par un laboratoire français de l'INRA à Jouy-en-Josas (Yvelines), et confié pour l'occasion à Eduardo Kac, n'a jamais pu être exposé au public mais sa photographie a été reproduite à la une des plus grands quotidiens du monde, défrayant ainsi la chronique. *GFP Bunny*, autre nom donné à *Alba*, est la tentative réussie de produire un lapin porteur de la protéine GFP²⁹⁹, protéine issue de la méduse *Aequorea Victoria* dont la fluorescence est deux fois plus élevée lorsqu'elle est introduite dans les cellules des mammifères. Elle contient de l'aequorine, une photoprotéine qui émet sa lumière une fois activée par des ions calcium. La lapine albinos qui a la peau dépigmentée et les yeux roses ne luit que lorsqu'elle est éclairée d'une lueur bleue, émettant à son tour une lumière vert clair.

²⁹⁹ GFP est une abréviation provenant de l'anglais *Green Fluorescent Protein*.



**Figure 81 - Eduardo Kac, *GFP Bunny*, lapin. Gène de la protéine de méduse,
© Eduardo Kac, 2000.**

Dans la nature, la bioluminescence des animaux possède plusieurs fonctions. Chez la méduse l'émission de lumière leur sert à se camoufler car elle se confond avec la lumière émise à la surface de l'eau ; l'animal paraît alors transparent, et peut éclairer son champ visuel. La bioluminescence attire aussi des proies ou des partenaires sexuels tout comme elle peut être répulsive – c'est le cas chez la méduse *Aequorea Victoria* – éloignant les prédateurs le temps de la fuite. Alba à l'inverse acquiert une hypervisibilité artificielle, plus inhabituelle chez les lapins. Alba, à l'origine albinos – maladie génétique qui se caractérise par une absence de mélanine et donc de pigmentation de la peau, des poils et des yeux – d'où son nom, se trouve pourvue d'une caractéristique peu commune. A l'état sauvage, l'animal albinos a peu de chances de survivre en raison de l'absence de pigmentation nécessaire au camouflage et d'une vision suffisamment perçante pour repérer sa proie.

Quel est le sens du corps « peinture » d'Alba ? Sa photographie présente une image retouchée, contrastée à l'excès afin de mieux accentuer l'aspect pictural et la couleur vert fluo ; le contour de l'animal est parfaitement détourné. Il en résulte une impression d'animal-objet se posant comme une créature artistique. Dérogeant à la couleur d'imitation, c'est-à-dire d'une forme de norme, la fourrure de la lapine n'est pas sans rappeler non-plus les couleurs flamboyantes du Pop Art ou du Nouveau Réalisme d'un Martial Raysse élevant l'image de consommation au rang d'icône. La bioluminescence met en lumière, en évidence l'animal et donne de la visibilité aux pratiques biotechnologiques qui vont à l'encontre des lois naturelles. L'animal prêté à Eduardo Kac relance le débat sur les relations entre art et science. De modèle normatif destiné à « l'étude de comportements normatifs³⁰⁰ », l'animal est pris dans un processus pathologique conduit par l'homme, contre nature. La création artistique, artifice, doit-elle pour cela s'apparenter à la fabrication du pathologique ?

Le fait d'attribuer un prénom à un animal, qui plus est lorsqu'il s'agit d'un animal de laboratoire, ôte partiellement à ce dernier son statut d'objet scientifique pour l'intégrer comme être vivant une sorte de communauté familiale de scientifiques, comme nous le ferions pour un animal de compagnie. Le souhait d'Eduardo Kac est aussi d'accepter et socialiser toutes les formes du vivant, même les plus bizarres ou celles perçues comme anormales.

Définie par des principes qui définissent les formes, la norme³⁰¹ n'engage pas à la création originale d'une œuvre unique qui se donne à elle-même ses propres lois.

³⁰⁰ Définition donnée par l'*American National Research Council Committee on Animal Models for Research and Aging*.

³⁰¹ La norme, *norma*, désigne en latin l'« équerre » ou « tout instrument servant à tracer des lignes selon un angle donné ». Elle est au sens figuré « un principe traçant une ligne d'action ». in *Vocabulaire d'Esthétique* d'Étienne Souriau, Paris, PUF, 1990.

Le mythe de Frankenstein écrit par l'auteure anglaise Mary Shelley et publié en 1818 remet en question le monde des apparences, théâtre de mépris lorsque la forme donnée au regard est considérée comme anormale. Le mythe de Frankenstein conte l'histoire du docteur Victor Frankenstein qui, voulant découvrir les secrets de la vie, créa une créature monstrueuse grâce à l'électricité et surtout en dérobant des morceaux humains et animaux prélevés dans les salles de dissection et les abattoirs. La créature disgracieuse se voyant rejetée devint mauvaise, tuant sur son chemin. A l'instar du monstre de Frankenstein, l'apparition d'*Alba* bouleverse l'ordre de la création. Si son créateur la considère comme partie intégrante d'une communauté humaine, il la coupe irrémédiablement de sa communauté animale.

Alba la lapine est un mélange hybride de deux espèces animales différentes, méduse et lapin. L'hybridation, comme nous le savons, peut être naturelle ou artificielle comme c'est le cas par exemple du mulet, produit d'une jument et d'un âne. Alba est une espèce unique en son genre, qui n'existe pas à l'état naturel. Voici ce que dit le bio-artiste :

Etant donné qu'au moins une espèce en voie d'extinction disparaît à jamais quotidiennement, je suggère que les artistes puissent contribuer à accroître la biodiversité globale en inventant de nouvelles formes de vie³⁰².

La manipulation génétique pourrait être une alternative aux problèmes liés à la biodiversité. Eduardo Kac touche ainsi une dimension éthique concernant l'animal à une époque où des expériences génétiques discutables, comme le clonage, sont tenues dans le monde entier.

Ce type de manipulation contre-nature, traité à l'extrême, évoque un monde où la diversité naturelle n'existerait plus au profit d'espèces artificielles. Le danger résiderait dans le fait que l'expérimentation sur le vivant revient au seul exploit technique. L'animal en otage subit une expérimentation contre nature très médiatisée. Où est le bénéfice ? Repousser toujours plus avant les limites de l'art ? Se donner bonne conscience en mettant en avant la biodiversité ?

L'animal non-conforme à une forme de réalité ou à une norme, ne peut que devenir une créature marginalisée. Ainsi les cochons de Wim Delvoye marqués dans leur chair de la main de l'artiste offrent leurs stigmates à la vue. L'artiste va rendre compte de la condition animale dont le statut d'objet économique est indéniable en tatouant des cochons vivants – ceux-là même qui doivent répondre de la santé économique de l'industrie agro-alimentaire –, pour en faire des œuvres d'art à part entière, cette fois-ci sur le marché de l'art.

³⁰² Eduardo Kac, « L'art transgénique » in Louise Poissant, *Interfaces et sensorialité*, Montréal, Presses de l'Université du Québec 2003, p. 175. Louise Poissant écrit que « les interfaces, intermédiaires entre deux langages ou deux systèmes, prennent massivement le relais [...] Ce sont des nouvelles sensorialités qui transforment notre identité et notre rapport au corps [...] Derrière le fatras technologique, c'est l'humain que l'on reprogramme et que l'on reconfigure [...] modifiant la manière de se relier aux autres à travers toute une série d'interface et de dispositifs que l'on expérimente », pp. 1 à 19.

Wim Delvoye, l'animal stigmatisé

L'Art Farm créée par Wim Delvoye en 2004 dans les faubourgs de Pékin est une ferme à vocation artistique. Une vingtaine de cochons sont élevés par des employés chinois. Les cochons sont tatoués sous anesthésie dès leur plus jeune âge de motifs inspirés de cultures industrielles. Chaque cochon est prénommé et peut être adopté par un collectionneur qui peut suivre son évolution par le biais d'une webcam. Suivant les critères du marché de l'art, la peau tatouée qui s'étend en superficie prend de la valeur lorsque le cochon grandit. Les cochons pèsent au départ une trentaine de kilos et lorsque le cochon atteint deux-cents kilos, soit il est abattu, sa peau est retirée, tannée puis présentée sous un cadre, soit l'animal dans son entier est naturalisé et proposé à la vente.

Le choix du cochon n'est pas anodin, du fait des rapports ambigus que l'homme entretient avec cet animal. Le cochon en effet renvoie à l'image de l'homme de par sa couleur, sa physiologie – il est le seul animal compatible avec l'homme – et, ce qui intéresse plus particulièrement Wim Delvoye, son épiderme est similaire à celui de l'homme – notons que les tatoueurs débutants s'entraînent généralement sur une peau de cochon. Il est à souligner également que cet animal d'élevage est un des seuls à avoir besoin de jouer pour survivre au sein des enclos. En choisissant cet animal, l'artiste tente de réunir l'homme et l'animal par le biais du tatouage qui fait référence à des signes communautaires humains.

Ces cochons sont élevés en plein air et tatoués en Chine où le tatouage, un signe d'infamie, à partir du VI^e siècle, avait pour but d'humilier une personne. En Occident, les marques corporelles sont interdites par la Bible :

Vous êtes des fils pour Yahvé votre Dieu. Vous ne vous ferez pas d'incision ni de tonsure sur le front pour un mort³⁰³.

Dans le Lévitique, chapitre XIX verset 28, nous pouvons lire :

Vous ne ferez point d'incisions dans votre chair pour un mort, et vous n'imprimerez point de caractère sur vous; je suis Yahvé.

En effet la marque corporelle suppose l'altération du corps de l'homme qui est en principe à l'image de celle de Dieu ; l'homme, en modifiant son apparence, entre en rivalité avec la divinité, il se substitue à elle, méprisant l'œuvre du Créateur. L'animal tatoué suppose une rupture encore plus profonde avec le monde divin en particulier lorsqu'il s'agit d'un cochon.

³⁰³ *Deutéronome* chapitre XIV verset 1.



Figure 82 - Wim Delvoye, *Jean-Pierre*, peau de cochon tannée et tatouée,
140 x 100 cm. © Wim Delvoye, 2005.

Le chapitre quatorze du Deutéronome livre d'autre part la liste des animaux que les pieux peuvent ou ne peuvent pas manger :

Toutefois, parmi les ruminants et parmi les animaux à sabot fourchu et fendu, vous ne pourrez manger (...) le porc, qui a bien le sabot fourchu et fendu mais qui ne rumine pas : vous le tiendrez pour impur. Vous ne mangerez pas de leur chair et ne toucherez pas à leurs cadavres³⁰⁴.

Cet interdit que l'on retrouve en Egypte ancienne et dans les religions juives et musulmanes « auraient été dictés pour des raisons sanitaires (le porc étant porteur de parasites tels que la trichine, le ver solitaire etc.) et des raisons sociologiques (mépris des populations nomades pour les éleveurs sédentarisés)³⁰⁵ ». Ainsi, manger du cochon constitue-t-il un interdit religieux, en particulier dans les religions monothéistes et peut-on voir comme une marque d'un être exclu. En effet, le mot « cochon », pourrait provenir du terme « coche » désignant une entaille ou de « cauche » signifiant la saleté, les ordures. Le mot « porc » désigne plus particulièrement la viande de l'animal mais dans les deux cas ces mots s'emploie comme une insulte envers une personne qui dégoûte par sa saleté ou ses agissements. La symbolique du cochon varie d'une époque à l'autre et d'une culture à l'autre. Dans le tableau des correspondances de *L'iconologie de Cesare Ripa*³⁰⁶, le cochon entre en rapport analogique avec la saleté et l'impiété. De plus, « presque universellement, le porc symbolise la goinfrerie, la voracité : il dévore et engouffre tout ce qui se présente. Dans beaucoup de mythes, c'est ce rôle de gouffre qui lui est attribué³⁰⁷. » Aussi, tatoué, l'animal considéré comme le plus impur de la création et taxé d'une mauvaise réputation se double-t-il d'une autre interdiction le rangeant définitivement du côté du corps, et non de celui de l'esprit et du divin.

Selon l'artiste, le processus économique et le processus artistique fonctionnent sur le même modèle. C'est-à-dire que « les conditions économiques de production, de diffusion, de promotion et de vente définissent la réalité de la condition artistique des œuvres, produites et vendues comme des marchandises³⁰⁸ ». *L'Art Farm* est le plus grand producteur de porcs avec l'Europe. On retrouve des traces de domestication de l'espèce dans ce pays 5000 ans avant Jésus Christ mais, comme tout élevage, celui des porcs date des premières sédentarisation. Malgré certaines interdictions religieuses, la viande de porc est la viande la plus consommée

³⁰⁴ Deutéronome chapitre XIV verset sept et huit.

³⁰⁵ Site de l'*Encyclopaedia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/porc-domestique/>.

³⁰⁶ Bernard Lafargue, *Figures de l'art*, « Animaux d'artistes », Revue d'esthétique n°8, Pau, PUP, p. 85.

³⁰⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, « Collection Bouquins », 1982, p. 778.

³⁰⁸ Tristan Trémeau, « Les nouveaux contestataires », *Qu'est ce que l'art aujourd'hui ?*, Marie Bonnet et Fabrice Bousteau (sous la direction de), Paris, Beaux Arts éditions, 2009, p. 172.

au monde³⁰⁹ – l'élevage de six cent millions de porcs en Chine chaque année, c'est-à-dire l'équivalent de quatre vingt pour cent de la consommation de protéines animales en Chine, place le pays au premier rang mondial.

On parle d'ailleurs aujourd'hui d'élevage intensif et de production de porcs. *L'Art Farm* en revanche élève des cochons en petite quantité, non destinés à la consommation mais à leur artialisation.

Le mot tatouage vient du terme d'origine tahitienne *tatoo* composé de *ta*, désignant « le bâton utilisé pour frapper la peau³¹⁰ » et de *tatau*, signifiant « marquer, frapper, dessiner ou blesser ». Le tatouage est un signe inscrit dans la peau de manière permanente à l'aide d'une encre indélébile et d'une aiguille. L'hypothèse est que le tatouage est un signe codé identitaire et symbolique lié aux fondements théogoniques et culturels de chaque société. De la même manière, le tatouage chez les animaux fait office de carte d'identité, il permet le traçage de l'animal lors de ces déplacements. En revanche, le tatouage décoratif contraint l'animal à subir un acte considéré comme cruel car générant une souffrance notamment lorsqu'il est effectué sans anesthésie³¹¹. Ignorant ces considérations, Wim Delvoye orne ses cochons d'un tatouage décoratif, artistique, signe identitaire de l'appartenance de la bête à l'artiste.

La question de la souffrance animale est une nouvelle fois soulevée mais c'est bien davantage la question de son utilité et de l'exploitation animale, en particulier dans le cadre artistique. Chaque tatouage est unique et forme un signe distinctif de l'animal. Les cochons-œuvres marqués d'un dessin sur leur peau dorsale sont le plus généralement désignés chacun par un prénom humain tels que *Jamie*, *Catherine*, *Slobadan*, ou encore *Tim*. Trois autres cochons sont nommés *Wim Delvoye*, *Sans-titre (toile de Jouy)* et *Love*.

Les prénoms humains donnés aux cochons sont une signature identitaire et marquent une distance avec le statut de cochons de viande. En effet, on attribue de préférence des noms aux animaux domestiques par affection. Par ailleurs, généralement, le nom donné aux animaux n'est pas semblable à ceux donnés aux humains, maintenant une distance entre l'homme et l'animal. En revanche, Wim Delvoye choisit de nommer ces cochons avec des prénoms humains répandus. Il oriente ainsi le spectateur vers un anthropomorphisme créant alors une identification à l'animal qui devient membre de la famille humaine, défait de son animalité. La série de motifs appliquée sur leur peau leur décerne caractère unique.

³⁰⁹ Site de l'INRA, en ligne : <http://www.inra.fr/internet/Directions/DIC/presinra/SAQfiches/porchinois.htm>

³¹⁰ Site de l'Encyclopédie Universalis, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tatouage/>.

³¹¹ En Allemagne, un propriétaire avait pour projet le tatouage décoratif sur la croupe de son poney représentant le logo du groupe de musique les Rolling Stones, la célèbre langue tirée. Cela lui a été refusé par la justice car « la loi sur la protection des animaux interdit d'infliger des souffrances à un animal sans raison valable ».

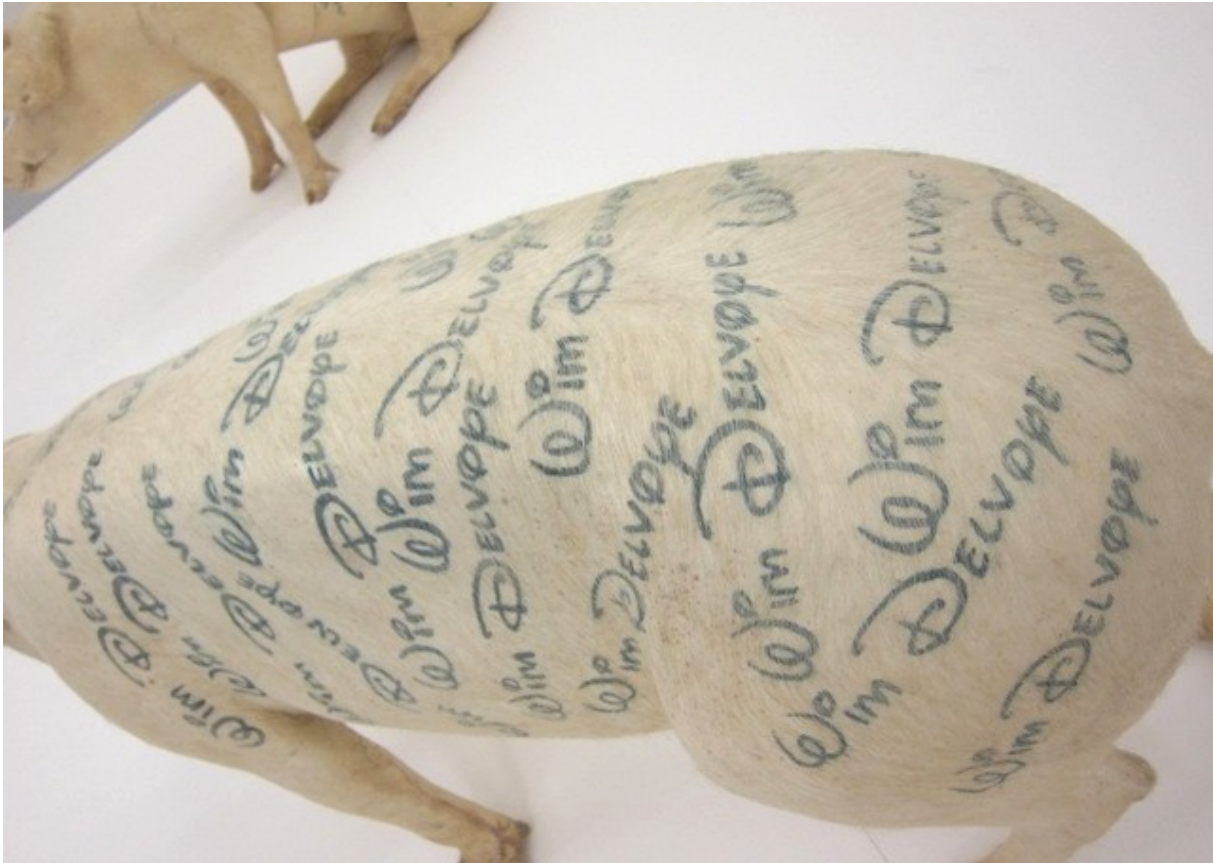


Figure 83 – Wim Delvope, *Wim Delvope*, cochon tatoué et empaillé, 120x50x30cm environ, 2005.

© Photo : blogs.lesechos.fr, © Wim Delvope.

Le motif, du latin *motivus*, « ce qui meut », indique d'une part, dans les arts plastiques, un décor ornementé, un dessin qui généralement se répète. La répétition, assimilable à la figure de rhétorique de l'anaphore permet d'insister sur une idée afin de lui donner de l'intensité et de la force. Le cochon nommé *Wim Delvoye* est debout sur ses quatre pattes et porte la signature de l'artiste répétée de multiple fois sous la forme de la calligraphie empruntée au monde de Walt Disney. Ceci peut s'apparenter à deux orientations possibles. La première est que l'artiste signe son œuvre, le corps du cochon, en créateur de ce corps. La seconde est qu'il s'apparente lui-même à ce cochon qui devient comme une sorte de double de l'artiste. La multiplication de la signature de l'artiste insiste donc sur l'appropriation de cet être vivant et de son appartenance identitaire.

D'autre part, le motif désigne une orientation ou un but. Il est selon Etienne Souriau « l'idée directrice qui entraîne le développement de l'œuvre et la pousse vers la réalisation de sa nature³¹² ». Ainsi, les motifs de la truie *Catherine* sont d'inspiration manga, issus de l'iconographie des bandes-dessinées japonaises. L'animal véhicule une culture radicalement différente de l'iconographie classique occidentale. Le terme *manga*, initié par le célèbre graveur japonais Hokusai, provient de deux idéogrammes signifiant « dessin au trait libre » ou encore « esquisse au gré de la fantaisie ». Associant une iconographie populaire au tatouage, marquage indélébile en profondeur de la peau et pratique marginale à la mode, Wim Delvoye se joue, avec ses cochons de luxe customisés – perversion salutaire ? – des excès du marché de l'art et de l'élevage industriel. Le tatouage de l'animal dans les deux est lié à la valeur marchande, plus valeur artistique et esthétique dans le premier cas, indice de provenance et traçabilité dans le second.

Dans *Le corps comme objet d'art*, Henri Pierre Jeudy explique que prendre le corps de l'Autre pour un objet d'art, ce n'est pas le mettre à mort, c'est décider de sa mort et l'immortaliser³¹³. L'artiste, artialisant ici le corps de cet autre qu'est l'animal, en fait un « corps-objet » ; le soumettant au contrôle d'un processus artistique rigoureusement encadré, il impose une identité, programme le moment de sa mort en fonction du poids atteint, la taxidermie du corps animal, etc. Il induit ce faisant, par la sélection et le régime de faveur accordé aux élus, une hiérarchie.

³¹² Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1033.

³¹³ Henri-Pierre Jeudy, « Le texte de la peau », in *Le Corps comme objet d'art*, Paris, Editions Armand Colin, « Chemins de traverse », 1998, p. 15.

Chapitre 3

Une métaphore des hiérarchies entre les hommes et entre les animaux

Comme nous l'avons vu en première partie de notre thèse, l'animal peut être soumis à une hiérarchisation révélatrice d'un système anthropocentriste qui perdure. Jean Pierre Digard aborde la manière dont l'homme hiérarchise les animaux afin de produire du pouvoir et de dominer la nature. L'ethnologue évoque le phénomène animal de compagnie en Occident qui, particulièrement actif parmi les populations urbaines, renforce cette notion de hiérarchie.

Homocanis

Après avoir photographié au hasard dans la rue des gens avec leur chien, je reproduis l'image obtenue en cernant ses contours, ne prélevant que l'essentiel jusqu'à n'obtenir qu'une seule ligne. Le papier calque favorise les porosités des frontières. Ainsi lorsque les feuillets sont complètement repliés, on peut voir en transparence les différents dessins se superposer. La ligne est un tracé continu en longueur instaurant une limite ou circonscrivant une zone à la surface de la feuille. Elle constitue le dessin-même permettant de représenter les formes en traçant leurs contours. La ligne continue se prolonge sans coupure, sans interruption. La continuité est ce qui se tient ensemble (du latin continuus, continuitas) et ce qui se suit immédiatement sans rupture (continuare). Lorsque tous les organes sont liés ensemble, ils forment un tout continu. Il n'est pas de partie divisée. Par la suite, j'ai interprété une photographie de famille au point de couture, développant ainsi une ligne continue pour manifester le lien familial. Le dessin, qui se substitue à la photographie par décalque linéaire des formes, produit un écart qui questionne le sens de l'image. Cerner le contour, c'est aussi redoubler la réalité de l'image, à l'instar de la fille de Dibutade dessinant la silhouette du visage de son amant grâce à son ombre projetée sur le mur, Passer d'une prise de vue photographique au trait sur papier calque amène une distanciation que le point à l'aiguille accuse encore. L'image confronte l'objectivité photographique et la subjectivité graphique. La superposition des images et des figures évoque la cellule familiale avec chien, représentative d'un groupe social urbain. Si le chien connaît une existence protégée au sein du foyer, l'animal peut subir de l'homme des traitements violents.

Jean-Pierre Digard dénonce certaines conséquences de l'anthropomorphisme concernant le règne animal : la maltraitance volontaire ou non. Pour Elisabeth de Fontenay, la violence commise sur les animaux est équivalente à celle que subissent les hommes dans certains contextes. La condition animale renvoie par métaphore à la condition humaine. Le parallèle entre les zoos humains du XIX^e siècle³¹⁴ et les zoos animaliers d'aujourd'hui cible notre vision de l'étranger et de l'a-normal construite par le modèle occidental et par là-même l'existence d'un fossé infranchissable entre le sauvage et le civilisé.

³¹⁴ L'exposition coloniale de Lyon présentait en 1894 un village annamite. L'affiche mentionnait la visite d'une « reproduction exacte des mœurs et travaux du Tonkin » de « 120 indigènes travaillant sous les yeux du public ». La vie de la Vénus Hottentote (1788-1815) est racontée dans le film *la Vénus Noire* (2009) d'Abdellatif Kechiche. Issue de la tribu Hottentote en Afrique du Sud, cette femme stéatopyge fut arrachée de son pays par des pionniers sud-africains d'origine hollandaise, les Boers, pour être exhibée dans des foires.



Figure 84 - Laure Joyeux, *Homocanis*, dessins au stylo feutre sur papier calque, couture sur papier, couture sur tissu, fil noir, 19 x 27 cm, 2010-2012. © Laure Joyeux.

Assignation à résidence

J'ai imaginé une linogravure qui représente une girafe déformée, enroulée sur elle-même de par l'étroitesse du format de la feuille. Cette dernière figure le territoire. Délimité, le territoire a longtemps représenté un enjeu entre l'homme et l'animal. Les hommes assignent des territoires aux animaux, le zoo en est un. Élément emprunté au grec, zoo signifie « être vivant, animal », et désigne ce « qui concerne les animaux ». Le titre, Assignation à résidence, désigne « l'obligation faite à une personne de résider à un endroit déterminé ». Il sous-entend une peine ordonnée par une décision juridique à la suite d'une infraction.

Cette question m'est apparue lorsqu'en 2011-2012, le musée du Quai Branly proposait une exposition relatant l'histoire des zoos humains intitulée Exhibitions. L'invention du Sauvage. Ce que l'on nomme les « zoos humains » apparaît essentiellement au XIX^e siècle avec les conquêtes coloniales dans un désir de montrer des peuples, arrachés à leur pays, et que l'on nommait les « sauvages ». Les animaux présentés et les personnes exhibées, affublées de peaux de bêtes étaient entourés d'une barrière les séparant des visiteurs dans un but entendu : affirmer la supériorité de l'identité des observateurs. Deux catégories d'humains se côtoyaient, avec la croyance qu'il existait deux sortes d'humanité, d'une part celle des visiteurs, qui croyaient au progrès de l'Occident et à ses valeurs de conquêtes et d'autre part, une humanité dite « primitive³¹⁵ ». La boîte, espace clos qui fonctionne comme un cadre, une délimitation, m'a fourni un point de départ. Le cadre de la photo, de l'image, d'une boîte ou de l'espace d'une feuille en appelle à la circonscription de l'œuvre. La girafe, cet animal emblématique des zoos, caractéristique par son long cou et sa taille hors du commun subit alors une déformation. Manière d'exprimer ce que l'on appelle la (dé)naturalisation, soit l'intégration imposée à un contexte autre : ici la faire rentrer de force dans un cadre, une norme. La clôture du zoo, tout comme l'espace de la feuille, est cette limite qui sépare les deux mondes, celui de l'homme et celui de l'animal : séparation classique du naturel et du civilisé. La déformation de la girafe la fait apparaître monstrueuse et amène à distinguer la normalité de l'anormalité, toutes deux constructions sociales. C'est une manière ironique d'évoquer le territoire et l'espace soigneusement compartimenté et assigné par l'homme hiérarchisant et dressant les animaux. L'ironie est la figure qu'exploite Oleg Kulik lorsqu'il rend hommage, à sa manière, à des grandes figures de l'histoire de l'art en les désacralisant. Il dénonce ainsi l'anthropocentrisme et les différents traitements hiérarchiques.

³¹⁵ Ce qui constituera un socle puissant pour le racisme populaire.



Figure 85 - Laure Joyeux, *Assignation à résidence*, linogravure sur papier Canson édition gravure, 30 x 22 cm, 2011. © Laure Joyeux.

Chapitre 4

Figure ironique

La figure ironique consiste à dire le contraire pour exprimer ce que l'on veut faire comprendre. C'est une moquerie sarcastique, trait mordant d'ironie, dont l'étymologie latine *sarcasmus* signifie « ouvrir la bouche pour montrer les dents ». Elle évoque ainsi un « rire amer », une critique amère de la société. Oleg Kulik emploie la figure du chien dans le but de dénoncer la tendance anthropocentriste de l'humain.

Oleg Kulik, une vie de chien

Oleg Kulik a, dit-il, fait le choix d'être un artiste Russe et tout son œuvre fonctionne comme une narration autour de l'histoire de la Russie. En 1999, il réalise une série de photographies nommée *The Russian, En hommage à Léon Tolstoï* dans laquelle il se met en scène avec son chien Quilty. Le titre de cette œuvre donne le ton ; l'artiste parle de nationalité Russe, de l'histoire et de l'art de la Russie, renvoyant à un personnage influent du XIX^e siècle, Léon Tolstoï.

Le comte Lev Nikolaïevitch Tolstoï, alias Léon Tolstoï (1828-1910), est l'un des plus grands écrivains russes du XIX^e siècle. Mystique, il considérait l'art comme le moyen de communication des émotions et d'union entre les hommes ; il critiquait l'art pour l'art destiné

à la bourgeoisie, inaccessible aux gens du peuple. Détaché du matérialisme et non-violent, il voyait dans les institutions comme oppressives et sources de violence. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle l'art russe est marqué par le réalisme et la circulation d'idées philosophiques, éthiques et religieuses véhiculées notamment par l'écrivain. L'artiste, par ses créations, fait alors figure de miroir, révélant et contestant la réalité sociale du pays.

Dans cette photographie en noir et blanc, seul le drapeau rouge a fait l'objet d'une retouche en couleur, ce qui a pour effet de le mettre en valeur. *Eclipse I*, présente au premier plan l'artiste nu et de dos, dans un paysage enneigé et quasi désert, au second plan, avec pour tout horizon quelques immeubles. Il brandit de la main droite un étendard rouge, autour duquel virevoltent des colombes, symboles connus de liberté et de paix. L'étendard rouge, en Russie, évoque le mouvement ouvrier ; il n'est pas sans rappeler le drapeau rouge du film en noir et blanc, *Le Cuirassé Potemkine*, colorié à la main par Eisenstein. Peu de temps avant la mutinerie de l'équipage³¹⁶, la révolution de 1905 qui débuta en janvier vit les ouvriers faire massivement la grève. Ces derniers réclamaient des réformes sociales, avec en particulier la fin du servage, l'amnistie, la remise de leurs terres et des libertés (presse, expression, etc.). Cela entraîna des exécutions massives ordonnées par le tsar « Nicolas le sanglant », événement que l'on nomme le « dimanche sanglant³¹⁷ ».

Revenons à *Eclipse*, le personnage de cette photographie, deux chiens en rut à ses mollets, et bras gauche tendu vers le lointain semble pointer le développement industriel qu'incarne la ville en construction. Le titre *Eclipse*, désigne une disparition momentanée d'un astre ou « une baisse passagère de prestige ». Nous verrons qu'elle sert une intention ironique qui se manifeste de manière multiple, notamment celle consistant à désacraliser deux maîtres incontestés de l'art : Delacroix et Tolstoï.

Eclipse offre tout d'abord une citation de l'œuvre de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* peint lors de la Révolution de juillet 1830, dites des Trois Glorieuses. L'œuvre de Delacroix met en scène la *Liberté* de face, entourée de nombreux révolutionnaires parisiens, qu'elle appelle à se soulever contre le roi Charles X, à la suite de ses ordonnances qu'il a promulguées, entre autre la suppression de la liberté de la presse. L'un des deux chiens accrochés aux jambes de Kulik, à gauche, rappelle la posture du paysan blessé, à gauche aux pieds de la *Liberté*, vêtu aux couleurs du drapeau. Ce personnage incarne le peuple souffrant et implorant la *Liberté*. L'autre chien, quant à lui, semble plus préoccuper les fesses dénudées de l'artiste, lui et son congénère reflètent l'animalité de l'homme. Tolstoï évoque dans *Résurrection* cette animalité en l'homme qui l'éloigne de la raison, cette « terrible persistance

³¹⁶ La mutinerie éclata en juin 1905 suite à l'ordre du second de faire manger de la viande avariée aux marins.

³¹⁷ Le 21 janvier 1905.

de la bête dans l'homme. « La bête, en toi, supprime l'homme, et tu cesses de pouvoir distinguer le bien du mal » exprime son personnage Nekhludov³¹⁸. Kulik, revendique ce double aspect, dualité que cultive sa démarche artistique.

Un contraste flagrant est à observer entre l'allégorie de la *Liberté* et Kulik nu. Alors que chez Delacroix, celle-ci est sublimée par une figure allégorique, incarnant l'idéal défendu par le romantisme, le corps nu de Kulik s'affiche sans appareil, dans son plus simple appareil, faisant par là écho au style réaliste de Tolstoï. Le réalisme apparu ensuite en réaction au romantisme sentimental, vise l'effet de réel, et à rendre compte de la réalité (sociale, psychologique, historique) par des faits, sans idéalisation. Pourtant la photographie plasticienne, pratique hybride et décloisonnée que met à contribution Oleg Kulik s'oppose en un sens au réalisme, photographiques tel que pratiqué par la *Straight Photography*³¹⁹, ou photographie directe, pure, sans aménagement de la réalité photographiée comme par exemple ici. Cette image se situe ainsi à la fois dans la fiction et dans la réalité. Oleg Kulik en effet s'emploie à travailler picturalement la photographie par un jeu de contraste entre noir et blanc et couleur et, dans le même temps, fait référence à une ou plusieurs réalités historiques. Une telle situation, un homme nu, en plein hiver, dans un paysage enneigé est de l'ordre de l'improbable en Russie et relève du déraisonnable. L'auteur de *Maître et serviteur*³²⁰ a longuement décrit le froid intense et rude de la Russie qui mènera à la mort les deux protagonistes de cette nouvelle philosophique.

A l'instar de Diogène, philosophe cynique, chien, tel qu'il se nommait lui-même, vivant dans le dénuement, la nudité de Kulik pourrait évoquer le mode de vie marginal de Tolstoï qui rejetait la vie civilisée – il voulait vivre en paysan – et avait adopté une vie frugale, chaste et pauvre. La nudité provocatrice du corps de Kulik renvoie à une animalité qui anéantirait les hiérarchies sociales et les différences. Paradoxalement, les deux animaux en rut contre leur maître partageant une même nudité animale, forment une trinité d'un nouveau genre dont Kulik, au centre, incarnerait le messie tutélaire. La scène distille une ironie corrosive vis-à-vis du pouvoir dominateur et du caractère fusionnel d'un rapport renouvelé entre les êtres. Le trait est d'autant plus forcé qu'il s'agit là d'un tableau vivant.

³¹⁸ Léon Tolstoï, *Résurrection* chapitre V, partie II, 1899, p. 379, Traduction par T. de Wyzewa., 1900, *Site de Wikisource*, en ligne : <http://fr.m.wikisource.org/wiki/R%C3%A9surrection/2/05>.

³¹⁹ La *Straight Photography* présente une représentation nette et sans détour de la réalité, dont la photographie en noir et blanc est le médium privilégié.

³²⁰ (1895) Nikita le serviteur et Vassili Andréitch son riche maître qui prend conscience au moment de mourir que les biens matériels sont moins importants que la vie. Il relate dans cet ce texte les relations hiérarchiques qui séparent et lient les deux individus. Précisons qu'en Russie, le maintien du servage fut un de moteurs de l'éclatement des révolutions.



Figure 86 – Oleg Kulik, Série *The Russian*, *Hommage à Léon Tolstoï*, « Eclipse 1 », 116 x 84 cm, photographie Cibachrome. © Oleg Kulik, 1999.

Un autre contraste entre les deux images saute aux yeux. Tandis que la première, celle de Kulik, place le personnage de dos, dans une attitude ridicule, tournant la tête pour interpeler le spectateur et lui signaler un paysage en désolation, la seconde cristallise le chaos d'une foule révoltée marchant d'un pas décidé sur le spectateur. La composition statique – statuaire, le soldat valeureux tachant de galvaniser ses troupes – d'*Eclipse*, singe l'héroïsme d'une certaine peinture d'histoire, par exemple Napoléon ou Bonaparte au pont d'Arcole³²¹. Il est à noter aussi la terrible retraite de Napoléon de Russie en 1812, à cause du froid intense qui a saisi l'armée napoléonienne. L'artiste suggérerait ainsi l'échec de la libéralisation de la Russie par le communisme tout en critiquant le positionnement de Tolstoï lors de révolution de 1905. Au-delà de ses positions en faveur du peuple, l'écrivain, antimilitariste, prônait aussi l'amour du prochain et la non-violence. Un texte écrit par Lénine en 1908, pourtant admirateur de Tolstoï, dénonçait les contradictions de l'écrivain, préfigurant à certains égards la pensée de Kulik quant à la « protestation contre le capitalisme en marche, contre la ruine des masses dépouillées de leurs terres³²² ». La photographie insiste, par le hiératisme du personnage et de sa suite canine sur l'absence de partisans et l'échec des idées de Tolstoï ; serait-elle une formulation déguisée du « faites l'amour pas la guerre » qui émaillait les discours américains autour de la guerre du Vietnam que les deux chiens en situation ridiculisent sans appel. Kulik hybride le symbolique, le passé et l'actuel en investissant références artistiques historiques phares qu'il réactive par la métaphore et la substitution au profit de l'histoire et de la culture de la Russie. Ce faisant, il proclame pour qui veut l'entendre sa conviction que les communautés animale et humaine forment une grande famille ayant les mêmes droits. Il condamne toute forme d'anthropocentrisme qui placerait l'homme au sommet de la hiérarchie et, à ce titre, tourne en dérision toute idéalisation et culte de l'artiste, en désacralisant ce dernier par sa nudité. La peinture de Delacroix est en effet mondialement connue – l'effigie de la Liberté fut estampillée entre autres sur les timbres-postes français mais surtout sur les pièces de monnaie comme emblème de la République. Démontant, même s'ils ont compté pour leur maître, les symboles forts, les chiens, en toute innocence, condensent différents niveaux de lecture. De la même manière, mettant en visibilité l'invisible fonctionnel et viscéral du corps organique, induisant distance et proximité, livrant au regard intérieur et extérieur – l'enveloppe et son contenu –, Wim Delvoye met au point et propose une machine désincarnée calqué sur les fonctions vitales du corps humain comme animal.

³²¹ Peinture d'Antoine-Jean Gors ((1771-1835), idéalisant Bonaparte qui s'élança en avant de la Bataille d'Arcole (1796), contre les Autrichiens.

³²² Lénine, *Tolstoï, miroir de la révolution russe*, septembre 1908, en ligne : <http://www.contre-informations.fr/classiques/lenine/tol.pdf>.



Figure 87 - Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, huile sur toile, 260 x 325 cm, 1830. © Musée du Louvre, Lens © Direction des musées de France, 1999 © Photo RMN-Grand Palais - H. Lewandowski.

Le rêve de l'animal-machine de Wim Delvoye

La portée ironique de Wim Delvoye en artiste entrepreneur se situe dans la création automatisée et l'animal exploité. L'animal apparaît comme une métaphore de la productivité et du rêve de la machine créatrice où l'homme délègue sa création. Le gigantisme de la machine opère un rapport à la fois dichotomique et signe une exagération d'un appareil ou d'un système qui habituellement est caché ou invisible.

L'artiste Belge Wim Delvoye (1965) concrétise l'utopie d'un corps-machine avec *Cloaca* (2000-2007) dont il existe aujourd'hui huit versions. Réalisée en 1999, *Cloaca* est une installation fonctionnelle, biotechnologique, reproduisant le cycle complet de l'alimentation, depuis l'ingestion des aliments jusqu'à la défécation en passant par la mastication et la digestion. Conçue et élaborée sous la direction de l'artiste endossant la posture d'entrepreneur, *Cloaca*, à l'origine de la société éponyme *Cloaca S.A.*, est un projet scientifique qui aura mobilisé une centaine d'ingénieurs. Avec l'apport de la science et de la technologie et par transposition (organe = pièce de construction), l'artiste a conçu alors cette œuvre hybride en déstabilisant la limite entre l'homme et la machine, dans une démarche qui réduit ainsi l'écart entre l'art et la vie. Elle dote en effet la machine des fonctions vitales – l'œuvre doit être en bonne santé dans le musée si elle veut toucher, marquer ou convaincre le spectateur. Quelle est la composition de *Cloaca* ? C'est un ensemble qui se compose de 6 cloches de verre reliées entre elles par des tubes, des tuyaux et des pompes dans lesquels circulent des aliments durant 27 heures. Ce circuit digestif artificiel contient des enzymes et des bactéries promettant la digestion de ces aliments. L'installation est maintenue à la température du corps humain (37.2°). Enfin, deux fois par jour, un traiteur passe pour alimenter la machine, et les défécations de *Cloaca* (250 grammes chacune) sont ensuite scellées sous vide en vue de leur vente en édition limitée à 1500 dollars pièce.

Si *Cloaca* reproduit effectivement le fonctionnement organique humain, elle s'avère pourtant déshumanisée, défaite de sensibilité. Elle ne réagit pas, elle fonctionne. Son odeur peut toutefois faire réagir le spectateur.



Figure 88– Wim Delvoye, *Cloaca Original*, installation. © Wim Delvoye, 2000,
© <http://www.wimdelvoye.be/>.

Conformément au précepte de Descartes³²³, *Cloaca* se pose comme un circuit organique, mécanisé et sans âme, et expose l'idée d'un corps-machine déshumanisé. Immortelle, la machine *Cloaca*, d'un point de vue futuriste³²⁴ et mécaniste, semble défier la nature par une négation de l'humain et de ses émotions, en affranchissant le corps de sa fatale réalité, de son inexorable destin entropique et en proposant l'idée d'un homme nouveau dont il convient de changer les pièces lorsqu'elles sont usées. De nos jours, les connaissances, notamment en génétique, mettent en évidence l'exceptionnelle complexité physico-chimique du corps. Aussi la spécificité d'un organisme semble-t-elle difficilement assimilable à une juxtaposition de pièces.

Cloaca est nourrie par voie mécanique mécaniquement et nous offre à la fois la trivialité d'un espace interne commun à tous les êtres humains et le spectacle distancié de sa digestion.

Revenons un instant à l'œuvre et à son titre. *Cloaca maxima* est le nom donné au grand égout principal de Rome qui servit de modèle à l'hygiéniste du XIX^e siècle. D'autre part, dérivé du latin, le cloaque constitue « chez les animaux le réceptacle commun aux excréments des voies digestives et aux produits des voies génitales ». En zoologie, par analogie à sa signification première, le cloaque « désigne l'ouverture postérieure qui sert de seul orifice pour les voies intestinales, urinaires et génitales chez les oiseaux et les reptiles³²⁵ ». Il est le canal qui permet l'expulsion des œufs et, à ce titre, *Cloaca* pourrait être comparé à des poules pondeuses produisant en batterie pour l'économie marchande de la consommation de masse. Au regard de son champ sémantique, le cloaque est donc un circuit interne ou sous-terrain, normalement invisible. Cette ingénierie destinée à la production d'un étron quotidien nous offre ici le spectacle de la digestion et rend visible la scène d'un acte privé, intestin.

Intimes, la digestion et les sécrétions corporelles s'exhibent sans pudeur avec *Cloaca*, dans la proximité avec le spectateur qu'autorise sa protection vitrée, transparente, témoin immédiat de son expulsion scatologique et confirmant en même temps l'authenticité de la puanteur. *Cloaca* n'a en effet aucun tabou. Le spectateur ne peut échapper au monumentalisme de la machine occupant un espace conséquent (270x1160x170cm pour *Cloaca Original*). La transparence des bords laisse entrevoir les liquides et les mictions, le vide livre la structure organisée et la part organique (l'aliment en décomposition) de la machine, sans l'interface d'une peau opaque, telle une abstraction formelle.

³²³ René Descartes explorait la théorie du corps machine. Parce qu'il est créé à l'image de Dieu, l'homme doué de pensée possède une âme en opposition aux réflexes qui, à l'inverse, appartiennent au corps considéré comme une machine organique. Aussi, le corps est-il comparable à un automate selon le philosophe qui sépare alors l'âme du corps, la raison des sentiments.

³²⁴ Filippo Tommaso Marinetti, « L'homme démultiplié dont nous rêvons ne connaîtra pas les peines de la vieillesse ! » texte *L'homme multiplié et le royaume de la machine*, publié en 1911 dans le recueil *Le futurisme*, et en 1915 dans le recueil *Guerre, seule hygiène du monde*.

³²⁵ TLF, *Site du Trésor de la Langue Française.*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

Nous sommes loin de la distance poétique d'un *Grand Verre*, et de la discrétion linéaire d'une *Mariée mise à nu par les Célibataires, mêmes* (1915-1923).

L'exhibition impudente de cette machine digestive met en spectacle son labeur dans sa réalité dépouillée et prosaïque. *Cloaca*, traduction mécanisée, exacerbe trivialement la vie intérieure de notre organisme, à ceci près que chez Wim Delvoye la machine reproduit chimiquement le processus de digestion avec un souci de réalisme fonctionnel sinon visuel. En revanche, par le truchement d'un agencement mécanique, le rapport au processus de digestion et à la matière produite est distancié. Le corps désincarné de la machine n'est pas perçu comme hyperréaliste, chair, sang et tripes en vitrine. La froideur de la technologie accentuée par l'esthétisme d'un univers médicalisé, rappelant celle du *White Cube*³²⁶ – cet espace blanc, propre et artificiel qu'affichent certaines galeries contemporaines –, n'invite qu'à une considération hygiéniste et clinique du corps humain. Le spectateur ne s'identifie alors que bien difficilement à cette abstraction concrète de l'organisme humain, dont le fonctionnement semble pourtant être le dénominateur commun à tous les hommes.

La matière excrémentielle universelle justifie aujourd'hui un processus de mise en œuvre artistique livré à des fins contemplatives. Dans la culture occidentale, le corps a été conceptualisé à partir d'une séparation du corps et de l'esprit. Cette distinction fondatrice refoule le corps et valorise l'esprit. L'excrément ne peut qu'être indice pesant de l'animalité de l'homme refoulée. Cette matière organique à valeur esthétique singulière s'inscrit en rupture d'avec la tradition de la matière noble et de l'exaltation de la Beauté idéale. Culture du goût et du plaisir, l'art s'est longtemps donné pour fin de réjouir les sens, l'humanité considérant ces *excreta* du corps comme de repoussantes choses. Dans le *Parménide* de Platon, Socrate affirme que « la boue, les poils et la crasse sont des choses grotesques³²⁷ », elles n'ont pas de forme et n'ont aucun lien avec les Idées qui pour le philosophe sont la vraie réalité. Il ne peut y avoir de matières organiques et informes dans le Beau idéal de Platon. En effet, la sculpture doit être dressée, dégagée dans des matières dures et édifiée, à l'image de l'âme tout entière qui doit apprendre l'élévation du corps qui doit se maintenir debout. En somme, l'animal, cet oublieux des idées pour le philosophe Grec, possède un corps qui renonce à la station debout alors que les hommes sont redressés par leur force spirituelle. Si le mou est la défaite de la matière, *Cloaca* fait la part belle à son élasticité, faisant d'un déchet une sculpture. A cette matière vile et molle que Platon relègue au second plan car trop assujettie aux sens, Wim Delvoye, avec son cloaque d'un nouveau genre, redonne forme et voie de parole, au mépris du dégoût, de la répulsion et des odeurs nauséabondes, d'aucuns y

³²⁶ Brian O'Doherty, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, Les Presses du réel, 2008.

³²⁷ Platon, *Œuvres complètes*, « Parménide », 130d, Paris, Gallimard, 1943, p. 98.

voient une désacralisation de l'art.

Que signifie une telle œuvre au sein d'un musée à l'ère de la globalisation ? Déléguant à d'autres la fabrication et l'entretien de son ouvrage, Wim Delvoye stigmatise le mécanisme capitaliste et joue de ses stratégies pour inciter à l'achat en misant sur le scatologique, autrefois blasphématoire, et en cultivant une prédilection pour le laid au détriment du beau. En s'aliénant parmi les consommables, la création intègre le circuit long de la marchandise. La mécanisation garantit la série et la reproduction du même, le déchet sous vide, sa conservation présente une valeur et une cote sur le marché de l'art quand bien même la mécanisation réduirait l'activité créatrice à un automatisme.

Wim Delvoye s'approprie les outils même d'un système pour les lui retourner. La portée critique de *Cloaca* tend à démonter les systèmes d'une société atteinte d'hyperconsommation, d'hypercapitalisme. Il ironise sur la société post-industrielle dont le quotidien est colonisé sinon contaminé par les marchandises. Si l'art à l'âge industriel perd son caractère désintéressé et son autonomie, c'est-à-dire sa capacité de reflet critique face à une réalité économique, alors la création artistique est à l'image des poulets en batterie, telle une machine productive dans une logique de surproduction.

As living as a Dodo

Dans cette arche, un bateau en papier calque à la manière d'un pliage d'origami est muni de petits moteurs animant des linogravures. Mes recherches graphiques ainsi animées orchestrent un rythme que l'on pourrait rapprocher du rythme cardiaque ou de celui du métabolisme biologique. Le temps est manifeste de par la programmation électronique des moteurs et le cliquetis sonore invariable et régulier.

L'un de ces moteurs est en mouvement perpétuel, mouvement circulaire qui ne connaît pas d'interruption. Il insiste ici sur le caractère irrémédiable de la disparition d'une espèce animale, en l'occurrence le Bouquetin des Pyrénées. D'autres mouvements figurent des mouvements alternatifs avec un rythme de va-et-vient constant et uniforme. Tous ces mouvements sont contrôlés grâce à un programme électronique imageant par extension le contrôle humain. Ainsi, dès le départ, je peux choisir d'accélérer ou de ralentir un rythme.

Je plaide ici la cause perdue des animaux disparus ou en voie de disparition du fait des activités ou agissements de l'homme ; j'en ai sélectionné treize parmi toute la quantité dont voici la liste.

Un Rhinocéros noir, espèce issue d'Afrique éteinte à cause des massacres provoqués par l'homme pour sa corne. Un Colobe bai, espèce de singe de Zanzibar éteinte pour commerce de sa fourrure. Un Bouquetin des Pyrénées pour satisfaire à la chasse. Un Dodo espèce d'oiseau incapable de voler que l'on trouvait sur l'île Maurice et décimé pour sa viande et pour réduction de son espace vital, la gazelle Acacia, le dauphin Baiji de Chine exterminés par la chasse et aussi, pour le dernier par la pollution. Le Loup de Tasmanie éliminé par les fermiers d'Australie. Le Grand pingouin recherché pour sa chair. Le Grèbe roussâtre, oiseau lacustre de Madagascar décimé par l'introduction de poissons carnivores sur son lieu de vie et les filets de pêcheurs. Le Loup de Fakland naturel des îles Malouines, empoisonné par les éleveurs et victime de la décimation des forêts. La tortue géante du Galapagos victime de sa chasse à des fins alimentaires et de l'introduction de chèvres qui anéantirent son environnement. Le Spix de Macaw, sorte de perroquet bleu prisé des braconniers. Le Couagga, variété de zèbre d'Afrique Australe, éradiqué par les éleveurs qui voyait en lui un dévastateur de pâturages.

Il s'agit d'une réflexion sur la disparition des animaux qui n'est pas sans relation avec l'industrialisation, les activités contemporaines et anciennes humaine, l'appel du profit. Le plateau et le pied ont tiré parti de matériaux de recyclage. Ces déchets sont une manière de parler de l'industrialisation et de son corollaire : le gaspillage.

L'arche de papier transportant les animaux figure la fragilité de l'existence, telle une Vanité contemporaine. La mort est simulée par les animaux disparus. L'arche représente à la fois la protection, l'embarcation comme une réserve en référence à l'Arche de Noé et la précarité par la fragilité du papier. La mise en mouvement revendique une forme de mémoire mais ponctuant le temps de sa régularité elle traduit l'idée d'une urgence.

Le titre As living as a Dodo, qui signifie Aussi vivant qu'un Dodo, contrebalance de manière ironique l'expression anglophone As Dead as a Dodo qui évoque la disparition irrémédiable, ici celle des animaux. En effet, le mouvement donné par les moteurs peut sembler, à première vue, animer ces animaux. La résonance anglophone du titre évoque la dimension internationale du problème.

Si les animaux sont métaphoriques d'un fonctionnement global par le biais de la figure ironique, ils n'en sont pas moins allégoriques, matérialisant ainsi l'idée du temps irrémédiable. Les animaux sous leur forme allégorique peuvent ponctuer le temps mais aussi leur espace d'exposition, en l'occurrence les institutions relevant de l'art et du patrimoine.



Figure 89 – Laure Joyeux, *As living as a Dodo*, origami en papier calque, moteurs, fil de fer, linogravures imprimées sur papier calque recouvertes d'un film d'acétate et cousues au fil noir, support en bois recouvert de matériaux de récupération, monté sur pied en métal récupéré, 90 x 40 x 130 cm, 2011-2013.

© Laure Joyeux.

Chapitre 5

L'animal ou l'esprit du lieu

L'animal réel confère une valeur symbolique au lieu que choisit l'artiste pour le mettre en scène. Il donne corps vivant à une allégorie. L'animal scénarisé remplit une fonction discursive. Intégré par Karen Knorr au sein d'un lieu patrimonial il apparaît comme une figure médiatrice entre nature et culture.

Karen Knorr, l'animal ou ce qui résiste d'un ordre passé

Karen Knorr (1954) est une artiste photographe allemande qui, depuis les années quatre-vingt, introduit l'animal au cœur de son travail, telle une figure problématique de la relation entre l'homme et la nature. Elle aborde, dans ses œuvres, des thèmes émanant de la littérature, de la mythologie, des fables, ou de l'art pictural, le plus souvent des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Perroquets, singes, moutons et loups sont chargés de symbolisme et de références à l'art comme à la littérature. Dans son parcours, Karen Knorr investit l'espace patrimonial ou muséal mémoire de la culture occidentale, où l'animal, intercesseur entre la nature et l'homme incarne l'esprit des lieux. Figure allégorique, l'animal devient le support vivant de récits,

codifié par les références que travaillent les images de l'artiste et leur légende. Cette figure en appelle à la mémoire et aux sensations du spectateur.

Pour la série photographique *The Veneries* (2002), Karen Knorr a d'abord réalisé une vidéo de quelques minutes intitulée *Colloque de chiens*. Le spectateur peut y suivre le repas des chiens au château de Cheverny, un événement public majeur. Le service est effectué comme un rituel avec, en préambule, le nettoyage de la place à grande eau, puis la nourriture est disposée au sol : carcasses animales broyées et compléments alimentaires. C'est alors que l'on fait rentrer les chiens menés par le maître chien. La vidéo, cadrage serré, montre les chiens s'arrachant les morceaux, se passant par dessus les uns les autres, urinant çà et là. A la fin du repas succède le moment de la toilette ; les chiens se lèchent et, parfois, tentent un assaut sur les femelles.

Le repas garde sa fonction de rite, mais ici le social est représenté par le chenil de Cheverny. Ce rite, attraction touristique, correspond au retour d'une chasse qui n'a pas eu lieu. Le festin simule une récompense qui provoque la frénésie réelle des bêtes. L'individualité du chien disparaît au profit de la meute dont le cadre de vie réglé de déroule entre le chenil et la forêt, sous les ordres du maître chien. La scène souligne la bestialité domestiquée, canalisée pour interpréter la recomposition d'une réalité tombée en obsolescence, mais excite la curiosité des visiteurs, voire une nostalgie voyeuriste à l'égard des fastes d'une société du privilège déchu. Cette photographie en couleur appartient à la série des onze portraits photographiques regroupée sous le titre *The Veneries*, et exposée au Château de Cheverny. Ce château, de pur style classique Louis XIII, fut à l'origine bâti par un maître maçon et sculpteur du nom de Jacques Bourgier dans la première partie du XVII^e siècle, les travaux furent ensuite terminés en 1634 par quelqu'un qui n'a pas laissé de nom. Le plan et la silhouette de la bâtisse sont inspirés du Palais du Luxembourg à Paris (1615-1631). Par ailleurs Cheverny a inspiré chez Hergé, l'auteur de *Tintin*, le célèbre château de Moulinsard. Cheverny est connu pour ses chiens de meute dont l'équipage de chasse primitif fut monté en 1850. Tableau photographique, de par ses dimensions et le procédé couleur employé, *A young stag hound*, est le portrait d'un jeune chien, posant à l'intérieur du château, dans l'encadrement d'une porte ouverte qui laisse entrevoir en enfilade deux autres espaces. De race anglo-française et de petite vénerie, ce chien est particulièrement fait pour la chasse, *stag hound* en anglais signifie chien mâle et chien de chasse.

L'épreuve photographique, de format rectangulaire horizontal – presque un faux carré – est dominée par un ton d'ensemble froid, une gamme de bleus. La composition respire la stabilité, rythmée de nombreuses verticales et horizontales, dynamisée par quelques diagonales. Celle du chien fait écho à celle du pilier au second plan. Cet équilibre dynamique

est appuyé par la division de l'espace, la répartition des couleurs et de l'éclairage, l'influence contrastée des différentes composantes du lieu. Le point de vue est frontal, le point de fuite central. L'ouverture sur les différents paliers des deuxième et troisième plans construit, à l'instar du carrelage au sol, l'espace perspectif et profond. Les courbes, peu nombreuses, atténuent quelque peu la rigidité et la solennité de l'architecture intérieure. Les aspects linéaires valorisent les reliefs en ronde bosse de la moulure blanche au second plan par exemple. De même, la lumière naturelle, latérale, creuse l'espace, anime les reliefs et les textures, tandis que la lumière artificielle dispense un éclairage diffus. Le ton d'ensemble bleu des premiers et deuxième plans, contraste avec sa couleur complémentaire jaune amenée par le troisième plan. L'ombre propre et l'ombre portée des battants de la double porte encadrent opportunément le jeune chien. Sa pose, son arrêt, face à la photographe, pourrait faire penser aux animaux empaillés, proies de chasse ou bêtes de compagnies vénérés que l'on rencontre dans de telles demeures. D'autant plus la photographie fige, arrête le temps. La théâtralité et la pression du décor induisent une tension entre harmonie plastique et incongruité iconique – la présence du chien. Marquant le seuil, ce dernier nous regarde, est-il là pour nous accueillir et nous guider ? Le chien, animal psychopompe et archétype mythique est aussi le guide dans la nuit de la mort. Il est ici, l'esprit du lieu.

L'animal allégorique se situe ainsi à la jonction de la culture et de la nature et donc une figure médiatrice ambassadrice du discours émis par l'artiste. Réactivant le mythe de l'arche de Noé, Huang Yong Ping à travers une mise en scène catastrophiste qui dénonce les dysfonctionnements de nos sociétés.



Figure 90 – Karen Knorr, *A young stag hound*, *Série The Venery*, photographie en couleur, cibachrome sur aluminium, 120 x 105cm, © Karen Knorr, Château de Cheverny, 2002.

Huang Yong Ping, l'animal ou la contre-figure de l'homme

Huang Yong Ping (1954), artiste fixé en France³²⁸, réalise en 2009 *Arche*, installation en forme de coque de bateau dont l'armature est faite de bois et le revêtement de papier ; l'ensemble mesure quinze mètres de long, huit mètres de haut et quatre mètres et demi de large. L'artiste l'a présentée dans la chapelle des Petits-Augustins de l'Ecole Nationale des Beaux Arts, de forme hexagonale, emplie d'œuvres de la Renaissance et du Moyen Age. L'arche abritant les animaux s'est alors trouvée exposée face à la copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange, exécutée en 1833 par Xavier Sigalon³²⁹. Une situation singulière...

Inspiré par le récit de l'Arche de Noé, l'artiste a placé une centaine d'animaux empaillés dont certains – une gazelle, une chèvre, un bouc, un zèbre – furent carbonisés lors de l'incendie du 1^{er} février 2008 de la fameuse Maison Deyrolle à Paris, spécialisée dans tout ce qui a trait aux sciences naturelles. Puis il a réuni plusieurs couples d'animaux, mammifères, reptiles et insectes pour représenter l'ensemble de la création provoquant ainsi un vif contraste avec la réalité du lieu d'accueil.

Les produits de la taxidermie participent de thème des Vanités, lequel a notamment marqué la peinture de la Renaissance et du XVII^e par la présence de motifs tels que crâne, bougies, natures mortes, métaphores de la fugacité de la vie et la recherche vaine des richesses matérielles du bas monde. Les corps calcinés des animaux, ici, font office de Vanités, d'avertissement sur la préciosité de la vie et du caractère immuable de la mort.

S'immisçant dans la culture Occidentale, l'artiste réalise cette œuvre se référant directement au récit biblique de la Genèse dans l'Ancien Testament. A l'instar de l'histoire, il rassemble un couple, mâle et femelle, pour chaque espèce. L'histoire de l'arche de Noé raconte en effet que Dieu, avant de provoquer le Déluge sur Terre, ordonna à Noé, un homme juste, de construire une arche dans laquelle il rassemblerait un couple de chaque créature afin de repeupler la Terre purifiée par le Déluge. Conformément au récit, les animaux se répartissent sur trois ponts du bateau, en revanche nulle présence humaine n'est figurée.

³²⁸ Artiste d'avant-garde chinois dans les années quatre-vingt, Huang Young Ping quitte la Chine à cause de la censure. Il s'installe définitivement en France en 1989, à la suite de l'exposition *Les Magiciens de la Terre* au Centre Pompidou où il présentait une installation, *Reptiles*. Des livres d'art occidental et chinois étaient tous deux passés à la machine, en ressortit une pâte à papier, du papier mâché.

³²⁹ Peintre romantique est chargé de copier les fresques de Michel Ange à la Chapelle Sixtine par Adolphe Thiers en 1833.



Figure 91 - Huang Yong Ping, *Arche*, installation, animaux taxidermisés. © Huang Yong Ping, 2009
© Marc Domage, André Morin et Gao Jie.

Il est intéressant de noter que la mise en espace de cette installation inscrit, dans son arrière-plan, la présence figurée des hommes emportés par le déluge. Réactivant le récit biblique, les animaux composent ainsi un miroir de la société humaine juxtaposant spatialement l'Histoire sainte avec l'Arche et la question du mal, du châtement divin, avec le désastre du déluge.

Le *Jugement Dernier* peint par Michel-Ange sur le mur de l'autel de la Chapelle Sixtine au Vatican a été réalisée entre 1536 et 1541. Tiré d'un épisode de la Bible, il montre comment tous les hommes devront rendre compte de leurs actes sur Terre auprès de Dieu. Ce thème du Nouveau Testament apparaît dans l'évangile selon Matthieu chapitre 25, versets 31-46. Il y est dit que le Christ viendra et réunira toutes les nations, séparant les bons à sa droite, les brebis et les mauvais à sa gauche, les chèvres – ou les boucs selon la traduction –, qu'il jugera selon leurs actes. Les justes seront promis à la vie éternelle, les mauvais au châtement éternel. Un parallèle est sans doute à établir entre l'œuvre de Huang Yong Ping, mettant en scène les seuls animaux rescapés. Si ces derniers sont les miraculés épargnés de terrible catastrophe, la stratégie d'inclusion de l'homme sur fond de *Jugement dernier*, ainsi que le degré de réalisme porté par les animaux empaillés prennent tout leur sens. L'artiste saisit pleinement l'opportunité iconographique que lui offre le lieu.

Le bateau de papier est inspiré des *sampans* utilisés pour la pêche en Chine, sa coque a fait l'objet d'un pliage à la manière de l'*origami*³³⁰. L'artiste raconte qu'il voulait une structure d'allure fragile, précaire, et créer un paradoxe entre le papier de l'embarcation et les animaux calcinés. Un tel papier est à la fois un matériau inflammable et ne supporte pas l'humidité. Alors que l'arche de Noé a pour mission de sauver et de préserver les animaux du Déluge, celle que propose Huang Yong Ping évoque le danger et l'insécurité.

L'artiste explique que « le mat central carbonisé perturbe l'ordre originel ». A y regarder de plus près, l'embarcation semble avoir pris feu de l'intérieur, et être l'objet d'un sinistre – ce qui inclut l'histoire de la maison Deyrolle. L'insécurité règne ; les animaux sont comme pris au piège. L'auteur ajoute qu'ils « ne vivent pas du tout en harmonie ; ils semblent agités, menaçants les uns envers les autres ». Ce n'est pas la punition céleste qui a frappé l'arche mais, de manière implicite, les violences politiques ou les désastres naturels qui traversent et ravages des populations entières à l'échelle de la planète. L'arche, à l'origine métaphore de stabilité et de sécurité, figure l'instabilité. Les animaux semblent alors les témoins muets, les otages d'une société qui se détruit elle-même, ou peut-être aussi la métaphore d'une

³³⁰ L'origami, terme japonais provenant des mots *oru* signifiant plier et *kami*, papier, consiste en l'art de plier le papier afin de créer des formes diverses, animales etc. Originaire de la Chine, l'origami est un art populaire créé probablement avec l'invention du papier aux alentours du I^{er} siècle de notre ère. Initialement, la coutume voulait que l'on offrit des étoffes pliées aux *kami* que l'on accrochait à un arbre sacré le *sakaki*, dans lequel résidaient ces entités supérieures du Shinto.

impossible réconciliation. L'art toutefois peut initier par ses possibilités fictionnelles des rapprochements, ici entre Orient et Occident par le croisement de différentes cultures, croyances et pratiques plastiques.

Par la diversité de leurs espèces et de leurs provenances géographiques, les animaux figurent cette diversité du monde en un même lieu, à l'image de la globalisation, de la mondialisation et de la difficulté de vivre ensemble, de respecter l'autre.



Figure 92 – Arche de Noé, provenant probablement d'un manuscrit d'Hafiz, poète Persan, *Divan*, gouache sur papier, attribuée à Miskin, un peintre particulièrement admiré pour ses représentations d'animaux, 28,1 x 15,6 cm, 1590-1600. © Huang Yong Ping, *Myths*, Paris, Kamel Mennour, 2009.

L'artiste s'est inspiré de cette miniature persane du XVI^e siècle pour la structure de l'arche et la distribution des êtres. Sur la reproduction de la miniature, l'on distingue quatre niveaux : en bas les animaux de grande taille, au-dessus les bêtes sauvages ou rampantes, au troisième niveau les hommes, ici nombreux, et, au sommet, les oiseaux.

Conclusion

Par la mise en écho de notre pratique artistique et de l'analyse des modalités de la figure animale sur la scène artistique contemporaine et actuelle, nous avons souhaité dégager l'originalité, l'inédit et le sens des attitudes artistes vis-à-vis du genre animal aujourd'hui. Entretenaient-elles une filiation avec les pratiques animalières du passé ou pas ? Et pourquoi ? Si mutations il y avait, de quoi étaient-elles révélatrices ? Si l'animal était partie prenante du fonctionnement de nos sociétés, que nous révélait sa figure saisie par l'art quant aux systèmes dominants et à la relation homme / animal ?

Dans l'aventure de l'humanité – et en particulier dans la civilisation occidentale –, l'image de l'animal réel ou imaginaire s'est imposée comme un support universel, voire un archétype, tantôt d'essence tutélaire, tantôt réceptacle de fantasmes ou d'angoisses, tantôt stratégique au service d'une cause, etc. L'animal représenté, entre les mains de l'art, porte en lui la trace de nos origines ; il témoigne toujours de notre comportement à son égard, à la manière première des empreintes pariétales des grottes de la Préhistoire. Il est une figure paradigme dans le sens où il permet à l'homme de se définir en s'identifiant à lui.

Le Mur invisible est un roman de l'écrivaine autrichienne Marlen Haushofer publié en 1963, traduit et publié en français chez Actes Sud et adapté au cinéma en 2012 par Julian Roman Pölsler. Le personnage principal, qu'un mur invisible coupe soudainement du reste de la civilisation, se retrouve avec, pour seule compagnie, le chien des amis qui l'avaient invitée dans leur chalet de montagne pour le week-end. Une chatte, une vache puis une corneille blanche finiront par s'agréger à cet ultime foyer de vie humanisée. La narratrice remarque à quel point, parfois, les animaux peuvent témoigner d'une d'humanité expansive ou discrète, indéfectible ; alors que l'homme, dans certaines circonstances, s'en révèle dépourvu. Le chien, parmi les figures animales, suscite auprès de l'art une empathie indéniable. Il peut réunir à lui seul une grande partie des manifestations artistiques que nous avons abordées et contextualisées.

C'est d'ailleurs en partant de la question du contexte, comme entrée, que nous pourrions prendre un recul sur notre travail. Nous avons en effet, au fil du développement, montré que le recours à la figure animale au bénéfice d'une animalisation de la figure de l'homme intervenait dans des périodes critiques, marquées notamment par un contexte politique ou social difficile ou qui mène à l'impasse. La figure animale permet alors d'avancer à couvert et de pointer des abus, de dénoncer des injustices ou de cibler des dysfonctionnements ; il s'agit de le faire au second degré, derrière un masque qui image de façon frappante la cause du problème, qu'il s'agisse de protagonistes d'inégalités criantes, d'instigateurs de guerres

fratricides ou pire encore. C'est le cas de Goya dont les *Caprices* forgent une vision distordue de la réalité, une humanité dégradée, grotesque, pécheresse en diable, montrant l'homme dominé par des forces animales du vice au détriment de la raison ; c'est le cas, en moins corrosif, de Grandville dans la lignée d'un La Fontaine. Tous deux utilisent les moyens d'expression traditionnels et les procédés de la gravure et de la lithographie pour leur possibilité de diffusion. Mais l'on sait avec l'exemple du dadaïsme qui se développe dans une Allemagne en crise qu'à un moment donné il a fallu trouver de nouveaux moyens, une autre syntaxe, collagiste, pour agir sur le réel même à partir de sa matière iconique, les ciseaux de John Heartfield ou le « couteau de cuisine » d'Hannah Höch valent bien le scalpel ou le sabre. A l'ère de l'inéluctable mondialisation, Oleg Kulik quant à lui paie de sa personne, incarnant au sens littéral le *lonely cerber* de *Mad dog* en 1996 qui met en garde contre toute transgression d'une limite, à l'heure où la globalisation en marche est corollaire d'un effacement des repères, d'une dissolution ou du reniement des identités, facteur de conflits.

De telles œuvres et maintes autres misent, à travers la figure animale, sur une véritable rhétorique, et cette dernière en emprunte aux principes de la littérature, aux figures opératoires du rêve, à ce dire de l'image qui, pensée par Barthes, cheville le signifié au signifiant soit le sens ou véhicule formel d'un message. Métaphore, métonymie, synecdoque, comparaison, amplification, allégorie, hyperbole, mythologisme, etc. : à tous ces tropes, l'art donne corps, aux sens propre et figuré, et leur croisement – celui du discours et de la poétique plastique – donne lieu à une extraordinaire fertilité poétique. En contexte adverse, l'artiste en vient à croiser les armes, à hybrider : à hybrider les langages plastiques, les techniques de création, les champs des domaines de connaissances, les images, voire les résonances sémantiques. C'est pourquoi le phénomène et la pratique de l'hybridation ont nourri la partie la plus importante de notre thèse.

Mais il est d'autres contextes, stimulant eux aussi une pulsion animalière et qui ont cette fois à voir avec l'intimité, l'univers intérieur de l'artiste. C'est par exemple la démarche et le parcours artistique de Max Ernst qui compte à son actif un bestiaire très conséquent, à commencer par l'oiseau, substitut emblématique de sa propre personne. *Loplop*, le « roi des oiseaux », dont le bec allongé et aquilin tient du nez de son maître a rythmé, accompagné, la carrière de l'artiste. Il est ce perroquet, chéri dans l'enfance qui eut la mauvaise idée de rendre l'âme la nuit où naquit la sœur du peintre. Par son entremise, collages, frottages, décalcomanies, romans-collages, ont alimenté un imaginaire infini et introduit au Surréalisme, en s'appuyant sur les théories freudienne du rêve et de la psychanalyse, activant les ressorts du déplacement, de la condensation et de la mise en scène. Nous n'en avons donné qu'un

infime aperçu dans la cadre du Zoomorphisme et de l'Hybridation. Avec Ernst, mais aussi Niki de Saint Phalle, la figure animale, salutaire, met à distance. Elle est une figure d'évasion pour le premier, fomentant une subversion du réel face à la réalité intolérable de l'Allemagne, et, pour la seconde, une figure de sublimation, conversion – conversation ? – d'un traumatisme particulièrement douloureux subi dans l'enfance. La sublimation est bien ce « mécanisme de défense visant à transformer et à orienter certains sentiments vers des buts de valeur sociale ou affective plus élevée³³¹ ».

La solitude est un fait relatif au malaise social, le contexte de la société de consommation de masse et l'effritement du lien social isole les gens comme il désincarne les relations familiales. C'est ce qu'illustre l'Américaine Sandy Skoglund dont les œuvres pratiquent l'animal en nombre, des hordes d'envahisseurs dans l'espace domestique et confiné. C'est le cas avec *Radioactive Cats* dont l'incongruité chromatique questionne soudainement sur le devenir social, une société apparemment normale doublée de sauvagerie qui aliène les individus, les rend étrangers les uns aux autres, où les animaux bénéficieraient d'égards dont nous ne sommes plus capables entre humains. On peut alors penser de telles allégories comme un signal d'alarme, et préciser que le travail de cette artiste préfigure au début des années 80 l'esthétique et les possibilités de l'image numérique, alors même qu'elle crée de toutes pièces de véritables décors au profit de tableaux vivants donnant matière au tableau photographique. Toujours dans le registre de la vie privée et de l'animalerie domestique, il est des contextes moins préoccupants mais néanmoins révélateurs : celui de la familiarité entre l'animal de compagnie et son maître. L'humour et l'ironie bénéfiques des rôles endossés docilement par les braques successifs de William Wegman officient en miroir qui nous renvoient nos travers, nos manies, notre fonctionnement d'être social apte à la répétition, au dressage, à la mascarade des rituels sociaux. La « personnification », procédé littéraire qui consiste à personnifier une abstraction, c'est-à-dire à produire un personnage. L'effet comique produit par les scènes de genre canines de Wegman, *Before/ on/ after/ permutation* (1972), ou les situations désopilantes de ses vidéos provoquant des rires incoercibles – ô combien bénéfiques – reposent sur le transfert d'identité et de comportements sociaux et humains, de l'artiste vers son animal de compagnie, son « modèle », pour reprendre le vocabulaire de l'atelier.

Il est d'autres contextes plus inquiétants, ou tout au moins questionnants, comme celui de la recherche scientifique et des bio-technologies, à un moment où nous sommes allés trop loin dans l'usage de la planète et la mise à mal de la biodiversité, quand à l'horizon se profile

³³¹ TLF, *Site du Trésor de la Langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr>.

l'entropie. Ce n'est pas faute d'avoir déclenché des signaux d'alarme... comme l'a fait la sagesse d'un Aldo Léopold, d'un Claude Lévi-Strauss et, à sa suite, d'un Robert Smithson.

Ainsi le premier, chef d'un secteur forestier dans le Wisconsin alertait-il en 1948 ses contemporains :

L'écologie n'arrive à rien parce qu'elle est incompatible avec notre idée abrahamique de la terre. Nous abusons de la terre parce que nous la considérons comme une commodité qui nous appartient. Si nous la considérons au contraire comme une communauté à laquelle nous appartenons, nous pouvons commencer à l'utiliser avec amour et respect. Il n'y a pas d'autres moyens si nous voulons que la terre survive à l'impact de l'homme mécanisé, et si nous voulons engranger la moisson esthétique qu'elle est capable d'offrir à la culture.

La terre en tant que communauté, voilà l'idée de base de l'écologie, mais l'idée qu'il faut aussi l'aimer et la respecter, c'est une extension de l'éthique. Quant à la moisson culturelle, c'est un fait connu depuis longtemps, et oublié depuis peu. [...]

Quelle que soit la vérité, nous disposons au moins d'une certitude cristalline : c'est que notre société du toujours-plus-toujours-mieux se comporte à présent en hypocondriaque, tellement obsédée par sa propre santé économique qu'elle en a perdu la capacité de rester saine. Le monde entier est si avide de nouvelles baignoires qu'il a perdu la stabilité nécessaire pour les fabriquer, ou même fermer le robinet. Rien ne saurait être plus salubre à ce stade qu'un peu de mépris pour la pléthore de biens matériels.

Un tel déplacement de valeurs peut s'opérer en réévaluant ce qui est artificiel, domestique et confiné à l'aune de ce qui est naturel, sauvage et libre³³².

Quant à l'anthropologue français, il est difficile de passer sous silence, la conclusion de *Tristes Tropiques* (1955) dans laquelle l'homme « apparaît lui-même, comme une machine, peut-être plus perfectionnée que les autres, travaillant à la désagrégation d'un ordre originel et précipitant une matière puissamment organisée vers une inertie toujours plus grande et qui sera un jour définitive [...] Plutôt qu'anthropologie, il faudrait écrire " entropologie " le nom d'une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désintégration³³³. » Le néologisme stimula chez Smithson en 1970 le projet de la très emblématique *Spiral Jetty*.

Il est évident que si des manipulations du vivant animal, sous l'angle de l'art, s'efforcent à dégager les perspectives d'une optimisation, elles ne laissent pas de nous interroger par un caractère exclusif de « curiosité », si nous pensons à l'*Alba* d'Eduardo Kac.

³³² Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, Garnier-Flammarion, Paris, 2000 : Préface (Madison, Wisconsin, 4 mars 1948) pp. 14-15. Nommé député-surveillant de la forêt nationale de Kit Carson, au nord-ouest du Nouveau Mexique, il sera aussi l'un des professeurs les plus écoutés de l'Université du Wisconsin.

³³³ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 374.

La vision catastrophiste et ironique que propose Wim Delvoye avec *Cloaca* entre 2000 et 2007, croise les réalités superposables mais inconciliables de la création automatisée et de l'animal exploité. Cet animal qui s'impose comme la métaphore de la productivité et de l'utopie de la machine démiurge, créatrice de biens de consommation, dont le revers est d'oublier la place du commun des hommes dans la vaste aventure de l'entretien et du maintien de l'humanité, des règnes du vivant, bref de la planète Terre.

La vision apocalyptique de l'animal-machine au corps désincarné et productif laisse toutefois entrevoir son contraire : l'alternative d'une relation du corps à la technique autre, en vue d'une fonctionnalité du corps et d'une considération meilleure en repensant le principe de la prothèse. C'est, en 2007, *Art Orienté Objet* – Marion Laval Jeantet et Benoit Mangin – qui réalise avec la collaboration d'un orthopédiste *Félinanthropie* intégrant des prothèses en forme de pattes de chat accompagnées d'une queue articulée. Le corps, amplifié par assemblage, hybridant le mécanique et l'organique prophétiserait-il une nécessaire mutation ? Au carrefour des identités, l'homme multiple sonne le glas de l'identité monolithique. Une remise en question des classifications de genre homme-animal mettrait en exergue un *Trouble dans le genre*³³⁴ pour reprendre les termes de Judith Butler. Dans cet ordre d'idées, l'artiste et ethno-psychiatre Marion Laval Jeantet, le 22 février 2011, se proposait comme cobaye pour tester les effets d'une injection de sang équin. Irriguée par la vivacité et de l'énergie naturelle du cheval, elle dit son champ de perception modifié :

Ce qui est aujourd'hui certain pour moi, c'est que ma conscience sensible s'est élargie grâce à une modification de la perception produite par un animal que je ne suis pas. Je me suis encore complexifiée d'une personnalité supplémentaire, chevaline, aggravant sans doute une tendance naturelle à endosser des personnalités multiples³³⁵.

Cette perception « modifiée » relèverait alors d'une faculté sensible unique qui permettrait de fondre animalité et humanité en leurs constitutions biologiques et d'« une bonne compréhension de l'autre par empathie : l'animal, l'étranger, l'étrange³³⁶ ».

La création d'un nouvel humain passerait-elle par une intra-connexion organique homme-animal ?

Les questions et les perspectives restent ouvertes ; comme l'on sait, l'artiste a toujours repoussé ces limites, soit de manière imaginaire et métaphorique, soit de façon effective en

³³⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

³³⁵ Marion Laval Jeantet, *Interspécificité*. À propos de « Que le cheval vive en moi », *Revue Multitudes* n°47, 2011/4, p. 152 - 157, *Cairn Info*, en ligne: <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-4-page-152.htm>.

³³⁶ Marion Laval Jeantet, Benoit Mangin, *Art orienté Objet*, Paris, Editions CQFD, 2003, p. 11.

passant à l'acte. Dans la trajectoire du corpus d'œuvres que nous avons dressé, rappelé ici de manière très sélective, sans doute est-ce la montée en puissance de l'exposition de l'artiste qui est remarquable, au sens d'un engagement jusqu'au-boutiste de sa personne, qui assume et retourne sur lui-même, à son corps-revendiquant, l'expression d'un malaise et la quête d'un possible meilleur ou différent conjuguées.

L'animal fait office de médiateur idéal, entre l'humain et l'extrahumain qui se partagent la Terre. Du latin *mediatio*, le mot médiation renvoie à « entremise », intermédiaire entre deux parties, ou entre plusieurs choses. Rappelons-nous que le sacrifice animal dans les religions polythéistes primitives était sensé mettre l'homme en communication avec la divinité. L'animal était ainsi un vecteur entre dieu et les hommes. René Girard³³⁷, archiviste-paléographe parle de victime émissaire³³⁸, de médiateur à même d'atténuer les conflits provoqués par le désir mimétique, tout comme le bouc émissaire auquel on impute les fautes des autres³³⁹. L'animal est ainsi un modérateur entre les hommes en situation de conflit. Il est alors perçu comme le moyen en vue de parvenir à une fin, un lien, une jonction, une transition, un trait d'union.

Mise à distance des réalités de la vie et du fonctionnement contrasté des êtres, le conte pratique lui aussi abondamment le recours à l'animal comme médiateur entre l'univers réel et le monde merveilleux. Dans la fable, il sert aussi de modèle moral et social, modèle que les humains ne semblent pouvoir incarner. Il cultive, dans les deux cas, l'aspect d'une bête déguisée, sur le principe de la personnification.

De cette somme ramassée de remarques ressort l'ambiguïté généreuse de la figure animale au bénéfice d'un pluriel animal.

Le terme d'ambigüité, terme emprunté au latin *ambiguitas*, désigne le caractère de ce qui entre dans deux catégories. L'être ou la chose ambigüe est comprise comme « douteux, incertain » ou encore « équivoque à double sens ». Appliqué à la zoologie par Charles Fourier, ce mot désigne des espèces mixtes, qui établissent une transition entre deux genres, deux classes, deux séries différentes. La représentation de l'animal est ambigüe car elle se situe à la fois sur le territoire humain et sur le territoire animal. Etre composite alliant le même et son contraire la créature hybride crée ainsi une ambigüité. Multiple est ce qui est formé de plusieurs parties et qui présente plusieurs fonctions. Les hybrides, Centaure, Sphinx

³³⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette Littérature, 1990.

³³⁸ *TLF, op. cit.* Le mot émissaire, du latin *emissarius*, « espion » ou *emittere* « envoyer, émettre », fait référence à la « personne que l'on charge d'envoyer auprès d'une autre »

³³⁹ *Ibid.* « Chaque année la Communauté d'Israël faisait disparaître toutes les impuretés en les transférant symboliquement sur un bouc, ensuite lâché dans le désert ».

et autres Chimères, offerts par la mythologie nous montrent comment se lient en un tout plusieurs parties. Réactualisant des formes hybrides, Matthew Barney avec *Cremaster* est emblématique de la confusion des frontières entre disciplines et techniques. L'hybride humanimal³⁴⁰ incarne ici de manière idéale l'être ambigu, à la fois parfait et infini, l'être double, en quelque sorte le médiateur rassemblant en une seule figure l'identité et l'altérité. Avec l'animal, la liberté et la transgression trouvent une fluidité, un adducteur.

Michel Serres parlait en 2001 d'hominescence³⁴¹, néologisme poétique évoquant l'éclosion d'une humanité nouvelle et succédant à l'homínisation, processus naturel d'évolution³⁴². L'homme pourrait désormais intervenir grâce aux biotechnologies sur l'évolution des espèces autrefois naturelle et sur l'inéluctabilité de la mort. Ayant maîtrisé la nature au-delà du raisonnable, grâce à l'outil et aux technologies, l'homme se doit d'employer à maîtriser l'entropie qu'il a opérée sur la nature et, ce faisant, réhabiliter une conception humaniste respectueuse de l'homme. L'animal vif ou figuré, les manimalités³⁴³ artistes travaillent activement à nous le rappeler.

³⁴⁰ Néologisme construit avec les mots « humain » et « animal » en français, traduit par D. Lee en anglais *Manimals*, et confectionné par moi-même, dans un de mes travaux, en un jeu de mots *Manimalités*, accolant tout à la fois les mots « main », « humain » et « animalités ».

³⁴¹ Michel Serres, *Hominescence*, Paris, Ed. Le Pommier, 2001. Le mot hominescence est forgé sur les mots « homme » et « essence » comme dans adolescence ou luminescence, évoque un changement majeur de notre rapport à l'environnement, au temps, aux autres humains, aux animaux.

³⁴² Comme la station debout ou l'augmentation du volume du cerveau.

³⁴³ In Augustin Berque et Maurice Sauzet, *Le Sens de l'espace au Japon, vivre, penser, bâtir*, Paris, Éditions Arguments, 2004, réédition légèrement augmentée de l'ouvrage épuisé *Vivre l'espace au Japon*, Paris, PUF, 1982. Chacun peut investir le « ma- », à la manière des mots tronqués du collage cubiste : au delà de l'adjectif possessif ma, manie, manière, le Ma de la culture japonaise qui signifie « intervalle, transition, pause, respiration, passage » et qui « incarne et s'incarne dans tous les éléments qui permettent de relier "et/ou" de séparer un lieu d'un autre ».

Bibliographie

Ouvrages théoriques

- ANDRIEU, Bernard. *Devenir Hybride*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2008.
- ANZIEU, Didier. *Le Moi Peau*. Paris : Dunod, 1995.
- ASLAN, Odette (Textes réunis par). *Le Corps en jeu*. Paris : CNRS, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, « Quadrige », 2009.
- . *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, « Folio essais », 1985.
- . *La terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 1971.
- BALTRUSAÏTIS, Jurgis. *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*. Paris : Olivier Perrin, 1957.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Delanoël-Gonthier, 1968.
- . *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- BERGSON , Henri. *Matière et mémoire*. Pars : Quadrige, 5^e Ed. 1997.
- BLANC, Nathalie. *L'animal et la ville*. Paris : Odile Jacob, 2000.
- COURTINES, Jean-Jacques, et Claudine HAROCHE. *Histoire du visage, exprimer et taire ses émotions (XVI^e - début XIX^e siècle)*. Paris : Rivages, 1988.
- CYRULNIK Boris (Sous la direction de). *Si les lions pouvaient parler, Essais sur la condition animale*. Paris : Quarto Gallimard, 1998.
- DARWIN, Charles. *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*. Paris : CTHS, 1998.
- DEBORD, Guy. *La société de spectacle*. Paris : Gallimard, « Folio », 1996.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. *L'Anti-Œdipe*. Paris : Edition de Minuit, 1972.
- . *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Edition de Minuit, 1980.
- . *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Edition de Minuit, 1991.
- DELORT, Robert. *Les animaux ont une histoire*. Paris : Points Histoire, 1993.
- DIGARD, Jean-Pierre. *L'Homme et les animaux domestiques, anthropologie d'une passion*. Paris : Fayard, 1990.
- . *Les français et leurs animaux, ethnologie d'un phénomène de société*. Paris : Fayard, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Totem et Tabou*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1981.
- . *L'inquiétante étrangeté*. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1985.
- . *Sur le rêve*. Paris : Gallimard, « Folio Essai », 1995.
- . *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, « Folio », 1989.
- GAGNEBIN, Muriel. *La fascination du laid*. Seyssel: Champ Vallo, « L'or l'Atalante », 1994.

- GIOVANNI, Lista. *Le Futurisme, Une avant-garde radicale*. Paris : Gallimard, 2008.
- GREEN, André. *Le travail du négatif*. Paris : Edition de Minuit.
- GRENIER, Catherine. *La revanche des émotions, Essai sur l'art contemporain*. Paris : Seuil, 2008.
- HEGEL. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Gallimard, 1993.
- JANGENE VILMER, Jean-Baptiste. *Éthique animale*. Paris : PUF, « Ethique et philosophie morale », 2008.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Le Corps comme objet d'art*. Paris : Armand Colin, « Chemins de traverse », 1998.
- KAPROW, Allan, et textes réunis par Jeff KELLEY. *L'art et la vie confondus*. Paris : Centre Pompidou, 1996.
- LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : PUF, « Quadrige », 1981.
- LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art Occidental, un problème esthétique*. Paris : Klincksieck, 2004.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.
- . *Tristes Tropiques*. Paris : Plon, « Terre Humaine », 1993.
- LIAIGRE, Lucien, et André DOYON. *Jacques Vaucanson, mécanicien de génie*. Paris : PUF, 1967.
- MAISON ROUGE (de), Isabelle. *Mythologies Personnelles, L'art contemporain et l'intime*. Paris : Scala, 2004.
- MALDONADO, Guitemi. *Le cercle et l'amibe. Le Biomorphisme dans l'art des années 1930*. Paris : INHA/CTHS, « Les Essais de l'INHA », 2006.
- MEREDIEU (de), Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris : Larousse in extenso, 2008.
- PEARL, Lydie (Sous la direction de). *Corps, art et société, Chimères et utopies*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- PEARL, Lydie. *Que veut la foule ? Art et Représentation*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- PLATON. *La République, Livre II*. Paris : Gallimard, « Folio Essai », 1993.
- POINSOT, Jean-Marc. *L'Atelier sans mur*. Villeurbanne : Art édition, 1991.
- POISSANT, Louise. *Interfaces et sensorialité*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2003.
- RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments, Son essence et sa genèse*. Paris : Seuil, 1984.
- SINGER, Peter. *La libération animale*. Paris: Grasset, 1993.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 1990.

VARGIN, Olivier. *Regards sur l'art contemporain russe (1990-2010)*. Paris : L'Harmattan, 2010.

VON FRANZ, Marie-Louise. *Les rêves et la mort*. Paris : Fayard, 1985.

Essais et écrits sur l'art

ARAGON, Louis. *Les collages*. Paris : Hermann, 1965.

ARASSE, Daniel. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. : Flammarion, 1992.

BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne, un art paradoxal*. Paris : Du Regard, 1998.

BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris : Du Regard.

BEHAR, Henri, CARASSOU, Michel. *Dada, histoire d'une subversion*. Paris : Fayard, 2005.

BERLIOZ, Jacques, POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (Sous la direction de). *L'animal exemplaire au Moyen Age*. Presses Universitaires de Rennes : Ve-XVe siècles, 1999.

BOCCIONI, Umberto. *Dynamisme plastique : peinture et sculpture futuristes*. Lausanne : La Cité - L'Age d'Homme « Coll. Avant-Gardes », 1975.

CHARBONNEAUX, Anne-Marie (Sous la direction de). *Les Vanités dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion, 2005.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont « Bouquins », 1982.

CROS, Caroline, LE BON, Laurent. *L'art à ciel ouvert, commandes publiques en France, 1983-2077*. Paris : Flammarion, 2008.

DALARUN, Jacques (Sous la direction de). *Le Moyen Âge en lumière*. Paris : Fayard, 2002.

DAVAL, Jean-Luc. *La photographie, histoire d'un art* : Albert Sika, 1982.

DE SOUSA, Jörg. *L'estampe, de la gravure à l'impression*. Paris : Fleurus, 1991.

DUPOND, Paul. *Histoire de l'imprimerie, tome 1*. Paris : L'Harmattan, Les introuvables, 1998.

GIRY, Marcel. *Le fauvisme: ses origines, son évolution*. Paris / Neuchâtel : Ides et Calendes, 1981.

GOLDBERG, Roselee. *Performances, l'art en action*. Paris : Thames and Hudson, 1999.

KAENEL, Philippe. *Le métier d'illustrateur, Rodolphe Töpffer, J.J Grandville, Gustave Doré*. : Librairie Droz, 2005.

- LENNE, Gérard. *Le cinéma fantastique et ses mythologies, 1895-1970*. Paris : Henri Veyrier, 1985.
- LUGLI, Adalgisa. *Assemblage*. Paris : Adam Biro, 2000.
- LYON, Hortense. *Dossier pédagogique La Fontaine Stravinsky* : Centre National de Documentation Pédagogique, 2004.
- MANOVITCH, Lev. *Le langage des nouveaux médias*. Paris : Les Presses du Réel, 2010.
- MARIE, Gisèle. *Les fragments de Johan Caspar Lavater et leur place dans l'histoire de la physiognomonie, tome I*. Bordeaux : Thèse de Doctorat, 1986.
- MARINO FERRO, Xosé Ramon. *Symboles animaux*. Paris : Desclée de Brouver, 1996.
- MATOSSIAN, Chabé. *Espace public et représentations*. Paris : La part de l'œil, « collection théorie », 1996.
- MELOT, Michel. *L'Illustration, histoire d'un art*. Genève : Albert Skira, 1984.
- MELOT, Michel. *L'estampe, histoire d'un art*. Genève : Albert Skira, 1981.
- MONDRIAN, Piet. *Le Néoplasticisme*. Paris : L'Effort Moderne, 1920.
- PARMEGIANI, Claude Anne. *Les petits français illustrés 1860-1940*. Paris : Du Cercle de la librairie, 1989.
- PEREZ-JEAN, Brigitte, EICHEL-LOJKINE, Patricia (Etudes réunies par). *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris : Editions Champion, 2004.
- PICON, Gaétan (Texte de). *Journal du surréalisme, 1919-1939*. Genève : Albert Skira, 1976.
- POPPER, Franck. *L'art à l'âge électronique*. Paris : Hazan, 1993.
- PUTNAM, James. *Le musée comme médium dans l'art contemporain, le musée à l'œuvre*. Paris : Thames and Hudson, 2002.
- RIPA, Cesare, BAUDOIN, Jean. *Iconologies*. Bibliothèque Municipale Dijon : Mathieu Guillemot, 1644.
- RUSH, Michael. *Les Nouveaux Médias dans l'art*. Paris : Thames and Hudson, 2000.
- TAYLOR, Brandon. *Le collage, l'invention de l'avant-garde*. Paris : Hazan, 2005.
- TESNIERE, Marie-Hélène. *Bestiaire médiéval, enluminures*. Paris : BnF, 2005.
- VAN ASSCHE, Christine. *Collection Nouveaux Médias : Installations*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2006.
- WEBER, Wilhelm. *Histoire de la lithographie*. Paris : Aymerie Somogy, 1967.

Monographies

- ARNAULD, Pierre. *Calder, mouvement et réalité*. Paris : Hazan, 2009.
- BRESSON, Christian. *Hubert Duprat Theatrum, Guide imaginaire des collections*. Paris : Réunion des Musées Nationaux « Reconnaître », 2002.

COCTEAU, Jean. *Jean Cocteau, La Belle et la Bête, Journal d'un film*. Paris : Edition du Rocher, 2003.

CRIQUI, Jean Pierre. *Xavier Veilhan 1999-2009*. Paris : Les Presses du Réel, 2009.

FORMAGGIO, Dino. *Goya*. Paris : Librairie Larousse, 1960.

GASSIER, Pierre, WILSON, Julit. *Goya*. Suisse : Vilo Office du livre, 1970.

GIUSTI, Sergio, ZANO, Francesco. *Sandy Skoglund. The artificial Mirror*, Roma : Contrasto, 2009.

KULIK, Oleg. *Oleg Kulik, Art Animal*. England : Ikon Gallery, 2001.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Goya, gravures et lithographies*. Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1961.

LASCAULT, Gilbert. *Sur la planète Max Ernst*. Paris : Maeght Editeur, 1991.

LAVAL JEANTET, Marion, MANGIN, Benoit. *Art orienté Objet*. Paris : CQFD, 2003.

MARCADE, Jean-Claude. *Calder*. Paris : Flammarion, 1996.

MICKO, Miroslav. *Francisco Goya y Lucientes, Les Caprices*. Paris : Cercle d'art, 1960.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso. *Francisco Goya y Lucientes*. Paris : Chêne « Profils de l'art », 1989.

PERREAU, David. *Xavier Veilhan*. Paris : Hazan, 2004.

PICAZO, Gloria, ROEGIERS, Patrick. *Sandy Skoglund*. Paris : Audiovisuel, 1992.

PUJADE, Robert. *Du réel à la fiction, la vision fantastique de Joan Fontcuberta*. Corse : Isthme, 2005.

REMBERT, Virginia Pitts. *Piet Mondrian, sa vie son œuvre*. New York : Parkstone Press, 2002.

RESTANY, Pierre. *Les Nouveaux Réalistes*. Paris : Planète Edition, 1968.

SAINT PHALLE (de), Niki. *Traces. Une autobiographie. Remembering 1930-1949*. Lausanne : Acatos, 1999.

SALA, Carlo. *Max Ernst et la démarche onirique*. Paris : Klincksieck, 1970.

SIMON, Joan, WEGMAN, William. *William Wegman, Funny Strange*. London : Yale University Press, 2006.

SPIES, Werner. *Max Ernst-Loplop, l'artiste et son double*. Paris : Gallimard, 1997.

STRAVINSKI, Igor. *Chroniques de ma vie*. Paris : Denoël, 2001.

STRAVINSKY, Théodore. *Le message d'Igor Stravinsky*. Lausanne : Librairie F. Rouge, 1938.

VENTURI, Lionello. *Piero Della Francesca*. Paris : Albert Skira, 1990.

Catalogues

- ART ORIENTE OBJET. *La part animale*. Exposition du 10 mars au 06 mai 2011. Rouillé : Centre d'art contemporain Rurart, 2011.
- BARIDON, Laurent (Curateur). *Homme animal : histoires d'un face à face*. Exposition - 2004. Musées de Strasbourg. Paris: Adam Biro, 2004.
- BOSWELL, Peter, LANCHNER, Carolyn, MAKELA, Maria. *The Photomontages of Hannah Höch*, Exposition 1996-1997. Walker Art Center. Minneapolis : Walker Art Center, 1996.
- COHEN, Françoise (curateur), VERRIERES Delphine. *La part de l'autre*. Exposition du 18 mai au 15 septembre 2002. Carré d'art Musée d'art contemporain de Nimes. Arles / Nimes : Acte Sud / Carré d'art, 2002.
- DURAND-RUEL, Denyse. *César catalogue raisonné. Vol.1. 1947-1964*. Paris : Ed. La Différence, « Mains et merveilles », 1994
- GAUTHIER, Michel. *Xavier Veilhan, Le plein emploi*. Exposition 2005/2006. Strasbourg : Ed. Musées de Strasbourg, 2005.
- GUEUNA, Hélène (Curateur), LE BON, Laurent (Curateur). *Jeff Koons Versailles*. Exposition du 10 septembre 2008 au 1^{er} janvier 2009. Château de Versailles de Paris. Paris : Ed. Xavier Barral, 2008.
- HARENT, Sophie, GUEDRON, Martial. *Beautés monstres. Curiosités, prodiges et phénomènes*. Exposition du 24 octobre 2009 au 25 janvier 2010. Musée des Beaux arts de Nancy. Paris : Somogy Edition d'art, 2009.
- LÉAL, Brigitte (Curateur), SIMON, Joan (Curateur). *Calder, les années Parisiennes 1926-1933*. Exposition du 18 mars au 20 juillet 2009. Musée National d'Art Moderne de Paris. Paris : Centre Georges Pompidou, 2009.
- LOISY (de), Jean (Curateur). *Huang Yong Ping. Myths*. Exposition du 23 octobre au 1^{er} décembre 2009. Galerie Kamel Mennour. Paris : Kamel Mennour, 2009.
- Mc SHINE, Kynaston. *Joseph Cornell*. Exposition 15 octobre-6 décembre 1981. MAM de Paris. Paris : Centro Di, 1981.
- MAMAC NICE, PERLEIN, Gilbert (curateur). *Niki de Saint Phalle, la donation*. Exposition du 17 mars au 27 octobre 2002. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice. Genève : Ed. Georges Naef, 2002.
- MAMAC STRASBOURG. GUIGON Emmanuel, KNOERY, Franck (curateurs). *John Heartfield : photomontages politiques. 1930-1938*. Exposition du 07 avril au 23 juillet 2006. Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg. Strasbourg : Musées de Strasbourg, 2006

PERLEIN, Gilbert (Curateur), FRANÇOIS, Rebecca (Curateur), BERGESI, Olivier (Curateur). *Wim Delvoye*. Exposition du 13 février-23 mai 2010. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice. Paris : Skira-Flammarion, 2010.

RANC, Jacques (Curateur), BOURRIAUD, Nicolas. *Le Corps Mutant*. Exposition du 12 octobre au 15 novembre 2000. Paris : Galerie Enrico Navarra, 2000.

SPECTOR, Nancy (Curateur). *Matthew Barney, The Cremaster Cycle*. Exposition du 14 février au 11 mai 2003. Salomon R. Guggenheim Museum. New-York : Guggenheim Museum, 2002.

SPIES, Werner. *Max Ernst, Rétrospective*. Exposition 1991/1992. Musée National d'Art Moderne de Paris. Exposition du 28 novembre 1991 au 27 janvier 1992. Paris : Centre Georges Pompidou, 1991.

SPIES, Werner. *Max Ernst, Une Semaine de Bonté, Les collages originaux*. Exposition du 29 juin au 13 septembre 2009. Musée d'Orsay de Paris. Paris : Gallimard, 2009.

TOMASULA, Steve, HEARTNEY, Eleanor, JEUDY, Henri-Pierre, KAC, Eduardo. *Eduardo Kac, Histoire naturelle de l'énigme et autres travaux*. Centre d'art contemporain Rurart de Rouillé. Exposition du 08 octobre au 20 décembre 2009. Poitiers : Al Dante, 2009.

VERGINE, Lea, VERZOTTI, Giorgio. *Il Bello e le bestie, Metamorfofi, artifici e ibridi dal mito all' immaginario scientifico*, Exposition 2004-2005. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Milan : Skira, 2005

Revues - articles

ARMENGAUD, Françoise, DUBUS, Pascale, SAISON, Maryvonne. « Animalités ». *Revue d'esthétique* n° 40. Paris : Jean-Michel Place, 2001.

ART PRESS. « ABC - Art Belge Contemporain ». *Art Press 2*. Paris : Art Press éditions, novembre-décembre-janvier 2011.

ART PRESS. « Le succès de l'art contemporain a-t-il un prix ? ». *Art Press* . Paris : Art Press éditions, janvier 2011.

AZOURI, Philippe, LALANNE, Jean Marc. « Cocteau et le cinéma, désordres ». *Cahiers du cinéma*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2003.

BLANC, Nathalie. « Création-Evasion, la ville nouvel espace de domestication du vivant ». *Présentaine : Villes*. Montpellier : Université Paul Valéry-Montpellier III, Hiver 2003-2004.

BONNET, Marie, BOUSTEAU, Fabrice (Sous la direction de). « Qu'est ce que l'art aujourd'hui ? ». *Beaux Arts Magazine*. Paris : Beaux Arts éditions, 2009.

BOUGNOUX, Daniel, GAILLARD Françoise. « Communiquer et transmettre ». *Les cahiers*

de médiologie n° 11. Paris : Gallimard, 2001.

BURREAUD, Annick. « Eduardo Kac, défricheur et visionnaire ». *Art Press* n° 246. Paris : Art Press éditions, Mai 1999, p. 34.

FANARI, PATROVITCH. « Oleg Kulik, artiste russe pour le meilleur et pour le pire ». *Art Press* n°269. Paris : Art Press éditions, juin 2001.

FONTCUBERTA, Joan, PONS, louis, CECCARELLI, Jean-Jacques.

« Assemblages ». *Carnets de l'artothèque du lycée Antonin Artaud n°1*. Marseille : 1989.

IOUROVSKAÏA, Elga, KAGAN, Moisej Samlojovic, REVAULT d'ALLONES, Olivier.

«Russie, Où en est l'art ?». *Revue d'esthétique* n° 23. Paris : Jean Michel Place, 1992.

JIMENEZ, Marc (Sous la direction de). « Les nouvelles relations esthétiques, Art et Mutations ». *L'Université des arts* n° 5. Paris : Klincksieck, 2005, Séminaire Interarts 2002-2003.

KAC, Eduardo, (texte de). « L'art technologique ». . France : Mars 1997, Colloque Les Treilles.

LAFARGUE, Bernard (textes réunis par). « Animaux d'artistes ». *Figures de l'art* n° 8. Pau : Presse Universitaire de Pau, 2003-2004.

MAC Hornu. « L'hybride ». *Dits* n° 1. Bruxelles : Mac Grand Hornu, septembre 2002.

NAKAMURA, Marie-Pierre. « Matthew Barney ». *Art actuel* n° 26. Paris : Art actuel éditions, Mai - Juin 2003.

NAU, Jean-Yves, ROCHE, Marc. « La Grande Bretagne s'interroge sur la création d'embryons hybrides humains / animaux ». *Le Monde*. Paris : Le Monde éditions, 13 janvier 2007.

NOUHALAT, Laure. « Animal artistique ». *Libération*. Paris : Libération éditions, 12 août 2005.

XUYANG, Sun. « Rien n'est bon dans le cochon ». *Courrier International*. Chine : Courrier International éditions, 12 mai 2011.

Sources électroniques

Artistes :

ARP, Hans. *Site d'Hans Arp*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.fondationarp.org>.

DELVOYE, Wim. *Site de Wim Delvoeye*. Wim Delvoeye. [En ligne]. Disponibilité et accès : www.wimdelvoeye.be.

KAC, Eduardo. *Site d'Eduardo Kac*. Eduardo Kac. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.ekac.org>.

LEE, Daniel. *Site de Daniel Lee*. Daniel Lee. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.daniellee.com>.

PICCININI, Patricia. *Site de Patricia Piccinini*. Patricia Piccinini. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.patriciapiccinini.net>.

SAINT PHALLE (de), Niki. *Site de Niki de Saint Phalle*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.nikidesaintphalle.com>.

Ouvrages / Livres numériques:

ANCIEN (L'), Pline. « Histoire Naturelle, Livre VII ». Traduit par P-C-B Gueroult. Paris, 1802. *Site des livres numériques Google*. Google Books. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://classes.bnf.fr/dossism/b-plinea.htm#Iconographie>.

ÉSOPE. « Fables de l'âne et du chien ». *Site d'Ebooks*. Ebooks. [En ligne]. Disponibilité et accès : http://www.ebooksgratuits.com/html/esope_fables_1.html#_Toc125626558.

GRANDVILLE, Jean-Jacques, DELORD, Taxile. « Un autre monde : transformations, visions, incarnations, ascensions... ». Paris : Ed. Fournier, 1844. *Site de Gallica*. BNF. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101975j>

STAHL, P.J (Sous la dir. de). « Scène de la vie privée et publique des animaux ». Paris : Ed. J. Hetzel, 1880. *Site de Gallica*. BNF. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86002022>.

Revues / Articles :

BURGAT Florence, « Animalité », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/animalite/>.

ARMENGAUD Françoise, « Anthropomorphisme », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/anthropomorphisme/>

BATAILLE, Georges. « Informe. Documents 1 (December 1929) ». Paris : Jean Michel Place, 1991, p. 382. *Site de Gallica*. BNF. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f.image>.

DINER, Simon. « Le Biomorphisme dans la culture moderne ». [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.peiresc.org/DINER/Biomorphisme.pdf>.

INRA. *Site de l'Institut de Recherche Agronomique*. INRA. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.inra.fr/internet/Directions/DIC/presinra/SAQfiches/porchinois.htm>.

JEANGENE VILMER, Jean-Baptiste. « De l'anti-animalisme primaire ». *Le Devoir*. 30 mars 2006, [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.ledevoir.com>.

JEANGENE VILMER, Jean-Baptiste. « Animaux dans l'art contemporain : la question

éthique». *Jeu* n° 130, mars 2009. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.erudit.org>.
LAVAL JEANTET, Marion. « Interspécificité : Que le cheval vive en moi ». *Revue Multitudes* n°47. *Site de Cairn Info*. Cairn Info. [En ligne]. Disponibilité et accès : 2011/4, <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-4-page-152.htm>.

MEMMI, Dominique. « Introduction, La fabrication du dégoût ». *Revue Ethnologie française*. Vol. 41. Paris : PUF, 2011, pp. 5 à 16. *Site de la revue scientifique Cairn Info*. Cairn Info. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2011-1-page-5.htm>.

Catalogues numériques :

CASINO LUXEMBOURG. « Wim Delvoye : Catalogue de l'exposition du 30 septembre 2007 au 6 janvier 2008 ». Luxembourg : Forum d'art contemporain. *Site de Wim Delvoye*. [En ligne]. Disponibilité et accès : www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1164.pdf.

MAC LYON. « Wim Delvoye : Exposition du 21 mai au 10 août 2003 ». *Site de Mac Lyon*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/divers/delvoye/index.html>

Dictionnaires / Encyclopédies :

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. *Site de l'Encyclopædia Universalis*. Encyclopædia Universalis. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.universalis-edu.com>.

ROBERT (Le). *Site du dictionnaire du Grand Robert de la langue française*. Le Robert. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://gr.bvdep.com.haysend.u-bordeaux3.fr/gr.asp>

TLF. *Site du Trésor de la Langue Française*. TLF. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://atilf.atilf.fr/>.

URBAIN. « Vocabulaire illustré de l'Art Urbain ». *Site d'Art Urbain*. [En ligne]. Disponibilité et accès : www.arturbain.fr.

Sites :

BORDEAUX. *Site de la Ville de Bordeaux*. [En ligne]. Disponibilité et accès : www.bordeaux.fr.

BNF. *Site de la Banque Nationale de France*. BNF. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.bnf.fr>.

CAIRN INFO. *Site de la revue scientifique Cairn Info*. Cairn Info. [En ligne]. Disponibilité et accès : www.cairn.info.

CERAP. *Site du Cerap*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://cerap.univ-paris1.fr/>.

EBOOKS. *Site d'Ebooks gratuits*. Ebooks. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.ebooksgratuits.com>

GOOGLE BOOKS. *Site des livres numériques Google*, [En ligne]. Disponibilité et accès : books.google.fr.

GALLICA. *Site de Gallica : Bibliothèque numérique*. BNF. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://gallica.bnf.fr>

INHA. *Site de l'Institut National d'Histoire de l'Art*. INHA. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://inha.revues.org>.

IRCAM. *Site de l'IRCAM, Centre Pompidou*. IRCAM. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://brahms.ircam.fr/>.

ORSAY. *Site du Musée d'Orsay*. Musée d'Orsay. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.musee-orsay.fr>.

PERSÉE. *Site de Persée, Portail de revues en sciences humaines et sociales*. Persée. [En ligne]. Disponibilité et accès : www.persee.fr.

POMPIDOU. *Site du Centre Georges Pompidou*. Centre Georges Pompidou. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.centrepompidou.fr>.

DVD

COCTEAU, Jean, *La Belle et la Bête*. [CD-ROM]. Paris : Studio Canal, 2006.

PAINLEVE, Jean, *Le grand cirque Calder 1927*. [CD-ROM]. Paris : Centre Pompidou, 2009.

PORTRAIT D'ARTISTE, *Niki de Saint Phalle*. [CD-ROM]. Paris : Chronique du XXe siècle, 2003.

Index des noms propres

A

ALEKAN, 151
ALEXANDRE, 209, 211
AMEISENHAUFEN Peter, 178
ANDRIEU Bernard, 250, 252
ANZIEU Didier, 147
ANTELME Robert, 12
APOLLON, 133, 134, 135, 136,
137, 164
ARAGON Louis, 166, 204
ARAKELIAN Hagop, 150
ARASSE Daniel, 117, 118
ARDANZA José Antonio, 237
ARISTOTE, 35, 48, 78
ARMENGAUD Françoise, 26, 69
ARNAULD Pierre, 210
ARP Hans, 29, 142, 144, 145, 146,
205, 206, 330
ATHÉNA, 132
AZOURI Philippe, 151

B

BAARGELD Johannes, 205, 206
BACHELARD Gaston, 122, 209,
212
BALLA Giacomo, 9, 265, 266,
267, 268, 269
BALTRUSAITIS Jurgis, 79
BALZAC Honoré, 105
BARATAY Eric, 35
BARIDON Laurent, 23
BARNEY Matthew, 8, 30, 153,
154, 155, 156, 157, 158, 159,
160, 322, 329, 330
BARTHES Roland, 181, 244, 317
BARTHOLDI, 244
BARYE Antoine-Louis, 107
BATAILLE Georges, 19, 21, 297
BAUDELAIRE Charles, 55, 118
BAUDRILLARD Jean, 181
BEAUMONT (de) Jeanne-Marie,
149

BENJAMIN Walter, 89, 181
BERGSON Henri, 268
BERNARD Emile, 241
BEUYS Joseph, 21
BEWICK Thomas, 56
BOCCIONI Umberto, 271
BONNARD Pierre, 44
BOSCH Jérôme, 44, 163, 169
BOUCHER François, 44
BOURGIER Jacques, 308
BOURRIAUD Nicolas, 160
BRAQUE Georges, 63, 64, 204,
241, 242
BRECHT George, 109
BRETON André, 120, 276
BRUEGEL, 44
BRUGADA Antonio, 117
BUFFON, 100
BUTLER Judith, 320

C

CALDER Alexander, 8, 207, 208,
209, 210, 211, 326, 327, 328,
333
CAMPER Peter, 135, 137
CANGUILHEM Georges, 136,
248
CANTIMPRÉ Thomas, 48, 49
CARNICERO Isidro, 103
CAYETANA Maria, 101
CENTAURE, 321
CERBERE, 40, 76, 77, 125, 238
CESAR, 8, 200, 201, 328
CÉZANNE, 241
CHARDIN Jean-Baptiste Siméon,
56
CHARLES III, 98
CHARLES IV, 98, 101
CHODOWIECKI, 86
COCTEAU Jean, 149, 150, 151,
152, 327, 329
CORNELL Joseph, 8, 210, 212,
213, 214, 328

COSULICH CANARUTTO
Sarah, 237

D

DALARUN Jacques, 45
DARWIN Charles, 92, 111, 132,
136, 274
DAUMIER Honoré, 107
DAY Josette, 151
DE BEAUVAIS Vincent, 72
DE FONTENAY Elisabeth, 25,
135, 289
DE LYRE Nicolas, 71
DE VIGNAY Jean, 72
DE VINCI Léonard, 194
DEBORD Guy, 218
DELACROIX Eugène, 15, 107,
118, 244, 294, 295, 297, 298
DELEUZE Gilles, 160, 168, 192,
225, 274
DELLA FRANCESCA Piero, 327
DELLA PORTA Giambattista, 79,
80, 81
DELORT Robert, 35
DELVOYE Wim, 9, 22, 31, 281,
282, 283, 285, 286, 287, 297,
299, 300, 302, 303, 320, 329,
330, 332
DENIEUL-CORMIER Anne, 78
DESCARTES René, 22, 26, 79,
81, 223, 225, 266, 268, 277,
301
DESPRET Vinciane, 24
DIABLE, 40, 169
DIANE, 44
DIGARD Jean-Pierre, 7, 25, 28,
37, 50, 52, 53, 54, 288, 289
DIOGENE, 29, 43, 127, 130, 295
DISNEY, 244, 287
DISNEY Walt, 244, 287
DONATELLO, 242
DOSTOÏEVSKI, 294
DUCHAMP Marcel, 276

DUCHESSE D'ALBE, 101
DUPRAT Hubert, 31, 274, 275,
277, 326
DURAND-RUEL Denyse, 200

E

ERNST Max, 7, 8, 30, 58, 118,
119, 120, 121, 122, 123, 164,
165, 166, 167, 192, 204, 205,
206, 207, 212, 213, 244, 245,
247, 317, 327, 329
ESOPE, 16, 38, 44

F

FABRE Jean-Henri, 276
FACTEUR CHEVAL, 169
FLORIAN, 59
FONTCUBERTA Joan, 8, 30, 178,
179, 180, 327
FORMAGGIO Dino, 101, 115
FORMIGUERA (Père), 178
FRANKENSTEIN, 18, 281
FREUD Sigmund, 100, 128, 129,
160, 186, 205, 245

G

GAGNEBIN Murielle, 184
GASSIER Pierre, 100
GAUDI, 169, 171
GAUTHIER Michel, 244
GEHRY Frank, 237
GIRARD René, 321
GLADSTONE Barbara, 154, 155,
157, 159
GLIGOROV Robert, 29, 146, 147,
148
GODOY Manuel, 98, 101, 103
GOETHE, 86
GOYA Francisco, 7, 58, 98, 99,
100, 101, 102, 104, 115, 327
GRANDVILLE Jean-Jacques, 59,
108, 137
GROSE, 97
GROSZ Georges, 24
GUATTARI Félix, 160, 192, 274

GUEDRON Martial, 23, 107
GYSBRECHT Cornelis, 122

H

HARAWAY Donna, 252
HARVEY, 79
HAUSHOFER Marlen, 316
HAUSSMANN Raoul, 112
HEARTFIELD John, 24, 109, 110,
111, 113, 317, 328
HERGOTT Fabrice, 244
HETZEL, 331
HITCHCOCK Alfred, 254
HOBBES, 277
HÖCH Hannah, 112, 113, 114,
317, 328

J

JARRY Alfred, 120
JEUDY Henri-Pierre, 287
JUNG Carl Gustav, 28, 34, 36

K

KAC Eduardo, 22, 31, 277, 278,
279, 280, 281, 319, 329, 330
KANT Emmanuel, 26, 171, 249
KAPROW Allan, 127
KLEIN Yves, 244
KNORR Karen, 9, 31, 307, 308,
310
KOONS Jeff, 234, 235, 237, 328
KULIK Oleg, 8, 9, 14, 22, 29, 31,
124, 125, 126, 127, 128, 129,
130, 291, 293, 294, 295, 296,
297, 317, 327, 330

L

LAFARGUE Bernard, 26, 284
LAMARCK, 132, 136
LASCAULT Gilbert, 17, 204
LAUTRÉAMONT, 191, 204
LAVAL JEANTET Marion, 248,
249, 320

LAVATER Johan Caspar, 78, 86,
88, 98, 133, 134, 135, 136, 137,
326

LE BRUN Charles, 24, 81, 82, 84,
85

LE NÔTRE André, 236

LEDA, 23, 164

LEE Daniel, 7, 87, 89, 90, 91, 92,
93, 322, 331

LEIBNIZ, 268

LENNE Gérard, 150

LEOCADIA, 115

LEOPOLD Aldo, 13, 319

LÉVI-STRAUSS Claude, 129,
209, 319

LOBRICHON Guy, 69

LOCHNER Stephan, 164, 166

LOHENGRIN, 164, 166

LOPLOP, 7, 58, 118, 119, 120,
121, 122, 164, 166, 212, 317,
327

LOUIS XIV, 236

LOUIS XVI, 44, 105

LOUIS-PHILIPPE, 107

LYSIMACHUS, 173

M

MAGRITTE, 254

MAITRE FRANÇOIS, 72

MALEVITCH, 67

MAN RAY, 63, 64, 66, 276

MANGIN Benoit, 248, 320

MANOVITCH Lev, 91

MANZONI Piero, 22

MARCADÉ Jean-Claude, 208

MARIE ANTOINETTE, 105

MARIE Gisèle, 78

MARIE LOUISE, 26, 98, 103

MARIE-MADELEINE, 128

MARINETTI, 301

MARINETTI Filippo Tommaso,
301

MARTIAL, 23, 107, 280, 328

MELOT Michel, 55

METZINGER Jean, 241

MICHEL-ANGE, 311, 313

MICKO Miroslav, 103
MONDRIAN Piet, 242, 243, 327
MOREL D'ARLEUX, 82
MULLINS Aimee, 157, 158
MUYBRIDGE Edward, 227, 245,
267

N

NAKAMURA Marie-Pierre, 154
NAPOLEON, 115, 239, 245, 297
NOÉ, 31, 305, 309, 311, 313, 315

O

ŒDIPE, 100, 156, 158, 173, 323
OUDRY Jean-Baptiste, 43
OVIDE, 40, 56

P

PAGNOL Marcel, 151
PARÉ Ambroise, 248
PASCAL, 171
PASTOUREAU Michel, 45, 50
PEARL Lydie, 127, 129, 130, 160
PERREAU David, 244
PHÉBUS Gaston, 43, 50, 51
PHILIPPON Charles, 105, 107
PICASSO Pablo, 204, 208, 241,
242
PICAZO Gloria, 254
PICCININI Patricia, 8, 23, 30,
181, 182, 183, 184, 185, 186,
331
PICON Gaétan, 205
PIERRE LE MANGEUR, 48
PLATEAU Joseph, 267
PLATON, 37, 67, 79, 127, 302
PÖLSLER Julian Roman, 316

PONTUS Hulden, 173
POUSSIN, 86, 307

R

RAYSSE Martial, 280
RIPA, 44, 173, 284
ROEGIERS Patrick, 254
ROLLING STONES, 285
ROUSSEAU Henri, 169

S

SAINT JEAN, 44, 71
SAINT PHALLE (de) Niki, 166,
167, 168, 169, 170, 171, 172,
173, 174, 222, 224, 226, 318,
328, 331, 333
SALA Carlo, 207
SARTRE Jean-Paul, 208
SATAN, 69, 169
SAUSSURE (de) Ferdinand, 244
SENEFELDER Aloÿs, 56
SERRES Michel, 322
SHELLEY Mary, 281
SIGALON Xavier, 311
SKOGLUND Sandy, 9, 252, 253,
254, 255, 256, 318, 327
SMITHSON Robert, 319
SOCRATE, 43, 79, 80, 127, 302
SOURIAU Etienne, 14, 17, 30, 91,
162, 232, 248, 253, 257, 280,
287
SPIES Werner, 58, 120, 122, 164,
205, 245
STRAVINSKY Igor, 8, 30, 218,
222, 223, 224, 225, 226, 326,
327

T

TESNIERE Marie-Hélène, 69
THIERRY Edouard, 84, 85
THIERS Adolphe, 239, 244, 311
TITIEN, 44
TINGUELY Jean, 173, 222, 223,
224, 226
TOLSTOÏ Léon, 293, 295, 296

U

UEXKÜLL (von) Jacob, 249

V

VALÉRY Paul, 147, 329
VAUXCELLES Louis, 242
VEILHAN Xavier, 9, 238, 239,
240, 241, 242, 243, 244, 245,
246, 327, 328
VERONESE Paolo, 44
VOLTAIRE, 277

W

WAGNER, 164
WEGMAN William, 7, 15, 28, 63,
64, 66, 67, 318, 327
WILSON Julie, 100
WINCKELMANN, 236

Y

YONG PING Huang, 9, 31, 309,
311, 312, 313, 315, 328
YRIARTE, 117

Z

ZEUS, 23, 40, 132, 164, 177

Table des illustrations

Figure 1 - <i>L'homme du puits</i> , peinture pariétale. © Lascaux © lascaux.culture.fr.	20
Figure 2 – Cave Canem, « Prends garde au chien », mosaïque du vestibule de la maison dite du « poète tragique ». © Pompéi © Colognid http://www.flickr.com/	42
Figure 3 – Barthélémy l'Anglais, « Un lévrier », <i>Livre des propriétés des choses</i> , Paris, 1416. © Bibliothèque municipale de Reims.	46
Figure 4 – Thomas Cantimpré, « Monstres marins, dragons et dauphins », <i>Liber natura rerum</i> , vers 1240, Paris. © Abbaye de Saint-Amand Valenciennes © BNF.	49
Figure 5 - Gaston Phébus, « De l'instruction du veneur », <i>Livre de chasse</i> , 1387-1389. © BNF.	51
Figure 6 - Laure Joyeux, <i>Poule de luxe</i> , linogravure sur papier Canson Edition, 30 x 40 cm, 2010. © Laure Joyeux.	57
Figure 7 - J.J Grandville, « L'Ecolier: Indicatif présent: Je m'ennuie. Le Maître: Tu t'ennuies. L'Ecolier. Vous m'ennuy... Le Maître: Pas cela. L'Ecolier: Nous nous ennuyons. Vous nous ennuyez », <i>Les Métamorphoses du jour</i> , lithographie, Paris, 1828. © BNF.	58
Figure 8 – J. J Grandville, « Le chien et le loup », <i>Illustration des Fables</i> , lithographie, Paris, 1838. © BNF.	59
Figure 9 - J.J Grandville, « Bal masqué », <i>Un Autre Monde</i> , Fournier, 1843. © BNF.	60
Figure 10 – Laure Joyeux, <i>24h dans la vie d'une chienne</i> , série de linogravures sur papier Canson Edition reliée au fil de couture noire, 30 X 27 cm chacune, 2010-2013. © Laure Joyeux.	62
Figure 11 - William Wegman, <i>Before/On/After, Permutations</i> , série de 7 photographies en noir et blanc, épreuves aux sels d'argent contrecollées sur carton, 34x27cm chacune, © Centre Georges Pompidou, Paris, 1972, © William Wegman.	65
Figure 12 – Nicolas De Lyre, « Tétramorphe », <i>Postilles</i> , Xe siècle, Troyes, Médiathèque de l'agglomération, ms. 152, fol. 291v © BNF.	71
Figure 13 – Vincent de Beauvais, « Allégorie des sept péchés capitaux », <i>Miroir historial</i> , Paris, 1463, traduit par Jean de Vignay, illustré par Maître François. © Département des Manuscrits, BNF.	72
Figure 14 – Laure Joyeux, <i>Cerbère</i> , dessin au feutre noir, 21 x 29,7 cm, 2007. © Laure Joyeux.	77
Figure 15 - Giambattista Della Porta, <i>Socrate-cerf</i> , Naples. Edition de 1602. . © Jurgis Baltrusaitis in <i>Aberrations, les perspectives dépravées</i> , Paris, Champs, Flammarion, 1995. .	80

Figure 16 - Giambattista Della Porta, « Homme-lion et homme-bœuf », <i>Della fisionomia dell' Uomo</i> , Libri sei, Padoue : Ed. Tozzi, 1623. . © Jurgis Baltrusaitis in <i>Aberrations, les perspectives dépravées</i> , Paris, Champs, Flammarion, 1995.	80
Figure 17 - Charles Le Brun, « Géométrie physiognomonique du lion et de l'âne », d'après la <i>Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant les rapports de la physionomie humaine avec celle des animaux</i> de Morel D'Arleux, Paris (1806). © Jurgis Baltrusaitis in <i>Aberrations, les perspectives dépravées</i> , Paris, Champs, Flammarion, 1995.....	82
Figure 18 - Charles Le Brun, « Trois têtes d'hommes en relation avec l'aigle », encre noire, papier blanc, pierre noire, plume (dessin), 225 x 323 cm, 1690. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Ollivier.	84
Figure 19 - Charles Le Brun, « Trois têtes d'aigles », encre noire, lavis gris, papier beige, pierre noire, plume (dessin), 218 x 314 cm, 1690. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Ollivier.	85
Figure 20 - Johann Caspar Lavater, <i>L'art de connaitre les hommes par la physionomie</i> , tome IX, « De la physionomie des animaux », Pl. XXIV. p. 62, 1820. © http://books.google.fr/ ...	88
Figure 21 – Daniel Lee, <i>Manimals</i> , photographie retouchée, 75 x 55,5 cm. © Daniel Lee, 1993, © http://www.daniellee.com	90
Figure 22 – Laure Joyeux, <i>Je est un autre</i> , série de linogravures sur papier Canson Edition, 40 x 30 cm chacune, 2012. © Laure Joyeux.	94
Figure 23 – Laure Joyeux, <i>Je est un autre</i> , installation, linogravures imprimées sur transparents, œillets en laiton, fil de nylon, 208 x 110 cm, 2012. © Laure Joyeux, © Photo : Florence Babin.	96
Figure 24 - Francisco Goya, <i>Les Caprices</i> , « El sueño de la razon produce monstruos », traduit par « Le sommeil de la raison engendre des monstres », « La fantaisie abandonnée de la raison produit des monstres impossibles ; unie à elle, c'est la mère des arts et l'origine de leurs merveilles », planche 43, eau forte et aquatinte, 21,6 x 15,2 cm, 1792. © Gallica, © BNF.	99
Figure 25 - Francisco Goya, <i>Les Caprices</i> , « Todos caerán », « Tous tomberont », « Chose étrange, ceux qui tombent n'apprennent rien de l'exemple de ceux qui sont tombés avant eux. Mais il n'y a rien à faire, tous tomberont », Planche 19, eau forte et aquatinte, 21,9 x 14,5 cm, 1792. © Gallica, © BNF.	102
Figure 26 - Francisco Goya, <i>Les Caprices</i> , « Tu que no puedes », « Toi qui n'en peux plus », Planche 42, eau forte et aquatinte, 21,7 x 15,1 cm, 1792. © Gallica, © BNF.	104
Figure 27- Anonyme, <i>La famille des cochons ramenée à l'étable</i> , eau forte colorisée, 15,5 x 23 cm, 1791. © Gallica, © BNF.....	106

Figure 28- J. J Grandville, « Règne animal- Cabinet d'histoire naturelle », <i>La Caricature</i> , Lithographie, 1833. © http://www.flickr.com/	108
Figure 29 - John Heartfield, <i>And yet it moves</i> , 1943. © Akademie der Künste, Berlin © Institut Valencia d'Art Modern, © http://www.johnheartfield.com	110
Figure 30 – Hannah Höch, <i>Coupé au couteau de cuisine Dada dans la culture décadente du ventre à bière de l'Allemagne de Weimar</i> , photomontage, 114 x 90cm, 1919-1920. © http://dadasurr.blogspot.fr/ , © Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.....	114
Figure 31 - <i>Un Chien</i> , 1820-1823, Peinture murale passée à toile, 131x79 cm. © Museo del Prado, Madrid Espagne, © http://www.arretsurimages.net/	116
Figure 32 – Max Ernst, <i>Dans le bassin de Paris, Loplop, le supérieur des oiseaux, apporté aux réverbères la nourriture nocturne</i> , Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, Chapitre I, planche 11 de <i>La femme 100 têtes</i> , 16,2 x 14,7 cm, 1928-1929. © Jacques Faujour - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN), © Adagp, Paris.....	119
Figure 33 - Max Ernst, <i>Loplop, le Supérieur des oiseaux ou Oiseau de neige</i> , huile sur toile, 79 x 99 cm, 1928. © Collection privée, ©.....	121
Figure 34 – Max Ernst, « Chimaera », illustration pour <i>This Quarter</i> , encre, 1932. ©.....	123
Figure 35 - Oleg Kulik, <i>Mad Dog or the last Taboo guarded by Lonely Cerber</i> , performance. © Oleg Kulik, 1994-1996.....	126
Figure 36 - J.C. Lavater, <i>De la Grenouille à Apollon</i> , eau forte, 1803. © Jurgis Baltrušaitis in <i>Aberrations, les perspectives dépravées</i> , Champs, Flammarion, 1995.....	134
Figure 37 - J. J Grandville, « Apollon descend vers la grenouille », <i>Le Magasin Pittoresque</i> , lithographie, 1844. © Jurgis Baltrušaitis in <i>Aberrations, les perspectives dépravées</i> , Champs, Flammarion, 1995.....	137
Figure 38 - Laure Joyeux, <i>Une identité peut en cacher une autre</i> , morphing animé, 2012. © Laure Joyeux.....	139
Figure 39 – Laure Joyeux, <i>Amnios</i> , vidéo, 5mn, 2011-2012, © Laure Joyeux.....	141
Figure 40 - Jean Arp, <i>Mise au tombeau des oiseaux et papillons. Portrait de Tristan Tzara</i> , 1916-1917. ©.....	144
Figure 41 - Robert Gligorov, <i>Chicken Skin</i> , photographie, cibachrome sur aluminium, 120 x 92 cm. © Robert Gligorov, 1996. © Aeroplastics contemporary, Belgique © Collection privée.....	148
Figure 42 - Jean Cocteau, <i>La Belle et la Bête</i> , film en noir et blanc, 90 mn, 1946. © <i>La Belle et la Bête</i> , DVD StudioCanal, 2006, © Comité Jean Cocteau © SNS (groupe M6), 2002....	152

Figure 43 - Matthew Barney, <i>Cremaster Cycle, Cremaster 4</i> , “Candidat Loughton”, film en couleur, 42 mn. © Matthew Barney, 1994 © Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995, © Michael James O’Brien.....	155
Figure 44 - Matthew Barney, <i>Cremaster Cycle, Cremaster 3</i> , “Aimee Mullins en Sphinx”, film en couleur, 3h02mn. © Matthew Barney, 2002. © Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995, © Michael James O’Brien.....	157
Figure 45 - Matthew Barney, <i>Cremaster Cycle, Cremaster5, Le Géant</i> , film en couleur, 54mn. © Matthew Barney, 2002. © Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995, © Michael James O’Brien.....	159
Figure 46 – Max Ernst, <i>Le cygne est bien paisible</i> , collage et fragments de photographies, 8,3 x 12 cm, 1920. ©.....	165
Figure 47 - Niki de Saint Phalle, <i>Le jardin des Tarots</i> , sculptures, Toscane, 1979-1998. © Niki de Saint Phalle, <i>Le Jardin des Tarots</i> , Berne, Ed. Benteli, 1997.....	170
Figure 48 – Niki de Saint Phalle, <i>Le jardin des Tarots</i> , « L’impératrice », Sculpture, Toscane, 1979-1998. © Niki de Saint Phalle, <i>Le Jardin des Tarots</i> , Berne, Ed. Benteli, 1997.....	172
Figure 49– Laure Joyeux, <i>Corps accords</i> , linogravure sur papier Canson Edition, 30 x 30 cm, 2011. © Laure Joyeux.....	176
Figure 50 - Joan Fontcuberta, <i>Fauna Secreta</i> , installation, taxidermie, photographies, 1989. © Joan Fontcuberta.....	180
Figure 51 - Patricia Piccinini, <i>The young family</i> , silicone, polyurethane, cheveux, 80 x 100 x 110 cm. © Patricia Piccinini, 2002-2003.....	183
Figure 52 – Laure Joyeux, <i>Carnaval</i> , dessin au feutre noir, 21 x 29,7 cm, © Laure Joyeux.....	189
Figure 53 – Laure Joyeux, <i>Mon égo</i> , linogravure sur papier Canson Edition gravure, 11,5 x 30 cm, © Laure Joyeux.....	190
Figure 54 – Laure Joyeux, <i>Melting Pot</i> , linogravures imprimées sur papier blanc collées sur carte géographique contrecollée sur papier Canson édition gravure, cousu au fil noir, 30 x 24 cm, 2011-2013. © Laure Joyeux.....	193
Figure 55 – Laure Joyeux, <i>Manimalités</i> , installation, figurines, linogravure sur carte géographique, moulage en plâtre, support en bois peint, fil de couture noir, 20 x 30 x 100 cm environ, 2011-2013. © Laure Joyeux.....	195
Figure 56 - Laure Joyeux, <i>Fossile</i> , radiographies, fil de coton, fil de nylon, 49,5 x 69,5 cm, 2011-2013. © Laure Joyeux.....	198

Figure 57 - César, <i>La chauve-souris</i> , fer soudé, 144 x 215 x 12 cm, poids : 90 kg. © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN), © Adagp, Paris.....	201
Figure 58 - Max Ernst, Baargeld et Arp, <i>Fatagaga : le troisième tableau gazométrique, Ici tout est suspendu, La vapeur et le poisson</i> , photomontage, 10,7 x 12,3 cm, 1920. © The Museum of Modern Art, New York, ©.....	206
Figure 59 - Alexandre Calder, <i>Circus</i> , matériaux de récupération, 137.2 × 239.4 × 239.4 cm 1926. © 2009 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York; photograph © Whitney Museum of American Art.	211
Figure 60 - Joseph Cornell, <i>The caliph of Bagdad</i> , bois, matériaux divers, 1954. © Kynaston Mc Shine, <i>Joseph Cornell</i> . Exposition 15 octobre-6 décembre 1981, MAM Paris, Centro Di, 1981.....	214
Figure 61 – Laure Joyeux, <i>In situ</i> , installation dans l'espace public, photographies, linogravures photocopiées en noir et blanc contrecollées sur feuilles cartonnées, châssis en bois, disposées dans l'espace public, Bordeaux, 2012. © Laure Joyeux.	217
Figure 62 – Laure Joyeux, <i>Transhumance</i> , installation de figurines dans l'espace public, photographie numérique, 2012. © Laure Joyeux.	219
Figure 63 - Laure Joyeux, <i>Transhumance</i> , installation de figurines en plastique rouge dans l'espace public, photographie numérique, 2012. © Laure Joyeux.	220
Figure 64 - Laure Joyeux, <i>Transhumance</i> , installation de figurines en plastique rouge dans l'espace public, photographie numérique, 2012. © Laure Joyeux.	221
Figure 65 – Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle, <i>Fontaine Stravinsky</i> . © IRCAM. © Ville de Paris, 1983, ©.....	224
Figure 66 - Laure Joyeux, <i>Mélange homogène</i> , animation, 2011 - 2012. © Laure Joyeux... ..	228
Figure 67 – Laure Joyeux, <i>Chinoiseries</i> , animation, 2011 - 2012. © Laure Joyeux.	230
Figure 68 – Laure Joyeux, <i>Sortir du cadre</i> , dessin, feutre noir, 21 x 29,7 cm, 2010. © Laure Joyeux.....	233
Figure 69 - Jeff Koons, <i>Puppy</i> , acier inoxydable, substratum, plantes, 1240x910x830cm, 1992. © Guggenheim, Bilbao. ©.....	235
Figure 70 – Xavier Veilhan, <i>Le Lion</i> , sculpture en résine. © Xavier Veilhan. © Ville de Bordeaux, 2005, © Thomas Sanson.....	240
Figure 71 - Max Ernst, <i>Une Semaine de Bonté</i> , « Le lion de Belfort », planche n°1, collage de xylogravures, 1933. © Max Ernst, ADAGP / VEGAP, Madrid, 2009, © Peter Ertl, © Fundacion Maprffre, Instituto de Cultura, Paseo de Recoletos, 23. Madrid 28004.	247

Figure 72 - Art Orienté Objet, <i>Félinanthropie</i> , photographie, prothèses, chat. © Art Orienté Objet, 2007.....	251
Figure 73 – Sandy Skoglund, <i>Radiactive cats</i> , photographie couleur cibachrome, chats sculptés en plâtre, modèles vivants. © Sandy Skoglund, 1980.....	255
Figure 74 – Laure Joyeux, <i>Coup de grisou chez les coccinelles</i> , dessin, crayon de couleur rouge, pierre noire, feutre noir, 64 x 45 cm, 2011 - 2012. © Laure Joyeux.....	258
Figure 75 – Laure Joyeux, <i>Danse macabre</i> , dessin au feutre noir, 64 x 45 cm, 2011 - 2012. © Laure Joyeux.	260
Figure 76 – Laure Joyeux, <i>De main de maître</i> , dessin, crayon graphite, feutre noir, 64 x 45 cm, 2011-2012. © Laure Joyeux.	262
Figure 77- Giacomo Balla, <i>Dynamisme d'un chien en laisse</i> , huile sur toile, 90,8 x 110 cm, 1912. © Albright-Knox Art Gallery, Etats-Unis.....	269
Figure 78- Etienne-Jules Marey, <i>Cheval monté au galop</i> , Chronophotographie, négatif, 6,6 x 9 cm, 1886. © Collège de France.....	270
Figure 79 - Laure Joyeux, <i>Tentative d'évasion</i> , stylo feutre sur papier Canson Edition gravure, 27 x 44 cm, 2008. © Laure Joyeux.	272
Figure 80 - Hubert Duprat, <i>Phryganes</i> , pierres précieuses, or, insectes. © Hubert Duprat, 1984.....	275
Figure 81 - Eduardo Kac, <i>GFP Bunny</i> , lapin. Gène de la protéine de méduse, © Eduardo Kac, 2000.....	279
Figure 82 - Wim Delvoye, <i>Jean-Pierre</i> , peau de cochon tannée et tatouée, 140 x 100 cm. © Wim Delvoye, 2005.	283
Figure 83 – Wim Delvoye, <i>Wim Delvoye</i> , cochon tatoué et empaillé, 120x50x30cm environ, 2005. © Photo : blogs.lesechos.fr, © Wim Delvoye.....	286
Figure 84 - Laure Joyeux, <i>Homocanis</i> , dessins au stylo feutre sur papier calque, couture sur papier, couture sur tissu, fil noir, 19 x 27 cm, 2010-2012. © Laure Joyeux.....	290
Figure 85 - Laure Joyeux, <i>Assignment à résidence</i> , linogravure sur papier Canson édition gravure, 30 x 22 cm, 2011. © Laure Joyeux.	292
Figure 86 – Oleg Kulik, Série <i>The Russian</i> , <i>Hommage à Léon Tolstoï</i> , « Eclipse 1 », 116 x 84 cm, photographie Cibachrome. © Oleg Kulik, 1999.	296
Figure 87 - Eugène Delacroix, <i>La Liberté guidant le peuple</i> , huile sur toile, 260 x 325 cm, 1830. © Musée du Louvre, Lens © Direction des musées de France, 1999 © Photo RMN-Grand Palais - H. Lewandowski.....	298
Figure 88– Wim Delvoye, <i>Cloaca Original</i> , installation. © Wim Delvoye, 2000, © http://www.wimdelvoye.be/	300

Figure 89 – Laure Joyeux, <i>As living as a Dodo</i> , origami en papier calque, moteurs, fil de fer, linogravures imprimées sur papier calque recouvertes d'un film d'acétate et cousues au fil noir, support en bois recouvert de matériaux de récupération, monté sur pied en métal récupéré, 90 x 40 x 130 cm, 2011-2013. © Laure Joyeux.	306
Figure 90 – Karen Knorr, <i>A young stag hound</i> , <i>Série The Venery</i> , photographie en couleur, cibachrome sur aluminium, 120 x 105cm, © Karen Knorr, Château de Cheverny, 2002.	310
Figure 91 - Huang Yong Ping, <i>Arche</i> , installation, animaux taxidermisés. © Huang Yong Ping, 2009, © Marc Domage, André Morin et Gao Jie.....	312
Figure 92 – <i>Arche de Noé</i> , provenant probablement d'un manuscrit d'Hafiz, poète Persan, <i>Divan</i> , gouache sur papier, attribuée à Miskin, un peintre particulièrement admiré pour ses représentations d'animaux, 28,1 x 15,6 cm, 1590-1600. © Huang Yong Ping, <i>Myths</i> , Paris, Kamel Mennour, 2009.....	315