



HAL
open science

Lapin et la peinture. (Mais pas que)

Camille Prunet

► **To cite this version:**

Camille Prunet. Lapin et la peinture. (Mais pas que). Revue semestrielle de droit animalier, 2022.
hal-03919196

HAL Id: hal-03919196

<https://hal.science/hal-03919196>

Submitted on 2 Jan 2023

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.

Lapin et la peinture.

(Mais pas que)

Camille Prunet

Enseignante en histoire et théorie de l'art
Lara-Seppia, Université Toulouse 2 – Jean Jaurès

Je ne vais pas vous mentir l'histoire de l'art occidentale manifeste peu d'intérêt pour la figure du lapin. Non pas que nous manquions de lapins représentés dans les peintures, fresques ou tapisseries, mais cette figure est trop secondaire pour mériter une attention spécifique. Je voudrais donc commencer par vous parler de Lapin Tur, un lapin dont l'histoire nous est relatée par l'artiste suisse Niele Toroni, dans un petit conte écrit en 1976¹. Lapin Tur, nous dit le peintre, est mal en point, maltraité par ses petits frères qui ne l'aiment pas. Bien sûr, nous compatissons très vite à la situation de Lapin Tur. Pauvre Lapin Tur, se dit-on, il fait penser au vilain petit canard. Nous comprenons cependant rapidement que le propos ne porte pas tant sur un lapin mal-aimé que sur la situation de la peinture dans les années 1970. Mais cette homophonie sur laquelle joue Niele Toroni, qui n'a au passage jamais peint de lapin, n'est pas innocente. Comment s'est construite la figure du lapin dans l'art occidental ? Que recouvre cette figure au point de nous faire oublier dans ce récit que Lapin Tur n'existe que de façon allégorique ?

Il faut pour cela remonter un peu dans le temps afin de comprendre comment lapin et la peinture se sont rencontrés. Dans la peinture renaissance majoritairement religieuse, le lapin est le plus souvent évocateur de la fertilité, du renouveau et de Pâques. Il peut également symboliser la virginité de la Vierge. Dans *La Vierge au lapin* (1525-1530) de Titien, l'animal renverrait ainsi à la chasteté de la Vierge. La capacité que les Antiques prêtaient au lapin de se reproduire sans rapport sexuel permet ici au peintre de rappeler la conception du Christ. La blancheur du lapin évoque en ce sens la pureté. Un portrait de Ridolfo Ghirlandaio, daté vers 1508, présente une femme tenant un lapin contre elle. Le lapin, qui apparaît ici domestiqué, peut également référer à la chasteté. Plus négativement, le lapin symbolise, en tant qu'animal prolifique, la volupté ou encore les tentations et les passions. Dans l'iconographie religieuse, le lapin dans les représentations de saint Jérôme au désert symboliserait les plaisirs de la chair auxquels saint Jérôme doit renoncer. Une interprétation plus ambivalente du lapin se trouve dans une peinture de Piero di Cosimo représentant Vénus, Mars et Cupidon (fin XVe siècle). Vénus et Cupidon forment un ensemble avec un lapin blanc sur la gauche du tableau. Le lapin est l'emblème de Vénus, symbole de l'amour éternel et de la fécondité, mais il pourrait évoquer également la volupté de Vénus et de Mars lascivement étendus à moitié nus de part et d'autre du tableau. Comme nous le voyons la symbolique parfois complexe de cette figure du lapin ne facilite pas sa réception.

Il faut relever par ailleurs que la distinction entre lièvre et lapin n'est pas toujours opérée car ces figures sont visuellement et symboliquement proches. Les artistes en bons observateurs placent tout de même souvent les lièvres dans le registre du sauvage, car insaisissable et impossible à élever. Les lapins, eux, appartiennent tantôt à la domesticité, tantôt au milieu naturel. Le célèbre *Lièvre* peint d'Albrecht Dürer daté de 1502 fait figure d'exception et mérite à ce titre notre attention. Il représente un lièvre en vie, sans l'inscrire dans un paysage ou un contexte quelconque. Dürer portait un grand intérêt à la faune et à la flore, nous avons ainsi affaire à la représentation d'un lièvre attentivement décrit. Bien qu'il soit difficile de saisir l'intention de l'artiste, cette étude invite de toute évidence à porter toute notre attention sur la figure animale représentée. Cette aquarelle constitue une démarche pré-scientifique, de type dessin d'histoire naturelle : la figure étudiée est isolée de son environnement pour mieux en saisir les caractéristiques. Exceptionnel à son époque, ce geste sera par la suite largement suivi. Il y aura une vogue vers 1600 de ces études d'animaux seuls, appelées *Tierstücke* en allemand. Le *Lièvre entouré de plantes* (1591) d'Hans Hoffmann en hommage à Dürer, dont il reproduit même le fameux monogramme « AD », en est un bon exemple ; il est d'ailleurs régulièrement confondu avec le *Lièvre* de Dürer.

A partir du XVIIe siècle, les lièvres et les lapins apparaissent assez fréquemment dans des scènes de chasse ou des natures mortes en tant que gibier. Dans le très beau tableau d'Anne Vallayer-Coster, *Nature morte au lièvre* (1769), un lièvre est pendu par les pattes, et son corps semble adossé à un jambon entamé dans lequel un couteau est planté : il est une nourriture parmi d'autres. L'artiste s'inscrit dans l'héritage de Jean Siméon Chardin, qui a peint dans un même registre *Lapin mort et attirail de chasse* (1727). Le lapin et le lièvre y apparaissent certes comme gibier, mais ils participent encore au propos allégorique de la nature morte qui était de rappeler la fugacité de la vie et l'importance de s'en remettre à Dieu. Le message religieux tend cependant à s'effacer progressivement au profit de la célébration des plaisirs de la vie. D'autres natures mortes figurant des lapins en vie, comme dans *Nature morte aux lapins* attribuée à David De Coninck, vers la fin du XVIIe siècle s'éloignent davantage du message religieux. Ici, un lapin blanc est représenté au centre du tableau, éclairé d'une lumière venant de la gauche, tandis qu'un lapin noir aux pattes et au museau blancs se fond dans la partie gauche du tableau. Le choix de cet éclairage rappelle les moments où les lapins sortent à découvert. Cet animal particulièrement vulnérable développe des stratégies pour limiter sa mortalité : sortir à l'aube ou au crépuscule en fait partie, de même que leur faculté à disparaître très rapidement. Les animaux sont ici représentés dans un paysage au sein duquel une corbeille renversée de fruits et de légumes fait figure de corne d'abondance. L'imitation de la nature met particulièrement en valeur la virtuosité du peintre. Un autre tableau d'apparat, conservé également au Palais Fesch d'Ajaccio, est attribué au même peintre, *Nature morte de fruits et de fleurs avec des*

¹ Niele Toroni, *L'Histoire de Lapin Tur*, Paris, éditions Allia, 2017.

animaux. Il donne à voir également deux lapins sur la gauche du tableau, sur un fond en demi-teinte assez sombre. Les lapins participent à une certaine extravagance aux côtés d'une perroquet, d'un singe et d'un paon, de fleurs épanouies et de fruits éclatants. Autour de ces éléments, la nature est ordonnée par l'humain, avec des buis taillés, des allées dessinées, des bustes sculptés et une fontaine. Le contraste entre l'organisation humaine et son environnement naturel débridé se fait sentir tout en finesse. La figure du lapin est mise au service d'un propos pictural visant au plaisir des sens ; les symboliques associées au lapin tendent ainsi à passer au second plan.

Le lapin endosse parfois un rôle central dans certaines œuvres de type réaliste au XIXe siècle. Il apparaît ainsi gambadant dans un environnement naturel dans *Rabbits on a Log* d'Arthur Fitzwilliam Tait. Le lapin y est considéré en tant qu'animal sauvage, ce qui permet au peintre de souligner la démarcation entre le règne animal et l'humain souhaitant s'émanciper de sa condition animale. Il opère comme une contre-figure et cette lecture reste très importante encore aujourd'hui. Après la disparition progressive de la hiérarchie des genres en peinture, le lapin ostensiblement pendu au sein des natures mortes ne disparaît pas totalement : on la retrouve dans certaines toiles de la fin du XIXe siècle ou du début du XXe siècle, chez Edouard Manet (*Le Lapin*, 1881) ou chez Chaïm Soutine (*Le Lapin*, c. 1924) par exemple. Cette fois-ci, les plaisirs de la vie ont disparu et la question de la mort est frontalement abordée : dans ces deux peintures, le lapin pend tristement seul au centre de l'image. Ceci n'est pas sans rappeler la fin du conte de Niele Toroni où Lapin Tur, dans un geste de ras-le-bol, décide d'aller se pendre au salon et, personne n'osant y toucher, il y pend tristement depuis. Le lapin, chez Manet et Soutine, constitue davantage un support de projection des sentiments humains qu'une réelle préoccupation du sort du lapin. De la même façon, la mort du lapin chez Toroni est strictement symbolique et renvoie ironiquement à la mort de la peinture tant évoquée dans les années 1970. Le lapin est donc une figure dont les significations, nous l'avons vu, varient au fil des contextes et des périodes et qui révèle donc surtout les évolutions de la peinture, bien que ce ne soit pas une spécificité qui lui soit propre.

Vers la fin du XIXe et au début du XXe siècle, la figure du lapin se retrouve humanisée dans l'imaginaire collectif, notamment dans les récits littéraires. Le lapin se trouve affubler de traits humains mais toujours ancré dans une symbolique ancienne. La friponnerie du lapin devient facétie comme le Lapin blanc toujours pressé qui tient sa montre dessinée par John Tenniel dans *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll, ou encore le jeune Peter Rabbit de Beatrix Potter qui se sort toujours de situations rocambolesques. L'image du lapin est ici celle d'un animal attachant et mignon. Chez l'artiste américain Jeff Koons, le « bunny » est un lapin rose mignon croquant une carotte à côté d'une fleur en plastique dans *Inflatable Flower and Bunny (Tall White, Pink Bunny)* en 1979. L'ensemble apparaît complètement artificiel et pourtant la figure du lapin suffit à susciter de la sympathie, tout comme la fleur en plastique suffit à faire fonctionner le simulacre. Par ailleurs, les *bunnies* du magazine *Playboy* déguisées en lapine, en déesse de l'Amour et du Sexe, ne sont pas loin dans cette schématisation. Koons décline encore le lapin dans une autre sculpture en acier inoxydable intitulée *Rabbit* (1986). Ici, les contours du précédent *bunny* sont repris, faisant disparaître le lapin mignon pour n'en donner qu'un aspect froid et inaccessible, gelé. Enfin un dernier lapin disponible en plusieurs couleurs sort entre 2005 et 2010 sous le titre de *Balloon Rabbit*. Les formes ont changé et des simulacres de ballons tordus en boudins constituent un ersatz de lapin, comme boursouflé par les excès. La figure du lapin n'est plus qu'un prétexte à produire des formes, interrogeant non plus la peinture mais le médium de la sculpture, et soulignant surtout le détournement commercial de l'imaginaire partagé autour de cette figure. Lorsque l'artiste Wim Delvoye crée les *Rabbits Slippers* en 2002, lapins blancs taxidermisés transformés en chausson, il s'appuie également sur la sympathie collective pour les lapins (à l'exception probablement des territoires australiens et de ceux concernés par la surpopulation de lapins). Dans le confort de notre position dominante sur la nature, nous instrumentalisons les êtres vivants à outrance, semble nous dire l'artiste, dont la posture sur la question est largement ambiguë par ailleurs. Fini la « mignonnerie », le lapin-peluche est devenu lapin-chausson ce qui montre explicitement la réification du vivant qui est opérée. L'œuvre interpelle d'autant plus que les lapins albinos semblent confiants, allongés en position de repos. Ici, l'artiste joue entre lapin réel et représentations populaires du lapin.

Dans une approche en faveur d'une renégociation de nos rapports avec le monde vivant, le collectif d'artistes Art Orienté Objet, composé de Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, a créé une œuvre intitulée *Rabbits were used to prove* en 1999. Présentée une première fois lors d'une exposition à l'Hôpital Cochin, elle met en scène un lapin mort, ouvert et vidé de ses organes. De loin, cela semble être une peluche. Le lapin a pourtant été récupéré dans une poubelle d'un laboratoire ; il est présenté allongé sur une paillasse de laboratoire, sous cloche. Les organes sont simulés avec de la laine colorée provenant de la première brebis clonée Dolly. Les fils de laine relient le lapin au mur où des phrases évoquent l'expérimentation animale. Il est écrit par exemple : « actuellement les chimpanzés sont la seule espèce de primates capable d'être infectée par la souche du VIH ». Les fils forment des lignes de vie dont les tonalités bleu et rouge font penser à la circulation sanguine. En prenant la forme d'une peluche maltraitée, l'œuvre dénonce le détournement de l'animal utilisé comme ressource utile à l'humain. Les propos de Marion Laval-Jeantet à propos de l'animal sont explicites :

« La position de l'animal (non-humain) reste à mes yeux un exemple criant du paradoxe essentiel dans lequel nous nous trouvons irrémédiablement en tant qu'hommes. Les hommes placent alternativement l'animal dans une position de sujet propre à recueillir des marques d'affection, et d'objet propre à leur faire oublier qu'ils pourraient être anthropophages en le consommant. Aussi, 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. »²

Le cumul des fonctions attribuées à l'animal qui peut être tour à tour compagnon de l'homme, élément culturel, source alimentaire, et objet d'expérience, se trouve interrogé. En fonction de ses besoins, l'homme considère l'animal comme un sujet ou comme un objet. La post-humanité évoquée par l'artiste ne se réduit pas à une fusion entre l'humain et la machine, cherchant à créer un humain plus performant, mais est entendue ici comme une humanité sortie d'une pensée anthropocentrée. L'accumulation parfois contradictoire des différents rôles que la société contemporaine donne à l'animal tend le plus souvent à sa réification comme le souligne l'œuvre mise sous cloche.

C'est davantage encore la question de sa manipulation que soulève l'œuvre célèbre d'Eduardo Kac intitulée *GFP Bunny* (2000), plus connue sous le nom de « Lapine Alba ». Pour son œuvre *GFP Bunny*, l'artiste a utilisé un lapin transgénique auquel un gène issu d'une méduse du Pacifique avait été préalablement transféré. Ce gène permet la synthèse d'une protéine naturellement fluorescente, la GFP (*Green Fluorescent Protein*), qui permet de voir la lapine fluorescente sous une lumière ultraviolette avec des lunettes filtrantes. Cette pratique était déjà courante en laboratoire depuis une dizaine d'années, car elle est non invasive. Dans un texte écrit par l'artiste, celui-ci évoque la création du lapin fluorescent et son objet :

« En 2000, j'ai annoncé la réalisation d'un projet intitulé *GFP Bunny* (Lapin GFP). Ce travail englobait la création d'un lapin vert fluorescent (« Alba »), le débat public suscité par le projet et l'intégration sociale du lapin. Alba est née, une lapine douce et en bonne santé. *GFP Bunny* devait être présenté dans le cadre du festival *Avignonnumérique*, en juin 2000. J'avais l'intention de m'installer une semaine, dans la galerie du Grenier à Sel, à Avignon, afin que le public nous rencontre tous les deux. Puis je l'aurai emmenée à Chicago partager ma vie et celle de ma famille. Malheureusement, l'ancien directeur de l'institut où est née Alba a imposé sa décision aux chercheurs qui avaient travaillé sur le projet, et s'est opposé à ce qu'Alba soit montrée à Avignon puis me suive à Chicago. »³

D'animal de laboratoire, la lapine est transformée en œuvre d'art et en animal de compagnie, son statut change donc au gré des envies de l'artiste. La lapine utilisée préexistait avec la protéine GFP puisqu'elle devait servir pour des expériences en laboratoire. Eduardo Kac a récupéré la lapine pour questionner publiquement la place sociale de ces animaux transgéniques dans l'avenir. Sachant que le lapin est un animal que l'humain élève et sélectionne depuis fort longtemps, l'artiste interroge l'acceptation ou non de l'animal transgénique dans notre société sur un plan éthique. Selon l'artiste, la protéine de méduse est totalement anodine pour le lapin car il ne peut pas la transmettre et qu'elle ne le fait pas souffrir. Cette œuvre problématique a bien des égards oubliés me semble-t-il de questionner ce que la manipulation exacerbée des êtres vivants produit en matière de sens.

Le récit de Lapin Tur par Toroni nous aura opportunément donné l'occasion de voir comment la peinture religieuse s'est saisie pendant plusieurs siècles de cette figure du lapin afin de véhiculer des messages moraux, avant d'évoluer vers une image du lapin comme gibier renvoyant aux plaisirs de la bouche. Et puis avec le XIXe siècle, le lapin devient une contre-figure des humains, une altérité qui permet d'affirmer leur volonté de s'arracher à la condition animale. Il est également support de sentiments humains, traduisant par sa condition d'être vulnérable les fragilités humaines. Dans tous ces cas, le lapin n'est pas pris en compte en tant qu'être vivant à l'exception de l'attention dont témoigne l'œuvre d'Albrecht Dürer. Au cours du XXe siècle, de nouvelles perspectives s'ajoutent à cette histoire de la peinture qui nourrit nos lectures de la figure du lapin. Certains artistes continuent de travailler sur les représentations en montrant l'artificialité de ce que l'on nomme nature, comme Jeff Koons ou Wim Delvoye. L'enjeu faussement critique cache mal une utilisation de la figure animale comme faire-valoir des ambitions humaines. D'autres, à l'instar du collectif Art orienté objet ou d'Eduardo Kac, cherchent plus ou moins heureusement à saisir ce que les manipulations biotechnologiques font à nos imaginaires du monde vivant et aux rapports qu'ils engendrent. Le lapin reste une figure qui suscite spontanément l'attachement et dont les symboliques païennes et religieuses survivent dans nos représentations, mais demeure malheureusement le plus souvent à l'image de Lapin Tur, pendu dans le salon et peu considéré.

² Marion Laval-Jeantet, « De l'incorporation du sens », *Cahiers de recherche sociologique*, n°50, 2011, p. 19-20.

³ Eduardo Kac, « Transformation du vivant – mutation de l'art », in *L'art biotech*, Nantes, Trézélan et Filigranes éditeur, 2003, p. 33.