

Marion Le Torrivellec



**L'animal dans l'art contemporain : Etude analogique
d'une pratique de l'équitation et de la sculpture
comme mise en forme d'une relation.**

Mémoire de recherche de Master 2
Année 2015 – 2016

Sous la direction de Dominique Clévenot et d'Isabelle Alzieu

**L'animal dans l'art contemporain : Etude analogique
d'une pratique de l'équitation et de la sculpture comme
mise en forme d'une relation.**

Remerciements

Je tiens à remercier mes directeurs de recherche, Dominique Clévenot et Isabelle Alzieu pour leur suivi et leur disponibilité, et plus généralement toute l'équipe d'enseignants du master 2 pour leur bienveillance.

Merci à ma mère Lydia qui corrigea l'orthographe de ces pages avant l'impression et à mon compagnon Mathieu qui m'encouragea dans cette reprise d'étude et me la rendit possible.

Merci également pour sa patience et sa grande aide en infographie, pour ses encouragements et son soutien en général, même quand il s'agit dans notre cas d'avouer que l'on en aime un autre.

Merci à Pierre Faure pour m'avoir fait découvrir la technique de la taxidermie, à Alice Puech-Maurel pour m'avoir gardé les cornes de ses chevaux, et à Atael, pour le simple fait d'exister.

SOMMAIRE

<u>Sommaire</u>	p.5
<u>Introduction</u>	p.6
<u>I L'utilisation de l'animal dans l'art contemporain</u>	p.9
<u>A Le retour en force de la taxidermie</u>	p.11
<u>B Les qualités plastiques d'un matériel incarné</u>	p.35
<u>C Les qualités mécaniques d'une machinerie parfaite</u>	p.44
<u>D Un désir de fusion ?</u>	p.56
<u>II L'animal domestique, territoire de l'affect : procédés et mises en forme d'une relation</u>	p.69
<u>A L'animal domestique, territoire et propriétés</u>	p.70
<u>B A cheval, une relation mise en forme par le mouvement</u>	p.80
<u>C Analyse de ma pratique artistique, enjeux et questionnements</u>	p.93
<u>Conclusion</u>	p.113
<u>Annexe</u>	p.116
<u>Corpus des sources</u>	p.118
<u>Table des illustrations</u>	p.123
<u>Table des matières</u>	p.126

Introduction

Animal vient du latin *animalis*, formé depuis le radical *anima* qui veut dire « *souffle, principe vital, âme* »¹. Nous pouvons y voir transparaître le mot *animer* qui signifie « *donner vie* » ou encore dans l'expression *rendre l'âme*, le passage de vie à trépas.

Etymologiquement parlant, l'animal est donc un principe vital, un être animé qui se meut et qui vit, tout comme l'homme. Alors qu'est ce qui donne tant de poids à nos différences ?

Pour Georges Bataille² c'est l'art qui nous sépare, et ce depuis la naissance de l'humanité, lorsqu'à l'Age du renne, un élan créateur fait naître les premières représentations animales, sujet de 90 % des peintures rupestres, et émancipe ainsi l'homme du règne dont il est issu.

Pour nombre de philosophes, c'est la parole, absente chez l'animal, qui conditionne nos rapports : théorie logocentriste, « thèse, position ou présupposition qui se maintient d'Aristote à Heidegger, de Descartes à Kant, Lévinas et Lacan. »³ Lacan considère l'animal comme incapable de feindre, de tromper et donc de connaître *le mal*. Pour Heidegger l'absence de parole est questionnée en concomitance avec la temporalité et donc la notion qu'aurait ou non l'animal du temps qui passe. Ces deux idées se regroupent chez le philosophe allemand sous le concept de *Weltbiden*, soit le rapport qu'entretient chaque espèce avec le monde qui l'entoure. Chez Gilles Deleuze, une fascination de l'animal s'opère dans l'existence de ce monde qui lui est propre, dans la réponse de chaque espèce à des stimuli bien précis, qu'une autre ne remarquerait pas. Jacques Derrida invente d'ailleurs le mot « animot » pour mettre en avant la diversité des espèces animales et leur singularité. En prononçant *animot* on entend *animal* au pluriel, ce qui nous laisse comprendre que le mot *animal* ne peut les représenter tous. *Animal*, comme *animot*

1 Définition du site Dicolatin [en ligne].

2 G.Bataille, *La Peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.

3 J.Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p.48.

n'est qu'un mot. Un mot dont l'animal est privé, et auquel, en tant que référent désignant une chose en tant que telle, la diversité de la faune est bien entendu, incommensurable.

Adorno et Horkheimer⁴, tout comme Nietzsche⁵, se revendiquent du courant de pensée de Schopenhauer et accordent, eux aussi de l'importance à cette notion d'aguet : l'animal ne peut pas ne pas être concerné, ne pas s'impliquer, il est l'objet de ses désirs, de ses pulsions, sans ne jamais pouvoir s'en distancier. « En permanence, et jusque dans les battements de son propre cœur, le monde, l'extériorité du monde lui parviennent. »⁶

Les projections anthropomorphiques sont légion dans les études sur l'animal, elles permettent de mettre en exergue les analogies existant entre l'homme et l'animal, et donc de traiter de l'un en abordant l'autre. L'animal fonctionne comme un miroir pour l'homme, dans toute son altérité, il nous renvoie l'image d'un passé commun, d'un présent partagé et pose donc la question de l'état de nos futurs. En effet la disparition connue de certaines espèces et la fin qui semble programmée pour certaines autres font qu'en ce début de XXI^{ème} siècle la confiance en l'être humain et en la pérennité de la nature n'est plus au beau fixe. La création artistique prend la mesure des préoccupations de son époque et nous les retranscrit à travers l'image d'un retour aux sources, d'un désir de se rapprocher de *l'autre* monde, si proche et pourtant si différent.

« Chaque animal est un frémissement de l'apparence et une entrée dans le monde. Chaque entrée dans le monde est un monde, un mode d'être au monde, une traversée, une histoire. »⁷ Ces quelques lignes de Jean-Christophe Bailly mettent en évidence ce qui leur donne tant d'intérêt : chaque espèce animale est une histoire, un rythme, une image mais aussi une musique, une odeur... Tous les sens sont convoqués pour tenter de saisir la quintessence d'un univers dont nous n'avons pas toujours la clé. « Au commencement de toute considération sur les animaux il y a ou il devrait y avoir la surprise, la surprise qu'ils existent. »⁸ Parce que c'est avant tout

4 « Pour échapper au vide lancinant de l'existence, il faut une capacité de résistance à laquelle le langage est indispensable. Même l'animal le plus fort est infiniment faible. La thèse de Schopenhauer selon laquelle la vie oscille entre la douleur et l'ennui, entre de brefs instants où l'instinct est satisfait et un désir ardent qui ne connaît pas de fin, s'applique bien à l'animal auquel aucunes connaissances ne permet d'arrêter le destin. » Citation d'Adorno et d'Horkheimer, *La dialectique de la raison*, 1944, dans l'émission de France Culture *Répliques* du 15 février 2014.

5 « De tout temps les hommes profonds ont eu pitié des animaux. [...] C'est une lourde peine de vivre ainsi en animal soumis à la faim et au désir, de ne pas même parvenir à la moindre conscience sur cette vie. Comment imaginer destin plus lourd que celui de la bête de proie pourchassée dans le désert par le plus rongeur des tourments, rarement satisfaite et ne l'étant jamais qu'avec une satisfaction qui se fait douleur, soit dans la lutte sanglante avec d'autres animaux, soit dans la voracité répugnante et le trop-plein de la satiété. Tenir à la vie avec cet aveuglement, cette folie, y tenir sans autres ambitions, eh bien c'est cela être animal » Citation de Nietzsche, *Considérations inactuelles*, 1876, *Ibid.*

6 J.C.Bailly, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013, p.56.

7 *Ibid.*, p.33.

8 *Ibid.*, p.35.

par-là que toute histoire commence, dans les livres d'images, dans les contes, dans les fables, les dessins-animés, dans ce qui nourrit un imaginaire d'enfant qui chaque jour découvre des animaux plus improbables que la veille. L'animal c'est avant tout pour moi un insatiable appétit, une curiosité sans borne, et un désir absolu de m'en approcher. Insatisfaite, frustrée par une simple observation, il m'a semblé évident assez vite que ma soif d'eux ne s'étancherait que dans la relation. La relation réciproque, s'il en est une, d'un plaisir d'être ensemble. Je vécus avec un chien, l'échange était interactif, puis un chat : rien à voir. Le chat est libre. Et finalement, pour qu'il m'emporte avec lui, pour que nous fassions corps, que nous ne fassions qu'un, un cheval entra dans ma vie.

Mon point de vue sur les choses, le *Weltbiden* qui m'est propre est celui d'une sculpteuse. Là où certains sont nyctalopes, je vois en volumes, en matières. C'est dire si les formes animales et leurs multiples revêtements me parlent ! Alors de ce grand corps roux et lisse d'une demi-tonne naquit une histoire, celle de notre rencontre, d'un travail commun et d'une forme en mouvement : le mouvement de son corps, du mien, mais aussi de mes sentiments. Et c'est de cela dont il va s'agir : des formes que prennent les choses, de celles que je leur donne, de la recherche matérielle de la mise en forme de l'immatériel.

Nous allons dans un premier temps nous pencher sur la place qu'occupe l'animal dans l'art contemporain : comment nous est-il donné à voir ? Naturalisé ? Vivant ? Est-ce pour sa plastique ? Ses qualités mécaniques ? Cognitives ? Ce qu'il représente ? Les angles d'approche seront multiples et nous tenterons d'explorer les moyens convoqués pour servir l'entrée de l'animal sur la scène artistique au courant de ces cinquante dernières années, terminant sur les questions d'éthiques qui découlent de toute manipulation du vivant. Après ce tour d'horizon de l'histoire de l'art le focus se resserrera sur la notion de territoire, le contrat domestique ou le passage du sauvage à la sphère privée, et la relation qui se tisse entre l'animal et le maître, et plus exactement entre le cheval et le cavalier car c'est d'équitation dont il s'agira, comme pratique permettant une mise en forme par le mouvement des liens relationnels existant entre l'homme et le cheval. Puis finalement nous parlerons de pièces créées pour témoigner d'une relation sentimentale, de la sculpture comme technique de mise en forme des sentiments en interrogeant ma pratique artistique à travers ses enjeux et ses ressorts. Il sera donc question de se voir dans les yeux de l'autre, de l'accueillir dans son monde et de construire ensemble : il sera question d'une histoire d'amour dont la réciprocité des sentiments ne sera jamais assurée, comme une douce descente en roue libre.

I L'utilisation de l'animal dans l'art contemporain

L'objectif de cette première partie est de prendre la mesure de la place octroyée à l'animal sur la scène artistique depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle à nos jours, et de comprendre comment il s'y est invité.

En nous penchant sur les pratiques convoquant la figure de l'animal dans l'art contemporain, nous plaçons le décor, le contexte dans lequel prennent place mon processus de recherche et les questionnements mis en forme par ma pratique.

Cette première partie est donc celle d'une histoire de l'art contemporain, depuis un point de vue interrogateur et curieux d'une amoureux des bêtes qui ne sait pas pourquoi l'attrait pour leur monde est si fort, ni par quel pouvoir ils exercent sur moi tant de fascination.

Quatre parties viendront donc orienter notre cheminement : un premier temps sera consacré à la taxidermie, une technique cynégétique d'un autre temps qui revient depuis peu sur le devant de la scène. Nous questionnerons l'animal naturalisé comme fidèle représentant de son espèce, mais aussi comme objet au service d'une fiction, puis enfin comme écran de nos projections anthropomorphiques. Nous apporterons ensuite un peu de sentiments à nos observations en nous penchant sur les qualités plastiques des animaux, l'intensité de leur présence à l'écran et les questions plus formelles qui découlent d'une telle autonomie : dans le *white cube*, l'animal est-il ou non un *ready made* ? Puis dans un troisième temps, prenant la suite de leurs qualités plastiques, nous nous pencherons sur celles, mécaniques, qui nous renvoient à leur *puissance d'agir spontanée*, à la capacité de l'animal à être ou non sensible aux qualités esthétiques de son environnement et nous verrons comment ses qualités furent mises à profit par l'artiste. Le quatrième et dernier questionnement qui alimentera cette première partie portera sur le désir de fusion illustré par certains artistes collaborant avec l'animal vivant, notamment à travers la pratique de la performance, ou parfois, flirtant avec la science et les manipulations génétiques qu'elle permet. Cela nous amènera finalement et de façon tout à fait évidente à nous intéresser aux questions d'éthique qui découlent de l'utilisation de l'animal vivant, et plus généralement aux différents mouvements de pensée contemporains du droit des animaux.

Ce tour d'horizon effectué, nous n'aurons non pas terminé notre parcours sur les chemins sinueux de la théorie, mais au contraire pris la mesure de l'ampleur des questionnements ontologiques découlant de ces observations et c'est à la philosophie et aux sciences humaines que notre seconde partie s'ouvrira. Mon travail pratique et mes expériences relationnelles

viendront la traverser, l'alimenter pour finalement la dominer.
Mais chaque chose en son temps.

A Le retour en force de la taxidermie

Présentation et histoire de la taxidermie

Taxidermie signifie littéralement « peau en ordre ». C'est une technique qui consiste à reproduire le corps de l'animal mort en trois dimensions et à y disposer avec beaucoup de précision sa peau préalablement tannée. Il s'agit là d'un procédé sculptural qui convoque d'une part la technique de la taille et d'autre part celle du moulage. Les spécimens sont aujourd'hui réalisés soit en polystyrène : les mesures de l'animal sont reportées sur le bloc de polystyrène qui est ensuite taillé. Soit en mousse polyuréthane, expansive, qui est coulée dans des moules préexistants aux formats standards, et c'est alors la peau qui est travaillée, recoupée pour venir correspondre parfaitement au corps en mousse qui lui est destiné. Il était à l'origine question de bourrer les peaux de paille pour leur redonner forme. L'expression d'animal empaillé est toujours couramment utilisée pour désigner un animal naturalisé, même si depuis un demi-siècle maintenant la paille a été abandonnée au profit des matériaux plus performants cités ci-dessus. La langue et les yeux sont des parties de la dépouille qui ne peuvent être conservées. Les yeux sont donc fabriqués en verre, achetés tels quels par l'artisan et collés sur le modèle naturalisé. La langue est moulée en polyuréthane, comme le corps, dans un moule au format standard.

Le corps de l'animal est dépouillé dans les quarante heures suivant sa mort et cela consiste à retirer avec beaucoup de précaution sa peau, pour qu'elle ne soit pas endommagée. L'opération se fait à l'aide d'une lame bien aiguisée. Il n'y a pas perforation de la cavité abdominale, donc ni sang, ni odeur ne s'échappent. Le corps, qui offre alors la perfection de son anatomie au regard de l'homme servira peut-être de modèle au sculpteur, bien que dans la plupart des cas, des moules et des gabarits existent déjà pour faciliter la tâche de l'artisan. Il devra ensuite, selon la nature de la commande, décider de l'attitude à choisir pour la mise en forme de l'animal. Sera-t-il en mouvement ? Ailes déployées ou sommeillant ? Le scénario de l'histoire se décide en atelier.⁹

Le plus ancien animal naturalisé¹⁰ selon les techniques de la taxidermie date de 1530, il s'agit d'un crocodile que l'on peut admirer dans l'église de Ponte Nossia en Italie où il se trouve

9 Ces informations sont issues de trois rencontres avec le taxidermiste Pierre Faure, établi à Villeneuve, qui eut la gentillesse et la patience de me faire découvrir la technique de la taxidermie.

10 « Naturaliser » est un terme généraliste qui désigne une volonté de rendre à l'animal son apparence naturelle sans en indiquer la technique empruntée.

suspendu à la coupole. Des pièces seront réalisées par la suite ainsi qu'au courant du XVII^{ème} mais aucun moyen n'avait alors été trouvé pour repousser les insectes qui détériorèrent la majorité des œuvres.

C'est en effet à cette époque où les découvertes scientifiques ouvrent de nouvelles perspectives, héritant des curiosités éveillées par les grandes découvertes et les grands voyageurs, qu'un intérêt pour l'histoire naturelle se fait sentir. C'est alors que les cabinets de curiosités se développent chez les particuliers, affichant des collections d'objets où l'animal côtoie le végétal et le minéral.

Au XVIII^{ème} siècle puis au XIX^{ème} des musées d'histoire naturelle commencent à voir le jour à travers le pays, c'est le regard que pose l'homme sur la nature, la relation qu'il entretient avec celle-ci qui est en jeu. En 1870, Jules André¹¹ construit une grande galerie dédiée à la zoologie pour rassembler les collections du Cabinet d'histoire naturelle alors trop exigü. Nous connaissons ce bâtiment sous le nom de Galerie de l'évolution du muséum d'histoire naturelle de la ville de Paris aujourd'hui toujours visitable et dont les collections singulières demeurent de précieux sujets d'étude. Entre 1872 et 1882 la production des ateliers de taxidermie sont à leur apogée. Assimilée à une prolongation de la vie, la taxidermie est sujette à de nombreux fantasmes : le taxidermiste semble redonner vie au sujet et arrêter le temps. Ce n'est alors pas un univers cynégétique mais bel et bien celui des explorateurs et des érudits voulant percer les secrets de la création que cette nouvelle technique vient servir. Sorte de livre d'histoire en trois dimensions, la taxidermie propose une représentation de l'animal qu'aucun autre médium ne peut égaler : il manquerait le volume à la photographie et à la vidéo et une observation en milieu naturel ne permettrait pas le toucher. C'est aussi l'époque des colonies et les collections se font reflet des préoccupations en vogue. Les mises en scène de l'époque alignent les sujets naturalisés sur des étagères et la férocité des grands fauves est mise en avant : tout est pensé pour conforter l'idée que l'homme (blanc) domine la nature et la soumet à son emprise. Des dioramas, maquettes à échelle 1 qui représentent les animaux dans leur environnement naturel, offrent au spectateur la découverte d'un monde exotique à deux pas de chez lui.

Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, le statut de l'animal naturalisé a mauvaise presse : « [...]A la fois unique et remplaçable, entaché d'accointances douteuses avec la chasse qui préside à la constitution des collections de trophées ou avec l'impérialisme qui fonde une partie des collections d'histoire naturelles, il est parfaitement « ringardisé » au point d'être disqualifié

11 J. Thiney, *Mort ou vif*, Paris, Editions de la Martinière, 2014, p.118.

y compris auprès de ceux qui ont en charge sa conservation... »¹²

Les mots de Raphaëlle Abrille, conservatrice-adjointe du musée de la chasse et de la nature ne sont pas tendres...

Les artistes dits « animaliers » n'ont pas non plus bonne presse : au XVII^{ème} siècle l'art animalier est classé avant-dernier selon une hiérarchie des genres, ne surpassant que la nature morte¹³. Les clichés ayant la peau dure, c'est avec beaucoup de précautions que l'animal sera traité dans l'art moderne. Les avant-gardes, en marge des codes académiques, se risquent à l'intégration d'animaux naturalisés dans leurs œuvres : chez Miró en 1936¹⁴ ou encore chez Victor Brauner avec *Loup table* entre 1939 et 1947¹⁵, sous forme de sculpture ou d'objet surréalistes. Tous deux interviennent après l'apparition des *Ready made* de Marcel Duchamp¹⁶. Une distance avec l'art animalier est ainsi posée : l'artiste peut en faire usage au titre d'objet emprunté à un autre genre, pour ces qualités plastiques, sans risquer d'être montré du doigt comme s'adonnant à ce *mauvais* genre. L'artiste américain Rauschenberg en fera également usage dans ses *Combine painting*¹⁷ dès 1955 en interrogeant le statut des objets, qu'ils proviennent de la vie courante ou qu'ils soient artistiques, et en les assemblant. Cette dynamique de recherche typiquement duchampienne lui vaudra le qualificatif de Néo-dada. De notre côté de l'Atlantique, c'est à travers le travail d'Annette Messenger, notamment *Les Pensionnaires* que la taxidermie entre dans l'art contemporain. Nous sommes au début des années 70 et la collection de petits moineaux emmaillotés qui constituent l'œuvre semble être dans la même veine idéologique que celle convoquée fin XX^{ème}, début XXI^{ème} par les artistes. Il s'agit d'opérer une projection anthropomorphique sur l'animal et, de cette façon de lui rendre hommage. Comme s'il était invité en tant qu'égal.

Ces quelques exemples ne sont bien sûr pas exhaustifs, ils sont là pour placer le décor dans lequel l'animal naturalisé prend place. Il apparaît maintenant et ce depuis les années 90, dans un *white cube* pourtant si éloigné de toute ruralité, comme objet postmoderne absolu. C'est en maniant l'ironie et l'autocritique que l'artiste, en tant qu'homme habitant son époque, se tourne

12 R. Abrille, *L'art (contemporain) de la taxidermie*, mis en ligne en juin 2012, p 9. [en ligne]
URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte FInal R_Abrille .pdf, consulté le 13 janvier 2016.

13 *Ibid.* p 4.

14 Miró introduit un perroquet naturalisé dans l'œuvre *Objet* en 1936.

15 Victor Brauner introduit différentes parties naturalisées du corps d'un renard (sa tête, sa queue, son postérieur) à une table en bois. Les quatre pieds de la table ainsi que son plateau figurent le corps manquant de l'animal. Un des pieds de la table est sculpté pour représenter une patte d'animal. *Loup-table*, 1939/1947, 54 x 57 x 28,5cm.

16 André Breton propose pour la première fois en 1929 une définition de *Ready made* dans son *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste. »

17 *Monogram* en 1955 nous donne à voir un bouc naturalisé pris dans un pneu peint debout sur une toile.

vers cette technique qui convoque tout à la fois tradition, décalage et dérision pour railler le monde qui l'entoure. Les mentalités ont changé, les préoccupations du XXI^{ème} siècle ne sont plus les mêmes et c'est souvent sous forme d'objet précieux issu d'une nature merveilleuse que l'animal nous est donné à voir.

Du trophée de chasse à la chimère : l'animal morcelé comme objet au service d'une fiction

Le trophée de chasse est un objet de notre culture populaire. Il est la tête de l'animal chassé naturalisée sur un socle selon des codes bien précis : le trophée d'un cervidé doit contenir ses bois et le haut de son crâne tandis que les défenses et les grès d'un sanglier seront les pièces à voir. Le choix de ces attributs vient du fait qu'ils expriment la bonne santé de l'animal. Le chasseur a alors tout intérêt à donner la mort à un sujet en pleine santé, débordant de vie.

L'artiste Pierre Abensur s'intéresse au regard que le chasseur pose sur sa victime dans sa série de photographies *Trophées subjectifs*. Il parcourt le monde en partant à la rencontre de chasseurs et en les faisant poser chaque fois selon la même mise en scène : vêtu de ses plus beaux habits, avec son trophée de chasse, sur le lieu où il lui donna la mort. Le décalage entre les paysages grandioses de l'arrière-plan que l'on imagine parcourus par les animaux sauvages et la lumière artificielle éclairant le sujet pour la prise de vue photographique apporte un caractère surnaturel à la scène. Il en ressort une dimension fictionnelle importante qui interroge le spectateur sur la nature de cette relation. L'homme semble fier et protecteur face à la bête qu'il mit à mort, dans une attitude quasi paternelle. La propriété est la première notion qui nous est donnée à voir. La mort serait donc la seule façon de posséder l'animal ? Mais dans ce cas s'agit-il de prouver sa puissance ou sa place sociale ou est-ce une matérialisation d'un amour débordant pour une nature trop vaste qui pousse le chasseur à tuer la bête ? Le titre de l'œuvre *Trophées subjectifs* appuie l'idée que le trophée s'inscrit comme un objet-récompense autodescerné dont la valeur ne s'estimerait pas selon des critères communs, mais dont seul le détenteur aurait la chance d'en saisir l'essence même, le caractère sacré. C'est d'ailleurs dans le but de raviver la passion du moment que l'artiste ramène le chasseur et sa proie sur le lieu de leur rencontre. Le chasseur n'est cette fois-ci armé que de son trophée et de l'émotion qu'il véhicule.

Dans un second temps la photographie apparaît comme une image posthume, celle de chasseurs puissants ayant réussi leurs vies. Le fait de les voir endimanchés, en costume-cravate pour la plupart mais dans un contexte qui est en dehors de leurs activités quotidiennes, le caractère de l'image change et semble composé pour représenter ce que la personne photographiée aurait

voulu laisser comme trace : celle d'un homme qui maîtrise la nature, les bêtes sauvages et les codes socio-professionnels de l'habillement. L'homme est ici un prédateur aux attributs virils. Le trophée apparaît comme extension du corps du chasseur, il a la même fonction que sur l'animal lui-même : il atteste de sa pleine forme. C'est en accessoire valorisant que l'objet trophée est donné à voir. L'homme lui doit beaucoup et cette reconnaissance transparaît. La photographie en témoigne.

Le morcèlement du corps de l'animal sous forme de trophée de chasse est traité par Pierre Abensur en photographie car l'histoire sous-entendue est forte : c'est celle d'une rencontre, d'un corps à corps, puis d'une victoire. Tout un schéma narratif classique réside en une image. Le fait que l'artiste ait parcouru le monde pour réaliser ces mises en scène dans différents pays apporte une dimension universelle au mythe du héros et de l'homme triomphant. Morcelé, l'animal est transportable, accrochable, soit maniable pour l'homme plus petit mais visiblement, puisque vivant, plus fort. L'animal se soumet mais le respect est entier face à l'adversaire conquis. Nous pouvons aisément imaginer que le chasseur murmurait à l'oreille de la bête morte, sur le chemin de la prise de vue, à quel point il fut bon ce jour-là dans son rôle de proie et s'il se souvient du paysage, tant il est sublime.

Si un morceau d'animal nous permet, par sa mise en scène, de le percevoir comme appartenant au monde de la fiction plutôt qu'à la réalité dont il conserve pourtant fidèlement les attributs physiques, qu'en est-il du pouvoir fictionnel d'un animal dont les attributs physiques sont modifiés, éloignés de leur référent ? C'est l'idée de faire du faux avec du vrai. Michel Pastoureau dans ses écrits *Bestiaire du moyen-âge* explique qu'à l'époque médiévale la notion de réalité était distincte de celle de vérité. L'observation n'était pas considérée comme ayant à voir avec le savoir ou pouvant apporter une vérité. « L'exact n'est pas le vrai »¹⁸. Cette citation illustre la culture médiévale et le développement à cette époque des créatures légendaires en parallèle des collections d'objets insolites et des premiers cabinets de curiosité montrant par exemple un rostre de narval ou un crâne d'éléphanteau comme étant respectivement une corne de licorne et un crâne de cyclope.

Dans la série *Misfits*,¹⁹ que nous pourrions traduire par *inadaptés*²⁰ c'est la question du réel et

18 M. Pastoureau, *Bestiaire du moyen-âge*, Paris, Seuil, 2011. ouvrage présenté dans l'émission de France culture *Le mystère de la licorne*, du 30 août 2015, URL : <http://www.franceculture.fr/emission-les-animaux-ont-aussi-leur-histoire-les-mysteres-de-la-licorne-2015-08-30> consultée le 3 janvier 2016.

19 T. Grünfeld, *Misfits*, série commencée en 1990.

20 Traduction proposée dans l'ouvrage de J. Collins, *La sculpture aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2008, p.89.

de l'imaginaire qui est d'abord soulevée. Thomas Grünfeld assemble, ou plutôt fait assembler, par la technique de la taxidermie deux ou trois morceaux de corps : la partie supérieure se trouve greffée à la partie inférieure d'un autre animal, en faisant alors apparaître un troisième, né de cette alliance saugrenue. Les pièces résultant de ces manipulations sont exposées dans des vitrines, selon une sobriété facilitant leur observation. Il existe par exemple, pour n'en citer que deux *Poulain/chien* de 1996 ou encore *Cygne/ragondin/âne* de 2001. Le procédé est extrêmement ludique et c'est un jeu de formes, de couleurs et de textures qui dirige ses choix. L'artiste explique sur le site de la galerie qui le suit en France que sa démarche est née d'un désir de tourner en dérision le « *Gemütlichkeit* (cette satisfaction si allemande du bien être qu'on n'éprouve que chez soi) »²¹ et qui rejoint entre autres la tradition des trophées de chasse. L'œuvre a des qualités esthétiques évidentes et s'il est vrai qu'elle interroge le spectateur sur les notions d'hybride, de manipulation génétique et de croisement entre les races, il me semble que la technique de la taxidermie est clairement mise en avant et qu'aucun doute ne plane quant à la méthode de fabrication de ces êtres hybrides. On se trouve ici en présence de sculptures faites à partir de corps d'animaux morts, naturalisés, morcelés puis réassemblés de façon fantaisiste. Le résultat, et ce, grâce aux matériaux peau /pelage/plume directement issus de la réalité qui ne subissent aucune transformation et qui sont utilisés tels quels par le taxidermiste, semble plus vrai que nature, comme si ces animaux étranges avaient pu autrefois exister.

Durant l'année scolaire 2014-2015 j'enseignais les arts-plastiques au collège Daniel Sorano de Pins-Justaret. Présentant le travail de cet artiste aux élèves, j'obtins des retours très mitigés. Je décidai donc au cours d'une séance de cibler plus précisément pour mieux les comprendre, les causes d'un tel rejet.

Ma petite enquête consistait à recueillir les impressions de trois classes de 3ème soit 87 élèves par rapport à l'œuvre *Misfits* de Thomas Grünfeld. Six des papiers récoltés sont blancs, pour le reste, les commentaires sont faits selon six critères différents, sur lesquels nous nous sommes mis d'accord. Plusieurs critères peuvent apparaître sur une même feuille :

- La question esthétique : est-ce oui ou non agréable à regarder ?
- La question de l'éthique : est-ce révoltant ou intrigant et plein d'humour ?
- L'intérêt du propos : est-ce pertinent ou sans intérêt ?

La première notion qui sort en tête, loin devant les autres est le problème éthique posé par l'utilisation du corps de l'animal comme matériau de l'œuvre. Cela prend ici une dimension

21 <http://www.jousse-entreprise.com/thomas-grunfeld>

révoltante car l'intégrité physique de l'animal est mise à mal, manipulée post-mortem et donc totalement contre nature. Sur 81 réponses, 61 le mentionnent. Dans un second temps c'est l'intérêt du propos qui prévaut. 27 réponses considèrent l'œuvre comme particulièrement pertinente et nous invitant à nous questionner. A l'inverse 11 d'entre elles n'y voient aucun intérêt. Seulement 9 réponses mentionnent l'intrigue et l'humour présents dans l'œuvre, puis finalement les questions esthétiques ferment la marche en s'équilibrant : 7 élèves trouvent l'œuvre « moche » tandis que 6 d'entre eux la trouve « jolie ».

Les élèves avaient au préalable étudié l'œuvre, ils connaissaient les motivations de l'artiste et savaient qu'il n'avait pas provoqué la mort des animaux utilisés. Le sentiment qui en ressort est malgré tout un sentiment de colère, de révolte, d'injustice : « Qui sommes-nous pour intervenir sur un corps mort ? » « Ce qui me gêne c'est qu'il met ensemble deux animaux ennemis comme l'oie et le renard [...] » « Il fabrique un animal qui n'existe même pas ! »²² Les différentes remarques des élèves outrés me surprisent pour ce qu'elles avaient de moraliste, relevant d'un devoir impérieux de respecter la sépulture tout comme la nature.

Les préoccupations écologistes étant dans l'air du temps de ce début de XXI^{ème} siècle, le groupe américain M.A.R.T. (*Minnesota Association of Rogue Taxidermist*)²³ se positionne sur le marché artistique en 2004 en revendiquant la taxidermie comme étant un moyen d'exploiter au maximum la dépouille d'un animal. Par exploiter il faut entendre ne rien gaspiller, tout utiliser. L'utilisation de la peau de l'animal lui rendrait donc hommage, rappelant sa vie passée, et sa mort *pour nous servir*. A Minneapolis, l'artiste taxidermiste Sarina Brewer est à sa tête. Elle invente la notion de *taxidermie alternative* qu'elle qualifie de sculpture « surréaliste/pop art » utilisant les matériaux de la taxidermie traditionnelle mais hors des cadres conventionnels. Elle perpétue la tradition des cabinets de curiosités en naturalisant dans l'œuvre de 2012 *High time heraldry* trois poussins siamois. La technique de la taxidermie vient, comme autrefois, servir la science et permettre l'observation d'un phénomène singulier. Mais l'artiste ne s'arrête pas là et vient teinter le spécimen en violet : Ce drôle d'objet bascule définitivement dans le domaine de la décoration, à mille lieux de la nature dont il est issu. La présentation des volatiles se fait sous cloche de verre, sertis de couronnes et de pierres précieuses. Les oiseaux semblent accessoires de mode et les petits bijoux conçus à leur taille introduisent l'idée d'une composition particulière, dite « de fantaisie » où la mise en scène est complètement intégrée au travail du

²² Propos recueillis sur différents papiers lors de l'enquête en juin 2015.

²³ <http://roguetaxidermy.com/>

taxidermiste.

Mises en scène et parodie de notre société

La parodie est « contrefaçon, imitation grotesque »²⁴, elle vient mettre en exergue un aspect bien connu d'un modèle choisi. Qu'il s'agisse d'une œuvre (musicale, cinématographique, artistique) ou plus directement du monde qui nous entoure, la parodie se moque, tourne en ridicule et introduit la dimension humoristique qui permettra son acceptation par le plus grand nombre. La mise en scène doit être flagrante et la lecture rapide. Au service des clichés et des images d'Épinal, qui mieux que l'animal pour habiter ces scènes ? A quels personnages plus qu'aux animaux collent mythes, légendes, symboles et autres métaphores ? L'artiste s'empare donc des codes de notre société et, les mêlant au travail du taxidermiste, crée des mises en scène dans lesquelles l'animal vient prendre la place de l'homme pour en moquer les turpitudes.

La « composition de fantaisie » est un genre de la taxidermie qui regroupe les commandes relevant de l'anthropomorphisme, c'est à dire d'une mise en scène de l'animal selon des attributs humains. Là où La fontaine, dotait l'animal, protagoniste de ses fables, de la parole pour écrire ses dialogues, l'art du taxidermiste se joue, lui, sur le registre visuel. C'est donc souvent habillé ou entouré de mobilier à sa dimension que l'animal naturalisé adopte les attitudes de l'homme, et par ce transport (*métaphora* en grec) il en devient le représentant.

Ce genre de composition est attribué à Walter Potter, un taxidermiste anglais autodidacte qui s'amusa au XIX^{ème} siècle à naturaliser et mettre en scène des dizaines, voire des centaines d'animaux morts. Les plus connues de ces compositions sont les lapereaux en salle de classe, les chatons buvant le thé ou encore les écureuils fumant le cigare et jouant aux cartes. Cette dernière œuvre date de 1880 et nous intéresse particulièrement car une œuvre de l'artiste italien Maurizio Cattelan vient plus d'un siècle plus tard y faire écho par l'utilisation d'un écureuil naturalisé. Si l'écureuil se prête bien à cet exercice c'est grâce à son anatomie : les proportions de son corps sont proches de celles de l'homme.

Dans *Bidibidobidiboo* de 1996, Maurizio Cattelan nous donne à voir une scène à priori dramatique : celle d'un suicide. Le décor est celui d'un intérieur : au premier plan deux chaises encadrent une table en formica jaune, sur l'une d'elle est assis un écureuil, son visage repose contre la table. Sur la seconde il n'y a personne mais sa position éloignée de la table sous-entend

²⁴ TLF, Site du trésor de la langue française, [en ligne]. URL:<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> consulté le 20 janvier 2016.

qu'elle était occupée il y a peu par quelqu'un qui vient de partir. Peut-être serait-ce un meurtre ? Sur la table il n'y a pourtant qu'un verre. En arrière-plan, un évier où git de la vaisselle sale et un cumulus nous indique que nous sommes probablement dans une cuisine. Aux pieds du rongeur, sur le sol, se trouve un revolver. Il n'y a aucune trace de sang. Tous ces accessoires sont à l'échelle de l'animal.

Cette mise en scène morbide semble nous offrir une réflexion toute particulière sur la nature, sur notre nature : notre société va-t-elle mal au point que même les animaux désirent en finir ? C'est du moins une des interprétations possibles de l'image. Le titre étant le nom de la chanson chantée par la marraine de Cendrillon lorsqu'elle change celle-ci en princesse dans le conte du même nom, c'est vers le registre du dessin-animé, dans l'univers Disney que l'artiste nous emmène. Retour en arrière et décalage complet pour cette œuvre qui ne s'adresse pas aux enfants. C'est alors en souvenir de cette tendre époque, que Maurizio Cattelan nous rappelle cette chanson, mais cette fois-ci avec des yeux d'adultes, dans une société où une citrouille n'a que peu de chance de devenir un carrosse et où les princes ne tapent que très rarement aux portes des orphelines exploitées pour en faire des princesses. L'œuvre apparaît comme une métaphore de l'adolescence, un passage à la vie adulte avec tout le désenchantement qui convient. L'écureuil, animal vif et sautillant, représenterait l'enfance, et, à travers la mise en scène de son suicide, une arrivée violente dans la réalité d'un monde d'adultes dénué de féerie. L'animal naturalisé apporte ici à l'œuvre une dimension réaliste au point qu'elle en est ridicule. Les miniatures de tout l'ameublement font de cette pièce une démonstration du kitsch victorien comme le XIX^{ème} siècle de Potter pouvait nous le donner à voir. Ce décalage rend tolérable le sort de l'écureuil car finalement tout cela n'est pas vrai. Nous savons bien que les écureuils n'ont pas de meubles en formica, nous voilà alors prêts à nous moquer de l'âme humaine et de ses tourments.

La mise en scène n'inclut cependant pas toujours le travail des miniatures, la simple position des corps choisie par l'artiste peut se montrer suffisamment éloquente pour que l'animal bascule de l'autre côté du miroir, chez l'anthrôpos.

Il en va ainsi pour l'œuvre *Trophy*²⁵ de l'artiste belge Wim Delvoye mettant en scène une biche et un cerf naturalisés copulant dans la position dite « du missionnaire », position où le mâle dirige l'ébat, au-dessus de sa partenaire. Le face à face lors de l'accouplement est presque exclusivement humain²⁶, mais la projection anthropomorphique ne s'arrête pas là car les

²⁵ *Trophy* est la traduction anglaise de *trophée*. L'œuvre date de 1999.

²⁶ Il semblerait en effet que certains singes s'accouplent également dans cette position. G.L.Leclerc Buffon,

cervidés échangent un baiser. L'animal en question étant connu pour ses bruyantes périodes de rut fin septembre où le mâle fait résonner la forêt de son brame, il apparaît comme particulièrement sexué dans notre imaginaire collectif. Le titre de l'œuvre *Trophy* nous renvoie au domaine de la chasse et aux trophées arborant traditionnellement la tête et les ramures de l'animal, mais aussi à la prédation qui incombe à toute séduction. En effet la parade amoureuse, qu'elle soit rythmée par les luttes physiques des cerfs, par leurs cris ou par une série de codes propres à l'humain, consiste chaque fois en la conquête de l'être convoité. On peut alors parler de trophée au même titre que l'on parle de conquête amoureuse. La figure virile qu'occupe le cervidé contraste avec la pureté et l'innocence que véhicule la biche,²⁷ et pourrait ainsi faire écho à certains fonctionnements de nos sociétés humaines. Le cerf est bien connu pour n'approcher la femelle qu'en période de rut, l'accouplement terminé il retourne rejoindre son groupe de cerfs où ils vivront entre mâles jusqu'à l'année suivante. La *cellule familiale* se compose de la biche, de son hère²⁸ ainsi que de son faon, nouvel arrivé. La femelle s'occupe exclusivement d'élever les petits. La lecture de l'œuvre de Wim Delvoye pourrait alors venir nourrir les critiques à l'encontre de nos sociétés machistes où les images traditionnelles véhiculent toujours les clichés d'une femme qui se consacre à l'éducation de ses enfants tandis que l'homme est moins présent de par son activité en dehors du foyer.

L'utilisation d'animaux sauvages naturalisés dans cette œuvre sert avant tout le propos mis en forme : l'acte sexuel est régi chez l'humain par la libido, c'est à dire par un champ pulsionnel de désirs. Le domaine de la pulsion appartient à l'animalité de chacun, à ce qui dépasse notre conscience et la gestion de celle-ci. Le parallèle entre l'homme et l'animal s'opère de façon plus littéral, l'acte sexuel pouvant se définir comme bestial, et les analogies entre les activités cynégétiques et amoureuses ayant été démontrées, l'œuvre de Wim Delvoye joue à la façon de Maurizio Cattelan à ouvrir la porte à nos projections anthropomorphes en mettant en scène dans toute sa virilité, le roi de la forêt.

Mais l'animal n'est pas toujours soumis aux artifices. Il n'est pas nécessairement décoré, hybridé ou humanisé...il est aussi naturalisé pour sa seule peau, ses dimensions et sa présence.

P.Guéneau De Montbeillard, *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, Imprimerie royale, 1775, [en ligne], site de Google book URL: https://books.google.fr/books?id=LQ5_95WG6xsC, consulté le 18 février 2016.

²⁷ G.Francione, *Introduction aux droits des animaux : votre enfant ou le chien ?*, Lausanne, Editions L'Age de l'homme, 2000. Dans cet ouvrage l'auteur catalogue les animaux selon qu'ils sont perçus par l'homme comme gentils ou non. La biche est par exemple figure de l'innocence.

²⁸ Le terme de hère désigne le jeune né l'année précédente qui n'a pas encore de bois.

Le cheval ayant partagé tellement de son histoire avec celle de l'homme, il est une figure particulièrement bavarde dans l'histoire de l'art. Animal de locomotion, il est intimement lié à la figure du chevalier, puis du dragon au sein de la cavalerie militaire. Alors quand il n'avance plus, quand ce n'est plus sur ces pattes si agiles mais sur son dos qu'il repose, c'est à une scène morbide que l'on assiste.

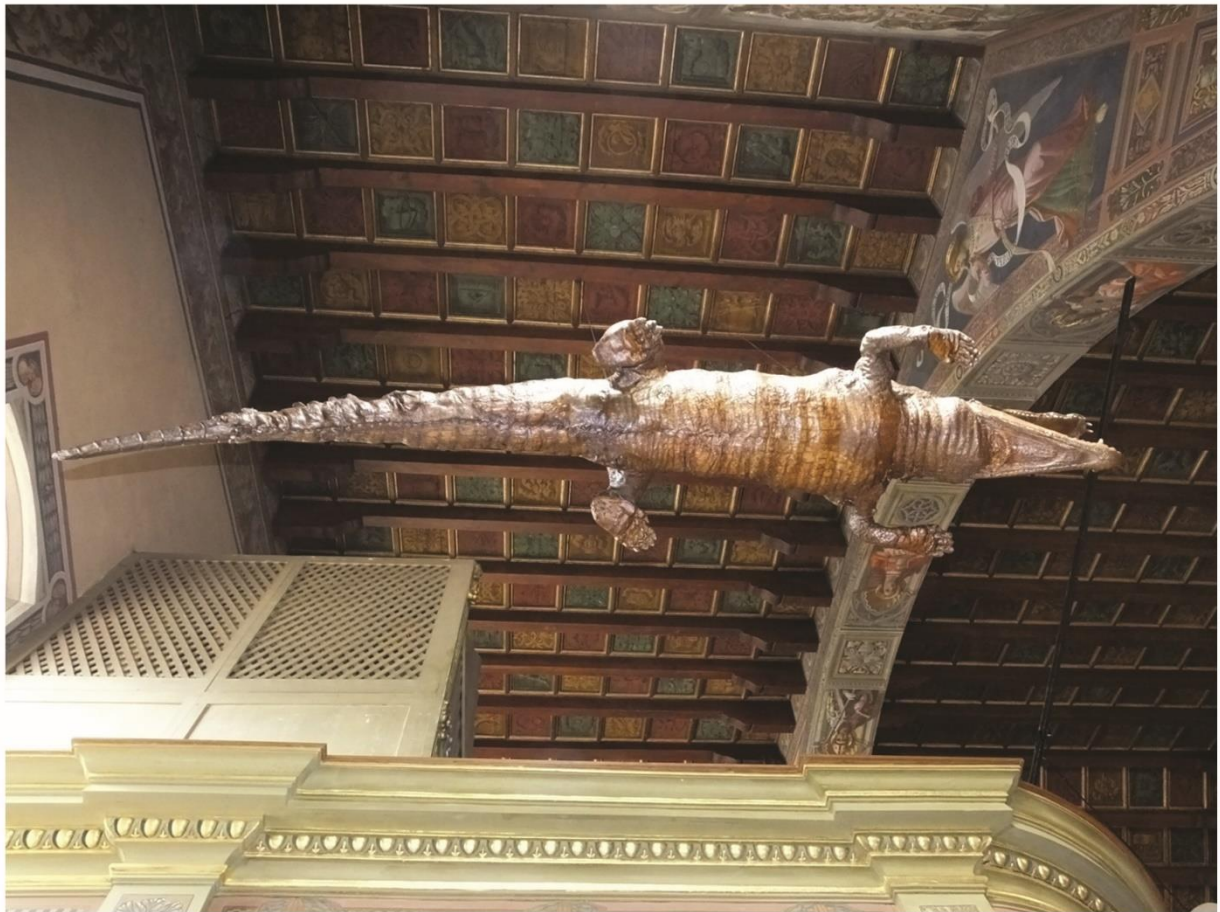
Le travail de l'artiste flamande Berlinde De Bruyckère est peuplé de corps de chevaux, morts et pourtant incroyablement présents. L'œuvre *In Flanders fields* en 2000, est une installation réunissant les corps de cinq chevaux dans des positions de tension extrême, de souffrance. Le titre reprend celui d'un poème écrit par un lieutenant à l'occasion des funérailles d'un de ses amis morts dans la petite ville d'Yprès, en pleine guerre de tranchée. En français, le poème *In Flanders fields* se traduit par « au champ d'honneur ». Le contexte est posé. On imagine alors que les équidés sont tombés au combat, l'hiver, et que le froid les aurait figés dans ces postures révélatrices de leurs tourments, jusqu'à ce que la rigidité cadavérique prenne le relais.

Cette œuvre voit le jour à l'issue d'une résidence artistique dans une région des Flandres gravement marquée par la première guerre mondiale à Yprès. Berlinde de Bruyckere se procure des photographies datant de cette époque sur lesquelles figurent des cadavres de chevaux dans les rues vides du village où elle réside. L'idée commence à prendre forme. Des moulages seront réalisés sur de véritables carcasses puis recouverts de peaux de cheval cousues. Ces corps ont pour particularité d'être dépourvus de toute matière autre que le pelage et leurs crins : les yeux, les bouches et les sabots de ces cinq corps n'existent plus, ne donnant plus à voir qu'une forme luisante et uniforme, qui, même si elle est clairement une forme de cheval, s'éloigne de ce qui le définit. Sur ces cinq formes animales, quatre sont sombres, une est blanche et toutes ne reposent pas au même niveau : on peut en voir trois sur le sol et deux sur des tréteaux. Dans l'ouvrage *Berlinde De Bruyckere* d'Angela Mengoni,²⁹ les paroles du philosophe Paul Ricoeur sont rapportées ; il y compare le travail d'un historien à celui de l'artiste en parlant d'un « devoir de mémoire », ou de « comment régler sa dette envers les morts ? » Il qualifie l'artiste de « maître en intrigues » dans le sens où c'est lui qui met en forme. La mise en scène d'un champ de bataille intervient comme le ferait l'historien, mais ici dans le registre des arts visuels, comme « serviteur de la mémoire du passé ».³⁰ La charge émotionnelle de l'installation est intense et même si les horreurs de la guerre évoquées ici sont incommensurables à ces équidés, le calme et la beauté morbide qui en découle nous fait froid dans le dos. Les coutures de ces

29 A.Mengoni, *Berlinde De Bruyckere*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014, p.67.

30 *Ibid*, p.67

peaux en font des sortes de poupées de chiffon au service de l'histoire, mais ces poupées ne sont pas molles : le cheval, arrogant, ne se laisse pas aller. Toute sa fierté, toute sa fougue transparaît dans les positions et la mise en scène choisies. La taxidermie appelle la beauté animale pour servir l'art, et ces cinq corps nous offrent une leçon de l'histoire qui rappelle à l'homme ses erreurs du passé. Les peaux luisent et les crins épais appellent notre toucher mais le sens de la vue réclame aussi son dû : c'est piaffant et galopant que l'on voudrait les voir, tant leur beauté ne semble supporter la vie entre quatre murs.



Crocodile, église de Ponte Nossa, Italie, 1530.



Joan Miró, *Perroquet*, 1936.



Victor Brauner, *Loup-table*, 1939-1947.



Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59.



Annette Messager, *Les Pensionnaires*, 1970.



Pierre Abensur, *Trophées subjectifs*, 2008.



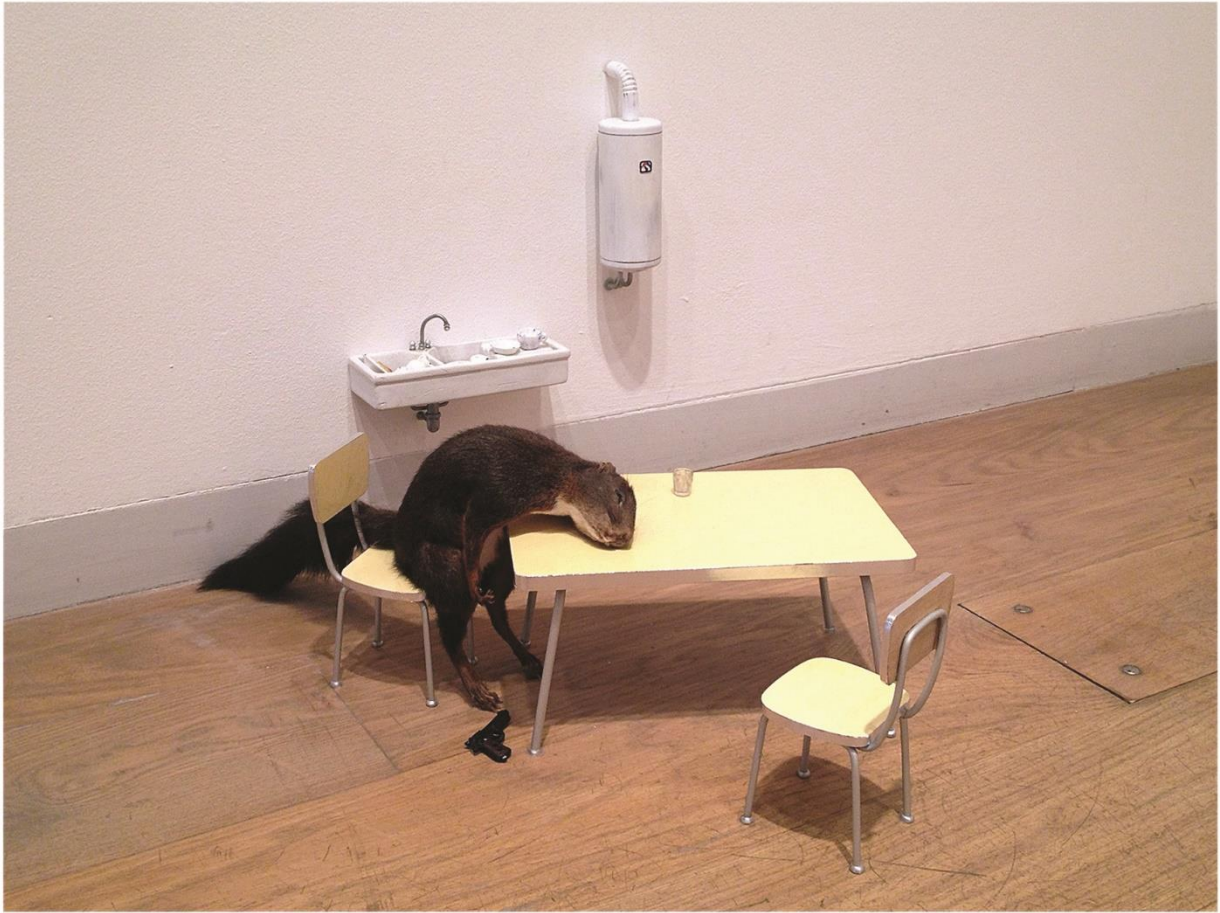
Thomas Grünfeld, *Misfits, Cygne/ragondin/âne*, 2001.



Sarina Brewer, *High time heraldry*, 2012.



Walter Potter, *Ecureuils fumant le cigare*, 1880.



Maurizio Cattelan, *Bidibidobidiboo*, 1996.



Wim Delvoye, *Trophy*, 1999.



Berlinde De Bruyckere, *In Flanders Fields*, 2000.

B Les qualités plastiques d'un matériel incarné

Une présence intense

« Cette grande animale encore enfant, de couleur noire est d'une couleur si belle [...], Koko, tel est le nom qu'elle porte, comme on dirait négro ou raton-alors moi je l'appellerai Africa, par exemple-, pourquoi, lorsque Africa occupe l'écran, le remplit-elle à ce point, de cette façon incomparable, définitive et que rien, aucune analyse, fût-elle la plus pénétrante, ne pourrait, semble-t-il, témoigner de la souveraineté de son image ? De sa présence ? De cette différence si proche d'avec nous, [...] la plus proche de nous sur l'autre rive du monde. Elle est aussi séparée de nous que nous de ceux qui la précèdent. Et nous, nous sommes aussi séparés d'elle que du vide qui est devant nous. S'il faut une image, ce serait peut-être celle-ci : un fleuve. Sur une rive l'anthropos, seul. Sur l'autre rive, l'anthropoïde. Africa, également seule. Nous nous regardons. Entre nous, un milliard d'années. Il se passe ceci aussi que cette solitude d'Africa dans la chaîne des espèces est déjà notre solitude. »³¹

Voilà ce qu'écrivait Marguerite Duras à propos du documentaire³² rendant compte des travaux conjoints de Francine Patterson et du chimpanzé femelle Koko. C'est de sa belle plume chargée d'émotion que Marguerite Duras rend honneur à ce grand singe, à sa beauté, à sa couleur et à sa présence. Bien qu'à visée scientifique, le documentaire est ici commenté comme le serait une œuvre d'art : le singe est beau, tant pour sa couleur que pour sa présence, pour la souveraineté de son image... Mais l'écrivain y ajoute ce qui, comme le fleuve séparant nos deux rives, éloigne l'humain de l'animal : la compassion, ou comme le définit le philosophe Jacques Dewitte, « la conscience de la complicité fondamentale entre les êtres vivants »³³. En ces quelques lignes réside l'éternelle ambivalence qui régit les représentations humaines de l'animal : l'animal est beau et sa forme, comme son rythme est spécifique à son espèce. Il est sur l'autre rive : proche mais inatteignable.

La vidéo semble être un médium astucieux pour rendre compte de cette intensité. En effet le rapport à l'image inclut le mouvement et donc le rythme, composante essentielle dans

31 Texte de Marguerite Duras apparaissant dans de nombreux ouvrages sur le droit à la dignité et le respect de l'animal, notamment celui de B.Cyrulnik, E.De Fontenay, K-L.Matignon, D.Rosane, P.Singer, *Les Animaux ont aussi des droits*, Paris, Seuil, 2013.

32 B.Schroeder, *Koko, le gorille qui parle*, 1978.

33 F.Burgat, *La dignité de l'animal, une intrusion dans la métaphysique du propre de l'homme*, p.5, PDF [en ligne]. URL: <https://lhomme.revues.org/11201> consulté le 22janvier 2016

l'observation des êtres vivants. Jean-Christophe Bailly³⁴ commentait dans une émission de France Culture³⁵ le déplacement d'une girafe, qui, marchant l'amble dans toute sa hauteur, véhiculait une impression de ralenti. Selon lui chaque espèce tourne un film différent, selon la spécificité de son rythme, la nature pourrait être définie comme étant la totalité de ces films. L'auteur de *Le Parti pris des animaux* invite chacun à quitter son rythme de lecture humain pour tenter de se brancher sur d'autres longueurs d'onde, pour mieux en apprécier la diversité.

Voulant rester loin de tout anthropomorphisme, ne pas « tout humaniser comme chez Walt Disney »³⁶, le film *Bestiaire* de Denis Côté nous propose un regard singulier sur l'animal filmé « pour ce qu'il est ».³⁷

« On se promène d'une cage à l'autre, on filme les animaux les uns après les autres [...] je veux donner l'impression qu'un enfant de six ans tourne les pages d'un livre d'images. »³⁸

Et l'impression est à peu près celle-ci, en soixante-douze minutes Denis Côté nous parle de l'animal en images uniquement. Pas un mot ne les accompagne si ce n'est le brouhaha des visiteurs du zoo ou celui de son personnel. Les feulements, ronrons et autres productions sonores bestiales font elles partie intégrante du tableau qui nous est offert. La première scène s'ouvre sur un cadrage serré de visages humains concentrés. Le cadrage s'élargit un peu et on découvre de jeunes adultes qui dessinent dans une salle, sur des chevalets. Encore un peu plus et le sujet nous apparaît : il s'agit d'un faon naturalisé sur un socle éclairé, qui constitue le sujet de l'étude. Puis à la quatrième minute, la seconde scène nous change le décor : extérieur jour, il neige, et les plans, les portraits de différents animaux vont se succéder, parfois très lentement, selon le rythme induit par chacun. A la trente-huitième minute, le réalisateur nous emmène cette fois-ci chez un taxidermiste. L'image ouvrant la scène de ce nouvel univers est celle de deux vieilles photos jaunies représentant deux femmes en sous-vêtement, hâtivement scotchées au mur et visiblement là depuis longtemps. L'ambiance du lieu nous apparaît comme masculin et intemporel. Neuf minutes sont alors consacrées à filmer cet atelier où les animaux ne bougent plus, où le temps semble s'être arrêté il y a quelques dizaines d'années déjà, à l'époque où les photographies ont été mises au mur. La fin de la quarante-septième minute nous ramène en

34 J.C.Bailly, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013.

35 Emission *Répliques* du 15 février 2014 où sont invités J.C.Bailly et J.Dewitte.

36 Interview de Denis Côté réalisée par Nicolas Thévenin et Morgan Pokée pour la revue *Répliques*, figurant sur le livret joint au DVD dans l'édition Contre-Allée, 2013.

37 *Ibid.*

38 Interview de Denis Côté sur le site de Télérama [en ligne]. URL: <http://www.telerama.fr/cinema/bestiaire-trois-extraits-commentes-par-denis-cote-realisateur,94147.php>, consultée le 22 janvier 2016.

extérieur, l'hiver semble avoir fait place au printemps et de nouveau les portraits se succèdent. On assiste à une visite scolaire au zoo, les spectateurs apparaissent de plus en plus à l'image et le tout se termine sur un parking un jour de pluie, juste avant l'image finale d'un éléphant, lent et majestueux qui traverse son enclos.

C'est donc bien les différentes représentations de l'animal qui constituent le sujet de ce film : qu'il soit dessiné, filmé, naturalisé ou encore *visité* au zoo, il est au cœur des études et les regards convergent vers lui. La puissance des fauves, la beauté des zèbres, la majesté des éléphants, les proximités que nous ressentons à la vue des singes allongés sur le dos, regardant la caméra en se grattant le ventre... chaque animal est si singulier, si présent à l'image, et les sensations qu'il éveille chez le spectateur sont tellement nombreuses et fortes que notre sensibilité est parfois malmenée. Le cadre du zoo est certes un lieu familial, où des soins sont apportés aux bêtes, ainsi que de la nourriture, mais c'est aussi et surtout comme le souligne Jean-Christophe Bailly dans *Le Parti pris des animaux*, un lieu qui condamne l'animal à se soumettre au regard du visiteur. La cage fonctionne à l'inverse de la notion de territoire³⁹ qui colle intimement à chaque espèce, elle interdit « le libre passage de la visibilité à l'invisibilité, qui est comme la respiration même du vivant. »⁴⁰

« Chaque animal est un frémissement de l'apparence et une entrée dans le monde. Chaque entrée dans le monde est un monde, un mode d'être au monde, une traversée, une histoire⁴¹. »

De la même façon, nos regards sont dirigés vers l'animal, comme il est, avec sa capacité d'exister avec force et sans artifices, dans le travail de Daniel Naudé. Le photographe réalise des portraits d'animaux dans le paysage, confrontant l'homme et son attirail photographique à l'animal libre. Dans la série *Africanis*, nom donné en Afrique du Sud aux chiens errants, il s'agit de photographies argentiques de chiens réalisées à l'Hassebald, un appareil réputé pour la grande qualité de ses images mais qui induit un certain temps de pose. Le modèle a donc accepté les règles de l'artiste pour que l'image soit si belle. Daniel Naudé explique pour cela s'être couché par terre avec son appareil photographique et ainsi avoir laissé l'animal dominer. Nullement gêné par la présence d'un autre être non menaçant, il gardait la pose, sans stress

39 « Un territoire c'est une aire où se poser, où chasser, où errer, où guetter – mais c'est aussi et peut-être premièrement une aire où l'on sait où et comment se cacher. » J.C. Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013, p.27.

40 *Ibid*, p.27

41 *Ibid*, p.33.

apparent, prenant le temps de sa révélation devant le paysage. Ils partagent alors le même espace, inversant les rapports de force un court instant. Le chien en ressort avec une certaine solennité, une hauteur qui confère au sujet toute la noblesse que le genre du portrait véhicule. L'image est très belle, la lumière et les couleurs ont un aspect métallique : on la croirait tout droit sorti d'un studio photographique mais le paysage, immense et majestueux comme la bête, nous rappelle que la nature n'a besoin d'aucun d'artifice pour rendre compte de sa grandeur. Dans *Africanis 20*, le chien sauvage est pourtant en dehors des codes de beauté classiques chez les animaux : il est couvert de cicatrices, son pelage est terne et il ressort une certaine difformité des proportions de son corps. Il est pourtant debout sur des roches, elles aussi tachées et a le regard qui se dirige hors cadre vers l'horizon : fière sculpture sur son socle regardant vers l'avenir.

L'artiste explique vouloir pointer par ses images le lien étroit qui existe entre l'endroit où vivent ces chiens et comment ils se sont formés, ce qu'ils sont devenus. En effet leur taille et leur couleur s'adaptent à la végétation et leur alimentation finit de lier l'environnement à son occupant. Bien qu'absent de l'image, l'homme n'est jamais loin et transparaît d'une part dans le choix de la représentation de ces animaux selon les codes du portrait mais aussi dans l'histoire de ces animaux car il s'agit ici d'un lévrier, archétype de la domestication, puisque dès le XII^{ème} siècle il apparaît à la cour des rois. C'est peut-être aussi un éloge de la relation homme/animal, ce dernier ayant su s'émanciper du joug de l'homme qui pour la prise de vue s'allonge à ses *pièdes*, et l'immortalise dans la relation qu'il entretient depuis avec la nature. Le chien devient le maître, il fixe les règles et l'homme s'y plie, tant l'obtention de son image est précieuse.

L'animal vivant comme *ready-made* ?

Défini par André Breton en 1929 comme « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste », le *ready made*, que l'on traduirait par « déjà prêt » pose dès 1913, à travers l'œuvre de Marcel Duchamp *Roue de bicyclette*⁴², la question du statut de l'objet, ou comment devient-il œuvre. Si le XX^{ème} siècle a vu arriver *Porte-bouteilles*, *Roue de bicyclette* ou encore *Urinoir* dans les musées c'est bien qu'il y soufflait un vent de nouveauté. En effet

⁴² Marcel Duchamp propose en 1913 une roue de bicyclette fixée à un tabouret. C'est la première de ses œuvres qui introduit l'idée de *ready made* même si l'intervention de l'artiste pour fixer sur son socle la roue n'en fait pas un véritable *ready made*. M.Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm..

Marcel Duchamp a brouillé les frontières en désacralisant l'objet d'art, et donc le travail de l'artiste. En décidant qu'un porte-bouteille acheté dans une quincaillerie de son quartier et donc absolument manufacturé avait le droit au statut d'œuvre d'art, c'est le travail de l'artiste en tant que fabricant qui est mis de côté au profit de l'artiste comme tête pensante, comme être tout puissant car décisionnaire de ce qui serait ou non une pièce importante dans sa démarche. L'idée prévaut donc sur la réalisation de l'œuvre elle-même : les principes de l'art conceptuel voient le jour⁴³. N'importe quel objet devient donc œuvre d'art dès lors qu'il est contextualisé comme tel. Alors qu'en est-il de l'animal vivant ?

Considéré comme « bien meuble » jusqu'en janvier 2015, l'animal était juridiquement un objet, depuis cette date une sensibilité lui a été concédée, changeant alors son statut au profit de la vie qui l'anime. Cependant, que les œuvres l'utilisant soient ou non antérieures à cette date, l'animal, dès lors qu'il franchi les murs d'une institution artistique et qu'il est donné à voir en situation d'exposition, selon l'installation réfléchie d'un artiste dans le but de véhiculer une idée, peut être considéré comme *ready made*. Aucune intervention technique n'a lieu de la part de l'artiste sur l'animal lui-même pour qu'il devienne physiquement ce qu'il est, son intervention se limite donc à une série de décisions : Quelle race ? Quelle couleur ? Quelle taille ? Mâle ou femelle ? Combien de spécimens ? Quelle mise en espace ? Quel titre pour l'œuvre ?

L'artiste grec Jannis Kounellis propose en 1969 une installation à la galerie *L'Attico* de Rome réunissant douze chevaux vivants. Le titre de l'œuvre en est la traduction littérale : *Douze chevaux vivants*. Les chevaux sont alignés sur trois des murs de la galerie, par groupe de quatre, en licol. Du licol part une longe qui est nouée à un anneau au mur, comme s'ils étaient dans une écurie. Le glissement opéré par la monstration de ces bêtes en dehors d'un lieu prévu pour leur accueil confère à l'œuvre tout son intérêt : le cheval est là pour parler du cheval, c'est à dire des peintures classiques puisque c'est ainsi qu'il est habituellement représenté dans un lieu d'exposition, quand la peinture est, elle, convoquée pour nous parler de l'animal, de sa plastique et de son histoire dans un souci de réalisme extrême. Le choix de l'animal n'est bien sûr pas dû au hasard car s'il en est un que l'histoire de l'art a étudié précisément, c'est bien celui-là. La question de vocabulaire posée par le fait que l'animal soit vivant serait alors celle de se demander si l'on doit parler de performance ou d'installation, étant donné le caractère *in*

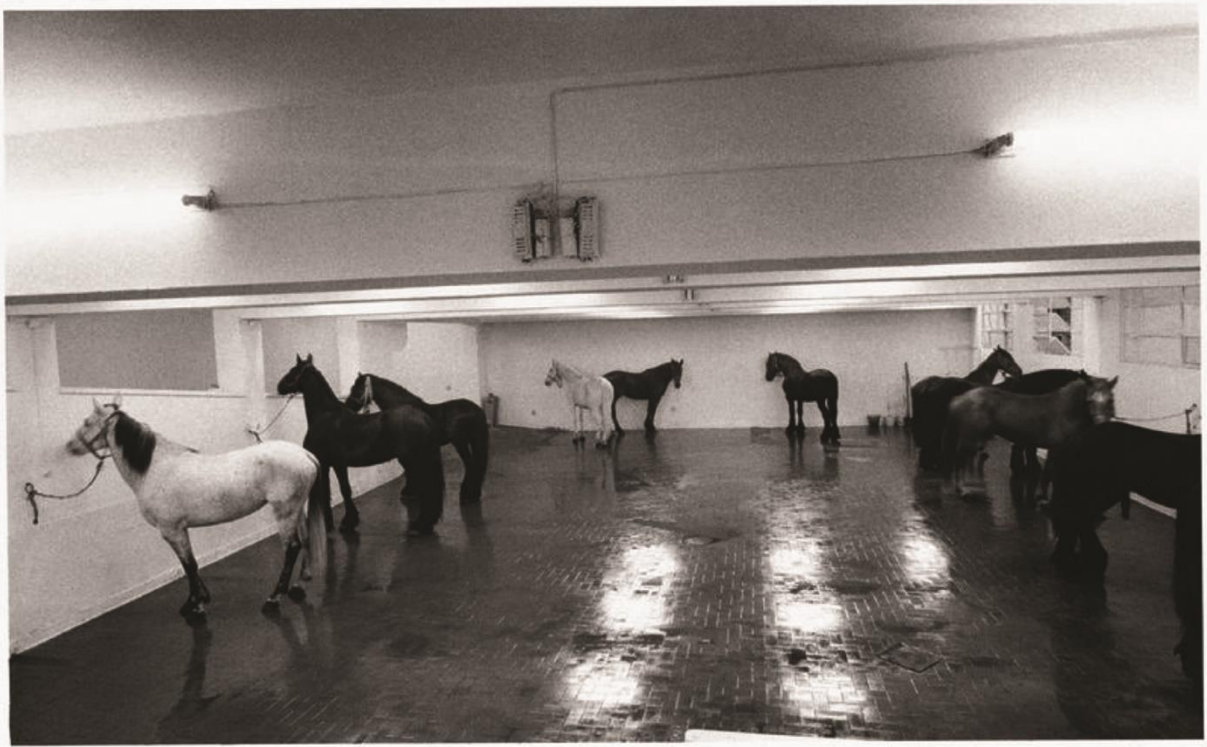
43 L'art conceptuel a pour visée de « limiter le travail de l'artiste à la production de définitions de l'art, de répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? » par les moyens de la logique. »
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtConcept/ENS-ArtConcept.htm> site consulté le 26 janvier 2016.

progress de l'œuvre, temporaire et invendable.

Lara Nickel expose en 2007 douze peintures réalistes de chevaux grandeur nature sur fond blanc. Les toiles sont exposées debout, perpendiculairement au mur comme les chevaux l'étaient dans l'œuvre de Kounellis. Le spectateur circule dans l'installation et est donc invité à regarder le dos des toiles ou comment est structuré le support de l'image. L'illusion du réalisme de l'image n'est pas jouée jusqu'au bout. Le titre de l'œuvre étant *Hommage à Kounellis*, l'artiste reprend *Douze chevaux vivants*, et cela saute aux yeux, mais elle s'approprie également et vient questionner toutes les problématiques qui découlent de l'œuvre originelle, à savoir la marchandisation de l'œuvre, la dénonciation du marché de l'art et, plus formellement, le statut de l'animal vivant en tant qu'objet exposé. Le choix du traitement de l'image du cheval à travers la peinture n'est pas un hasard car c'est déjà à cette technique et aux grands tableaux de la peinture classique que Jannis Kounellis faisait allusion. La peinture est un mode de représentation traditionnel dans l'histoire de l'art et une grande technicité est exigée pour sa réalisation : en s'approchant le plus possible de la réalité Lara Nickel s'éloigne de l'idée de *ready made* qui nous intéresse dans *Douze chevaux vivants* et inscrit ainsi dans une tradition picturale sa reprise de Kounellis. En proposant une toile peinte à la place du cheval vivant, l'objet, avec tout le poids de l'histoire de l'art qui colle à sa lecture, répond aux préoccupations du marché de l'art en rendant possible la vente de l'œuvre, mais surtout, elle replace l'intervention technique au centre du travail artistique. Le détournement qu'opérait Marcel Duchamp en sacrant objet d'art un objet issu du quotidien était bien la démarche de Kounellis, Lara Nickel, elle, en prend le contre-pied.



Daniel Naudé, *Africanis*, 2011.



Jannis Kounellis, *Douze chevaux vivants*, 1969.



Lara Nickel, *Hommage à Kounellis*, 2007.

C Les qualités mécaniques d'une machinerie parfaite

Geste créateur ou laisser faire de la nature

Pour aborder ce questionnement nous allons nous intéresser au travail de quatre artistes, qui chacun à sa manière tente d'explorer le potentiel plastique du *savoir-faire* animal.

Hubert Duprat met à profit depuis le début des années 80 des trichoptères, larves de phryganes vivant dans les rivières de montagne, connus pour se construire des étuis à partir de fils de soie et des différents éléments végétaux présents dans leur environnement (écorce, morceaux de feuille, brindilles...) pour protéger leurs corps mous de larve. Cet insecte passera 11 mois dans son étui pour en sortir finalement une journée durant laquelle il pondra des œufs, assurant la pérennité de l'espèce, puis il s'éteindra à la fin de la journée.

Des qualités de bâtisseur de l'insecte, l'artiste en tire celles de l'orfèvre en élevant les larves dans des terrariums, avec pour seuls matériaux de construction des pépites d'or et des pierres précieuses. La nature suivant son cours, la larve se retrouve à assembler ces bijoux pour fabriquer son cocon. Ce travail d'une minutie extrême qui représente toute la vie moins un jour de l'insecte en augmente le caractère précieux. L'artiste met d'abord à sa disposition des paillettes d'or puis ensuite des pierres précieuses et des tiges d'or. Cela réduit hélas l'emprise de l'animal sur l'objet créé : son instinct de survie le pousse à se protéger, mais ni les propriétés des matériaux, ni l'ordre dans lequel il les assemble ne lui appartient. De façon très cartésienne, l'animal est ici machine à bâtir, la conscience sensible étant attribuée dans sa totalité à son associé humain et directeur de chantier Hubert Duprat. L'idée si réjouissante selon laquelle l'insecte a du goût s'effondre.

Christian Gonzenbach propose en 2011 une série de dessins regroupés sous le nom *Mindmaps* tracés par des asticots de mouche trempés dans de l'encre de chine.

Une courte vidéo de 5 minutes intitulée *Ils ne savent pas ce qu'ils font* et visionnable sur le site internet de l'artiste⁴⁴ nous montre le processus de création. Le titre évoque pleinement la dichotomie corps/esprit si chère à nos sociétés humaines : le corps fonctionne mécaniquement, et le titre de l'œuvre vient préciser que le tout est fabriqué *hors conscience de soi*, soit, selon la théorie énoncée par Jean- Baptiste Jeangène Vilmer, par des êtres n'étant pas « agents

44 Site de l'artiste : <http://www.gonzenbach.net/>

moraux⁴⁵».

Ces asticots dessinateurs évoluent sur le papier qui semble à leur échelle un territoire immense et, lentement, à la vitesse des contractions des segments qui ondulent leurs corps, ils avancent, laissant un tracé d'encre noire dans leur sillage.

La composition évoque, comme son titre l'indique, des cartes mentales ou plus exactement des cerveaux dont apparaîtraient les connexions neuronales. Le trait est lisse, régulier, et malgré l'aléatoire du tracé, il en ressort une certaine symétrie, harmonieuse.

Hélas la participation de l'animal nous apparaît encore très réduite quand on sait que Christian Gonzenbach délimite au préalable les contours du dessin et veille à sortir de la feuille les asticots *à sec* pour les redresser une fois les avoir trempés dans l'encre. Les traces de leurs déplacements ne sont donc à aucun moment décisifs, ils remplissent une zone dessinée par l'artiste, la décorent.

Michel Blazy est bien connu de la scène artistique pour ses travaux sur l'organique et ses évolutions dans le temps. En effet beaucoup de ses recherches portent sur la moisissure, son évolution avec toute la faune et la flore qu'elle développe, ainsi qu'un certain nombre de collaborations avec l'animal. Michel Blazy aime ne pas tout contrôler. Dans ma recherche sur des artistes utilisant l'animal pour ce qu'il *sait* faire il me semble donc incontournable, car c'est peut-être sur cette notion de contrôle que tout repose. *Lâcher d'escargots sur moquette marron* est une pièce de 2009 qui me semble plus intéressante que celle citée ci-dessus. Leurs similitudes sont évidentes et le titre de l'œuvre nous renseigne sur le procédé engagé : l'artiste couvre une zone d'un lieu d'exposition avec de la moquette et y lâche, à des heures précises et après avoir enduit la moquette de bière, des escargots. Ces derniers raffolent de la boisson et se promènent avec gourmandise sur le support prévu à cet effet, laissant derrière eux la trace argentée qui leur est si particulière. La répartition de la bière sur la moquette peut être un facteur décisif et les dimensions des lés de moquettes est déterminée au préalable, mais il me semble que le fait que la trace laissée par l'escargot provienne de l'animal lui-même rend sa participation comme dessinateur plus évidente. L'artiste se contente de lui proposer un environnement stimulant.

45 Philosophe et légiste, il différencie dans *Ethique animale*, (PUF, 2008), les humains adultes en toute possession de leur moyen mental, responsables et conscients et les autres êtres vivants (animaux, bébés, handicapés mentaux). Ceux du premier groupe sont désignés comme « agents moraux », tout être vivant est « patient moral »

Dans un registre différent, l'œuvre *From here to ear* de Céleste Boursier-Mougenot est une installation dans une grande volière où cohabitent, le temps de l'exposition, guitares électriques et mandarins. Les instruments sont à l'horizontal, sur un pied qui les surélève et offre leurs manches et leurs cordes aux petits oiseaux en quête de perchoir. Ils s'envolent, se posent, déplient leurs ailes, font leurs toilettes, et tous ces mouvements se répercutent alors en sons amplifiés et diffusés en direct sur le lieu de l'exposition. Les mandarins sont alors clairement les musiciens, rien n'intervient entre leurs faits et gestes et l'outil mis à leur disposition. L'espace de la volière est certes défini mais l'artiste n'intervient pas de quelque manière que ce soit pour réclamer une note particulière ou suivre une partition. Les oiseaux sont libres, et, puisque nous les associons au chant, peut-être musiciens ?

Dans les quatre exemples présentés ci-dessus l'artiste utilise l'animal pour ce qu'il sait faire : l'asticot et l'escargot rampent, et peuvent donc laisser des traces derrière eux, rendant précisément compte de leurs itinéraires. Les trichoptères bâtissent et donc peuvent assembler des éléments si ceux-ci sont à leur disposition au bon moment et enfin l'oiseau se pose, virevolte, a des gestes vifs et saccadés, ce qui promettait à monsieur Boursier-Mougenot un rendu sonore efficace.

Les animaux ici recensés sont de petite taille (à peine un centimètre pour l'asticot et au maximum 10 centimètres pour le mandarin) et travaillent en groupe. Il n'est absolument pas question d'une relation exclusive entre l'artiste et l'animal mais d'une exploitation, plus ou moins intéressante du savoir-faire d'une espèce, de son fonctionnement mécanique au profit d'un projet. L'animal est donc clairement utilisé comme machine à dessiner, à sculpter, à jouer de la musique. La nature serait donc si bien faite qu'elle est mise à contribution dans le domaine des arts, domaine de la technique par excellence, sous-entendant que notre pleine conscience et nos savoir-faire ne sauraient retranscrire une production de telle qualité.

L'animal est-il (assez) sensible ?

Nous savons que l'animal est un être sensible, nous lui connaissons également une certaine capacité mécanique à laisser sa trace, mais peut-il mettre ces facultés au service d'une démarche esthétique ?

Ce point est soulevé dès 1873 par le philosophe français Jean-Charles Lévêque dans son ouvrage *Le Sens du beau chez les bêtes* où il interroge les capacités de l'animal suite aux

récentes découvertes de Darwin.

Si l'homme est un animal plus évolué, est-il envisageable que, malgré toutes les différences formelles qui nous séparent de lui, l'animal ait en commun avec l'homme ses facultés esthétiques ? Puissent-elles être présentes à un degré moindre. Il compare « le plaisir qu'éprouve une poule à voir le riche plumage de son coq et la noble jouissance que nous goûtons devant la Vénus de Milo »⁴⁶ et qualifie ces plaisirs comme étant deux degrés extrêmes d'une même puissance esthétique transmise et amplifiée par les siècles, par l'évolution. Il est vrai que nous avons tous déjà observé une parade amoureuse, celle du paon est peut-être l'exemple le plus criant. Son plumage bleuté est chatoyant et la beauté de ses plumes est mise en valeur lors de la saison des amours grâce à sa capacité à faire la roue, à les disposer tel un grand éventail ouvert. Puisque son but est de se reproduire et donc d'attirer l'attention d'une femelle, et que cela se fait par le biais d'un visuel, ne pourrait-on pas dire qu'il se fait beau, qu'il fait *du beau* ? Et la femelle, qu'elle apprécie les qualités esthétiques qui se déploient à son égard, qu'elle les reconnaît et qu'elles orientent alors son choix, dans sa quête d'un partenaire reproducteur ?

Jean-Charles Lévêque prend aussi l'exemple du papillon pour appuyer la conscience de la beauté chez l'animal car celui-ci se positionne pour exposer ses parties les plus colorées au monde extérieur : « En effet, c'est le plus souvent la face supérieure de leurs ailes qui offre le plus d'éclat ; c'est aussi celle qui est le plus en évidence, et l'on voit l'insecte au repos exécuter de légers mouvements de haut en bas qui semblent avoir pour but de faire remarquer sa ravissante parure. Au contraire les géométrides et les noctuées quadrifides chez lesquels le dessous des ailes est plus panaché et plus étincelant que le dessus, redressent sur leur dos les organes du vol et les maintiennent longtemps dans cette position, comme pour n'en montrer que la partie éclatante. »⁴⁷

Il tempère cependant la place de la conscience chez l'animal en précisant que ce dernier fonctionne selon « une puissance d'agir spontanée »⁴⁸ excitée par la sensation telle que l'appétit, la souffrance, etc... Toute action tend à un but mais l'animal n'en aurait pas conscience. Il avoue également avoir senti chez Darwin, investigateur de ces recherches sur l'évolution des espèces et les points communs partagés avec l'homme en cette fin de XIX^{ème} siècle, que « pressé par le désir de retrouver nos ancêtres dans la sphère de l'animalité, il grossit à plaisir les ressemblances et il atténue les différences existentielles jusqu'à les effacer. »⁴⁹

46 J.C.Lévêque, *Le Sens du beau chez les bêtes* (1873), Paris, VillaRose, 2000, p.13.

47 *Ibid*, p.32.

48 *Ibid*, p.64.

49 *Ibid*, p.85.

Dominique Lestel, se penche également sur cette question dans son livre *L'Animal est l'avenir de l'homme* en intitulant une de ses parties par l'affirmative : *Les animaux ont des activités esthétiques et plastiques complexes*⁵⁰. Il y relate l'histoire de Siri, une éléphante alors âgée de quatorze ans en 1982, au moment des faits. « Elle avait la particularité d'avoir une intense activité picturale pendant la nuit, quand elle était seule au zoo-apparement pour son propre amusement. Elle utilisait à cette fin un caillou qu'elle tenait dans sa trompe pour marquer le sol dur. »⁵¹ Un jour papier et crayons lui furent fournis et, sans qu'elle ne fut jamais récompensée pour ce qu'elle faisait, elle se mit à dessiner. Vingt à trente secondes pour certains graphismes, après quoi elle s'arrêtait pour les examiner et en toucher les contours du bout de sa trompe pour tenter d'en saisir les odeurs. Les productions de l'éléphante furent envoyées à Jérôme Witkin, enseignant en art et spécialiste de l'expressionnisme abstrait, qui « fut séduit par ces dessins, qu'il trouva très beaux- positifs, affirmatifs, tendus. Il identifia même des motifs précis et récurrents, attira l'attention sur des lignes spécifiques et des formes répétitives de dessin en dessin. Il fut très intrigué par une forme horizontale qui faisait une boucle sur elle-même : elle apparaissait dans tant de dessins qu'il fit l'hypothèse qu'il s'agissait d'une signature. Il fut encore plus impressionné quand Gucwa lui révéla que l'auteur était un éléphant. Le spécialiste ne s'était en effet pas douté que les dessins soumis à son expertise avaient été tracés par un animal ! »⁵²

L'histoire de l'éléphant est assez peu connue alors que les singes peintres ont été mis en lumière par Thierry Lenain⁵³ ou encore Desmond Morris⁵⁴. De plus, et la différence n'est pas des moindres, il fallut montrer au singe comment tracer un trait alors que chez l'éléphant l'activité était innée.

Derrida, dans l'ouvrage *L'animal que donc je suis*⁵⁵ analyse les parades animales traitées par Lacan dans *Écrits I*⁵⁶ et en conclut que l'animal a la capacité de feindre, c'est à dire d'élaborer

50 D.Lestel, *L'Animal est l'avenir de l'homme*, Paris, Fayard, 2010, p.66.

51 *Ibid*, p.67.

52 *Ibid*, p.69.

53 T.Lenain, *La Peinture des singes*, Paris, Gallimard, 1990.

54 M.Rémy, *L'Univers surréaliste de Desmond Morris ou l'inorigine des espèces*, Paris, Editions Souffles, 1991. Ouvrage dans lequel j'ai découvert le travail de Desmond Morris zoologue, écrivain et peintre surréaliste anglais né en 1928. Dans une exposition de 1958 il invitait notamment le spectateur à comparer des dessins de chimpanzés (il passa cinq années d'études à recenser les travaux graphiques de trente-deux singes à travers le monde) avec ceux d'enfants en bas âge et d'étudiants aux Beaux-Arts. Nous le recroisons également plus tard à propos de zootechnie.

55 J.Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

56 J.Lacan, *Écrits I, Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, Paris, Seuil, 1966/1970/1999.

une stratégie (de séduction ou de prédation). Deleuze et Guattari, de la même façon, observent un oiseau australien et commentent la mise en scène qu'il effectue chaque matin avant de se livrer à son tour de chant, le qualifiant « d'artiste complet ».

« 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 complet. »⁵⁷

Les exemples sont donc nombreux, qu'ils soient cités dans le champ de la science ou de la philosophie.

Le photographe Daniel Naudé, auteur de la série *Africanis* étudiée antérieurement, rend compte par la photographie du souci à priori esthétique du jardinier satiné, cousin du *scenopoïetes dentirostris* couramment appelé *jardinier à bec argenté* cité par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Cet oiseau australien de la famille des passereaux réalise des nids qui semblent mobiliser sa puissance d'action spontanée mise en route par le besoin d'un habitat, mais aussi un regard esthétique puisqu'un choix de couleur est fait, selon l'idée stratégique de plaire à sa compagne. Il crée un amas de brindilles qui constituent le nid, puis plante ensuite deux rangées parallèles de petites branches qui forment comme une allée pour aller jusqu'au nid, qui sera finalement décoré en bleu, soit par l'apport d'objets divers collectés ayant cette couleur, soit par l'enduit des murs d'un mélange de salive et de jus de baies. Contrairement aux portraits de chien, l'animal est ici absent de l'image, tout comme l'homme, alors qu'ils sont pourtant fortement évoqués : l'habitat est un nid, c'est celui d'un oiseau et la décoration vient tout droit du domaine anthropos, comme les objets en plastique qui la constituent.

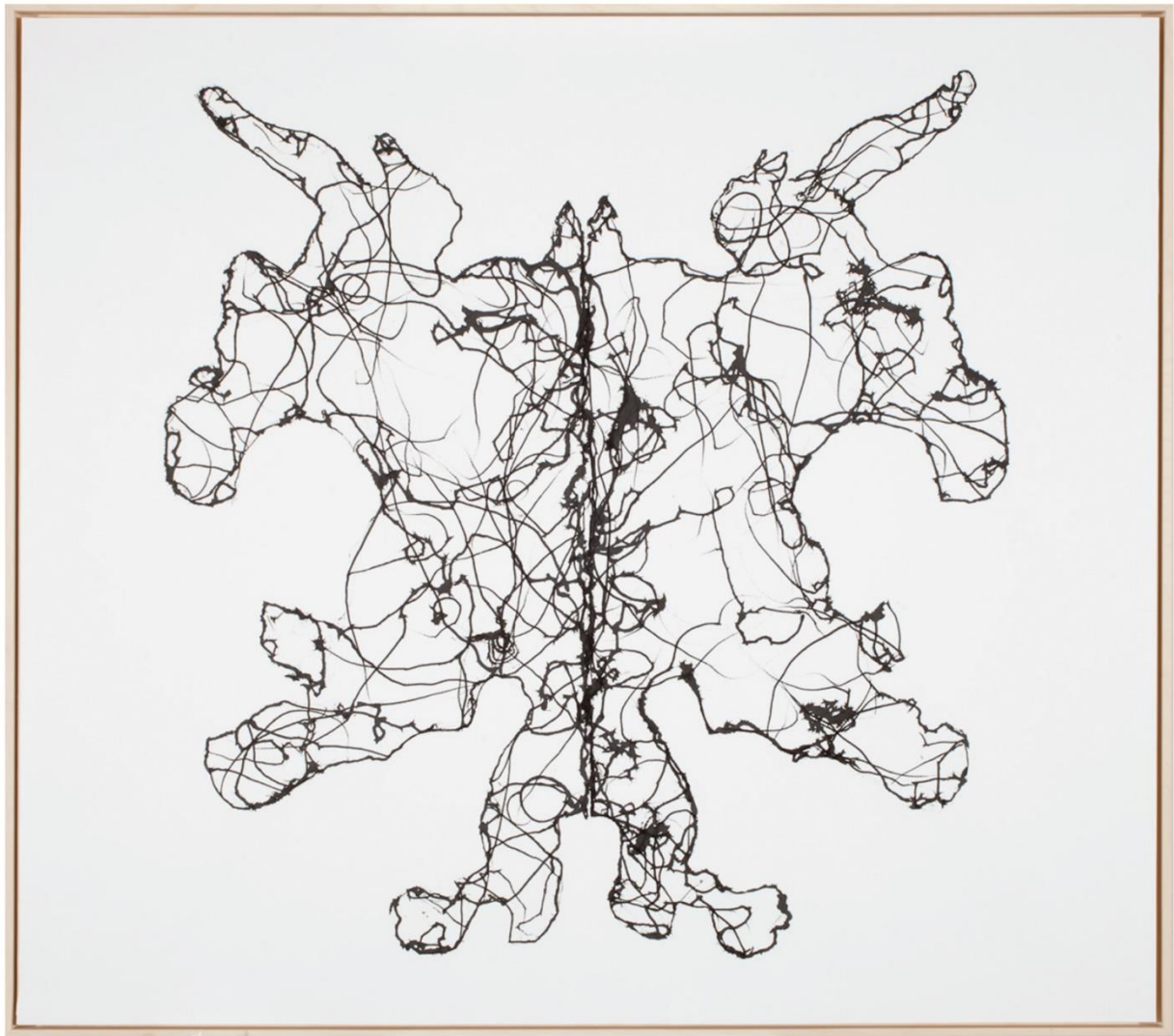
Contrairement aux tentatives humaines de faire de l'art par le biais de l'animal comme nous l'avons vu avec Hubert Duprat, Christian Gonzenbach, Michel Blazy ou Céleste Boursier-Mougenot, qui finalement ne convoquaient que le savoir-faire mécanique, « la puissance d'agir spontanée » motivée par le besoin de se protéger, de se déplacer, de se nourrir, le jardinier satiné

57 G.Deleuze, F.Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de minuit, 1991, p.174.

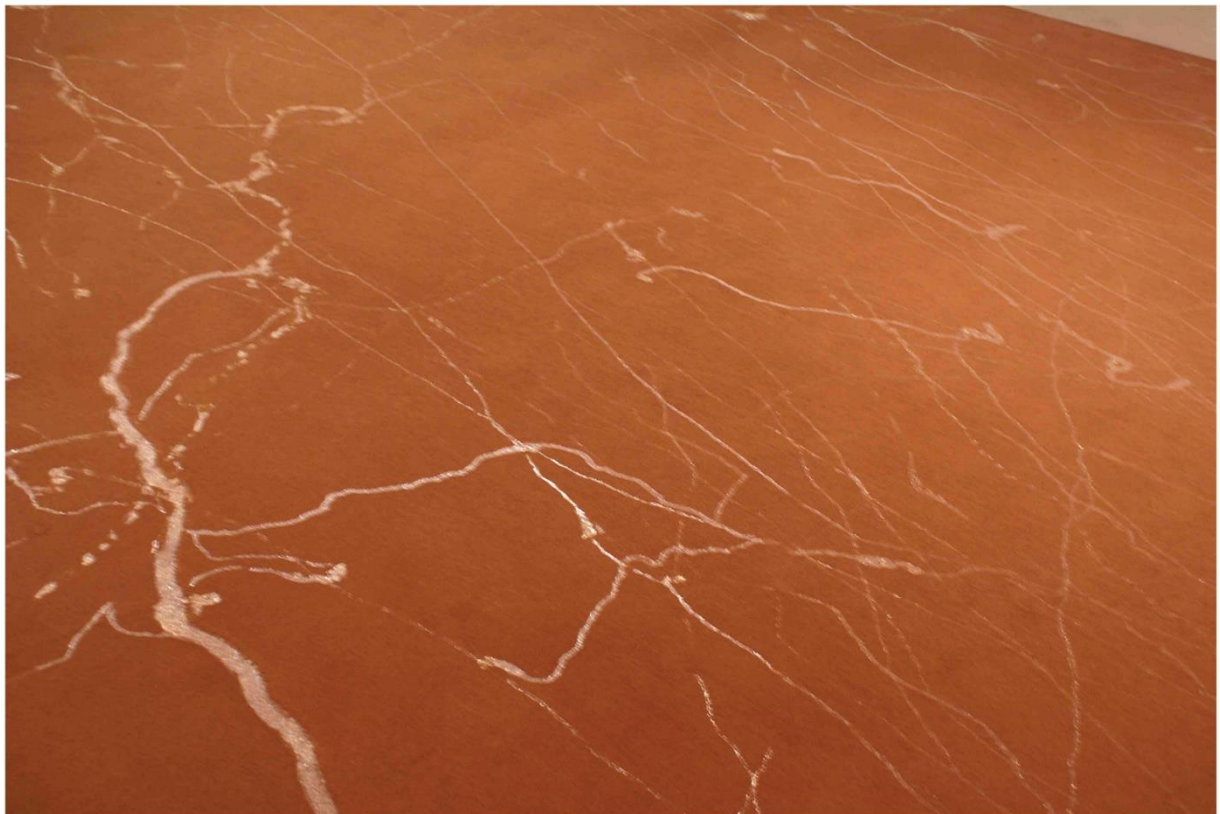
révélé par les photographies de Daniel Naudé ajoute à la remarquable construction de ses nids une dimension esthétique évidente. Mais, conciliant les points de vue de Lévêque et celui de Darwin, la question du besoin de beau, d'une recherche spontanée de l'esthétique à travers l'agencement régulier d'un environnement ou l'attirance naturelle vers une couleur plutôt qu'une autre donne à la question de l'esthétique une place singulière, aussi nécessaire que les pulsions animales relevant du besoin de se protéger, de se déplacer, de se nourrir. Le questionnement sur le beau ne nous renvoie alors plus systématiquement à la projection anthropomorphique sur l'animal, étant donné que cette préoccupation semble cohabiter naturellement avec celles, vitales de la motricité ou de la nutrition. Le sens du beau chez le jardinier satiné serait un sixième sens, découlant d'une sensibilité toute particulière. L'éléphante de Gucwa a bluffé l'expert en expressionnisme abstrait à qui ses dessins furent montrés, mais contrairement à l'oiseau, c'est le côté *passe-temps*, amusement contre l'ennui et donc le plaisir évident rencontré dans l'action de créer qui me semble ici intéressant. Car si la souffrance est une chose que l'on reconnaît à l'animal, la prise de plaisir est ici évidente, autant que la notion d'ennui, soit celle du temps qui passe. La remarque de l'expert sur le graphisme évoquant une signature serait à creuser car si elle s'affirme, l'idée de la conscience de soi prendrait aussi place chez l'animal, asséchant un peu plus le fleuve qui nous sépare.



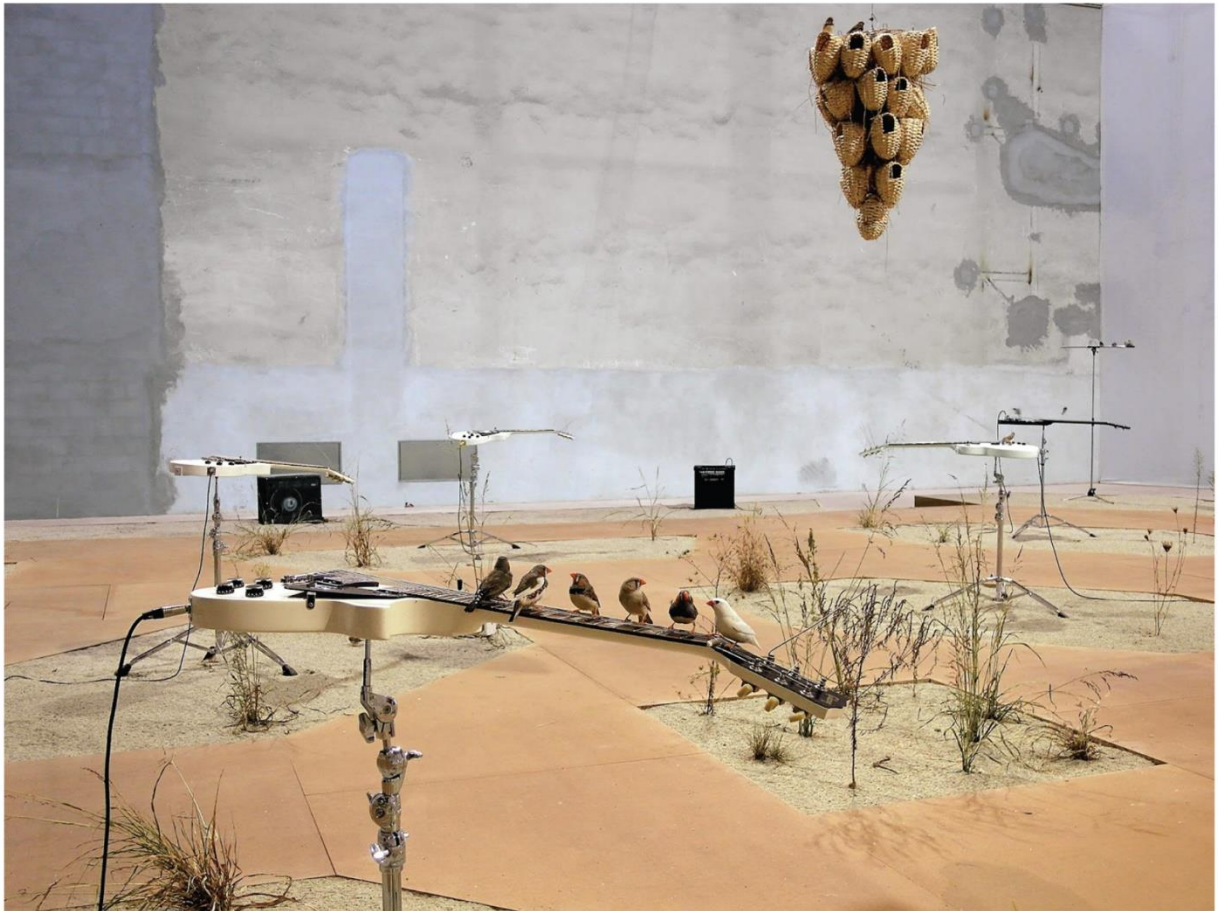
Hubert Duprat, *Larves de trichoptères*, 1980-1997.



Christian Gonzenbach, *Mindmaps*, 2011.



Michel Blazy, *Lacher d'escargots sur moquette marron*, 2009.



Céleste Boursier-Mougenot, *From here to ear*, 1999-2016.



Daniel Naudé, *Jardinier satiné*, 2014.

D Un désir de fusion

Une allégorie de la nature ?

« Nous savons ce que les animaux font, quels sont les besoins du castor, de l'ours, du saumon et des autres créatures, parce que, jadis, les hommes se mariaient avec eux et qu'ils ont acquis ce savoir de leurs épouses animales. »⁵⁸

Joseph Beuys, artiste incontournable du XX^{ème} siècle, se forge une identité selon une mythologie personnelle qui lui confère alors un statut chamanique, comme détenant une connaissance universelle, et pouvant se connecter au monde animal.

Son mythe se fonde sur un accident d'avion en 1944 dont il réchappe alors qu'il est enrôlé dans la Luftwaffe (armée de l'air sous le 3^{ème} Reich). Retrouvé à moitié gelé et inconscient au fin fond de la Crimée, il est recueilli et remis sur pied par des Tatares qui lui couvrent le corps de graisse et de feutre pour le réchauffer. Ces matériaux dits *pauvres* (feutre, graisse, animal mort, cuivre, soufre, miel, sang, os ...) peuplent son œuvre et posent les fondements d'un décor bien à lui, selon leurs propriétés et ce qu'ils véhiculent, qu'il qualifie alors de « traits initiatiques chamaniques ». Comme si ces nomades, en lui recouvrant le corps de ces matériaux salvateurs lui avaient montré le chemin du territoire plastique de sa renaissance.

« Les hommes d'aujourd'hui ne savent plus beaucoup de l'essence des choses [...] ni du sens de la vie, ni du sens des relations au monde. »⁵⁹ Cette phrase de l'artiste explique en quelques mots le moteur de ses recherches : un retour à l'essentiel, aux savoirs élémentaires dans une Europe d'après-guerre où l'humain, comme l'architecture, doit être reconstruit. Cette phrase aurait pu être attribuée, (sous certaines conditions...) au lièvre mort à qui il explique l'art dans sa performance *Comment expliquer l'art à un lièvre mort* en novembre 1965 à Düsseldorf. Il se promène dans la galerie Alfred Schmela trois heures durant avec l'animal mort dans les bras, chaussé de larges semelles de feutre avec le visage couvert de miel et de poudre d'or, murmurant à l'oreille de son défunt compagnon des choses incompréhensibles. Ce langage se veut étranger à l'homme car ce dernier à travers sa culture en aurait perdu les clés. Le lièvre est, grâce à son pelage à l'origine du matériau feutre, pour l'artiste indissociable de son mythe personnel. Il représente la renaissance et la réincarnation,

58 « Indiens hawaïens cités par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.51 » citation de J.Berger dans l'ouvrage de H.S.Afeissa et J.B.Jeangène Vilmer dir., *Philosophie animale, différence, responsabilité et communauté*, Paris, Vrin, 2010, p.30.

59 Joseph Beuys cité par Georg Jappe, *Art studio spécial J.Beuyes*, n°4, 1987 pp.7-10.

symbolique objet transitionnel de l'homme à la nature. L'artiste, chaman ou magicien, met en scène la possession d'un langage qui nous transcende, sorte de formule magique qui laisse tout humain en dehors de son monde.

En 1974, il se confronte de nouveau à l'animal, mais vivant cette fois-ci, dans la performance *I like America et America likes me* en passant trois jours enfermé dans une galerie New-Yorkaise avec un coyote. L'animal coyote est lourd en symbolique. Sacré pour les Indiens il représente selon lui la clé du système américain et de la lecture que l'on peut faire aujourd'hui de son histoire. L'enjeu de l'action est de réconcilier l'esprit des hommes blancs avec celui des Indiens d'Amérique. Ils partagent donc pendant trois jours un espace fermé par une grille. Lui est coiffé d'un chapeau en feutre, enroulé dans de grands morceaux de feutre que le coyote déchiquette par moment. Il a également une canne et c'est dans son costume de sorcier, calfeutré, qu'ils se rencontrent. Cette œuvre est éminemment politique : elle se déroule en pleine guerre du Vietnam et l'artiste se fait déposer en ambulance, dans un brancard à la galerie, car tant que la guerre durerait, il était exclu qu'il pose un pied sur le territoire américain. La critique du massacre des Indiens par les hommes blancs est évidemment présente, il s'agit en quelque sorte de chercher le pardon auprès du coyote. Le langage, comme on a pu le voir dans *Comment expliquer l'art à un lièvre mort*, a une grande importance dans l'œuvre beuysienne, et dans ses performances l'artiste à un rapport à l'autre de l'ordre de l'éthologie, c'est à dire que ses attitudes physiques, ses positions parlent. La cohabitation avec l'animal dans leur cage commune se passe bien. Quittons Joseph Beuys pour un petit détour par le Japon en l'an 2000. Dans *Et puis j'ai décidé de faire visiter Tokyo à une pieuvre d'Akashi*, Shimabuku se saisit d'un animal qui n'est pas domestique et le prend avec lui, physiquement, après l'avoir capturé dans un piège pour lui faire visiter la ville de Tokyo. Que ce soit une exposition de peinture chez Joseph Beuys ou le grand marché aux poissons de la ville de Tokyo, l'animal est celui à qui la visite est offerte. Il est question de lui communiquer quelque chose qui lui est étranger, élargir son territoire, son *umwelt*⁶⁰. De plus, les questions posées par Shimabuku atteignent les sommets de la projection anthropomorphique quand il se demande, après l'avoir remise à l'océan d'où il l'a extraite, si cela lui a plu, si elle le raconterait à ses congénères et quelle sera sa réaction face au prochain piège à pieuvre. Y rentrera-t-elle dans l'espoir de revenir sur terre ?

Cette œuvre est éminemment drôle, et là où le langage est le centre de la réflexion chez Beuys, l'artiste japonais l'occupe par l'autodérision. Encore une fois l'animal est objet transitionnel, il lui est donné l'expérience, donc la possibilité d'une retranscription à ses congénères pour mieux connaître la terre

60 L'*umwelt* est un terme allemand signifiant *environnement propre à une espèce*, définissant le rapport qu'entretient une espèce animale avec le monde qui l'entoure. Ce concept est introduit par le biologiste et philosophe allemand Von Uexküll (1864-1944) puis développé par Heidegger dans *Etre et temps* édité en 1927.

ferme, à laquelle les pieuvres n'ont normalement pas accès. L'artiste se place ici à la limite même de nos deux mondes. La pieuvre, devant être transportée dans de l'eau pour survivre, bénéficie du bocal comme frontière. Les bruits sont atténués et son corps n'a pas l'expérience sensible des odeurs (je suppose), ni celle du vent sur sa peau ou de la chaleur provenant des fourneaux des stands de nourriture du marché, mais il y est néanmoins physiquement promené, la ville lui est donnée à voir. La pieuvre est remise à l'eau plus humaine et moins pieuvre que jamais.

Le médium de la performance est allé aborder différemment l'idée de *faire ensemble*, sous un angle d'approche où l'animal n'est plus là pour ce qu'il sait faire mais pour ce qu'il représente, son évocation mystique. L'artiste s'entoure d'animaux pour ce qu'ils symbolisent, incarnent, irradient de leurs présences, transmettent une chaleur qui vient nourrir sans commune mesure son œuvre. Joseph Beuys veut être accepté comme humain-animal, fusionner avec son double pour en apprendre un peu plus sur sa propre nature. Shimabuku désire, lui, garder un lien avec celle-ci. Au cœur d'un Japon tiraillé entre tradition et modernité, le besoin d'un retour aux sources peut se faire sentir. L'animal, porteur du bagage originel est une puissance insondable, donc mystérieuse et terriblement attractive. Autour de lui, on se prend à rêver qu'en le fréquentant d'un peu plus près, on apprendrait peut-être quelques secrets, on en ressortirait plus fort.

Génétique et hybridation

« La génétique est la science de la transmission des caractères héréditaires »⁶¹, c'est à dire que ces derniers sont observés, isolés et assemblés dans le but d'influer sur les caractères naturels d'un être vivant. Intimement liée à cette notion se trouve la théorie de l'évolution de Darwin qui met en évidence la sélection naturelle des êtres les mieux adaptés biologiquement au fil des générations, déterminés pour être les meilleurs puisque les survivants et les élus des femelles. Ainsi se structurent les sociétés animales. L'homme, à travers la pratique de l'élevage, intervient pour sélectionner les spécimens le plus enclins à répondre à ses attentes, le cadre étant alors celui de la domestication, la survivance n'est plus soumise à rude épreuve. En 1972 est découvert le génie génétique : en transférant les gènes d'un animal sur une plante on peut « commander l'apparition d'un caractère »⁶². C'est ce que tente Marion Laval-Jeantet, artiste fondatrice avec son compagnon Benoît Mangin du duo *Art orienté objet*, qui se confronte en 2011 à *l'état cheval* dans la performance *May the horse live*

61 Définition donnée par Axel Khan, scientifique, essayiste et directeur de recherche à l'INSERM, dans sa conférence du 31 janvier 2000. A.Khan, *Les Enjeux de la génétique* [DVD], Vanves, CERIMES, 2000.

62 *Ibid.*

in me. Chaque semaine durant les trois mois précédant la performance, l'artiste reçoit des injections d'immunoglobine pour préparer son corps et éviter tout choc anaphylactique le jour de la performance où lui serait injecté du sang de cheval. Les auto-expérimentations étant interdites par les laboratoires français le suivi médical et la performance ont lieu à Ljubljana. Il y a plusieurs étapes : le travail en amont pour que son corps tolère l'arrivée de sang étranger, l'injection devant le public, l'arrivée dans la galerie slovène du cheval dont est issu le sang injecté, puis une prise de sang et la lyophilisation de celui-ci pour finalement créer des sortes de reliques de ce sang de centaure. L'œuvre est présentée sous forme de vidéo d'une durée de 1h15. Voilà ce qui nous est donné à voir. Elle, par contre en vit un peu plus : elle raconte qu'elle s'est retrouvée dans un état d'hyper nervosité, se sentant à la fois toute puissante et ayant peur de tout. Elle avait une faim insatiable qu'elle tentait de combler par l'ingestion de petites quantités tout au long de la journée, dormait par cycle d'une heure, puis passait une heure éveillée, ne dormant guère plus de quatre heures par nuit. Une peur de la foule la saisit, puis tout cela disparut après quelques jours... la fusion avec l'herbivore avait eu lieu.

Mais comment se l'expliquer ? Les attributs d'une espèce se transmettraient-elles si simplement, à travers le bête mécanisme d'une transfusion sanguine ? Donner son sang serait donner de sa personne, avec tout ce qui la définit : insomnies, boulimies etc.... Un peu de sang de chameau nous permettrait une traversée du désert sans eau, et pourquoi pas, pour exploiter jusqu'au bout leurs propriétés qui nous rendent jaloux, un peu de sang de lézard pour faire repousser le membre amputé d'une victime d'accident ? Les rangs de l'infanterie seraient alors peuplés d'emblèmes bien différents... Cela semble délirant et nous éloigne du propos, deux matières différentes ne fusionnent pas systématiquement.

Cette démarche s'inscrit dans le mouvement Bioart, tendance de l'art contemporain à s'appuyer sur les biotechnologies pour servir son propos. Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin placent leurs corps au centre de leurs expérimentations, les questionnements soulevés sont à mi-chemin entre sciences et philosophie : les recherches plastiques sont radicales mais leurs sujets sont propres à l'homme et ses problématiques d'existence. Marion Laval-Jeantet s'en explique dans une interview à propos de l'exposition *La Part animale*⁶³ qui eut lieu en 2011 : « Tout rapport à l'animal nous met en position de dépasser la dichotomie sujet/objet sur laquelle notre confort mental repose, il nous contraint à la surhumanité. Pour reprendre les mots de Gilles Deleuze : les gens qui aiment les animaux ont un rapport avec les animaux qui n'est pas humain. Et ce rapport est pour moi le germe même d'une réflexion sur la post-humanité.⁶⁴ » Parler de l'animal c'est une chose mais en faire l'expérience sensible en est une autre. Il faut être prêt pour un dépassement de soi.

63 Exposition au centre d'art contemporain Rurart, du 10 mars au 6 mai 2011.

64 <http://www.rurart.org/>

Le mouvement Bio-art fait notamment parler de lui en 2000 quand l'artiste Eduardo Kac présente *PVF lapin* soit Alba, un lapin femelle sorti des laboratoires de l'INRA à qui a été greffé avant la naissance le gène de l'aequorine, une photoprotéine qui se trouve être deux fois plus puissante quand elle réside chez un mammifère plutôt que chez la méduse dont elle est issue. L'animal en sa possession devient alors phosphorescent, c'est à dire qu'il va émettre une lumière verte après avoir été lui-même éclairé. Cette pièce que l'artiste définit d'art transgénique voit ses enjeux s'établir dans le lien que l'animal aura avec ses congénères non modifiés, plutôt que dans la création en laboratoire de celui-ci. Cet animal est un artefact, du latin *artis* et *facta* : effet de l'art, soit le résultat d'une intervention de techniques humaines. Cependant Eduardo Kac veut créer des sujets sociaux plutôt que des objets et c'est en cela que son travail m'intéresse : le travail de façonnier qui modifie ce lapin n'est pas une prouesse technique comme le monde de l'art a pu les recenser, mais une véritable interrogation du vivant, une hybridation due au fait que l'humain intervient *systématiquement* sur ce qui l'entoure.

Le philosophe et éthologue Dominique Lestel, commente cette intervention génétique : « Les biotechnologies introduisent une rupture essentielle dans le processus de filiation. La petite souris manipulée génétiquement n'est pas seulement la petite de ses géniteurs, mais aussi le produit du biologiste qui l'a *en partie* fabriquée. Suivant l'interprétation qui sera donnée de cet « en partie », la souris sera considérée comme plutôt un animal ou plutôt un artefact. »⁶⁵ L'artiste lui ayant donné un nom, en l'occurrence celui d'Alba, le lapin nous est donné à voir comme animal de compagnie, membre de la famille, venant troubler un peu plus les critères de filiation évoqués par monsieur Lestel. Mais cet objet est vivant alors qu'en est-il de son statut ? L'artiste est-il un monstre ou est-ce le côté démiurge de ce dernier qui s'autorise à aller contre nature qui refroidit le spectateur ? En tous les cas les critiques fusent. Marion Laval-Jeantet, interrogée par un journaliste de France culture dans l'émission *Sur les docs* du 19 janvier 2012 se dit incapable de savoir si elle condamne ce genre d'action. Son jugement oscille entre la gêne qu'elle éprouve et la probable utilité de ce genre d'expérience. Pour la philosophe Elisabeth De Fontenay, la connivence entre artiste et laboratoire est clairement « ignoble ». L'enjeu de l'œuvre repose là : ce lapin vert fluo est-il bon pour nous ou court-il à notre perte ?

Questions d'éthique

Partant du postulat dicté par notre culture judéo-chrétienne, l'homme domine les animaux. Cependant cette même morale nous dit d'aider les plus faibles, le contrat domestique est alors énoncé. Nous

65 D.Lestel, *L'animal singulier*, Paris, Seuil, 2004.p.100

protégeons, car nous dominons l'animal qui vit à nos côtés. Ce dernier s'y trouve car il peut nous rendre service.

L'animal peut-il être un matériau de travail comme un autre malgré le fait qu'il soit vivant ? Quels sont ses droits, et quels sont nos devoirs envers lui ?

Parler du droit des animaux en occident c'est se confronter à deux principaux courants de pensée. Il y a ceux qui s'opposent à toutes les formes d'exploitation existantes de l'animal : dans les laboratoires, au zoo, au cirque, dans l'alimentaire, au travail, dans l'élevage d'animaux domestiques. Ce sont les abolitionnistes. Et ceux qui visent à réduire l'exploitation et à améliorer les conditions de vie des animaux au sein de leurs fonctions : les welfaristes (de l'anglais *welfare* qui veut dire *bien-être*). Certains s'affichent également comme étant abolitionnistes et antiwelfaristes car ils pensent que l'amélioration des conditions de vie des animaux sur leurs lieux d'exploitation ne fait que prolonger leurs souffrances. Quatre principaux penseurs se font porte-parole à l'heure actuelle de ces questions d'éthique. Peter Singer est une des figures de proue welfariste du mouvement pour les droits des animaux, discipline beaucoup plus développée dans les pays anglo-saxons que chez nous. L'influence de Jérémy Bentham, utilitariste⁶⁶ moral londonien du XVIII^{ème} siècle, y est toujours prégnante. Ce dernier écrivait en 1780 à propos des animaux : « La question n'est pas «peuvent-ils raisonner?» ou «peuvent-ils parler?» mais «peuvent-ils souffrir?» » Cette question de la souffrance chez l'autre introduit celle de l'empathie, de la pitié, et donc de la projection que l'on fait de ses sentiments. N'est-ce pas là-dessus que repose tout anthropomorphisme ? Cela expliquerait en partie les véhémences dont Wim Delvoye est l'objet quand il tatoue ses porcs⁶⁷. Le philosophe Gary Francione⁶⁸ partage l'idée du droit animal car selon lui, à partir du moment où un être est sensible, il fait partie entière de la communauté légale et doit jouir du principe fondamental de n'être la propriété de personne.

La philosophe Elisabeth De Fontenay, antispéciste et darwinienne, rétorque à sa théorie abolitionniste que le spécisme est inévitable et que considérer les humains au même niveau que les animaux n'est pas envisageable, pour la simple et bonne raison que nous avons la parole.

A cela Boris Cyrulnik, éthologue et neuropsychiatre, répondrait qu'il est impossible de ne pas considérer les humains comme biologiquement animaux, et que porter de l'intérêt à la condition animale ne devrait en aucun cas rabaisser la condition humaine, bien au contraire...

66 L'utilitarisme est un welfarisme dans le sens où il importe que découlent de nos actions quelque chose d'utile pour notre entourage, de bon.

67 L'artiste belge Wim Delvoye tatoue des porcs vivants dans son œuvre *Art Farm* en 2005. Une association de défense des animaux s'indigne de la séance de tatouage infligée aux animaux, car malgré l'anesthésie qui leur est administrée, cela entraîne des douleurs. Il s'en est défendu en revendiquant militer lui aussi pour leur bien-être, en présentant de façon singulière un animal d'élevage il compte en modifier la perception et donc faire réfléchir ceux qui le consomment.

68 Gary Francione est un philosophe américain défenseur du droit des animaux.

Les bons sentiments des théories utilitaristes énoncées ci-dessus et lues sur les nombreux sites internet dits *écologistes* que j'ai parcourus me laissent un goût amer. Je veux le bien des animaux et je suis habitée par la même morale que celle de Peter Singer quand il s'agit de dire que « la souffrance est une mauvaise chose qu'elle soit celle d'un homme ou d'un animal »⁶⁹. Mais les degrés d'évolution de l'homme par rapport à l'animal me paraissent incomparables, et je suis la philosophe quand elle lui reproche de mettre sur le même plan spécisme et racisme. Plus largement, le problème soulevé par les antispécismes et qui me pousse à m'en méfier est que voulant servir un certain animalisme, ils ne bafouent un humanisme.

Le travail de Wim Delvoye n'éveille chez moi aucun scandale, ou, s'il en est un, celui du luxe dans lequel l'animal évolue tandis que les travailleurs chinois ne comptent pas leurs heures, ni les pages d'un quelconque code du travail. Les préoccupations de ces défenseurs des animaux me semblent dans ce cas mal orientées, d'autant plus que la lecture que l'artiste propose de son œuvre sonne juste. Donner à voir un animal d'élevage d'une façon singulière est une excellente façon d'en modifier l'appréhension. En février dernier a été votée une loi définissant les animaux comme êtres sensibles et non plus comme « biens meubles », statut qu'ils avaient jusqu'alors au même titre qu'une voiture ou qu'une chaise. Les questions autour de l'éthique animale sont, bien qu'accusant un certain retard par rapport à nos voisins d'outre-Manche, enfin au cœur d'un débat français.

Comme le démontre mon sondage auprès des collégiens à propos de l'œuvre de Thomas Grünfeld, la manipulation de l'animal n'est pas un terrain neutre, qu'il soit vivant ou mort, la morale intervient pour mettre un frein aux manipulations possibles de ce qui vit ou a vécu.

69 Emission de radio *La tête au carré*, France Inter, le 18 février 2014.



Joseph Beuys, *Comment expliquer l'art à un lièvre mort*, 1965.



Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974.



Shimabuku, *Et puis j'ai décidé de faire visiter Tokyo à une pieuvre d'Akashi*, 2000.



Art Orienté Objet, *May the horse live in me*, 2011.



Eduardo Kac, *PVF lapin*, 2000.



Wim Delvoye, *Art farm*, 2005.

II L'animal domestique, territoire de l'affect : procédés et mise en forme d'une relation

Cette seconde partie va nous faire quitter l'histoire de l'art et ses images pour la philosophie et les sciences humaines, domaines de l'écrit. Le contexte artistique ayant été placé précédemment, c'est à présent la théorie des penseurs depuis le début du XX^{ème} siècle qui est étudiée, questionnant la relation de l'homme à l'animal, la domestication de ce dernier puis, plus précisément, la relation du cavalier à sa monture. Ce tour d'horizon terminé, mon travail plastique sera présenté, prenant logiquement la suite de notre étude théorique, puisque, s'en nourrissant, il naît à la croisée de ce savoir et de mes expériences.

Trois parties se découperont donc clairement pour interroger l'animal domestique et les procédés utilisés pour mettre en forme une relation. Dans un premier temps nous nous intéresserons à l'animal domestique à travers les notions de territoire et de propriétés : soit ce qu'il a mais aussi ce qu'il est, ce qui le définit, puis à l'histoire de la domestication comme technique appliquée par l'homme pour rendre privé, pour s'approprier le sauvage, et enfin l'animal sera questionné sur le terrain de l'affect, comme vecteur d'amour puis à travers la question de possession et de dépendance relative à toute relation à un être aimé. Mes expériences alimenteront les quelques cas étudiés et mon travail plastique fera son entrée. Le deuxième temps de cette seconde partie se penchera sur l'équitation comme discipline donnant forme à une relation homme/cheval par le mouvement. Comment établir les codes d'une communication quand émetteur et récepteur sont de nature si différente ? Une fois en selle, nous questionnerons le dressage en parallèle de la chorégraphie et continuerons une étude analogique de l'équitation et des disciplines artistiques en analysant l'œuvre de Carolina Saquel *Pentimenti*.

De ces différentes pistes nous arriverons au cheminement que *donc* je suis lorsque la relation à l'animal prend forme dans ma sculpture. Nous observerons la série d'*Objets de lui*, objets convoquant le matériel animal pour prendre forme en employant toute la sacralité qui colle à la relique, puis nous changerons de technique pour étudier un travail de la terre, d'une faïence noire dont l'aspect séché est celui du cuir, et qui ainsi vient jouer en prenant forme autour du matériel de la sellerie et des bridons. Ces problématiques de la sculpture seront interrogées comme méthodologie et nous tenterons d'étudier les amusements et les ressorts de ma production artistique comme moyens mis en œuvre pour la représentation de la relation entretenue avec mon cheval.

A L'animal domestique, territoire et propriétés

Le territoire, domaine des propriétés

« Un territoire c'est une aire où se poser, où chasser, où errer, où guetter - mais aussi et peut-être premièrement une aire où l'on sait où et comment se cacher. »⁷⁰ Cette définition de Jean-Christophe Bailly met en avant la notion d'apparition et de disparition, si importante chez l'animal sauvage. S'il peut paraître étrange d'aborder les propriétés de l'animal sauvage et l'importance de pouvoir se dissimuler au sein de son environnement naturel alors même que notre première partie relatait son utilisation dans l'art contemporain, soit les stratégies de monstration mises en place autour de lui, le territoire est, à l'état naturel, une propriété essentielle, indissociable de l'animal lui-même.

Gilles Deleuze, appuie cette idée de territoire dans son abécédaire⁷¹ qui fait honneur à l'animal en s'ouvrant sur un entretien à son sujet. Selon lui, l'animal est inséparable de son territoire. Le territoire est le domaine de l'avoir et donc des propriétés, c'est à dire qu'il le possède mais aussi que celui-ci le définit. La notion de possession irait, pour le philosophe, de pair avec le fait que l'animal soit, par nature « aux aguets ». Posséder quelque chose, en l'occurrence un territoire, une femelle, de la nourriture ou sa propre vie, signifie qu'il peut y avoir menace de dépossession. Cette nécessité de veiller sur ses possessions, sur ses propriétés, expliquerait cet « être-aux-aguets » qu'il emploie pour définir l'état animal.

Kafka dans sa nouvelle *Le Terrier*⁷² retranscrit parfaitement cette incapacité à se défaire de cet *état d'aguets*. Le narrateur semble être un animal qui vient d'achever la construction de son terrier et pour qui les préoccupations voire même les angoisses quotidiennes tournent autour de la protection et de la surveillance de ses biens : « Je suis trop préoccupé par le terrier. Je me suis vite écarté de mon entrée, mais bientôt j'y reviens. Je me cherche une bonne cachette et je surveille l'entrée de ma demeure – cette fois de l'extérieur – des jours et des nuits durant. On peut dire que c'est insensé mais cela me cause une indicible joie, mieux encore, cela me tranquillise. »⁷³ mais aussi la peur d'un hypothétique ennemi dont il n'est jamais vraiment question dans le récit. Seul un sifflement impossible à localiser évoque au narrateur l'idée qu'un intrus serait proche : « En tout cas il me faut avoir l'assurance que quelque part peut-être existe une issue aisément accessible et entièrement dégagée où, pour sortir, je n'aie plus du tout à travailler, afin d'éviter que, pendant que je creuse désespérément ne fût-ce que dans un léger remblai, je ne sente soudain-le ciel m'en préserver ! - les

⁷⁰J.C.Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013, p.27.

⁷¹ G.A.Boutang, G.Deleuze, C.Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, [DVD], Paris, éditions Montparnasse, 1988/2004.

⁷² F.Kafka, *Le Terrier* in *Un jeuneur et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1993.

⁷³ *Ibid*, p.137.

dents de mon poursuivant se planter dans mes cuisses. Et ce n'est pas seulement mes ennemis extérieurs qui me menacent ; il en est aussi dans le sein de la terre ; je ne les ai encore jamais vus, mais les légendes en parlent et j'y crois fermement. »⁷⁴ Le narrateur a comme bien souvent chez Kafka les traits de l'animal mais les préoccupations qui l'animent sont, elles, de l'ordre de l'obsession, de la paranoïa et le ramène ainsi très vite, dans l'esprit du lecteur, sous les traits de l'humain. Le trouble quant à son identité est alimenté par ses possessions. « Avoir » vient accompagner « être », qui semblait jusqu'alors et à lui tout seul définir au mieux l'animal comme *chose* animée existante.

D'une autre façon mais toujours comme un tout incommensurable à sa simple surface, Gilles Deleuze définit la création d'un territoire comme ayant trait à un acte artistique : Marquer un territoire entraîne une série de postures (se lever, se baisser, etc.), de couleurs (les fesses des singes de l'espèce des drills et des mandrills par exemple sont très colorées) et de chants. Les postures sont des lignes graphiques et la couleur et le chant viennent alors compléter cette définition de ce qui constitue « l'art pur ».⁷⁵ Même si le registre est différent, le territoire est dans un cas comme dans l'autre l'accomplissement absolu. Gilles Deleuze refuse ainsi toute explication strictement fonctionnelle des formes, des couleurs et des chants si plaisants des animaux, faisant écho au questionnement de leur sensibilité développé précédemment.

Mais ce qui est intéressant dans le territoire pour le philosophe est avant tout le mouvement qui y est lié : « le territoire ne vaut que par rapport à un mouvement par lequel on en sort. »⁷⁶ Quand un animal quitte un territoire, c'est pour un autre. Un territoire ne crée de mouvement que celui de sa population et les animaux migrants en sont un bon exemple. Prenons par exemple les caribous : ces derniers changent de territoire au début du printemps lorsque les femelles doivent mettre bas et reviennent sur leurs pas à la fin de l'été pour des raisons alimentaires liées au territoire lui-même mais surtout aux saisons qui régissent la pousse des végétaux et donc la commodité à trouver de quoi s'alimenter. Le mouvement et le déplacement sont à part entière critères de survie et de protection. Le territoire se définit par celui qui l'occupe, autrement dit par les propriétés de son propriétaire. Et c'est bel et bien ces propriétés comportementales qui nous intéressent dans la notion de territoire. En effet géographiquement nous le partageons : les animaux dits sauvages vivant sous nos climats (renards, cervidés, sangliers, blaireaux pour n'en citer que quelques-uns) vivent dans les zones rurales, à faible densité de population, champêtres ou boisées mais pouvant offrir haies, talus, buissons comme refuge. Les oiseaux, eux, occupent le ciel, les branches des arbres, les faîtes des maisons, les fils

⁷⁴ *Ibid.*, p.127.

⁷⁵ .G.A.Boutang, G.Deleuze, C.Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, [DVD], Paris, éditions Montparnasse, 1988/2004.

⁷⁶ *Ibid.*

électriques, enfin tout le monde en hauteur auquel nous n'avons pas accès dans notre simple motricité. Certains bâtiments, certains monuments sont équipés de picots pour empêcher qu'ils ne s'y posent et ternissent ainsi les lieux de leurs déjections mais en général la cohabitation est franche et acquise. Il n'y a qu'à observer l'activité d'un port de pêche et celle des mouettes y résidant pour comprendre que la proximité avec l'homme rime souvent avec « nourriture facile » pour ces opportunistes.

Alors même qu'ils sont les plus nombreux, qu'ils occupent nos intérieurs comme nos jardins et nos villes comme nos campagnes, les insectes de par leur petite taille vivent dans un autre monde. Comme Gilles Deleuze le soulignait dans son abécédaire, non sans humour, la fascination qu'il avait pour les tiques et la proximité de la vie avec les poux, les puces qui en faisait de *réels* animaux familiers, familiaux, il peut parfois sembler bon de réfléchir à ce qui est alors partagé...

Dans un autre ouvrage, *L'Anti-Œdipe*⁷⁷, Gilles Deleuze est accompagné de son binôme Félix Guattari et ils créent ensemble les concepts de *déterritorialisation* et de *reterritorialisation*. Etymologiquement parlant, le préfixe « dé » induit que l'on sort du processus de territorialisation, du processus d'ancrage dans un territoire. *Reterritorialisation* suppose l'effet inverse, le retour au territoire. « Telle est la névrose, le déplacement de la limite pour se faire une petite terre coloniale à soi. »⁷⁸ Cette définition alors convoquée pour définir un fonctionnement psychique bien particulier semblerait convenir à toute réflexion philosophique. En effet on peut y voir le reflet de ce que disait Novalis sur la philosophie : « La philosophie est à proprement parler nostalgie, quelque chose qui pousse à être partout chez soi »,⁷⁹ ou encore Heidegger qui, analysant la recherche, la définit comme circulaire, comme un chemin qui tourne en rond.

L'image du territoire et du cheminement à travers celui-ci est très souvent métaphore de la réflexion intellectuelle, nous permettant de tirer le fil d'Ariane laissé par le penseur pour le suivre et le comprendre. Dans *L'Anti-Œdipe*, il s'agit de comprendre la schizophrénie, mais j'ose le parallèle avec le procédé de domestication. Et puisque ce même philosophe nous disait que les gens qui aiment les animaux n'ont pas à leur égard un comportement humain, l'idée de la colonisation par l'appriovisoement d'un territoire inconnu, sauvage, pour lequel il n'avait pas d'invitation vient alors s'ajouter à l'ambivalence de ce qui semble être chez l'apprioviseur un mélange de bons et de mauvais sentiments (capturer un perroquet pour admirer ses couleurs chatoyantes, contraindre et éduquer un jeune cheval pour partager de longues promenades...). Cette ambivalence doublée de l'étude du comportement humain, alors non-humain, face à l'animal m'a poussé à m'approprier les concepts

⁷⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les éditions de minuit, 1972.

⁷⁸ *Ibid*, p.161.

⁷⁹ J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, pp.199-200. Derrida étudie Heidegger qui cite Novalis dans son cours de 1929-1930 intitulé *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*.

Deleuziens pour traiter de nos deux mondes. Comme Jean-Christophe Bailly l'exprime à propos de la frontière entre l'homme et l'animal, il ne s'agit pas de transgression car ni l'homme ni l'animal ne passe cette limite pour vivre de l'autre côté, il s'agit toujours et uniquement d'un côtoïement : « De ce côtoïement toujours singulier et toujours fait de touches qui est, entre eux et nous, le mode régulier du lien- justement quelque chose d'à peine lié, de toujours survenant. »⁸⁰

Domestiquer, apprivoiser ou comment rendre privé le sauvage

Domestiquer vient du latin *domesticus* issu du mot *domus* qui veut dire *maison*. Les animaux domestiques sont donc étymologiquement ceux qui partagent notre maison. Dans le langage courant ils s'opposent à ceux qui sont sauvages, en liberté, mais désignent tout autant les animaux d'élevage que ceux qui nous tiennent compagnie. Le verbe *domestiquer* apparaît au XV^{ème} siècle, au même moment que le terme *apprivoiser* qui lui vient du vieux français *appriver* ou *apprivoier* qui signifie *rendre privé*. Domestiquer ou apprivoiser un animal consiste en un glissement de territoire, à le ramener chez soi, à le faire quitter son environnement naturel, sauvage, pour le nôtre, celui de l'humain. Ce glissement dans la sphère du privé induit qu'il devient propriété de son maître, qu'il lui appartient au même titre que sa maison et que ses bien privés.

Dans les langues sémitiques anciennes⁸¹ (l'arabe, l'araméen, l'hébreu, l'ougaritique et l'akkadien) le verbe *domestiquer*, tout comme l'adjectif s'y rapportant n'existent pas. L'animal rendu privé est qualifié de *familier* ou de *soumis*, alors que dans les langues indo-européennes anciennes⁸² (indo-iranien, italique et germanique) il est désigné par *richesse*.

Le plus vieil exemple de domestication est le chien, douze mille ans avant notre ère en Europe et au Proche-Orient, suivi de la chèvre en Irak dix mille ans avant notre ère, puis huit cents ans plus tard le mouton en Grèce et en Irak, puis deux cents ans plus tard le bœuf et le porc seront à leur tour domestiqués en Grèce. Ce n'est qu'en moins trois mille avant notre ère que l'homme des steppes eurasiennes domptera le cheval.⁸³ Puis, celui qu'on appelle *la plus belle conquête de l'homme* sera le centre des intérêts de l'Antiquité gréco-romaine jusqu'à la fin de la renaissance en occident, en raison de son importance au point de vue militaire et donc économique et symbolique.

Trois domaines des sciences humaines étudient le procédé de domestication, chacun depuis un angle

80 J.C.Bailly, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2007.

81 Les langues sémitiques anciennes voient le jour au quatrième millénaire avant J.C.

82 Les langues indo-européennes anciennes seraient nées au septième millénaire avant J.C.

<https://sciencetonnante.wordpress.com/2012/09/24/quelle-est-lorigine-des-langues-indo-europeennes/> consulté le 18 février 2016.

83 P.Bonte, M.Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991, p.69.

d'approche qui lui est propre. La zoologie définit la domestication comme étant « l'état de l'animal qui, élevé de génération en génération au contact de l'homme, a évolué de façon à constituer une espèce, ou pour le moins une « race », différente de la souche sauvage dont il est issu », ⁸⁴ soit des problématiques d'élevage. L'archéologie s'intéresse à la datation des techniques mises au point pour conduire à cet état, soit le domaine de l'histoire et enfin la zootechnie, comme « science appliquée à la recherche d'une meilleure adaptation des animaux aux besoins humains », ⁸⁵ qui elle correspond aux questions de l'élevage intensif agro-alimentaire. A elles trois, ces activités couvrent les préoccupations de l'homme face à l'animal qu'il façonne : il en sélectionne des individus, l'éloigne ainsi de sa forme originelle et tente de l'adapter au mieux aux besoins humains auxquels il doit faire face. Et ce depuis des milliers d'années. Dans *Le Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* dirigé par messieurs Bonte et Izard, il est relaté que de nombreuses espèces que nous ne considérons pas comme domestiques aujourd'hui en ont pourtant un jour été l'objet. La domestication de la hyène tachetée a par exemple été abandonnée en Egypte, tout comme celle de la genette en Europe. Une des causes de cet échec peut être que certaines espèces, une fois apprivoisées ne se reproduisent plus. La domestication ne peut donc avoir lieu s'il n'y a pas succession de portées ni sélection des individus. En effet, l'ethnobiologiste Jacques Barrau propose en 1978 ⁸⁶ une définition de ce que serait une *domestication avancée* : il s'agit selon lui du moment où « aucune des trois exigences [que sont la] protection, l'alimentation et la reproduction ne peut être satisfaite sans l'entremise du travail humain. » La vie des animaux domestiques relève alors du plus pur artefact. Il semblerait également qu'il existe de multiples exemples de retour à la vie sauvage, dès lors que le procédé humain de domestication n'a plus cours. Cela a pu être observé chez les abeilles, les porcs, les équidés, les bovidés, les chats et les chiens, nous démontrant qu'aucune espèce ne peut jamais totalement ni de façon définitive être considérée comme domestique, comme faisant partie entière de la vie humaine. Le questionnement qui s'en suit *naturellement* pointe l'idée que l'homme, à travers ce besoin d'influer sur la vie et les êtres qui l'entourent, satisfait avant tout un besoin démiurge de jouer au créateur et d'user de son pouvoir sur le monde du vivant qui l'entoure. Mais qu'en est-il de l'animal domestique tel que nous le connaissons, celui qui partage nos vies et nos maisons ? Car quand il s'agit d'animal domestique, il s'agit tout d'abord du lien qui l'unit à son maître, de l'affect qui transcende bien souvent les frontières de l'anthropos et qui lui donne son caractère précieux « d'animal familier/familial », ⁸⁷ de membre à part entière du foyer.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ J. Barrau, « Domesticamento », in *Enciclopedia Einaudi*, V :49-71, 1978.

⁸⁷ Terme employé par Gilles Deleuze dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* pour désigner les chiens et les chats.

L'animal de compagnie, un vecteur d'amour ?

Outre les fonctionnalités de l'animal comme force de travail ou source de protéines, il représente dans les cas *domestiques* tels que l'entendent les racines latines du mot *domus* : *de la maison*, un membre de la famille. Les liens n'étant alors bien sûr pas ceux du sang, la cohabitation se base sur l'affect. Ne sont pas animaux domestiques les animaux qui seulement vivraient dans la maison, sont animaux domestiques ceux qui « font partie de la maison, ce qui veut dire que, d'une certaine manière, ils sont utiles à la maison. »⁸⁸ L'animal est là pour faire du bien, lutter contre une solitude qui effraie son maître ou faire un compagnon de jeu aux enfants : on l'appelle couramment l'animal de compagnie. Dans son ouvrage *L'Homme et les animaux domestiques*,⁸⁹ Jean-Pierre Digard,⁹⁰ nous raconte l'histoire des animaux de compagnie à travers le monde et les époques. Il apparaît que le phénomène est millénaire et qu'il n'est nullement l'apanage du monde occidental. « Les femmes romaines n'ont-elles donc plus comme autrefois des enfants à nourrir et à porter dans leurs bras ? Je ne vois partout que des chiens et des singes. »⁹¹ aurait dit Jules César à son retour de Gaule. Il retrace également les habitudes de sociétés primitives, au sein desquelles il est coutume que les chasseurs ramènent au village de jeunes animaux sauvages qui sont alors « choyés et nourris par les femmes (avec de la nourriture prémastiquée, voire même au sein) au même titre que les enfants, ces animaux sont assimilés, on vient de le voir, à la société humaine. »⁹² Il soulève par la suite un point assez remarquable à propos du regard (bienveillant ou non) porté sur l'animal. En effet il explique qu'il y aurait une corrélation entre l'inutilité d'un animal et la quantité d'affection qui lui serait adressée. Il raconte, en rapportant les paroles de Keith Thomas que « les chiens de garde ou de berger étaient généralement pendus ou noyés quand ils survivaient à leur utilité »,⁹³ de même, le chat n'était pas un animal de compagnie lorsqu'il traquait le rat noir, malgré le service envers l'homme que cela représentait. Il n'obtint ses grâces qu'à partir de 1727, date d'une invasion massive de surmulot en Europe occidentale face à laquelle le chat se retrouva totalement impuissant, cessant ainsi de représenter un prédateur pour devenir une créature fainéante et douce aux yeux de l'homme. Il semblait alors près à se faire caresser, disponible pour les débordements affectifs de son maître. Il en est de même pour le cheval qui n'a jamais été autant choyé que depuis qu'il ne travaille plus ni aux

88 J.Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p.215. Derrida cite le cours de Heidegger de 1929-1930 intitulé *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*.

89 J.P.Digard, *L'Homme et les animaux domestiques, Anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 1990/2009.

90 Jean-Pierre Digard est directeur de recherche au CNRS, spécialiste de l'ethnologie de l'Iran et de l'anthropologie de la domestication animale, notamment celle du cheval. Il tient en cela une place de choix dans ma bibliographie.

91 *Ibid*, p.232.

92 *Ibid*.

93 K.Thomas, *Dans le jardin de la nature : la mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne, 1500-1800*, Paris, Gallimard, 1985. Keith Thomas est historien, né en 1933 en Angleterre et cité par J.P.Digard dans son ouvrage *L'Homme et les animaux domestiques, Anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 1990/2009, p.234.

champs, ni aux champs de bataille.

Pour mieux répondre aux demandes de l'humain, les races dites miniatures sont créées, fruits des recherches zoologiques, voire zootechniques, pour que « des maîtresses minaudières [...] les portent dans leur giron, pour qu'ils leur tiennent compagnie aussi dans leurs chambres, pour qu'ils les assistent dans leurs sommeils au lit, et [qu'elles] les nourrissent de viande à table, pour qu'ils soient assis sur leurs genoux et leur lèchent les lèvres quand elles voyagent en voiture. »⁹⁴

Desmond Morris, dont nous connaissons le travail sur les grands singes, et sa pratique de la peinture, dresse une liste des chiens-enfants, comme il les appelle, c'est à dire les chiens pesant le poids d'un nouveau-né humain jusqu'à celui d'un enfant d'un an (de 1,8 kg à 10 kg). Jean-Pierre Digard s'appuie sur son travail pour expliquer que « ces races ont été sélectionnées de manière à conserver, chez le chien adulte, l'allure et le comportement du chiot (néoténie), voire à rappeler ceux du bébé : face plate, yeux démesurés, membres courts et arqués, démarche maladroite, voix haut perchée »,⁹⁵ il le cite ensuite : « [Ces chiens] émettent, malgré eux, de puissants signaux puérils à l'adresse de leurs maîtres, dont les réactions parentales innées se déclenchent automatiquement, les rendant plus aimants, plus protecteurs et plus attachés, sur le plan émotionnel, à leur animal familier. »⁹⁶

Qui possède qui ?

Pour ma part je n'ai eu des relations qu'avec les animaux domestiques (en opposition aux animaux sauvages et libres) : un chien il y a quelques années et un cheval depuis trois ans. Je vis également avec un chat mais ses allées venues inopinées placent une certaine distance entre nous. Le chat est indépendant, il a souvent plusieurs maîtres dans le même quartier et l'exclusivité qu'il nous ôte en fait un compagnon certes, mais infidèle. Je prends plaisir à l'observer, il est très beau, majestueux et puisque complètement noir, je m'amuse à le chercher du regard sur ma couverture de la même couleur. C'est le jeu du caméléon. Voilà ce à quoi il sert, en plus de notre relation physique de caresseur à caressé ronronneur.

Mon chien, avec qui je vécus neuf ans fut à la hauteur de ce qualificatif bien connu de meilleur ami de l'homme. De nombreux codes de vivre ensemble étaient posés et ces principes d'éducation me permirent de faire beaucoup de choses avec lui.

En 2009 je réalise une vidéo que j'intitule *J'aime mon maître*. Une caméra en plan fixe le filme durant

⁹⁴ *Ibid*, p.240.

⁹⁵ *Ibid*, p.241.

⁹⁶ D.Morris, *Le Chien révélé*, Paris, Calmann-Levy, 1987, pp.139-140.

16 minutes et 14 secondes en légère contre plongée, le temps de son repas. Les croquettes sont disposées sur le sol par mes soins et tracent les mots « J'aime mon maître », un cœur remplace le mot *aime*. La lumière est froide, le sol est gris et lisse, la scène se déroule dans un studio vidéo totalement impersonnel. La caméra semble être là pour rendre compte d'une expérience quasi scientifique. Quel que soit la poésie de la mise en scène, toute projection humaine sur cet animal est réduite par ses pulsions primaires, soit ici la faim. Rapide bras d'honneur à mes sentiments à son égard, je voulais illustrer l'ambivalence de notre relation, avec ce qu'elle comporte d'évidences : je souhaite qu'il pense à moi comme je pense à lui, qu'il trace des cœurs avec ses croquettes pour réchauffer le mien alors je trace les lettres et le regarde les faire disparaître. La relation de domination est momentanément inversée : je le supplie de mettre un peu de sentiments dans notre histoire là où il ne fait que satisfaire ses instincts pulsionnels. Le chien apparaît plus cynique que jamais.

En 2012, j'achète un poulain. Ayant pratiqué l'équitation dans mes jeunes années et m'y étant alors remise depuis peu, je fais connaissance avec un jeune cheval de deux ans, hongre bai. Intéressée par les questions relationnelles qui nous lient à l'animal, je décide, en accord avec l'amie chez qui il réside et qui en est alors propriétaire, de le sortir et de devenir son référent, l'humain qui l'éduquerait. Ce poulain, nommé Atael, était alors au pré depuis sa naissance et n'avait, mise à part une visite vétérinaire ou deux, pour ainsi dire jamais eu à répondre à des sollicitations humaines. L'éducation puis le débouillage⁹⁷ forgèrent notre rencontre et les bases de notre relation furent posées. Le niveau d'éducation atteint ainsi que la perspective de sa durée de vie d'une trentaine d'années me placent dans une attitude de construction pour du long terme, quelque chose de l'ordre de la maternité. Il ne me ressemble pas, nos espèces sont trop éloignées, et pourtant je l'ai fait à mon image.

Naturellement, il devient ma muse et à force d'être en contact avec lui, de passer du temps en exercices ou simplement en le regardant paître il prend la place de *l'autre*. Il est *le* cheval, il est *l'animal*. La toute-puissance, la vitesse, la noblesse m'obéissent au doigt et à l'œil. Grand corps roux au regard bienveillant, il est ce que je possède de plus apaisant. Est-ce ma formation de sculpteur qui me place comme personne ayant besoin de me confronter physiquement aux choses qui m'entourent?

Nous sommes tous les deux debout côte à côte, mes bras ouverts peuvent le couvrir et on peut se regarder dans les yeux sans se baisser : nous nous correspondons malgré la différence physique évidente de poids et de puissance. Le côtoyer à son niveau semble m'élever. Je vois plus petit et je vois plus loin. Que je sois sur son dos en selle ou à pied à ses côtés, le point de vue qui m'est offert

97 « Le débouillage correspond à l'acceptation du cavalier sur le dos du cheval. » <http://www.haras-nationaux.fr/information/accueil-equipaedia/croissance-et-education/education-du-jeune-cheval/apprehender-le-debouillage-dun-cheval-de-sport.html> site consulté le 27 février 2016.

est au premier plan celui d'une étendue rousse et musclée. Une terre sauvage pour laquelle j'ai mes entrées, j'ai la clé d'une des portes : celle du placement de mon corps par rapport au sien. Nos deux espaces se mélangent parfois, et si je lui ai interdit de me dépasser, il est évident *qu'ensemble* je vais plus loin. J'ai posé mon sceau sur son esprit d'animal libre, il est maintenant conditionné à une série de situations, dans le but que ses réactions ne me mettent pas en danger. Mais même si j'ai les rênes et son éducation en main, il serait bien naïf de croire qu'il n'a aucun pouvoir. Le premier est de me faire lui porter autant d'importance, le second vient naturellement de ses cinq cents kilos d'herbivore, l'animal proie par excellence, qui s'emballe et prend peur au moindre bruit, au moindre envol d'oiseau. Il est fait comme ça, et quand il a peur plus rien ne fonctionne, nos connexions se brouillent et il redevient celui, qui, sur les parois de Lascaux déjà venait représenter *l'autre monde*. Plus aucun de nos codes ne fait mouche, l'instinct de survie reprend le dessus et c'est parfois sans comprendre ni pourquoi ni comment, qu'il m'emmène au grand galop loin de là où nous marchions quelques instants plus tôt, tranquillement. Les décisions ne sont donc pas toujours miennes et même si je suis celle qui le sollicite, je n'ai d'autres solutions que de croire qu'il souhaite que l'on se promène, qu'il prend plaisir en ma compagnie et que je peux lui faire confiance.



Marion Le Torrivellec, *J'aime mon maître*, 2009.

B A cheval, une relation mise en forme par le mouvement

Etablir les codes d'une communication

Communiquer consiste en la transmission d'un message d'un émetteur à un récepteur par le biais d'un canal choisi au préalable. Mais comment penser communiquer avec l'animal sans se pencher avant tout sur son mode de réception ?

Nombre d'écrits ont questionné la place de l'animal dans le monde, le rapport qu'il entretient avec celui-ci, et, si nous en abordons un certain nombre, il est évident que la liste bibliographique que j'en fais n'est pas exhaustive. Heidegger est un philosophe dont j'aime citer les écrits car, bien que datant un peu (au début des années 30 pour le cours qui nous intéresse *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*), il propose une thèse sur le *dasein* animal, c'est-à-dire sur le mode d'existence (littéralement *dasein* serait traduit de l'allemand par « être-là ») ou comment l'animal rentre-t-il en relation, voire en communication avec le monde qui l'entoure, son « *umwelt* », ⁹⁸ qui l'accapare tant. ⁹⁹ Pour résumer brièvement son concept, la pierre (entendons ce qui est matériel et sans vie) est sans monde (*weltos*), l'animal est pauvre en monde (*weltarm*) et l'homme est configureur de monde (*weltbilden*).

« Quand nous disons que le lézard est allongé sur la roche, nous devrions raturer le mot *roche* pour indiquer que ce sur quoi le lézard est allongé lui est certes donné *d'une façon ou d'une autre* mais n'est pas reconnu *comme* roche. » ¹⁰⁰ C'est dire si le prisme de chaque espèce est à prendre en compte quand nous les observons, elles et les relations entretenues à leur *umwelt*, ¹⁰¹ car c'est bien par cet effet miroir que nous posons les fondements éthologiques de nos questionnements ontologiques.

Des différentes observations faites, ressort une liste que l'homme (en l'occurrence il s'agit ici de Jacques Derrida) a dressé de ce qui définirait l'animal par rapport à l'homme, à moins que cela ne soit le contraire ... : « Parole, raison, expérience de la mort, deuil, culture, institution,

⁹⁸ *Umwelt* est un terme allemand utilisé par l'éthologue Jacob Von Uexküll en premier lieu pour définir l'environnement propre à chaque espèce animale, défini par ses perceptions sensorielles. Cette notion sera pour la philosophie allemande intimement liée au concept de *dasein*.

⁹⁹ Autre notion importante définissant selon Heidegger le *dasein* de l'animal : le *benommenheit*. Cela traduit l'accaparement subi par l'animal, son incapacité à ne pas s'impliquer, ou, pour en revenir à Gilles Deleuze, son devoir, *malgré lui* d'« être aux aguets ». J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p.213.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.216. Derrida cite le cours de Heidegger de 1929-1930 intitulé *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*.

¹⁰¹ Comme nous avons pu l'évoquer précédemment, tout regard porté sur l'animal dans un but d'étude n'a jamais pour valeur que celle du regard humain, aussi fidèle au prisme particulier qu'il suppose être celui à travers lequel une espèce voit le monde. L'anthromorphisme serait d'ailleurs, selon Heidegger, une essence du *dasein* humain. Dur de s'en éloigner...

technique, vêtement, mensonge, feinte de feinte, effacement de la trace, don, rire, pleur, respect, etc... [...] la plus puissante tradition philosophique dans laquelle nous vivons a refusé tout cela à l'animal. »¹⁰² Nous pouvons constater que c'est la parole qui ouvre cette liste, plaçant la théorie logocentriste au cœur de la réflexion : « thèse, position ou présupposition qui se maintient d'Aristote à Heidegger, de Descartes à Kant, Lévinas et Lacan. »¹⁰³ Dans cet ouvrage posthume regroupant une série de conférences *L'Animal que donc je suis*, Jacques Derrida consacre toute une partie de son développement aux thèses lacaniennes abordant le langage, il décrypte notamment le texte *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*¹⁰⁴. L'animal en étant dénué, il est essentiel pour le psychanalyste de faire la différence entre réaction et réponse, les réactions de l'animal n'étant pas à considérer comme des réponses à proprement parler. A ces questions de réponses viennent me faire échos les procès engagés à l'encontre des animaux au moyen-âge, comme s'ils étaient répréhensibles puisque *responsables* de leurs actes. *Responsable* est à entendre depuis l'étymologie du verbe *répondre*, soit comme qualifiant quelqu'un (je dis bien *quelqu'un* car outre cette sombre époque que fut le moyen-âge, peu de cas furent faits des responsabilités animales) de capable de répondre de ses actes. Pour Lacan en lieu et place du langage nous trouvons chez l'animal un « code », un « système de signalisation » que la philosophe Joëlle Proust désigne comme étant une « réponse précablée » ou un « comportement précablé »¹⁰⁵, ce qui rejoint l'idée du comportement régi par une « puissance d'agir spontanée » que nous avons pu rencontrer auparavant chez Jean-Charles Lévêque.

Pour Lacan « le langage n'est pas immatériel. Il est corps subtil, mais il est corps. »¹⁰⁶ C'est-à-dire que la gestuelle et le placement interviennent comme signifiant complétant, voire se substituant à la parole orale.¹⁰⁷ Il n'y a d'ailleurs qu'à le voir à l'œuvre dans ses séminaires pour comprendre l'importance du mouvement et du placement du corps dans ses communication orales, alors très théâtrales. La langue des signes est un très bon exemple pour questionner la communication avec l'animal : elle est un langage à part entière mais sans oralité, les signifiants sont des gestes et comme cela a pu être démontré, les grands singes ont la capacité d'en faire l'apprentissage et l'usage en dialoguant avec l'humain. Ce fut le cas de Koko, le singe auquel

¹⁰² *Ibid*, p.10.

¹⁰³ *Ibid*, p.48.

¹⁰⁴ J.Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, dans *Ecrits*, Paris Seuil, 1966.

¹⁰⁵ J.Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p.168.

¹⁰⁶ J.Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, dans *Ecrits*, Paris Seuil, 1966, p.301.

¹⁰⁷ Il est intéressant de se remémorer l'étymologie du mot *discours* qui vient du latin *discurrere* qui signifie « courir de différents côtés, se répandre ». URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/discours>, site consulté le 14 mars 2016.

Marguerite Duras dédie son texte cité précédemment dans la première partie. Cela demeure cependant une exception et il est évident que le travail mené autour de ce projet par l'équipe de chercheurs réclame une *pédagogie* toute particulière.

Comme nous le soulevions précédemment, l'équitation est une discipline où s'opère une fusion des corps du cavalier et du cheval, dans l'objectif d'aller dans une même direction. Il faut pour ce faire communiquer et transmettre les intentions du premier au second. Proposant un échange plus sensible entre les deux parties, l'éthologie tient donc une place de choix dans le milieu équestre.

Etymologiquement composé de *éthos* et de *logos* qui signifient respectivement *mœurs* et *science* en grec, l'éthologie est une branche de la biologie qui s'intéresse aux comportements des animaux. Les premiers éthologues les plus connus sont Charles Darwin et Jakob Von Uexküll¹⁰⁸ dont les travaux inspirèrent nombre de penseurs à la fin du XIX^{ème} siècle et au courant du XX^{ème} siècle, puisque, étudiant les comportements des animaux, c'est par extension le comportement de l'homme qui est renseigné.

L'éthologie est étroitement liée avec la pratique de l'équitation¹⁰⁹ car lorsque l'on monte à cheval, on se doit de *sentir* sa monture, de lui accorder suffisamment de confiance pour la laisser nous faire quitter le sol. Pour cela il faut comprendre ce que ressent l'animal, saisir son état d'esprit pour pouvoir au mieux décrypter ses attitudes et surtout lui transmettre clairement nos attentes. L'équitation éthologique a pour but de mettre en place des techniques de dressage logiques et évidentes à intégrer pour l'animal qui ne demande qu'à réussir ce qui lui est demandé. En effet, Elisabeth De Corbigny, éthologue équestre de renom, explique simplement ses méthodes de travail dont l'objectif est chaque fois de mettre le cheval en confiance. Le cheval doit être travaillé en main dans un premier temps, puis après succès des différentes étapes franchies dans l'éducation (cela peut-être par exemple passer dans une flaque d'eau, enjamber un petit obstacle, marcher sur une bâche... les situations susceptibles d'effrayer un cheval sont nombreuses et les désamorcer est le rôle premier d'une éducation en main), il faut se mettre en selle et installer voire réinstaller un mode d'emploi des aides (les mains et les jambes). « Le cheval doit comprendre que lorsque l'on tend une rêne, il doit céder dans la bouche et dans la nuque. De même, il doit comprendre que la jambe demande le mouvement en avant ou de côté.

¹⁰⁸ Jacob Von Uexküll est l'auteur de *mondes animaux et monde humain*, ouvrage dans lequel il retranscrit ses études sur la tique et auquel Gilles Deleuze fait allusion dans son abécédaire quand il évoque les animaux familiers/familiaux.

http://monoskop.org/images/f/f2/Uexkuell_Jakob_von_Mondes_animaux_et_monde_humain.pdf

¹⁰⁹ En entrant *éthologie* sur Google, quatre des dix sites proposés en page une ont trait à la discipline équestre. Serveur consulté le 27 février 2016.

Il faut réinstaller ces codes en dissociant dans un premier temps chaque rêne et chaque jambe. Plus un exercice est décomposé, plus vite le cheval comprend la demande. » Ces méthodes sont celles évoquées par le débouillage d'Atael dans la partie intitulée *Qui possède qui ?* car la clé de la relation repose clairement sur le fait que l'animal se doit de céder sous la pression de l'exercice proposé, sans quoi l'homme n'aura jamais le dessus, et l'animal ne lui permettra pas de partager ce petit espace de faire ensemble, de faire plaisir qui se développe lorsque l'animal se laisse diriger.

Aussi contradictoire et antinomique que puisse paraître l'association des notions de *faire plaisir* avec celle de *contrainte*, il n'en demeure pas moins que le cheval joue bien souvent dans ces exercices et que le contact avec l'humain est recherché. Les méthodes d'éducation de l'animal, celles du débouillage, quelque soit l'école à laquelle elles se rapportent n'ont pour unique but que celui de mettre au point les *codes*, de *précabler les comportements* pour qu'une relation puisse naître, le temps d'une caresse ou celui d'une vie.

Les questions de la communication sont également soulevées dans le domaine du soin, puisque l'animal n'ayant pas la parole, décrypter les raisons d'un comportement anormal ou reflétant une douleur n'est pas toujours évident. L'étude de la médecine et le travail du vétérinaire ont bien entendu fait leurs preuves et c'est l'ostéopathie qui vient depuis peu compléter les soins apportés à ces animaux, remédiant aux incidents anatomiques rencontrés dans la vie de tous les jours.¹¹⁰

Une amie pratiquant cette profession, Alice Puech-Maurel, put m'expliquer son fonctionnement, lorsque, après avoir assisté à une séance, je m'étonnai de la précision de ces diagnostics : « Je suis comme un canal, [...] je vais ressentir des émotions, des sensations, et rarement, je vois des images. » En effet ses séances commencent par un placement de ses mains entre les fesses du cheval et elle se concentre sur ce qu'il ressent, ainsi un cheval qui a des maux d'estomac lui transmettra par ce contact une sensation de gêne à ce même endroit, et ainsi de suite selon les parties à traiter. Il en va de même pour les états d'âme. La sensibilité mise en œuvre et l'ouverture sur le monde animal dont elle fait preuve sont ici autant de qualités qui viennent comme un service rendu, faire le pont entre le cheval et son propriétaire. Les chevaux le sentent et c'est en toute tranquillité que les manipulations se font. Le langage est corps, les

¹¹⁰ Il est chez les chevaux des vies bien différentes qu'elles soient celles d'un cheval de trait, de concours d'obstacle, de reproduction, d'endurance, de tourisme équestre, de grand centre équestre, de petite structure, au box, au pré...

ondes remontent le canal de ses perceptions et, là où certains s'appelleraient chaman, elle retranscrit et corrige les maux alors révélés. La pieuvre d'Akashi lui aurait-elle fait part d'un éventuel traumatisme acquis en visitant Tokyo ?

Dans la vidéo *Matin d'automne*, je filme une séance de travail à l'aide d'une go-pro fixée sur le montant gauche du filet d'Atael. L'image qui nous est donnée à voir est celle de son œil gauche vu en contre plongée, et du ciel bleu ensoleillé de ce matin d'automne. Le cadrage est donc très resserré. On comprend que le cheval tourne en rond car il est successivement à contre-jour et ayant le soleil de face, de plus son œil sert d'écran et nombre d'informations (le sol, son ombre, ma silhouette...) filtrent par leur reflet. La vidéo dure 2 minutes 15 et dès la cinquième seconde ma voix se fait entendre et donne l'ordre d'un départ au galop. Le rythme du bruit des sabots nous apprend que le cheval s'exécute, et que le sol est en sable. Le cadre d'une séance de travail dans un cercle de travail s'instaure, et avec elle, la subordination de l'animal. A la quatorzième seconde je redis « galop » et les foulées qui étaient depuis celles du trot repartent au galop, le souffle du cheval commence à se faire entendre et ma voix intervient à la vingt-troisième seconde pour le féliciter : « C'est bien ». A la trente-deuxième seconde je le relance au galop et pendant dix secondes on comprend qu'il galope, puis qu'il repasse au trot et enfin, quand à la cinquante-deuxième seconde je prononce « A O » : il s'arrête. Il souffle, cligne de l'œil, je le félicite : « Très bien ». Puis demande : « Changement de main » et « galop sur la piste ». Le cheval effectue un demi-tour puis part au galop à main droite¹¹¹. Le reflet change dans son œil : il nous est alors donné à voir le paysage alentour, je n'apparais plus. A 1 minute 22, après qu'il soit repassé au trot, las de galoper, je redemande le galop et ce, trois fois de suite à intervalle de huit secondes. A 1 minute 47, il repasse au trot, souffle pendant vingt-cinq secondes jusqu'à ce que j'annonce « marche », puis quelques secondes plus tard « A O ». Il s'arrête, pivote et me regarde. Fin de la vidéo.

Les codes oraux mis en place lors de l'éducation du jeune cheval sont ici clairement appliqués. Je n'ai aucun contact physique avec l'animal, et malgré tout, le rythme de l'image répond chaque fois précisément aux ordres de ma voix. La communication est limpide, j'obtiens de lui ce que je veux et il s'y prête bien. Les tours sur cette piste sont son petit monde où j'apparais ici comme étant le centre, d'une part par mon placement physique, mais aussi car j'orchestre

¹¹¹ Cela veut dire que le côté droit du cheval est à l'intérieur du cercle. L'antérieur droit doit être le premier à s'avancer dans les foulées de galop, si c'est le gauche, alors le cheval n'est pas sur le bon pied, il est en déséquilibre.

les déplacements, les placements de son corps par rapport au mien. Le soleil semble métaphore du temps qui passe, il nous est donné à voir à gauche du cheval, au-dessus de lui puis à sa droite de façon successive, puis de droite à gauche, de l'est à l'ouest, à main droite, à chaque tour de piste. Je semble ici avoir le dessus et les clés de notre échange, mais l'on peut également croire que le cadrage est tel qu'il est pour que ne rentrent pas dans le champ tous les outils (chambrière, logiciel de montage vidéo) auxquels je fais (peut-être) appel pour me faire obéir. Comme dans *J'aime mon maître*, il est aisé de mettre en perspective mes projections anthropomorphiques : je suis le centre du monde et tout m'obéit. Le fantasme démiurge que nous colle à la peau est ici à l'œuvre, et pourtant c'est filmé, la caméra témoigne de la véracité de la scène. Dans le monde que je me construis, tout va pour le mieux.

Le travail en selle, le dressage : l'équitation comme chorégraphie.

En équitation, les premières leçons introduisent d'entrée tout un vocabulaire de formes et de figures qui seront les bases de toutes les reprises¹¹² suivantes. La volte, la demi-volte et la demi-volte renversée en sont les trois principales. Comme son nom l'indique la volte est un cercle, la demi-volte un demi-cercle se terminant par une diagonale pour rejoindre la piste à l'autre main, et la demi-volte renversée commence par une diagonale et se poursuit en demi-cercle, exigeant également un changement de main. Les dessins les notifiant sont courants dans les manuels d'équitation et souvent accompagnés des lettres servant de repères dans une carrière. Il sera par exemple demandé au cavalier à main droite de faire une demi-volte en E, ce qui sous-entend qu'il quittera la piste au niveau de la lettre E sur un cercle d'environ dix mètres de diamètre et qu'il la rejoindra en V, 12 mètres en amont de son point de départ, mais à main gauche. Il aura ainsi fait demi-tour, selon les codes permettant au cheval une aisance dans le mouvement. A ces formes tracées qui représentent les trajectoires empruntées peuvent s'ajouter celles de l'impulsion des corps, formes rythmées par des mouvements relevant de la verticalité ou de l'horizontalité, faisant singulièrement écho aux lignes évoquées par Deleuze relevant des postures animales, et plus largement de la définition d'un territoire¹¹³. Jean-Pierre Digard se penche alors sur les causes de ces deux styles : « A partir de Bonaparte, s'instaure une nouvelle ère de centaurisation de la société et d'innovation équestre qui connaîtra son apogée sous

112 « Terme de manège. Chaque partie d'une leçon d'équitation, donnée au cavalier ou au cheval et après laquelle ils se reposent. », Littré dictionnaire de la langue française, Tome 4, p.5480.

113 Voir le début du A de la deuxième partie.

Napoléon III. Désormais on ne charge plus au trot mais au galop à fond, les éperons aux flancs, le sabre haut ; à la promenade, on ne trotte plus qu'enlevé, « à l'anglaise » ...etc. Surtout cette période est illustrée par la querelle entre partisans de la verticalité et partisans de l'horizontalité. »¹¹⁴ Il n'y a qu'à imaginer la puissance de l'animal pour comprendre que si le cavalier cherche de la vitesse, la monture allongera ses foulées, selon un tracé horizontal, alors que si le cavalier veut retenir son cheval, le brider, le faire piaffer, c'est en hauteur que cette force se déchargera par de petits mouvements rebondis et sur place. Le dressage est une discipline équestre où les différentes esthétiques rapportées aux allures sont mises en exergue : « Le dressage consiste à faire évoluer les chevaux afin de montrer l'élégance de leurs mouvements et leur facilité d'emploi. Dans les compétitions, les évolutions se font sur des reprises composées de mouvements classiques et de figures imposées ou libres, le cheval évoluant dans les différentes allures. »¹¹⁵ Cette définition de la discipline du dressage équestre nous la propose comme étant une démonstration d'élégance, un enchaînement de mouvements et de figures plus ou moins complexes mettant en avant d'une part la grâce du cheval, mais aussi l'agilité, la finesse du cavalier. Il s'agit, en chœur, d'esquisser des figures. C'est précisément sur le terrain du geste que les disciplines de l'équitation et de la chorégraphie se rencontrent : la chorégraphie relève de la danse, « c'est une méthode de transcription des pas et des figures », mais aussi l'« art de composer, de diriger, d'ordonner des ballets et des danses ; ensemble des pas et des figures. »¹¹⁶ L'idée de diriger un ensemble de pas et de figures vient ici illustrer le rôle du cavalier. *Choré* vient du mot *danse* et *graphie* de *l'écriture*¹¹⁷ esquissant un parallèle fort intéressant entre le tracé de l'écriture, communément appliqué à l'usage d'un crayon, d'une mine ou de tout ce qui par frottement laisse une trace, et la trace que laisserait un enchaînement de figures gesticulées dans un espace qui n'est pas plan.

La vidéo intervient alors bien souvent comme médium fixateur d'une chorégraphie. L'espace, rempli d'air, de *vide*, ne pouvant conserver ces *écrits*. Carolina Saquel dans son œuvre vidéo *Pentimenti*¹¹⁸, met en image très habilement ce parallèle que je dresse ci-dessus entre dressage et chorégraphie, ou peut-être pourrions dire, entre *hippographie* et dessin. Elle nous donne à

¹¹⁴ J.P.Digard, *L'Homme et les animaux domestiques, Anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 1990/2009, p.245.

¹¹⁵ Définition du site de la Fédération Française d'Equitation

URL : <http://www.ffe.com/Disciplines/General/Dressage/Presentation-du-Dressage> consulté le 19 mars 2016.

¹¹⁶ Définition du site CNRTL, URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/chor%C3%A9graphie> consulté le 19 mars 2016.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ C.Saquel, *Pentimenti*, Vidéo couleur 16mm sur DVD, son stéréo, 8 minutes 33, Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2004.

voir une séance de dressage entre un homme et un cheval gris pommelé dans un manège : le sol est en sable, en dehors des éclairages artificiels tout est noir et à en croire la vapeur d'eau qui crée de petits nuages devant les naseaux du cheval, ainsi que le poil épais de sa robe, il fait froid. La vie est incarnée par leurs mouvements, la façon qu'ils ont de se succéder et la lumière qui éclaire la scène, depuis un cadrage bien particulier. Toute une partie de l'action se déroule hors champ, le cheval va et vient à plusieurs reprises dans le cadre de la caméra, avançant, reculant, puis avançant de nouveau, avant de reculer une nouvelle fois : elle donne forme à son titre. *Pentimenti* signifie en italien *repentir*; c'est donc sous l'angle d'une référence à la tradition picturale que nous devons aborder ces va et vient. Le repentir en peinture est la modification qu'opère l'artiste sur son œuvre en cours, la correction d'un tracé par l'application d'une nouvelle couche de peinture devant recouvrir l'erreur. L'artiste Carolina Saquel commente son œuvre en expliquant qu'elle est née d'une fascination pour le portrait équestre de Philippe IV peint par Diego Velasquez sur lequel il est possible de voir le repentir du maître espagnol dans le traitement des postérieurs. Elle exprime aussi le vif intérêt qu'elle porte en général au couple artiste/modèle, dans l'art du portrait, à la tension spatio-temporelle qui existe entre le peintre et son modèle et à la retranscription de ce dernier, en deux dimensions sur la toile¹¹⁹. Le couple cavalier/cheval peut aisément être lu comme pendant du couple artiste/modèle : Le premier de chacune de ces paires est celui qui a les rênes en main, celui qui dirige, tandis que le second, cheval ou modèle, est celui que l'on regarde. Le texte qui est lu en voix off fait constamment allusion au rapport de subordination qui existe au sein de ces duos, l'impératif et l'interrogatif sont les modes utilisés :

« Où te situes-tu ?

Avances ou recules ?

Reste debout jusqu'à ce qu'on te dise de t'asseoir

Garde ta tête, tes mains et tes pieds tranquilles

Ne te gratte pas

Restes debout comme une pierre... »¹²⁰

Le texte fait allusion au travail de l'artiste peintre qui place son modèle, ou encore, puisque c'est du médium vidéo dont il s'agit ici, au travail du metteur en scène dirigeant ses acteurs. Pour Barbara Lemaître, professeur en études cinématographiques à l'université Paris Lumière,

¹¹⁹ Informations trouvées sur le site de l'artiste, URL : <http://carolinasaquel.com/works/pentimenti-2/>, consulté le 20 mars 2016.

¹²⁰ Texte original en espagnol, écrit et traduit par Carolina Saquel, traduction intégrale présente en annexe.

Carolina Saquel nous parle de la figure en cinéma et de ce que sa mouvance comporte comme redéfinition du repentir : l'œuvre de Carolina Saquel « montre que la figuration filmique joue davantage d'une modulation perpétuelle, que de modifications occasionnelles autant que locales des motifs représentés. En d'autres termes, le cinéma engagerait la reprise inlassable de motifs qui ne sont jamais vraiment achevés ou arrêtés, ni jamais vraiment retouchés comme en peinture, en raison de la mobilité princeps du support d'inscription et de la temporalité particulière de l'œuvre filmique. L'une des forces du *Pentimenti* est peut-être de mettre l'accent sur ceci que, en matière d'image mouvante, le repentir est infini, de telle sorte que le motif du cheval consiste en une multiplicité d'aspects qui toujours s'enfuient, chacun relayant, éclipsant, corrigeant ou recommençant le précédent... »¹²¹

Le mouvement est bien le cœur de notre affaire : le cheval met en lumière par son grand corps et sa puissance les infimes gestes que le cavalier exerce. Il continue en quelque sorte le corps du cavalier et tel le crayon au bout des doigts, il rend visible, donne rythme et vitesse aux volontés de celui-ci. Par un jeu de demandes et de réactions, la relation prend littéralement forme.

¹²¹ Extrait d'un PDF en ligne http://carolinasaquel.com/wp-content/uploads/2015/10/Pentimenti_Lema%C3%A9tre-FR_ENG.pdf consulté le 20 mars 2016.



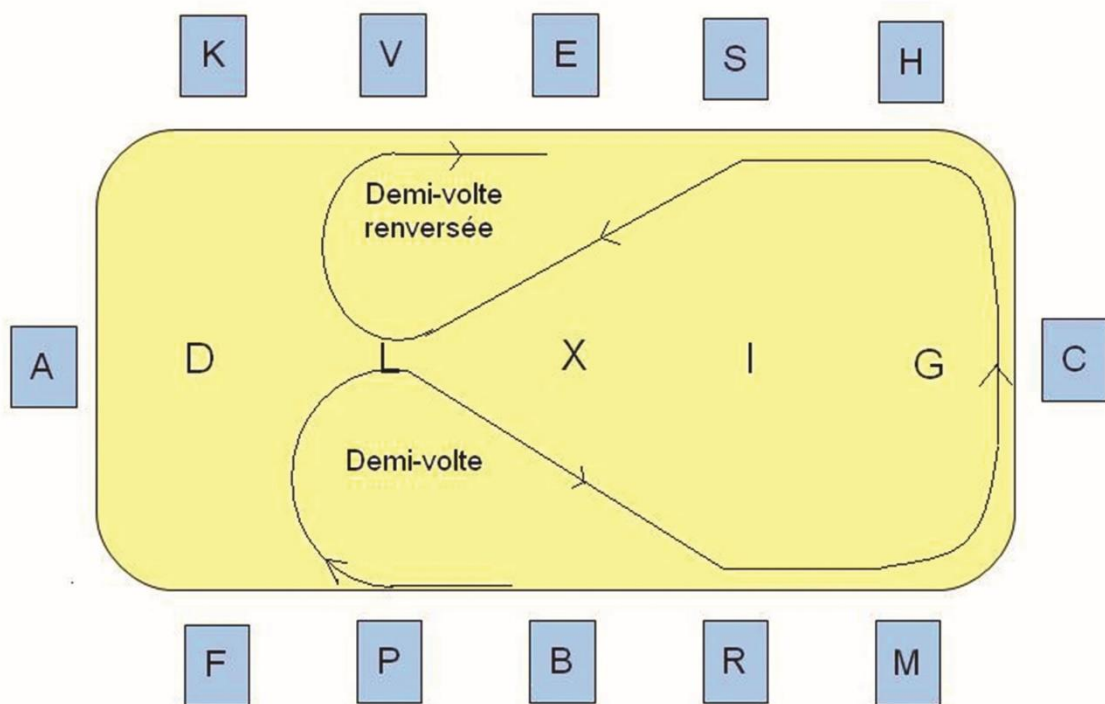
Marion Le Torrivellec, *Matin d'automne*, 2015.



Carolina Saquel, *Pentimenti*, 2004.



Diego Velasquez, *Philippe IV à cheval*, 1634-1635.



Voltes, Schéma d'un manège.

C Analyse de ma pratique artistique : enjeux et questionnements

Série objets de lui

« Dépendance : Relation dans laquelle l'opinion voit la condition même du sujet amoureux, asservi à l'objet aimé. »¹²²

Cette citation de Roland Barthes, ce fragment d'un discours amoureux place ici l'état d'esprit dans lequel les *Objets de lui* prennent forme. Mon cheval ne partage plus, depuis deux ans maintenant son quotidien avec moi, j'utilise donc d'autres moyens pour le faire exister dans mon monde. Mon habitat urbain de petite taille oriente naturellement mes productions vers une dimension réduite. Ils prennent place comme objets précieux, qui, de par leur multiplicité créent une collection, entre objets surréalistes et reliques sentimentales, témoignant d'un désir de posséder *autrement* l'être aimé.

Le premier d'entre eux, *Relevés topographiques*, sont deux moulages en plâtre présentés chacun sous une boîte en bois et en verre, posé sur un fond de papier canson rouge bordeaux sur une planche de bois de la dimension du papier, la même que celle de la boîte soit 20 X 28 cm, directement fixé au mur du lieu d'exposition. Les moulages en plâtre font à peu près la taille d'un format A6. Le premier moulage est celui d'un épi de son pelage présent sur l'encolure mon cheval, du côté droit. Cette irrégularité dans le dessin de ses poils est le signe distinctif qui accompagne la couleur de sa robe et son sexe pour le définir sur ses papiers d'identité. Il s'agissait donc d'un relevé d'empreinte. Après l'avoir moulé à l'alginat, puis obtenu un tirage en plâtre qui m'évoquait alors fortement un champ de blé balayé par le vent, ou encore une vue satellitaire d'un territoire avec ses reliefs et ses cours d'eau, il m'apparut incontournable de l'accompagner d'un second moulage de même dimension mais prélevant cette fois-ci l'empreinte de son rocher¹²³, partie anatomique au nom minéral.

L'image évoquée donne alors son titre à l'œuvre et *Relevés topographiques* nous propose un glissement entre le sujet représenté et ce qui nous est donné à voir, le titre étant là pour confirmer le jeu visuel. D'un cadrage serré sur une zone de poils à échelle 1, on passe à une vue d'ensemble, éloignée du sujet, comme si l'image était prélevée à des kilomètres de ce qu'elle représente. Le matériau plâtre ici utilisé finit de mettre une distance par rapport à ce qui est traité : matériau mort par excellence, le plâtre est minéral et inorganique, ni sa couleur ni sa texture ne peut à aucun moment évoquer l'animal. Ce dernier s'est substitué dans son

¹²² R.Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.97.

¹²³ Le rocher est la bosse osseuse au-dessus de l'œil, l'équivalent de notre arcade sourcilière.

morcellement à un petit monde, une parcelle riche, accueillante mais lointaine, d'autant plus lointaine qu'elle se regarde dans une boîte de verre, comme s'il fallait à ce petit monde, les précautions d'un tel écrin. Ces objets sont ici soumis à l'observation, ils s'éloignent de la notion de sculpture dans le sens où l'on ne peut ni s'en saisir, ni en faire le tour¹²⁴. On ne se les *appropriera* pas si facilement.

Le second objet de cette série est *Mètre étalon*. Il s'agit de deux tresses de crins prélevés sur la queue d'Atael, qui, mises bout à bout recouvrent la distance de sa main et de son arrière main, soit du garrot jusqu'à la queue, continuant la ligne de crins induite par l'implantation de sa crinière. Elles sont attachées à la crinière d'un côté, et à la queue de l'autre pour une photographie illustrant l'espace désigné, mais présentées dans l'espace d'exposition enroulées autour d'une sorte de bobine en buis. Cet objet sculpté possède à chaque extrémité un trou permettant le passage et le maintien de la tresse de crin, ainsi que deux bosses qui lui confèrent l'apparence d'un os au premier regard mais qui se décline par la suite en la représentation d'un cœur d'un côté et d'une paire de testicules de l'autre. Le mot *étalon* étant réservé aux chevaux mâles non castrés, aux entiers élevés pour la reproduction, le motif de testicules sculpté confère à cet objet en buis une fonction d'ex-voto, de rappel à l'amputation que mon jeune cheval subit, le faisant devenir hongre pour la facilitation du travail de l'humain.¹²⁵ La bobine en bois devient partie intégrante de l'œuvre et l'assemblage de cet ex-voto avec le matériel crin issu de l'animal finit de l'ancrer dans le registre du sacré. Le titre *Mètre étalon* fait référence à la pièce de Marcel Duchamp *Trois stoppages-étalon*¹²⁶ qui rend compte d'une expérience faite par l'artiste avec trois fils de couture d'un mètre chacun jetés d'un mètre et dont la torsion une fois au sol est reportée sur une règle et sculptée dans son bois. La ligne étant courbe, les morceaux de bois mesurent moins d'un mètre. Cette déformation logique, due au matériel utilisé, en l'occurrence un fil de coton fin, fausse l'idée même d'un relevé de mesure. Le cheval bouge, les crins

124 « Une ronde-bosse est souvent définie comme une sculpture « dont on peut faire le tour. » » Définition trouvée sur le site universalis. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ronde-bosse-sculpture/> Consulté le 16 mars 2016.

125 Le cheval gardé entier est bien souvent difficile à garder en troupeau : les chaleurs des juments lui inspirent des comportements violents envers les autres chevaux, un non-respect des clôtures, et surtout des risques de grossesses indésirées. Le cheval est aussi plus facile à dresser quand les hormones n'influent en rien et les hongres sont dans la majorité des cas plus fiables et dociles sellés. Cependant le physique de l'étalon se développe différemment, il est plus imposant, plus racé et des aptitudes dans certaines disciplines comme le saut d'obstacles par exemple se sont parfois vues disparaître en même temps que ses attributs masculins. La castration et son impact sur la vie future de l'animal vient faire écho aux questions de propriétés soulevées en amont : les testicules et le dosage hormonale vont de pair, ils sont à la fois une partie de son anatomie, il la possède, et une partie de son caractère, il le définit.

126 M.Duchamps, *Trois stoppages-étalon*, 1913-14 / 1964.

poussent et cet espace désigné dans *Mètre étalon* n'apparaît que parce qu'il n'est pas couvert de crins. Cela ressemble alors davantage à un jeu visuel qu'à une mesure quelconque. La tresse, tout comme l'ex-voto, représente ce qui n'est plus : une distance entre sa crinière et sa queue à un moment donné de leur croissance, mesure mouvante que le titre de l'œuvre voudrait afficher comme universelle. L'objet nous apparaît alors sous un angle duchampien : surréaliste et inutile alors que donné à voir comme usuel, il alimente la collection d'*Objets de lui* au même titre que les autres : pour que sa poésie et ses qualités plastiques combler de plaisir son commanditaire.

45 Tours est une œuvre un peu différente dans la mesure temporelle qui l'habite. Constituée de crins noirs de sa queue collés entre eux un à un sur une feuille de papieranson au format d'un 45 tours, la fabrication de ce disque releva d'une pratique aussi performative que sculpturale, tant elle fut fastidieuse. Un crin étant mis en place en quinze à vingt minutes, les sessions de travail se fragmentaient par tranches de deux heures pour les rendre digestes. Plusieurs dizaines d'heures furent donc nécessaires à cet ouvrage, heures passées bien souvent dans de mauvaises positions, penchée sur une table trop basse ou à une lumière trop faible, que seuls l'odeur et le toucher de l'être cher à travers le matériau utilisé venaient rendre supportable. Mon ouvrage constitua une de mes principales activités sur le mois de décembre 2015, me permettant d'être en contact, au plus près de l'aimé, dans ses odeurs, malgré son absence. Ce *travail ensemble*, puisque moi avec lui, m'occupant le cœur et l'esprit tout comme les mains, pourrait être qualifié de collaboration. Il fournit la matière première et je la façonne. Cette collaboration s'exprime dans la présentation trophée choisi pour l'objet. Le disque est disque d'or et sur son étiquette on peut lire : « Paso doble, Atael et Marion, side 1, 45 tours, 2015 ». Nos deux noms figurent côte à côte, au centre de ce bel objet en microsillons, comme si nous avions gagné ensemble, réussi ensemble ou que notre simple être ensemble méritait récompense. Le cadre de 30 x 40 cm doré qui présente, derrière sa plaque de verre, le trophée, en fait un objet bien connu, bavard qui se rencontrera accroché au mur du lieu d'exposition.

Les Amours d'Alice est une œuvre qui, comme les précédentes se sert du matériau animal pour insister sur le caractère des liens affectifs ici en jeu. Il n'est cependant plus question de crins mais de morceaux de sabots, les rognures d'ongles de l'équidé, ici travaillés en bandes très fines puis hydratés pour permettre leur pliage, pour en faire de jolis petits nœuds. Cette fois-ci ce n'est pas le matériel de mon cheval qui fait œuvre, ce sont les chevaux d'Alice (l'ostéopathe) qui y ont mis du leur. Le prénom d'Alice étant avant tout celui que donna Lewis Carroll à son

héroïne au pays des merveilles, il est celui d'une petite fille curieuse qui rencontre tout un tas d'animaux avec qui elle voyage, discute, raisonne, partage aussi bien le thé que de grandes conversations, illustrant parfaitement le fabuleux mystère lié à sa profession. Par ailleurs, le nom des chevaux dont les sabots sont traités ont eux aussi leur importance : deux d'entre eux nous ramènent à l'univers onirique du monde d'Alice ou généralement de celui d'une petite fille qui aime les chevaux et qui attend impatiemment le jour où elle pourra en posséder : ce sont Idylle et Sweet Pie. Sisco et Saura sont des noms espagnols qui sortent totalement de cette imagerie pour aborder l'animal de façon plus pragmatique, par sa race et son pedigree : ils sont de Pure Race Espagnol¹²⁷, et le portent fièrement. Ces figures nouées sont données à voir sous verre, étiquetées, encadrées, épinglées comme le seraient des papillons dans un musée d'histoire naturelle ou dans une collection de cabinet de curiosités, fidèles à l'esthétique de cette série *Objet de lui* qui met sous écrins ses précieux. Est-ce parce que le matériau résiste aux tensions que je lui impose ou parce que l'odeur du matériau est désagréable (et l'est-elle parce qu'elle n'est pas émise par un familier ? la supporterais-je si elle venait de la corne d'Atael ?) que la fabrication est pénible ? Les nœuds, une fois formés semblent alors avoir tout à fait mérité les épingles qui viennent les sertir, empêchant ces entrelacs de corne de bondir hors du cadre, veillant à ce que le naturel ne les rattrape au galop.

Ces objets en crin et en corne ont tout d'une relique dans le sens où ils résultent « d'une foi personnelle et intime, d'un lien indéfectible entre un individu et un autre [...]. La relique contemporaine utilise ainsi le principe de l'appropriation : elle sanctifie un objet insignifiant non authentifié par l'église mais reconnu par une personne ou un groupe précis comme une famille afin de permettre l'établissement d'un culte particulier et privé. »¹²⁸ Il s'agit en effet dans cette série de rendre hommage à la beauté de l'animal, de se l'approprier, y participer, lui donner un sens, un univers qui est alors le mien et donc, ensemble, de donner à voir ces objets/reliques. Riches de ces matériaux, un passé leur colle à la peau et le spectateur ne peut qu'imaginer quelle fiction de l'artiste ces objets viennent nourrir, quelle perte viennent-ils combler, à quel « Autre fantomatique »¹²⁹ ils sont reliés, et par quel « processus [...] cet objet symbolise cet autre »¹³⁰.

127 J'écris les initiales en majuscule pour donner à voir l'acronyme PRE (à prononcer « peʁə »), couramment utilisé dans le jargon équestre.

128 *L'Ambiguïté mémorielle des reliques*, in *Reliquiae : envers, revers et travers des restes*, sous la direction de Emma Viguiet, Sabÿn Soulard, Jérôme Moreno, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015, p.143-144.

129 G.Deles, *Ce reste, qui est la pensée*, in *op. cit.*, p.117.

130 *Ibid.*

Les *Objets de lui* habitent d'autant plus le champ lexical du sacré qu'ils sont donnés à voir dans des cadres et des boîtes en verre construites pour l'occasion, reliquaires pensés pour leur monstration, ou encore accompagnés d'un ex-voto, qui viennent mettre en exergue le précieux de l'objet lui-même. Une distance physique est imposée par rapport à l'objet, « la vue se substitue au toucher »¹³¹, pourtant habituellement convoqué par le médium même de la sculpture.

Horse complète cette série mais s'éloigne du champ de la relique : il n'y a ici aucun matériau animal, le collage effectué sur un dessin emprunté au jeu pour enfant *numéro d'art* de Ravensburger est fait en farine de blé et héroïne. L'univers de cette production s'apparente au monde de l'enfance, à celui d'une petite fille qui rêve d'avoir son cheval, à une Alice qui alimente ses désirs de ces imageries enfantines dont je remplis ici les contours de deux poudres bien distinctes que sont la farine, collée telle quelle puis travaillée en roux pour obtenir la couleur marron, et l'héroïne naturellement de cette même couleur. Le contraste entre l'ingrédient de cuisine et la drogue dite *dure* est éloquent : il s'agit ici de parler de dépendance, dépendance par rapport à l'être aimé, le cheval, qui dans bien des pays prête son nom à l'opiacé¹³². Le fond rouge sur lequel est collé le dessin ainsi que le cadre qui les soutient tous les deux l'insère naturellement dans cette même série d'objets. Quitter la fabrication d'une œuvre qui se faisait les mains *dans lui*, dans sa matière, son odeur, pour une manipulation froide et distancée d'une matière qui fait mal, une matière interdite, s'affiche ici comme un des tournants douloureux qu'opère une séparation physique à l'être aimé. Le caractère précieux est cependant toujours présent, même davantage peut-être lorsque l'on sait que l'héroïne est vitale pour ses consommateurs, vendue au gramme et que ses effets peuvent avoir raison de ses adorateurs. Le rêve de l'enfant se mêle à une réalité cruelle, une réalité où l'amour peut faire mal et où les sentiments s'immiscent parfois sans invitation.

Lors d'un voyage à Paris, le 5 avril 2016, je me rendis dans le septième arrondissement à une séance de dédicaces de l'artiste Patti Smith à l'occasion de la sortie de son dernier livre. Connue avant tout pour sa voix et son style musical qui annonçait à la fin des années 70 l'arrivée du mouvement punk, je voulus lui demander de signer le dos de mon tableau *Horse*. En effet c'est en écoutant son album *Horses* de 1975 que l'idée de la conception de *Horse* me vint, venant

¹³¹ E. Viguié, *Les Beaux restes*, in *op.cit.*, p.206.

¹³² *Horse* en anglais veut dire *cheval* mais aussi *héroïne*, il en est de même avec *caballo* en espagnol, et en français, bien que moins utilisé que dans les pays précédemment cités, *cheval* désigne également l'héroïne. Ma liste n'est sûrement pas exhaustive, je m'en tiens à mes connaissances linguistiques.

me rappeler que le cheval était un homonyme bien connu de l'héroïne, et qu'il était évident que le rock n'roll des années 70 ne nous parlait pas d'équitation... Elle refusa, ou plus exactement, son impresario refusa, expliquant qu'elle ne signait que son livre, que j'achetai alors pour ne pas repartir bredouille de ces longues heures d'attente.

Le travail de la terre

Parce que mon approche de la sculpture est avant tout sensible, elle s'autorise l'exploration d'autres techniques, d'autres matériaux, puissent-ils être au mieux en adéquation avec la ligne émotionnelle qui est en jeu. Je quitte donc la fabrication d'*Objets de lui* pour revenir à la terre matériau traditionnel de la sculpture que je rencontre cet hiver à l'occasion d'un appel à projet pour l'exposition concomitante au colloque *Habiter l'ornement*¹³³ intitulée *Ornements, crimes et délices* et qui se tint du 9 mars au 14 avril 2016. Je fabriquai donc pour l'occasion trois pièces en faïence composée chacune d'une plaque en terre de 55 X 55 cm pour environ huit millimètres d'épaisseur. J'intervenais ensuite par pliage sur le carré de terre souple, qui fut cuit par la suite. Le résultat visuel découlant du traitement de cette faïence sombre en fine épaisseur était troublant : l'apparence des pièces, à la surface à peine veloutée, était celle d'un cuir, ou encore d'un feutre. Le matériau se rapprochait, malgré lui, du monde animal. Cette ambiguïté m'intéressa et c'est dans un désir d'élargir mon étude du cheval que je me penchais sur la sellerie, les bridons, et toutes ces formes et lanières aux odeurs si fortes et au cuir tanné que l'on rencontre en écurie. L'objet selle est particulièrement intéressant pour différentes raisons car il fait le lien entre le corps du cavalier et celui du cheval. Il est en cuir, donc animal et symbolise physiquement la frontière entre l'homme et le cheval. Ma selle est d'un côté soumise à l'empreinte de son dos, de l'autre à celle de mes fesses. C'est d'autre part un accessoire coûteux, un investissement à part entière qui, sans accident, peut être celui d'une vie. C'est au tapis de selle que je m'attaque dans l'œuvre *Tapis de selle*. Petite couverture en coton matelassé qui se place sous la selle pour en amortir le poids, le jeu des matières me sembla amusant à exploiter, entre la représentation d'un matelassage que l'on reconnaît être celui d'un tissu et la présence imposante de ce que l'on imagine être un gros cuir. Le tapis de selle est posé sur une selle, de la même façon qu'il serait donné à voir dans une sellerie, gommant cette fois tout

¹³³ Colloque organisé par le laboratoire LLA-CREATIS, sous la direction de I.Alzieu, D.Clévenot et E.Viguiier à la maison de la recherche de l'université Toulouse-Jean Jaurès les 10 et 11 mars 2016 et aux Abattoirs le 12 mars 2016.

mystère quant à l'objet représenté, selon la ligne directrice insufflée par le titre. La technique intrigue cependant car les motifs du capiton sont en relief sans pour autant détenir les traces d'un modelage. C'est donc en procédant par élimination que le spectateur arrive sur la piste d'un moulage, moulage en plâtre d'une série de quatre carrés matelassés d'un tapis de selle, utilisé comme tampon sur une terre encore meuble. Ces quadrilatères imprimés deviennent ensuite très graphiques lorsque je dépose la pièce fabriquée sur la selle pour qu'elle sèche : la plaque de terre est étirée par les reliefs du pommeau et du troussequin¹³⁴ contrairement à l'assise de la selle qui la contraint à se rétracter.

Ce qui m'anime est depuis le départ de donner un moyen d'expression aux sentiments qui me lient à mon cheval. Le pouvoir émotionnel des objets fabriqués depuis un matériel venant de son corps semble évident tant la connotation sacrée liée à la relique est puissante. Dans ce travail de la terre, modelage sensible d'une surface, c'est l'apparence lourde, fatiguée de cet objet qui semble être posé là pour sécher, dans l'attente d'une sollicitation future, qui lui donne vie. La faïence nous apparaît comme un cuir épais et le tapis fatigué devient à son tour le reliquat d'un animal dont la peau aurait servi à équiper un cheval. Pièce intégrante d'une sellerie dont hélas l'odeur ne nous parvient pas.

Mon projet *Portrait sur l'oreiller* convoque les mêmes atouts esthétiques : une réalisation en terre et le battage de la faïence à l'intérieur d'une taie d'oreiller pour laisser en sa surface le discret imprimé d'une trame en coton. Il s'agit donc pour la deuxième fois d'une pièce en terre à l'imprimé de tissu et qui nous semble cuir.

Inspirée par le texte de Didi-Huberman *Le visage entre les draps*,¹³⁵ dans lequel il interroge les autoportraits de Durer, j'envisageais la surface de l'oreiller comme une surface de travail particulièrement intéressante. En effet, sachant que Durer dessinait pour les archiver ses cauchemars, comme son aquarelle du déluge de 1525 annotée « en 1525, dans la nuit du mercredi au jeudi après la Pentecôte » en témoigne, l'oreiller devient matrice du sommeil, porte de l'inconscient mais aussi et peut-être avant tout, l'empreinte de la tête lorsqu'elle lâche prise, qu'elle se laisse aller, intimement. Cette idée d'empreinte, de volume retenant la forme accueillie pour la nuit, explique les dessins de Durer et notamment ceux présents au dos de son

¹³⁴ Le pommeau est la partie relevée de l'avant d'une selle permettant le libre mouvement de l'os du garrot du cheval, le troussequin est la partie relevée à l'arrière de l'assise de la selle.

¹³⁵ G.Didi-Huberman, *Le visage entre les draps*, in « L'Épreuve du temps », Nouvelle revue de la psychanalyse, n°41, Paris, Gallimard, 1990, p.21-55.

autoportrait de 1493. Six coussins y figurent, selon une variation de froissements propres à chacun, semblant devoir révéler une partie de ce que l'on ne peut saisir, de notre activité mentale nocturne et inconsciente. Le coussin est pour Durer « L'autre côté du miroir : ce n'est plus la lucide surface de verre qui renvoie tous les aspects d'un visage, c'est seulement le chaos d'un tissu blanc qui contient et *implique* les mouvements d'un visage en proie à sa nuit dernière. L'épreuve de son temps le plus intime. »¹³⁶ Travailler cette surface devait donc, outre les qualités plastiques qui allaient s'offrir à moi dans la trame du tissu et les infinies variations de volume que le moelleux de l'objet sous-entend, me permettre de rentrer dans l'intime, d'aborder la dimension sentimentale de mon travail différemment, en juxtaposant l'image de mon cheval avec la place normalement occupée par celui qui pose sa tête sur l'oreiller à mes côtés, mon conjoint, et que je regarde dormir.

Mon premier essai fut fait sur place, au centre équestre où il réside après préparation de la surface de terre en atelier. Je l'appliquai donc sur le côté droit de sa tête, l'obligeant ainsi à fermer un œil en espérant en avoir la trace. La terre étant trop sèche car le voyage trop long et son conditionnement inadéquat, aucune forme n'imprima la surface. Atael, ravi d'être encore une fois au centre de mes expérimentations se montra particulièrement intrigué par la plaque de terre et se décida à la lécher plutôt qu'à s'en laisser recouvrir. Je la déposai donc finalement devant lui afin qu'il puisse en disposer. La terre fut léchée, mordue, secouée, croquée puis recrachée et enfin piétinée. L'expérience donna lieu à la naissance de sa première création que je lui permis de faire avec la mise à disposition de matériel et de temps prévu à cet effet. Il me semble aujourd'hui, après une première déception de ne pas parvenir à donner forme à l'oreiller que je souhaitais réaliser cet après-midi-là, que cette œuvre est un tournant majeur de notre histoire, de celle de mes recherches mais aussi de l'incroyable surface qu'il offre à la projection de mes fantasmes anthropomorphes. C'est donc avec beaucoup de bienveillance et maternellement que j'intitulai cette pièce de terre *Atael, 5 ans et demi*. La terre y est plus terre que jamais, mêlée de paille, piétinée, l'argile est terre au même titre que la boue. Le cheval incapable de feindre feindre illustre ici les théories lacaniennes : pas de simulacre deux fois, la terre peut être œuvre mais ne faisons pas croire qu'elle n'est pas terre. Ainsi il la forma sur le sol, lui, petit cheval rustique dont les ancêtres de traits avaient certainement une vision bien différente et plus pénible du travail de la terre.

¹³⁶ *Ibid*, p.52-53.

Analogies, échelle, distanciation : les ressorts d'un amusement visuel

Comme les différentes étapes de la fabrication d'une œuvre le mettent ci-dessus en évidence, une œuvre voit le jour suite à une série de rencontres. Rencontres de formes, de techniques, d'une œuvre artistique, musicale ou cinématographique, les possibles sont infinis quant à définir ce qui pourrait faire germer dans l'intellect le désir, l'élan de production qui impulse tout processus de création. Dans le cas de *Horse*, il est intéressant de faire le lien entre un album que j'écoutais au volant de ma voiture et la rencontre de cette idole en chair et en os, venue à Paris au moment même où j'y passais trois jours. Par cette éternelle volonté d'*aller jusqu'au bout*, de chercher à faire émerger de mes propositions *un éclat d'enthousiasme*¹³⁷, mon petit tableau de sable ne fut décidé terminé qu'après être passé dans les mains de celle qui m'inspira. Il avait pourtant acquis une première fois ce statut, avant même que je n'imagine la croiser : toutes les décisions relatives au statut de mes objets m'appartiennent.

Le surgissement de l'idée pour *Horse* semble avoir eu lieu par l'écoute d'une chanson, mais ce n'est en vérité que le titre de l'album qui me fit jouer sur les mots. Et c'est bien ces derniers qui portent le sens ou du moins une interprétation proposée de la lecture de l'œuvre.

Relevés topographiques impose une notion de paysage à un objet qui en est, par son matériau et son format, totalement dénué. Le titre intrigue le spectateur, l'invite à s'approcher et à chercher à quoi se rapporte le motif présent sur le plâtre, et, puisque le décalage est évident entre le petit format présenté dans sa boîte de verre et celui sous-entendu par la notion de paysage, à réfléchir à l'échelle de ces deux pièces. Qu'il permette une référence à l'histoire de l'art, comme *Mètre étalon* fait de l'œil à Marcel Duchamp, ou qu'il propose un univers qui, dans le cas des *Amours d'Alice*, fait appel à une référence qui fait écho à une histoire si fameuse qu'à ce prénom colle tout un univers fantastique de l'enfance, le titre permet de situer l'œuvre dans un registre qui est le sien et donne la piste empruntée par le cheminement mental qui est à son origine. *Matin d'automne* par exemple renseigne sur le contexte temporel de cette séance de travail, celui d'une matinée d'octobre. La sobriété et l'efficacité sont de mise car nous sommes ici dans un moment de travail, de rigueur extrême où le superflu et l'inutile n'ont pas leur place. Le titre *45 Tours* semble être de la même veine, désigner simplement ce qui est donné à voir, l'objet 45 tours, mais il apparaît vite au spectateur que le matériau des microsillons, le crin, ouvre, lui, une autre porte. Une analogie se fait assez vite entre le travail

¹³⁷ L'artiste et enseignante-chercheur Katrin Gattinger vint nous présenter son travail le jeudi 12 novembre 2015, elle utilisa ce terme « éclat d'enthousiasme » pour définir ce qu'une œuvre aspire à provoquer chez son spectateur. « Aller jusqu'au bout des choses » faisait également partie des termes employés pour faire la liste des qualités à convoquer nécessairement pour développer une activité artistique et la maintenir.

du cheval et ce pourquoi le disque existe : tous les deux tournent pour nous offrir ce que l'on en attend. Alors les parallèles entre le disque de musique et l'activité équestre sont multiples : l'un diffuse des ballades, l'autre nous emmène en balade, le manège est à la fois une attraction musicale basée sur un mouvement circulaire et la structure couverte où ont lieu les séances d'équitation, le disque tout comme le cheval sautent, l'un produit du crin, l'autre du crincrin... L'œuvre est née d'une association d'idées et sa lecture fonctionne selon les analogies auxquelles elle fait appel chez chacun d'entre nous. Les liens entre les formes et les matériaux à travers cette liste d'homonymes peuvent sembler évident, la force du titre est ici, discrètement, de venir les activer.

L'exposition *Carambolage* qui a lieu au Grand Palais entre le 2 mars et le 4 juillet 2016 est réalisée par le commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin, et met en œuvre à travers les choix des pièces et leur accrochage, un fonctionnement par associations d'idées, homonymes et analogies. En introduction à l'exposition et pour justifier les digressions chronologiques peu académiques auxquelles le spectateur s'apprête à être confronté nous pouvions lire ceci :

« Votre regard et de ce fait votre imagination et vos interprétations
Sont sollicitées.

Les artistes obéissent à une pensée visuelle et
Puisent leurs références dans l'art universel.
Ils privilégient comme souvent les œuvres atypiques et aiment la surprise.
Comme ici, leurs choix ne suivent pas les logiques
Et les catégories de l'histoire de l'art.

La présentation est ordonnée selon une séquence continue où
Chaque œuvre dépend de la précédente
Et annonce la suivante.
On suit cet enchaînement en circulant dans le sens indiqué
D'une travée à l'autre.

Cette promenade artistique vous invite à un divertissement

Qui entend stimuler le savoir. »¹³⁸

A ce court texte d'introduction succède l'œuvre en néon de Maurizio Nannucci *Listen to your eyes*¹³⁹ qui se traduit par « Ecoutez vos yeux » et qui semble être là pour informer de la marche à suivre. Ainsi le spectateur déambule entre les cimaises où se suivent les œuvres et rencontre à l'étage, côte à côte *Avatars de vénus* de 2007 de Jean- Jacques Lebel, projection vidéo sur quatre écrans en simultané de corps de femme, plus ou moins dénudés et qui se succèdent à l'écran selon le procédé dit du *morphing*¹⁴⁰, suivie de *Le lever de Voltaire à Ferney* de 1772 par Jean Huber dit Huber Voltaire, puis *Concept spatial, Attente* de Lucio Fontana réalisée en 1958.

La juxtaposition d'une projection vidéo du XXI^{ème} siècle et d'une peinture à l'huile du XVIII^{ème} fonctionne ici car toutes deux proposent une vision d'une intimité, qu'elle soit dans la nudité des vénus de Jean- Jacques Lebel, ou dans cette scène où Voltaire s'extrait de son lit et quitte sa chaleur et le sommeil pour s'habiller et se plonger hors de la chambre, dans l'agitation d'une nouvelle journée. La toile de Lucio Fontana s'y joint parfaitement car sa couleur rose et les lacérations que l'artiste a faites dans la toile dialoguent avec les corps nus des vénus. Le lien est ici plus formel, il s'agit par les fentes dans la toile d'évoquer le sexe féminin, la couleur rose en appuie la lecture et ainsi, à presque deux siècles et demi d'écart, le thème de l'intime est abordé par une mise en image singulière, par une série de connecteurs logiques qui à mon sens fonctionnent parfaitement. Mettre à plat la chronologie de l'histoire de l'art permet un pont intéressant entre les siècles et les scènes de la vie courante. L'œuvre de Jean- Jacques Lebel était déjà une succession de portraits de nus à travers les siècles, mettant en évidence que les ressorts de l'érotisme sont restés les mêmes, que les canons de beauté sont eux propres à leur époque mais que le regard de l'artiste posé sur son modèle est lui, universel. Les distances géographiques et civilisationnelles sont elles aussi balayées quand cohabitent, liés par le champ lexical de la main, un Gant de femme en bronze daté de 1900 et une amulette égyptienne représentant deux doigts datée de 1000 avant J.C., ou encore *Esprit de léopard - Restes consommés lors de l'intronisation d'un nouveau membre*, qui semble être les reliques d'une cérémonie cabalistique d'Afrique et qui vient délicieusement accompagner une œuvre de

138 Texte d'introduction présent sur le dépliant de renseignements sur l'exposition Carambolage, et à l'entrée de l'exposition. Exposition visitée le jeudi 7 avril 2016.

139 M.Nannucci, *Listen to your eyes*, Néons, 2010.

140 « Transformation continue, animée d'une image en une autre. » Définition du Larousse en ligne <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/morphing/52675>, consultée le 10 avril 2016.

Daniel Spoerri¹⁴¹, elle-même en miroir d'une pièce de vaisselle chinoise de la dynastie Tang¹⁴² pour cette série sur les plaisirs de la table.

Les connexions entre les œuvres ainsi mises en espace se font d'autant plus naturellement que le cartel n'existe pas sous sa forme rigide et individuelle qui risquerait de définir chaque pièce une à une, de les cloisonner et de rendre alors moins fluide notre lecture de l'ensemble. Le cartel est ici un écran présent au bout de chaque travée où se succèdent les auteurs, titres et dates de chaque œuvre. Le mouvement du défilement crée visuellement une seconde unité, en écho aux vitrines choisies par le commissaire, et, puisque le spectateur vient y chercher une information précise, l'invite à consulter l'écran jusqu'à ce qu'arrive la référence attendue. Les arrêts devant les cartels rythment les déambulations des spectateurs, et annoncent de façon très ludique la réponse aux suppositions de chacun sur la date ou encore l'auteur de telle pièce. Le spectateur avait cependant la possibilité d'obtenir une application qui, sur son *smartphone*, l'aurait renseigné au fur et à mesure de sa visite, mais ce ne fut ni mon cas ni celui de la plupart des spectateurs autour de moi, dont la moyenne d'âge, en un jeudi après-midi, était plutôt élevée. De ce fait je pus approcher les bornes interactives destinées aux enfants les encourageant, sous forme de jeu, à créer des séries de carambolage, tenter des connexions entre les objets et définir les champs lexicaux auxquels ils appartiennent.

L'énigme et le jeu ne sont pas étrangers à ma méthode de travail. *10% de retrait* et *Tapis de selle*, dont le travail en fine plaque de la faïence les constituant prête à confusion tant on dirait du cuir, possèdent une dimension vraiment énigmatique qui ne s'atténue que lorsque le matériau est identifié. Il en est de même pour les objets en crin de la série *Objets de lui* décrits ci-dessus. La présence au sein de l'espace d'exposition des vidéos *Matin d'automne* et de *Tapis de selle*, ou encore de *Horse*, pièce représentant de façon évidente une tête de cheval, en facilite la lecture et c'est ensemble que ces objets laissent entrevoir au spectateur que *Relevés topographiques* appartient probablement au monde du cheval. La représentation morcelée de son pelage peut alors être envisagée. Le matériau corne des *Amours d'Alice* n'est pas évident à reconnaître non plus et il me semblerait intéressant à l'occasion de ne procéder qu'à l'accrochage des pièces dites reliques de cette série (celles convoquant le matériau animal) ainsi que *Relevés topographiques*. Le carambolage devrait opérer, et les renseignements d'une pièce sur l'autre suffire à en saisir l'essence.

¹⁴¹ Il s'agit d'un de ses *Tableau piège* où sont fixés les restes d'un repas, entre 1960 et 1970.

¹⁴² Entre 618 et 907.



Marion Le Torrivellec, *Relevés topographiques*, 2015.



Marion Le Torrivellec, *Mètre étalon*, 2015.



Marion Le Torrivellec, *45 Tours*, 2016.



Marion Le Torrivellec, *Les Amours d'Alice*, 2016.



Marion Le Torrivellec, *Horse*, 2016.





Marion Le Torrivellec, *Portrait sur l'oreiller*, 2016.
Page précédente: Marion Le Torrivellec, *Tapis de selle*, 2016.



Atael, Atael 5 ans et demi, 2016.

Conclusion

Par le tour d'horizon en histoire de l'art de la place occupée par l'animal dans l'art contemporain, il était question de tenter de comprendre quelles émotions, quels sentiments motivaient les choix de l'artiste et pour quelles raisons l'animal était aussi présent dans le *white cube* à notre époque. Par la mise en écho des tendances artistiques contemporaines et des mouvements de pensées philosophiques des XX^{ème} et XXI^{ème} siècle, ainsi que les études menées par les sciences humaines, il s'agissait de saisir la direction principale des mentalités actuelles, la place du sentiment par rapport à la morale et quelles questions étaient soulevées par l'utilisation de l'animal dans l'art contemporain, pratique en plein essor sur ces vingt dernières années. Le dressage de ce décor théorique fut nécessaire pour comprendre le contexte actuel dans lequel s'inscrivent mes recherches théoriques comme plastiques, mais surtout de les nourrir et de les faire grandir pour que leur développement leur permette d'acquérir la forme qui nous est aujourd'hui donnée à voir.

Si ce désir de recherche fut motivé par un besoin d'interroger ma relation à mon cheval par rapport à ma pratique artistique, la conclusion d'aujourd'hui me pousse à croire en son bien-fondé en tant que pratique faisant partie à part entière de ce qui peut se définir comme étant une pratique artistique. En effet, il nous est apparu que l'animal convoquait et véhiculait un rythme et des qualités esthétiques évidentes, ainsi que toute une batterie de comportements précablés pouvant répondre à des *stimuli* et pouvant être pour l'artiste une main d'œuvre de premier choix. L'animal semble donc pouvoir incarner à la fois le pouvoir exécutif de l'artiste et celui, esthétique, de l'objet artistique. Il est aussi flagrant que le miroir qu'il nous renvoie, en tant qu'être vivant issu d'une nature dont nous n'avons pas (ou plus) les clés, est un formidable support, très bavard, pouvant traiter de la nature humaine avec distance.

La focale empruntée à la discipline équestre employée dans la seconde partie pour régler notre regard sur un parallèle bien précis met en exergue nombre de points communs existant entre la pratique artistique et celle de l'équitation. La question de légitimité qui me taraudait quant à savoir si la relation à mon cheval et ma pratique équestre pouvaient être appréhendées comme façonnage d'une matière en trois dimensions, et donc supporter les problématiques de la sculpture qui s'appliquent à mon travail artistique, me semble rencontrer une réponse positive. Les moyens mis en œuvre pour y parvenir ont été une part conséquente de ce travail de recherches qui se fit en atelier. Le cheval, ici l'être aimé, est la figure vers laquelle je tends et la réduction de celui-ci à une matière sur laquelle j'interviens se fait au moment du débouillage, à travers le dressage et l'équitation éthologique, soit la parole et le mouvement. La séparation

du matériau *cheval* avec le corps vivant d'où elle provient étant de rigueur pour le travail de sculpture, c'est selon un certain nombre de règles établies que nous avons pu appréhender mon travail plastique.

Si notre questionnement était au départ de savoir quelle est la place de l'animal dans l'art contemporain et comment ferions-nous pour penser, à travers une étude analogique de la sculpture et de l'équitation, la mise en forme d'une relation, un certain nombre de réponses me semble alors avoir vu le jour. L'animal a été défini, circonscrit, et notre pouvoir à ses côtés considéré. Il en fut de même pour nombre d'œuvres d'art servant notre propos, et c'est de ces considérations que purent émerger mes méthodes de travail et soumettre les propositions effectuées pour tenter de répondre à cette problématique visant à donner corps à l'impalpable. Mettre en forme une relation fut notre *let motiv* et la série d'*Objet de lui*, objets, reliques sentimentales, me semble aujourd'hui être une forme aboutie des propositions faites pour illustrer, pour donner corps à notre relation. De la même façon, le travail de la terre que j'effectue autour du matériel de sellerie porte un certain nombre de questions qui s'ancrent à la croisée de la sculpture et du monde du cheval. Les méthodes de travail analysées en fin de mémoire sont là pour définir un état d'esprit, pour que celui-ci apparaisse méthodique mais amusé, et se fasse le reflet de la complicité et de la plénitude qui sont les couleurs de nos heures, pourtant rigoureuses, passées ensemble autour d'exercices.

Là où mes connaissances en histoire de l'art furent utilisées telles quelles, c'est en philosophie et en sciences humaines que je fis les plus belles découvertes et que les rencontres faites au détour d'un rayonnage de bibliothèque firent naître en moi un réel désir d'approfondir un certain nombre de points abordés dans ce mémoire. La question du langage et de la communication à l'animal en est un qui m'est cher, et qui, chaque fois que je croise son regard, semble balayé par le revers de ses longs cils pour me faire comprendre que malgré les écrits, avec lui, tout n'est que ressenti. Je souhaite continuer à faire d'Atael l'objet de mes études à venir, tant il est évident qu'il m'intrigue et qu'il m'apporte. L'ayant rencontré jeune, c'est ensemble que nous grandissons et que nos connaissances réciproques sur le monde de l'autre s'étoffent.

Un projet de thèse est né de la rédaction de ce mémoire pour y donner suite, pour continuer l'archivage de mes expériences et ne surtout pas refermer la porte entrouverte sur cet Autre singulier. Il sera alors question de communication entre l'homme et l'animal, d'éthologie et du travail de la matière dont je ne m'éloigne jamais beaucoup. La sculpture sera interrogée et

continuera d'être le médium choisi pour donner une forme, une texture, une matière peut-être même une couleur aux sentiments, à ce qui nous anime et nous pousse, dans cet élan curieux qui est celui de la recherche, à donner un début de réponse à nos émotions.

ANNEXE

Voix off du film *Pentimenti*

Langue originale : espagnole

Texte et traduction : Carolina Saquel

Voix off : Nayra Ilic

« Où es-tu ?
Où te situes-tu ?
Avances ou recules, bouges-tu ? Ou tu restes figé ?
La position debout, arrêtée, peut-être le plus ambiguë
de tous les gestes.
Où es-tu ?
Où te situes-tu ?
Avances ou recules ?
Reste debout jusqu'à ce qu'on te dise de t'asseoir
Gardes ta tête, tes mains et tes pieds tranquilles
Ne te gratte pas
Reste debout comme une pierre, restes debout comme une pierre
Quelle attitude prendre, comment porter le corps et la tête,
Quelle attitude et quelle manière adopter tant avec le pied qu'avec la main ?
Marches sans laisser tomber ce qui est posé sur ta tête ; Si quelque chose se coince entre tes
dents, n'utilise pas un couteau. Il est plus correct l'utilisation d'une fine brindille ou un petit
os de tibia de poule.
Où es-tu ?
Où te situes-tu ?
Étiré et sans plis.
Quelle attitude prendre, comment porter son corps et sa tête ?
Quelle attitude et quelle manière adopter tant avec le pied qu'avec la main ?
Son paysage est plutôt une toile de fond
Son paysage est plutôt une rature de paysage
Ce paysage est l'horizontale sur laquelle une verticale se pose
Cet effort de la nature qui doit tout faire ici
Les muscles ne travaillent pas d'eux-mêmes
Une horizontale sur laquelle se répartit équitablement un poids soutenu en ses points d'appui
À ce moment-là, le poids est total.
Étiré et sans plis
C'est la main, jointe à la parole, qui impose la norme
C'est le tronc néanmoins qui retient le plus longtemps l'attention
... La position de la tête, du corps, des bras, des pieds, pour la composition du regard et des
gestes
Le corps doit être également droit et bien positionné sur toute sa base.
C'est cette verticale-là qui trace un parcours.
Tu te tiendras correctement, tu te tiendras fixe, de mémoire

La position debout, arrêtée, peut-être le plus ambiguë de tous les gestes.
Où es-tu ?
Où te situes-tu ?
Avances ou recules ?
Tu bouges ou restes-tu fixe ?
Quel mouvement faire ?
Reste debout comme une pierre
Son paysage est plutôt une toile de fond
Son paysage est plutôt un effacement de paysage
À ce moment-là, le poids est total,
À ce moment-là, le poids est total. »

CORPUS DES SOURCES

Ouvrages

BAILLY, Jean-Christophe, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013.

BAILLY, Jean-Christophe, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2007.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BATAILLE, Georges, *La Peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, Imprimerie royale, 1775.

BURGAT, Florence, *L'Animal dans les pratiques de consommation*, Paris, Que sais-je, PUF, 1995.

COLLINS, Judith, *La Sculpture aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2008.

DE CORBIGNY, Elisabeth, *Equitation éthologique, Education en liberté, à pied et à cheval*, Vigot, 2002.

DE LA BIGNE, Yolaine, *Les Savoirs d'équitation éthologiques, Savoirs 3 et 4, Tome 2*, Paris, Le cherche midi, 2004.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 1981/2002.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les éditions de minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les éditions de minuit, 1991.

DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

DIGARD, Jean-Pierre, *L'Homme et les animaux domestiques, Anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 1990/2009.

DORTIER, Jean-François, *L'homme cet étrange animal, Aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Auxerres, Editions sciences humaines, 2012.

FRANCIONE, Gary, *Introduction au droit des animaux : votre enfant ou le chien ?* Lausanne, Editions l'Âge de l'homme, 2000.

FRECHURET, Maurice, *Le mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXème siècle*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993/2004.

GONTIER, Thierry, *La question de l'animal, Les origines du débat moderne*, Paris, Editions Hermann, 2011.

GRIMALDI, Nicolas, *L'inhumain*, Paris, PUF, 2011.

GROLLEAU, Frédéric, *L'homme et l'animal : qui des deux inventa l'autre ?* Paris, Les éditions du littéraire, 2013.

JEANGENE-VILMER, Jean-Baptiste, *Anthologie d'éthique animale, Apologie des bêtes*, Paris, PUF, 2011.

JEANGENE-VILMER, Jean-Baptiste, *Ethique animale*, Paris, Ethique et philosophie morale, PUF, 2008.

JEANGENE-VILMER, Jean-Baptiste, *L'éthique animale*, Paris, Que sais-je, PUF, 2011.

KAFKA, Franz, DADO, *Le Terrier*, Paris, Criap'l'e, 1948/1985.

KOFMAN, Sarah, *Autobiogriffures*, Paris, Christian Bourgoïn éditeur, 1976.

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.

LACAN, Jacques, *Ecrits I, Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, Paris, Seuil, 1966/1970/1999.

LESTEL, Dominique, *L'animal singulier*, Paris, Seuil, 2004.

LESTEL, Dominique, *L'Animal est l'avenir de l'homme*, Paris, Fayard, 2010.

LEVEQUE, Jean-Charles, *Le Sens du beau chez les bêtes*, (1873), Paris, VillaRose, 2000,

OURY, Jean, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989.

PORTMANN, Adolf, *La Forme animale*, (1961), Paris, Editions La Bibliothèque, 2013.

REMY, Michel, *L'Univers surréaliste de Desmond Morris ou l'inorigine des espèces*, Paris, Editions Souffles, 1991.

SMITH, Patti, *Just Kids*, Paris, Editions Denoël, 2010.

THINEY, Jack, *Mort ou vif, chronique d'une taxidermie contemporaine*, Paris, Editions de la Martinière, 2014.

VON UEXKULL, Jacob, *Mondes animaux et monde humain*, PDF (en ligne)

URL : http://monoskop.org/images/f/f2/Uexkuell_Jakob_von_Mondes_animaux_et_monde_humain.pdf.

Ouvrages collectifs

AFEISSA, Hicham-Stéphane, Jeangène-Vilmer, Jean-Baptiste (dir.), *Philosophie animale, Différence, responsabilité et communauté*, Paris, Vrin, 2010.

CYRULNIK, Boris, *et al*, *Les Animaux ont aussi des droits*, Paris, Seuil, 2013.

DUBIER, Annik, GERBER, David, J. FALL, Juliet (dir), *Aux frontières de l'animal, Mises en scène et réflexivité*, Genève, Librairie Droz, 2012.

VIGUIER, Emma, SOULARD, Sabÿn, MORENO, Jérôme, (dir), *Reliquiae, envers, revers et travers des restes*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015.

LAFARGUE, Bernard, (dir.), *Figures de l'art n°8, Animaux d'artistes*, Pau, Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, 2005.

Articles en ligne

BURGAT, Florence, « La dignité de l'animal, une intrusion dans la métaphysique du propre de l'homme », *L'Homme*, mis en ligne le 3 juillet 2007, PDF [en ligne] URL: <https://lhomme.revues.org/11201>, consulté le 22 janvier 2016

DENIS-MOREL, Barbara, « L'Animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau », *Revue Société et représentation* n°27, publication de la Sorbonne, mis en ligne en janvier 2009, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2009-1-page-155.htm>, consulté le 29 mars 2016.

JEANGÈNE-VILMER, Jean-Baptiste, « La philosophie à l'épreuve de l'animal », *Klésis, Revue philosophique* n°16, mis en ligne le 16 octobre 2010, URL : <http://www.jbjv.com/La-philosophie-a-l-epreuve-de-l.html>, consulté le 22 janvier 2016.

JEANGÈNE-VILMER, Jean-Baptiste, « Animaux dans l'art contemporain : la question éthique », *Jeu. revue de théâtre* n°130, mis en ligne le 15 mars 2009, <http://www.jbjv.com/Animaux-dans-l-art-contemporain-la.html>, consulté le 29 mars 2016.

Monographie d'artistes

ANTOINE, Jean-Philippe, *La traversée du XXème siècle, Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Dijon, Les presses du réel, 2011.

D'ANTHENAISE, Claude, *Bêtes off*, Paris, Catalogue d'exposition, Editions du patrimoine, 2011.

D'ANTHENAISE, Claude et PETROVITCH, Françoise, *L'art d'accommoder le gibier*, Paris, Gallimard, 2011.

BORER, Alain, *Joseph Beuys, Un panorama de l'oeuvre*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 2001.

FABRE, Jan et SANS, Jérôme, *For interieur*, Arles, Actes Sud, 2005.

HUMBLET, Claudine, *Bruce Nauman ou la relation de l'art à la condition humaine : un aspect de l'art post-moderniste*, Milan, Skira, 2011.

JOLY, Patrice, *02 N° 57, Psychosomatic, Carsten Holler, Soma*, Nantes, Zoo Galerie, 2011.

MENGONI, Angela, (dir.), *Berlinde De Bruyckere*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014.

PIRSON Chloé, *Art orienté objet, Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

Catalogue d'exposition

La part de l'autre, Arles, Actes sud, Carré d'art, 2002.

L'art de la plume en Amazonie, Paris, Somogy éditions d'art, Mona Bismarck Foundation, 2001.

L'art précolombien, Paris, Editions Place des Victoires, Génie de l'art, 2014.

L'atelier Brancusi, Paris, Edition du Centre Pompidou, La collection, 1998.

Pérou L'art de Chavin aux Incas, Paris, Skira, Paris musées, 2006.

Radio-Pétrovitch, Paris, Semiose éditions, 2009.

Interview

Entretien avec de Denis Côté réalisée par Nicolas Thévenin et Morgan Pokée pour la revue *Répliques*, livret joint au DVD, Edition Contre-Allée, 2013.

Entretien avec Denis Côté, mis en ligne le 27 février 2013, [en ligne].

URL: <http://www.telerama.fr/cinema/bestiaire-trois-extraits-commentes-par-denis-cote-realisateur,94147.php>, consultée le 22 janvier 2016.

Conférences

ABRILLE, Raphaëlle, *L'art (contemporain) de la taxidermie*, colloque international *Que la bête meurt, l'animal et l'art contemporain*, 11 juin 2012, Paris, INHA, PDF, mis en ligne en juin 2012, [en ligne] URL :http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte_Final_R_Abrille.pdf, consulté le 13 janvier 2016.

ASHER, Michael, et al., *Quand les artistes font écoles, Vingt-quatre journées de l'institut des hautes études en arts plastiques*, Tome I et II, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2003-2004.

KHAN, Axel, *Les Enjeux de la génétique*, [DVD], Vanves, CERIMES, 2000.

Thèses / Mémoires électroniques

JOYEUX, Laure, *Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, Thèse de doctorat en « Art : histoire, théorie, pratique », Université Michel De Montaigne Bordeaux 3, 2013, 344 p. [En ligne].

SALAUD, Julien, *A la recherche du « rameau d'or »*, Projet de détermination de master arts mention arts plastiques, Université Paris 8, 2008, 117 p. [En ligne].

DVD

COTE, Denis, *Bestiaire*, [DVD], Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 2012.

DELEUZE, Gilles, BOUTANG, Gilles-André, PARNET, Claire, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, [DVD], Paris, éditions Montparnasse, 1988/2004.

SCHROEDER, Barbet, *Koko, le gorille qui parle*, [DVD], in *Coffret Barbet Schroeder*, Paris, Universal, 1978/2006.

WISEMAN, Frederick, *Primate*, [DVD], Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 1974/2006.

WISEMAN, Frederick, *Racetrack*, [DVD], Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 1985/2006.

Emissions de radio

FINKIELKRAULT, Alain, *Répliques*, 15 février 2014, France Culture.

OMELIANENKO, Irène, *Sur les docs*, 19 janvier 2012, France Culture.

VIDARD, Mathieu, *La tête au carré*, 18 février 2014, France Inter.

WAGMAN, Mathilde, *Les Animaux ont aussi leur histoire*, 30 août 2015, France Culture.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture : Marion Le Torrivellec, *Relevés topographiques*, Détail, 2015

Première partie : L'utilisation de l'animal dans l'art contemporain

A- Le retour en force de la taxidermie

Figure 1, p.23 : Crocodile dans l'église de Ponte Nossa, Italie, Taxidermie, 1530.

Figure 2, p.24 : Joan Miró, *Perroquet*, Assemblage techniques mixtes, 1936.

Figure 3, p.25 : Victor Brauner, *Loup-table*, Taxidermie et bois, 1939-1947.

Figure 4, p.26 : Robert Rauschenberg, *Monogram*, Assemblage techniques mixtes, 1955.

Figure 5, p.27 : Annette Messager, *Les pensionnaires*, Taxidermie et tricots, 1970.

Figure 6, p.28 : Pierre Abensur, *Trophées subjectifs*, Photographie, 2008.

Figure 7, p.29 : Thomas Grünfeld, *Misfits*, Taxidermie, 2001.

Figure 8, p.30 : Sarina Brewer, *High time heraldry*, Taxidermie, 2012.

Figure 9, p.31 : Walter Potter, *Ecureuils fumant le cigare*, Taxidermie, 1880.

Figure 10, p.32 : Maurizio Cattelan, *Bidibidobidiboo*, Taxidermie et diorama, 1996.

Figure 11, p.33 : Wim Delvoye, *Trophy*, Taxidermie, 1999.

Figure 12, p.34 : Berlinde De Bruyckere, *In flanders fields*, Taxidermie, 2000.

B- Les qualités plastiques d'un matériel incarné

Figure 13, p.41 : Daniel Naudé, *Africanis*, Photographie, 2011.

Figure 14, p.42 : Jannis Kounellis, *Douze chevaux vivants*, Installation, 1969-2016.

Figure 15, p.43 : Lara Nickel, *Hommage à Kounellis*, Peinture, 2007.

C- Les qualités mécanique d'une machinerie parfaite

Figure 16, p.51 : Hubert Duprat, *Larves de trichoptères*, Installation et joaillerie, 1980.

Figure 17, p.52 : Christian Gonzenbach, *Mindmaps*, Dessin à l'encre, 2011.

Figure 18, p.53 : Michel Blazy, *Lacher d'escargots sur la moquette marron*, Installation, 2009.

Figure 19, p.54 : Céleste Boursier-Mougenot, *From here to ear*, Installation sonore, 1999.

Figure 20, p.55 : Daniel Naudé, *Jardinier satiné*, Photographie, 2014.

D- Un désir de fusion

Figure 21, p.63 : Joseph Beuys, *Comment expliquer l'art à un lièvre mort*, Performance, 1965.

Figure 22, p.64 : Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, Performance, 1974.

Figure 23, p.65 : Shimabuku, *Et puis j'ai décidé de faire visiter Tokyo à une pieuvre d'Akashi*, Vidéo de la performance, 2000.

Figure 24, p.66 : Art Orienté Objet, *May the horse live in me*, Performance, 2011.

Figure 25, p.67 : Eduardo Kac, *PVF lapin*, Art transgénique, 2000.

Figure 26, p.68 : Wim Delvoye, *Art farm*, Tatouage, 2005.

Seconde partie : L'animal domestique, territoire de l'affect : procédés et mise en forme d'une relation.

A- L'animal domestique, territoire et propriétés

Figure 27, p.79 : Marion Le Torrivellec, *J'aime mon maître*, Vidéo, 2009.

B- A cheval, une relation mise en forme par le mouvement

Figure 28, p.89 : Marion Le Torrivellec, *Matin d'automne*, Vidéo, 2016.

Figure 29, p.90 : Carolina Saquel, *Pentimenti*, Vidéo, 2004.

Figure 30, p.91 : Diego Velasquez, *Philippe IV à cheval*, Huile sur toile, 1634-1635.

Figure 31, p.92 : Voltes, schéma d'un manège.

C- Analyse de ma pratique, enjeux et questionnements

Figure 32, p.105 : Marion Le Torrivellec, *Relevés topographiques*, Moulage en plâtre, 2015.

Figure 33, p.106 : Marion Le Torrivellec, *Mètre étalon*, Crins et bois, 2015.

Figure 34, p.107 : Marion Le Torrivellec, *45 Tours*, Crins et papier, 2015.

Figure 35, p.108 : Marion Le Torrivellec, *Les Amours d'Alice*, Corne de sabot et papier, 2016.

Figure 36, p.109 : Marion Le Torrivellec, *Horse*, Collage farine et héroïne, 2016.

Figure 37, p.110 : Marion Le Torrivellec, *Tapis de selle*, Faïence, 2016.

Figure 38, p.111 : Marion Le Torrivellec, *Portrait sur l'oreiller*, Argile, 2016.

Figure 39, p.112 : Arael, *Atael, 5 ans et demi*, Argile, 2016.

TABLE DES MATIERES

<u>Remerciements</u>	p.4
<u>Sommaire</u>	p.5
<u>Introduction générale</u>	p.6
<u>I L'utilisation de l'animal dans l'art contemporain</u>	p.9
<u>A Le retour en force de la taxidermie</u>	p.11
1 <u>Présentation et histoire de la taxidermie</u>	p.11
2 <u>Du trophée de chasse à la chimère: l'animal morcelé comme objet au service d'une fiction</u>	p.14
3 <u>Mises en scène et parodie de notre société</u>	p.18
<u>B Les qualités plastiques d'un matériel incarné</u>	p.35
1 <u>Une présence intense</u>	p.35
2 <u>L'animal vivant comme ready made?</u>	p.38
<u>C Les qualités mécaniques d'une machinerie parfaite</u>	p.44
1 <u>Geste créateur ou laisser faire de la nature ?</u>	p.44
2 <u>L'animal est-il (assez) sensible ?</u>	p.46
<u>D Un désir de fusion ?</u>	p.56
1 <u>Une allégorie de la nature ?</u>	p.56
2 <u>Génétique et hybridation</u>	p.58
3 <u>Questions d'éthique</u>	p.60

<u>II L'animal domestique, territoire de l'affect : procédés et mises en forme d'une relation</u>	p.69
<u>A L'animal domestique, territoire et propriétés</u>	p.70
1 <u>Le territoire, domaine des propriétés</u>	p.70
2 <u>Domestiquer, apprivoiser : rendre privé le sauvage</u>	p.73
3 <u>L'animal de compagnie, un vecteur d'amour ?</u>	p.75
4 <u>Qui possède qui ?</u>	p.76
<u>B A cheval, une relation mise en forme par le mouvement</u>	p.80
1 <u>Etablir les codes d'une communication</u>	p.80
2 <u>Le dressage, le travail en selle : l'équitation comme dessin chorégraphié</u>	p.85
<u>C Analyse de ma pratique artistique, enjeux et questionnements</u>	p.93
1 <u>Série d'objets de lui</u>	p.93
2 <u>Le travail de la terre</u>	p.98
3 <u>Analogies, échelle, distanciation : les ressorts d'un amusement visuel</u>	p.101
<u>Conclusion</u>	p.113
<u>Annexe</u>	p.116
<u>Corpus des sources</u>	p.118
<u>Table des illustrations</u>	p.123
<u>Table des matières</u>	p.126