



HAL
open science

L'humain, l'animal, la chose

Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

| Sylvie Coëllier. L'humain, l'animal, la chose. 2021. hal-03170932

HAL Id: hal-03170932

<https://hal.science/hal-03170932>

Preprint submitted on 16 Mar 2021

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

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

L'humain, l'animal, la chose

Sylvie COËLLIER - Aix-Marseille Université LESA EA 354

Dans *La théorie de la religion*, ouvrage publié en 1973 mais écrit en 1948, Georges Bataille notait : « La définition de l'animal comme une chose est devenue humainement une donnée fondamentale. L'animal a perdu la dignité de semblable de l'homme, et l'homme, apercevant en lui-même l'animalité, la regarde comme une tare ». 1973 est une date qui se situe entre la Shoah, et nous-mêmes, ou à peu près, mais 1948 est une date qui en suit de près la fin. Bataille emploie ici le mot « chose » et même si lui-même s'est mis en retrait pendant la guerre, cette réflexion ne peut que résonner du traitement des juifs, des communistes, des homosexuels et des gitans comme de « choses », ou d'animaux-choses. Depuis la Shoah, on a souvent démontré que les génocides impliquaient la déshumanisation des victimes, et que l'une des façons récurrentes du processus était pour les bourreaux de voir l'autre comme une bête à exterminer. Nous comprenons dans la phrase de Bataille que ce terme « chose » concrétise la coupure entre le monde animal et le monde de l'homme, alors même que l'animalité de l'homme semble désormais s'énoncer comme un fait. Tout se passe comme si le fait de se reconnaître animal exacerbait le désir de se distinguer de l'animalité.

Dans un premier temps je poserai l'hypothèse que l'art, depuis qu'il existe (et c'est sans doute plus vrai pour des peuples non occidentaux), montre la continuité entre animal et homme. Il montre notre entièreté humaine – à quelques exceptions près – même dans les phases historiques où la société dans son ensemble a cherché à couper l'homme de son milieu et de son animalité. Cette coupure s'organise largement dans la construction des notions que l'on a substantifiées en nature et culture, dont Philippe Descola nous dit qu'il s'agit avant tout d'une construction occidentale, relativement récente, bien qu'elle se soit formée peu à peu depuis des siècles. C'est une conception dont les effets se répandent aujourd'hui mondialement : dans un deuxième temps je tenterai de saisir le rôle de l'art contemporain à cet égard en considérant l'introduction d'animaux vivants ou taxidermisés, ou « naturalisés » dans un certain nombre de dispositifs plastiques. Sans pouvoir conclure sur notre relation actuelle à l'animalité, j'analyserai plusieurs œuvres récentes incluant l'animal élaborées notamment pendant les années 1990 (les années de Dolly, la brebis clonée) et dont le propos apparaît toujours pertinent.

Ressemblance et coupure

L'Histoire des animaux d'Aristote, cette première grande observation connue de 503 animaux différents, nous donne le premier aperçu écrit d'une continuité physique entre animal et humain et l'amorce d'une séparation. Les énoncés des chapitres du plan sont assez clairs en ce sens. Par exemple, pour l'appartenance de l'homme à la catégorie des animaux :

« [1CHAPITRE VI](#). Diversité des genres des animaux ; les genres les plus étendus sont ceux des oiseaux, des poissons et des cétacés ; coquillages durs ; coquillages mous; mollusques; insectes; genres privés de sang; distinctions dans les quadrupèdes, vivipares, ovipares (...) - Méthode à suivre dans l'histoire des animaux ; il faut commencer par l'étude de l'homme, qui nous est le mieux connu de tous;

En revanche, le chapitre VIII amène une distinction :

[CHAPITRE VIII](#). Place du visage; l'homme seul en a un. Le front et ses formes diverses indiquent la portée de l'intelligence; ...

Tout au long des chapitres, Aristote relève les différences et les similitudes anatomiques des

animaux entre eux en y mêlant des comparaisons avec l'animal homme. Mais le texte établit de façon récurrente que l'homme est un animal doué de raison, tandis que les autres animaux n'auraient que des instincts. Pour Aristote, pour les Grecs certainement, l'animal n'est donc pas une chose, et l'humain est véritablement vu par comparaison. Il fait partie de la nature, confirme Descola tout en faisant remarquer que dans sa classification, Aristote déconnecte chaque espèce de son habitat particulier pour établir une taxinomie basée sur les similitudes d'organes et de fonctions. C'est donc l'amorce d'un traitement de l'humanité, de la nature, des animaux par entités analytiques séparées. Dans l'observation se construit déjà quelque chose de notre système scientifique occidental. Il a pour avantage de nettoyer l'observé des composantes imaginaires, des mythes, et de reposer dans une certaine mesure sur des données vérifiables (au moins dans ses principes), mais il se coupe en même temps d'autres modes plus globaux de compréhension de l'homme dans son milieu. Pour que s'élabore notre système occidental d'appréhension du monde, poursuit Descola, il fallait encore, après les Grecs, « une deuxième opération de purification » : ce fut le christianisme qui donne une origine surnaturelle à l'homme. Le monde est créé, mais l'homme aussi est créé : « il n'est donc pas « par nature » comme les plantes et les animaux. Il a le pouvoir de nommer les animaux et le droit, la mission, d'administrer la terre ». Au treizième siècle Thomas d'Aquin écrit : « il est en accord avec l'ordre de la nature que l'homme domine les animaux ». Au Moyen Age et jusque bien avant dans la Renaissance, on se pose alors la question de savoir si, comme l'homme, l'animal a une âme : en somme, pourrait-on dire plus tard, s'il est ou non une chose. Au temps de Descartes, la question de l'âme des animaux est toujours débattue.

Mon hypothèse est de dire que l'art, de la Renaissance au XIXème et en Occident, perpétue la vision d'une continuité entre l'homme et l'animal en se soutenant du système artistique de la *mimesis* et malgré la reconnaissance sociétale de la prédominance de l'humain et la mise à distance de l'animal. L'exemple le plus frappant au XVIème siècle est la publication de Giambattista della Porta de quatre ouvrages de textes et de gravures associant un visage humain à une tête d'animal : *De humana physiognomoniam* (1586). Giambattista della Porta était une sorte de savant, intéressé par l'alchimie, la magie naturelle, la couleur. Il se justifiait d'Aristote pour établir sa « science physiognomonique », c'est-à-dire une caractérologie fondée sur l'analogie de traits : ses gravures qui accentuaient la ressemblance de l'oiseau ou du porc et de l'homme de façon caricaturale eurent un immense succès. Les ouvrages sont traduits entre autres en français, et sa conception de la physiognomonie est reprise et complétée par Charles Lebrun, le peintre officiel du roi Louis XIV, en 1668. Au siècle suivant, c'est à nouveau un « savant », Lavater, qui en reprend le principe et obtient un succès européen avec ses dix volumes gravés de comparaisons hommes/animaux. Certes, la continuité homme/animal n'y est pas vraiment rationalisée. Les gravures opèrent une typologie relativement fantaisiste, mais elle est fondée sur un rapprochement visuel tel que peut l'imaginer un peintre ou un sculpteur : cela contribue à fixer des schémas mnémoniques pour élaborer des portraits. Tout art prônant le mimétisme, toute observation attentive est susceptible d'amener, comme il en fut chez Aristote, ce constat d'une analogie anatomique entre les hommes et les animaux, y compris avec les oiseaux et les poissons. La symétrie des yeux, des membres, les fonctions digestives exhibent des configurations similaires que les dissections confirment. L'Antiquité pratiquait la dissection du corps humain. On la reprend au XVème et au XVIème siècles à Padoue, puis peu à peu, ailleurs. A Amsterdam, c'est dans un bâtiment rassemblant plusieurs guildes, dont celle des chirurgiens, qu'est mise en scène *La leçon d'anatomie du Professeur Tulp*, de Rembrandt, en 1632. Tulp montre comment fonctionne notre main si préhensile, et en explique le mouvement par les tendons à partir du cadavre d'un condamné à mort. Descartes habitait dans cette ville dans le quartier des bouchers. Il observe la circulation du sang, l'emplacement des organes vitaux, des muscles. Son *Discours de la méthode* est publié en Hollande en 1637. Dans le cinquième chapitre, il précise bien que l'anatomie du cœur d'un grand animal est extrêmement semblable à celle d'un cœur humain et il décrit combien

l'anatomie est un mécanisme merveilleux. Cette similitude, que ne cessent de voir les hommes, est d'une évidence si grande après observation qu'il faut un argument puissant pour séparer l'homme de l'animalité. C'est ce que construit Descartes. Il évoque dans ce chapitre les « automates », les « machines mouvantes », il émet la suggestion d'« animaux machines » ; et c'est le corps qui est une telle machine. Le philosophe précise cependant que « cette machine, (...) ayant été faite par les mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée et a en soi des mouvements plus admirables qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes ». Nos corps, animaux, seraient donc de super-machines dont on peut remplacer des parties : c'est le même imaginaire qui conduit au transhumanisme et au fantasme de pouvoir greffer jusqu'au cerveau. Elisabeth de Fontenay dans sa somme historique sur « la philosophie à l'épreuve de l'animalité », *Le silence des bêtes*, fait toutefois remarquer que Descartes annonce son développement sur les animaux-machines comme étant « une fable, une histoire ». Descartes dénie aux bêtes la pensée et le langage, mais il accorde aux animaux « le sentiment autant qu'il dépend des organes du cœur ». Quoi qu'il en soit, cette idée de l'animal-machine convient si bien qu'elle dominera par la suite et renforcera la conviction d'une séparation entre corps animal et âme, tout en préservant l'idée de Dieu auteur du corps de l'homme à son image. Cette conviction souvent impensée est ce qui autorise, peut-on lire à travers les chapitres d'Elisabeth de Fontenay, que l'on tue chaque jour des animaux par millions sans que cela entre dans le circuit de culpabilité. Pourtant au XVII^{ème} siècle, l'art de Rembrandt présente, avec le *Bœuf écorché*, un corps animal souffrant tel le Christ sur la croix. On retrouve aussi au XVIII^{ème} siècle, chez Chardin par exemple, cette façon de présenter un animal mort comme une figure de la souffrance du corps humain, de sa désespérance. Les pattes d'un lièvre au retour de chasse sont comme des bras implorant (*Lièvre avec poire à poudre et gibecière*, vers 1730), et la *Raie* (1728) a un visage de carême et la chair du ventre à vif. Si l'art passe par le rappel de la souffrance christique pour maintenir le lien entre l'homme et l'animal, Descola insiste sur les effets de la révolution scientifique qui s'opère au XVII^{ème} siècle et au cours de laquelle se constitue progressivement avec la distinction entre nature et culture, celle de l'animal nature et l'homme culture. L'auteur mentionne les développements connexes de la géométrie, de l'optique, de la grammaire, de la théorie du signe. « La révolution scientifique du XVII^{ème} siècle a légitimé l'idée d'une nature mécanique où le comportement de chaque élément est explicable par des lois, à l'intérieur d'une totalité envisagée comme la somme des parties et des interactions entre ces éléments ». C'est aussi au XVII^{ème} siècle que deux notions se dessinent alors, comme par scissiparité, celle de Nature et celle de « nature humaine ». Il faut cependant attendre le XIX^{ème} siècle, rappelle l'anthropologue en se référant à Foucault, pour que l'on invente une science de l'homme, que prenne corps le concept de société, et que se dessinent peu à peu les différentes acceptions des termes de culture et de civilisation, qui traitent de l'homme en termes séparés de la notion de nature.

Conjointement les Lumières retrouvent d'une autre façon la proximité entre l'homme et l'animal, décrivent l'animalité humaine. Dès la fin du XVIII^{ème} siècle, Linné, en 1758, classe les humains parmi les primates dans son *Système de la Nature*. En contrepoint s'élaborent des théories pour hiérarchiser les hommes entre eux, au fur et à mesure que l'Europe colonise l'Afrique et l'Amérique. Petrus Camper est le premier à établir un dessin racial dans un ouvrage intitulé (1791) « *La ligne facial [sic] du singe à queue, de l'orang-outang, du nègre et du kalmouk* », *dissertation physique sur les différences que présentent les traits du visage*, Utrecht, 1791. C'est avec le tristement célèbre « angle facial » qu'il rapproche singes et hommes tandis que le « profil grec » se distingue au sommet de la hiérarchie. Dans un état d'esprit un peu moins discriminant, des planches de Lavater, qui vont de la grenouille au même « profil grec », sont diffusées avec succès de son vivant, c'est-à-dire avant 1801. Elles démontrent comment un imaginaire de l'évolution se décline dès avant Lamarck et donc bien antérieurement à Darwin (dont *l'Origine des espèces* est publié en 1859). Par ailleurs, le processus de compartimentation scientifique se poursuit. Au cours

du XIX^{ème} siècle, on se met à situer les idées dans le cerveau : on en cherche alors les régions et leurs fonctions spécifiques. On le segmente pour faire des classifications : ainsi la phrénologie de Gall devient populaire et Lombroso définit le visage du criminel. Broca découvre l'aire du langage, ce qui semble démontrer la pertinence de la segmentation des parties du corps humain.

Si les scientifiques placent dans le cerveau le siège de la raison, l'art persiste à présenter des continuités entre animal et homme, à rendre « les passions de l'âme », des traits de psychologie qui transparaissent sur le visage et dans le corps. Par exemple, ce qui fascine Delacroix, c'est la recherche des « instincts » communs entre les grands prédateurs, tigres, lions, et les hommes et qui se manifestent par la férocité. Le peintre a ainsi attendu, en 1831, la mort du lion du Jardin des Plantes pour pouvoir en étudier l'anatomie. « Ce qui avait le plus frappé Delacroix », rapporte Hippolyte Taine dans une conférence, en 1865, « c'est que la patte antérieure du lion était le bras monstrueux d'un homme, mais tordu et renversé ». Ce qui trouble les artistes romantiques, c'est la présence de l'animalité humaine sous la forme d'une férocité fondamentale, qu'il faut contenir (et dont Freud dira un peu plus tard qu'elle est refoulée par l'autodressage humain). C'est encore la force du grand groupe sculpté de Carpeaux, *Ugolin et ses fils* (1857-1861), réalisé au moment où Darwin prépare puis publie *De l'Origine des espèces*. La sculpture illustre un passage de la Divine Comédie, dans lequel le comte Ugolin, un tyran accusé de trahison entre guelfes et gibelins, est capturé à Florence par l'archevêque Ubaldini et enfermé avec ses enfants dans la « Tour de la Faim ». Carpeaux montre un Ugolin torturé par le désir de dévorer ses enfants vulnérables. La référence animale est comme pour Delacroix la férocité féline : les mains et les pieds crispés d'Ugolin apparaissent comme des griffes. En reprenant de Carpeaux pour son *Penseur* les pieds ainsi agrippés et tendus pour l'action, Rodin fait de son *Penseur* (qui était pourtant la figure du Poète) une représentation humaine totale, un animal humain méditant sur l'enfer des passions. Pour Carpeaux comme pour Rodin, l'animalité de l'homme est une force profonde et non l'aboutissement de l'évolution, comme le font imaginer les sculptures de Frémiet où les gorilles enlèvent des femmes préhistoriques.

La chose animale

Avec le XX^{ème} siècle la portée théorique de la *mimesis* s'effondre. Que signifie alors l'abstraction, si nous la regardons avec recul et en oubliant la quête de l'autonomie artistique ? L'abstraction géométrique en particulier n'est-elle pas la traduction de la césure entre nature et culture, une transmission plastique de ces deux concepts substantialisés ? Quoi de plus « culturel » que de traduire le monde en grille géométrique ? Pour Mondrian la géométrie est recherche d'une loi universelle, d'une harmonie entre les principes *naturels* féminin/masculin, horizontalité/verticalité, mais si totale que les détails organiques disparaissent. L'une des interprétations possibles de la grille moderniste est de la comprendre comme le mode représentatif de la mainmise opérée par l'homme, par répétition et reproduction, sur le territoire naturel. C'est une figure de la mesure et du contrôle humain, le quadrillage de l'incertain de la nature. Cela correspond de fait à la période historique où se distinguent le plus nettement les concepts opposés, substantialisés, de nature et de culture. Dans cette première moitié du XX^{ème} siècle, l'animal trouve cependant une représentation artistique dans l'espace du surréalisme. Il occupe alors le territoire des fantasmes, il habite l'archéologie de l'inconscient, il est un passé qui nous hante et demeure dans notre imaginaire.

Depuis la préhistoire, l'art inclut l'animal sous le mode de la représentation. Mais dès avant les années 1960, le réel de l'animal apparaît, d'abord sous forme taxidermée, puis vivante. Miro utilise un perroquet empaillé dans son *Objet poétique* de 1936. Entre 1955 et 1959, Robert

Rauschenberg élabore deux *combines* dans lesquels un animal empaillé vient prendre place, ce qui confère aux assemblages quelque chose de l'incongruité surréaliste. Une chèvre à grandes cornes structure *Monogram*, un beau coq blanc domine *Odalisque*. Utiliserait-on un homme empaillé, ou desséché dans une œuvre ? Nous ne sommes pas Jivaros. Qu'est-ce qu'un animal « naturalisé » ? C'est un animal mort auquel un spécialiste donne les apparences de la vie. Dans ce but des humains se sont donné la peine de demander à un taxidermiste une simulation afin de perpétuer un spécimen animal, chassé ou domestique, pour le catégoriser scientifiquement, le collectionner, ou bien en reconnaître la valeur exceptionnelle. Il s'est agi de conserver sa singularité due à sa beauté, sa rareté, ou à sa proximité affective. Pourtant l'utilisation des animaux ici par Rauschenberg n'apparaît pas ressortir de ces usages : ce sont des « trouvailles », comme ces curiosités glanées par les surréalistes et qui répondent au « hasard objectif » formulé par Breton. Des affinités personnelles, des souvenirs autobiographiques, ont certainement guidé l'artiste, mais ceux-ci ne recouvrent pas les fonctions habituelles de la taxidermie. Comme les objets trouvés aux puces, l'animal de Rauschenberg appartient au passé. Il énonce son appartenance au passé humain.

Quatre ans plus tard, en janvier 1963 en Allemagne, Josef Beuys utilise un animal pour sa toute première action, le 1^{er} mouvement de la *Symphonie sibérienne*. Beuys l'inaugure à l'École d'art de Düsseldorf où il a été nommé depuis peu et où il a organisé un festival fluxus. Après plusieurs interventions de ses invités, Beuys commence par improviser au piano un collage musical d'Erik Satie, la *Messe des pauvres* avec des morceaux de la *Sonnerie de la Rose-Croix*. Puis il accroche à un tableau noir un lièvre mort. Ensuite il dépose sur le piano de petites mottes de terre dans lesquelles il plante des branches et relie d'un fil ces « arbres » au lièvre. Enfin il va vers l'animal, l'ouvre, lui enlève le cœur et le cloue au tableau. Il range ensuite le reste du corps de l'animal dans une boîte. Fin.

Ce que fait Beuys au cours de cette première action est beaucoup plus brutal que l'utilisation d'un animal empaillé dans un assemblage. L'animal ne peut être ici une chose. Sa présence et celle de la mort sautent à l'évidence : l'extraction du cœur ne laisse pas d'interprétation abstraite prendre la place du réel de la mort. Le lièvre est du vivant naturel tué. Cette présence du vivant mort occulte certainement le sens recherché de l'action de l'artiste par le choc provoqué. Mais ce sens pouvait affluer dans l'Allemagne de 1963, un pays en pleine reconstruction portant toujours les marques de la ruine et des souffrances. Les procès contre les nazis commencent et l'on s'aperçoit que beaucoup de ces responsables de mort sont encore aux commandes. Deux ans plus tard, une autre action, « Comment enseigner les tableaux à un lièvre mort » plus célèbre, présente à nouveau le lièvre. L'action se déroule dans la galerie Schmela en novembre 1965. Beuys laisse le public à l'extérieur, dans le froid, pendant tout le temps de la performance : les gens regardent l'action par la vitrine ou à travers un moniteur de télévision installé dehors. Beuys a la tête couverte de miel et de feuilles d'or. Il est assis sur un siège posé sur une armoire métallique et il a une longue semelle métallique à un pied et le lièvre dans les bras. Il l'anime, lui murmure des paroles : le son de la semelle et de ses paroles est capté par des micros cachés dans des os sous son siège. A un moment, Beuys en descend, semble ressusciter le lièvre en le faisant marcher ; il lui fait faire le tour de l'exposition en lui « expliquant » un à un les tableaux. Il revient sur son siège. Les gens entrent.

Les explications que l'on a demandées à Beuys ont souvent été prises comme des vérités, ce qui transforme souvent son art en illustration d'idées. Sa parole pourtant ne renvoie pas toujours directement à ce que portent ses formes, et elle vient souvent après coup. Voici ce qu'il a dit, six ans plus tard, à propos de cette très célèbre action : « Pour moi le lièvre est le symbole de l'incarnation. Car le lièvre rend réel ce que l'homme ne peut avoir qu'en pensée. Il se terre, il se creuse un habitat. Il s'incarne dans la terre, et rien que cela est important. C'est ainsi qu'il me

rencontre. Avec du miel sur la tête, je fais quelque chose qui a à voir avec la pensée. L'homme n'a pas la capacité de donner du miel, mais des idées. Ainsi le caractère mort de la pensée sera rendu à nouveau vivant. Le miel est deux fois une substance vivante. La pensée humaine aussi peut être vivante. Mais elle peut aussi être intellectuellement mortelle, rester morte, s'exprimer en amenant la mort, en politique ou en pédagogie.» Beuys valorise la terre : il cherche une pensée terrienne, issue de la nature, à travers l'animal qui vit dans un *terrier* (cette référence est bien sûr symbolique, ou poétique, puisque les lièvres se reposent dans des gîtes). La culture ici, formulée par les tableaux, doit être restituée à l'animal nature. De même, le miel sur la tête en appelle à une façon de recoller la pensée, de la filtrer à travers une « substance vivante » naturelle, une substance qui préexiste à la culture. Toute l'action est une réconciliation des termes séparés homme/animal, nature/culture, corps/pensée. Il demeure que le titre de l'action stipule délibérément que le lièvre est mort. Le masque d'or évoque des masques mortuaires archaïques, et lorsque Beuys à la fin se rassoit sur son tabouret placé sur l'armoire métallique, chaque visiteur peut voir les os. Si l'on n'associe pas l'action au chamanisme, dont l'impétrant principal doit traverser la mort pour soigner la vie, toute l'action apparaît comme un rituel de deuil profond, un constat de non-retour, puisque les tableaux ne ressusciteront pas le lièvre. L'action de Beuys, racontée et transmise par son image célèbre, a de la force parce qu'elle ne s'adresse pas seulement à la culpabilité allemande et aux maux qu'il faut panser. L'œuvre montre que c'est notre communication avec l'animal – avec l'animal en nous -, qui est morte.

I like America and America likes me de 1974 est l'œuvre la plus commentée de Beuys : ce n'est pas la première apparition d'un animal vivant dans l'art, mais cela implique que l'Amérique apparaissait encore assez « naturelle » pour qu'un véritable animal accueille l'Européen étendu sur une civière... L'animal vivant avait fait son entrée marquante en art cinq ans auparavant, avec l'exposition des *12 Chevaux* de Iannis Kounellis, à la galerie-garage l'Attico de Naples en 1969. L'œuvre a marqué les esprits au point que la photographie des chevaux est directement entrée dans le panthéon de l'art contemporain. Kounellis veut rendre une atmosphère poétique, dit-il. Il restitue un pan de l'histoire, une histoire de guerre et une histoire civilisée, urbaine, avec un animal dompté, « noble » : proche. L'action restitue la présence, la masse animale, sa chaleur, son odeur, son contact (les chevaux sont peignés, brossés, le poil brillant) : autant de composantes qui ont été écartées de la vie courante, sinon sous la forme réduite d'animaux de compagnie. L'installation d'animaux vivants souligne le bond épistémologique qui a été opéré par la société. L'œuvre fait apparaître le manque, ce qui ne fait plus partie du quotidien : comme le land art, l'art impliquant des animaux se manifeste d'autant plus que le paysage naturel et les animaux amorcent le virage de leur disparition.

La société industrielle, celle des énergies fossiles (qui sont des animaux morts) a pris la place des vivants et les remplace par des animaux-jouets, des peluches et des boudoirs : 15 ans après les chevaux de Kounellis, le lapin de Koons est emblématique du devenir mignon, du devenir jouet de l'animal. *Rabbit* est un objet régressif, une pseudo-figure de l'homme réifié et infantilisé, avec le sexe pour carotte de consommation. En 1986 l'animal est une chose, une représentation. Les seuls animaux (ou presque) existant pour les humains sont les *pets* comme disent les Anglais. Au cours de ces mêmes années 1980, les avancées des biotechnologies commencent à se médiatiser : les premières chimères sont inventées, puis le clonage de Dolly est réalisé à partir d'une cellule adulte en 1996. Le clonage signifie que l'homme traite véritablement les animaux comme des biens industriels, des choses (non des objets, car nous ne mangeons pas ces derniers). De façon concomitante à ces avancées des biotechnologies sont apparues de nouvelles présentations de l'animal en art (chez Barney, Cattelan, Delvoye, Grunfeld, Hirst, Höller, Messager)... Pour Maurizio Cattelan, il s'agit souvent de l'animal naturalisé. Ce n'est plus pour lui un objet trouvé ou de collection, ni une curiosité. L'animal taxidermisé simule à peine la vie, il exprime la défaite, l'échec

(*La ballade de Trotsky*, 1996) ou la nostalgie désespérée ("*Bidibidobidiboo*", l'écureuil suicidé, 1996). Puisque l'art, depuis Kounellis, peut montrer l'animal vivant, puisque la vidéo peut le montrer dans son milieu, exposer un animal « naturalisé » ne peut que signifier sa mort et la « naturalisation » de la nature.

Porcs

Je conclurai par l'examen de deux autres œuvres dont la conception est proche de la naissance de Dolly et qui concernent notre relation à l'animal vivant et à sa mort induite ou réelle. Il y est question de porcs, c'est-à-dire, comme l'annonce l'un des artistes (Delvoye), de « machines à production de viande », d'animaux particulièrement réduits à l'état de chose industrialisée, exploitée, méprisée, bref, d'une espèce animale plus riche encore d'extensions de sens que le mouton. L'une des œuvres est un ensemble qui se poursuit aujourd'hui : les porcs tatoués de l'artiste flamand Wim Delvoye dont les premiers sont datés 1994-1998. L'autre œuvre a été réalisée pour la Documenta X de 1997 à Kassel par les artistes allemands Carsten Höller et Rosemarie Trockel, et se nomme *Ein Haus für Schweine und Menschen*. Comme chacun sait aujourd'hui, le porc, que les Allemands et les Hollandais non végétariens consomment quasi quotidiennement, sont des animaux dont l'anatomie est très proche de celle des humains. Lorsque Wim Delvoye expose de grands tirages photographiques de très gros plans de peau en titrant simplement *Sibylle*, il est difficile de ne pas y voir l'agrandissement d'une peau humaine claire avec un pendulum ou d'autres petites irrégularités. De son côté Carsten Höller dit dans un entretien que l'on a remplacé une valve cardiaque de son père par celle d'un porc. Nous sommes donc dans un rapport de proximité humain/animal très étroit, de façon beaucoup plus troublante avec le porc que cela ne serait avec un singe, parce que le porc est une nourriture dont on occulte l'appartenance au vivant par son morcellement.

Tatouer un porc, alors même que se répand la mode du tatouage chez les occidentaux, c'est l'assimiler à l'humain, c'est l'individualiser à l'encontre de sa production industrielle qui rend les porcs anonymes et quasi uniformes. Même à l'heure de la mondialisation qui conduit à la reproduction du tatouage et à l'affaiblissement de ses significations par la mode, ce procédé garde une connotation de rébellion, d'inscription dans un groupe avec lequel on partage des valeurs. Le corps se rappelle à son existence à travers la blessure autoconsentie et sa marque quasi indélébile. On a accusé Delvoye de maltraiter ces porcs. Sans doute ne sont-ils pas consentants au tatouage (les chats si cajolés sont-ils consentants au fait d'être châtrés ?). Ces porcs sont anesthésiés et vivent le reste du temps dans des conditions assez exceptionnelles. Le porc tatoué réfère donc à la fois au désir de défendre l'unicité du vivant contre le marché de la consommation, et à la dérive consumériste qui a transformé le tatouage en mode. Cette consommation populaire renvoie au marché de l'art, car le collectionneur tient à l'unicité de l'œuvre (de sa relique) car sa valeur financière demeure dépendante de cette unicité, ou du moins de sa rareté. La délocalisation du porc en Chine, dans « l'atelier du monde » (ici la ferme) ajoute au projet artistique le cynisme des lois de l'économie mondialisée, mais en même temps, Delvoye joue de la « traçabilité » de la consommation de haute qualité, puisque l'acheteur d'un porc peut suivre de loin la vie de son animal à partir d'un circuit vidéo : il n'aura sa peau qu'à la mort de l'animal. Delvoye montre que le circuit du luxe – ou de l'art comme luxe, comme mode de luxe - est fondé sur un rapport à la mort animale et à une domination où vue et possession sont liées.

La question de la vue est aussi dominante dans *Ein Haus für Schweine und Menschen*, « Une maison pour les porcs et les humains », réalisée par Rosemarie Trockel et son invité Carsten Höller pour la Documenta X. L'œuvre consiste en une « maison » parallélépipédique coupée en deux, abritant d'un côté des porcs, et de l'autre un espace disposant d'une structure en pente, sur laquelle étaient posés des tapis rectangulaires invitant les visiteurs à s'étendre pour regarder dans

la direction des porcs. Les tapis, autant que je me souviens, étaient de feutre brun épais évoquant une matière beuysienne. Du côté des porcs la construction était ouverte sur une étendue de terrain, entourée de murets ce qui incitait le public à entrer dans la maison pour regarder confortablement ce qui apparaissait être une « famille » de porcs. Entre les deux espaces de la maison, un grand miroir sans tain permettait aux humains de contempler la famille porcine, tandis que les porcs demeuraient du côté du miroir. Les animaux n'étaient donc pas perturbés par les visiteurs. La partie de la maison qui leur était dévolue avait une grande ouverture rectangulaire qui leur permettait de circuler entre l'extérieur et l'abri bien garni de paille. Le dispositif faisait que les spectateurs, mi-allongés sur leur tapis, se trouvaient face à une ouverture rectangulaire – la vitre-miroir sans tain - de proportions classiques, ouverte elle-même sur la cour où vauquaient les porcs lorsqu'ils ne venaient pas dans l'abri. L'une des photographies sélectionnées par les artistes expose particulièrement bien leur intention de placer le spectateur devant le double encadrement d'une scène bucolique, composée par plans successifs. La maison des hommes offrait donc une situation d'observation de la « nature », une nature possédée et travaillée par les hommes, pour leur bien-être. Le dispositif n'était pas sans évoquer une perspective classique en affinité avec l'observation artistique et scientifique dont Foucault a montré la mise en place au XVIIème siècle, et qui articule le développement de la scission entre nature et culture. Ici la scission était manifestée par les espaces distincts et hiérarchisés. Mais de temps en temps un événement venait troubler cet ordre et le montrer comme problématique : les porcs aiment se regarder dans le miroir, et venaient régulièrement près de la vitre dans ce but, ce qui avait été prévu par les artistes. Les visiteurs humains avaient alors l'impression d'être regardés, ou vivaient une apparente réciprocité, comme si la nature regardait une humanité qui s'était séparée de son environnement pour demeurer dans son abri. Une empathie se développait inévitablement chez les humains, pourtant contrariée par l'effet de distance donné par les encadrements. Comme il en est de la peinture, le miroir-fenêtre sur le monde animal préservait de l'odeur, de la chaleur, du bruit, pour ne favoriser que la vue. La pente qui plaçait le visiteur en hauteur dénonçait son usage d'observation et de domination. Le regard du porc ou de la truie, la vie de famille des porcs en liberté (les porcs sont propres en liberté et font leurs besoins à part) venait déplacer un peu ce confort du visiteur, un confort gagné au cours de l'histoire sur la dureté de la nature concernant la survie. Le regard du porc faisait ainsi prendre conscience du désir humain de préférer la représentation esthétisée au réel. En même temps, en contemplant les porcs, si proches des humains dans leur vie ordinaire consistant à se côtoyer, à témoigner de l'agressivité ou de l'affection, à venir se regarder, les visiteurs pouvaient se sentir s'observer eux-mêmes...

L'éthologie, la connaissance de la génétique, de la préhistoire humaine, de la plasticité du cerveau ont été assez massivement médiatisées au cours des vingt dernières années. Le savoir sur les animaux a considérablement évolué concernant leurs capacités d'apprentissage, leurs moyens de communication, leurs comportements. De ce fait, conceptuellement, une certaine frange d'humains tente de modifier son rapport aux animaux ainsi qu'à son animalité. Elle tend à inverser la posture précédente en prônant le véganisme. Les végétaux souffrent-ils ? Et que faire des moustiques ? Le rapport d'intimité avec les animaux qui existait jusqu'au XIXème siècle (et plus tard dans les pays agraires), et qui admettait la comparaison de soi à l'animal avec une empathie qui n'excluait pas sa consommation, a disparu. Plus précisément, l'animal est l'objet d'une appropriation visuelle dans un devenir image, dessin animé ou peluche, tandis que le besoin de familiarité physique avec le vivant s'est concentré sur quelques espèces chouchoutées (dont des carnivores), les chats, les chiens, les lapins. Les animaux difficiles à voir ont disparu sans bruit : le CNRS estime la diminution des oiseaux en général de 30% en quinze ans (de 60% en 30 ans) en France et bien davantage pour les oiseaux des champs. Et on ne sait pas, mis à part quelques espèces visibles sur les étalages et dont on a annoncé temporairement la raréfaction (le thon

rouge), combien d'animaux marins se sont éteints. Il y a un rapport schizophrénique entre l'empathie croissante à l'endroit de l'animal qu'on tue, entre le seuil de sensibilité qui augmente à son égard et le désir de chaque humain pour son expansion « naturelle ».

Dans le catalogue qui accompagne *La maison des porcs et des humains*, Carsten Höller et Rosemarie Trockel ont rédigé deux pages de questionnements. Plusieurs reprennent les dilemmes de notre rapport à l'animal de consommation et sur l'ambiguïté ancestrale des actions que l'on décrète bonnes ou mauvaises. Par exemple : « Comment se fait-il que dans l'Ancien Testament, Dieu a du respect pour Abel, l'éleveur de moutons qui lui apporte les prémices de son troupeau, un agneau gras, et non pour Caïn, l'agriculteur, qui ne lui apporte que les fruits de la terre ? Y a-t-il une relation causale entre le fratricide et l'agressivité du végétarien, qui ne s'autorise pas à tuer des animaux, et devient un meurtrier ?

Ou encore : « Que veut dire : nous sommes ce que nous mangeons ? En consommant de la chair d'animaux manifestement maltraités, quelque chose de cette maltraitance n'est-elle pas reconduite, et est-ce que ce n'est pas le savoir de cette maltraitance et le mépris de l'animal ou de ses congénères (humains) qui rend possible la consommation ? »

Humains, encore un effort.