



HAL
open science

À l'école des oiseaux À propos de l'oeuvre de Jean-Luc Mylayne

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. À l'école des oiseaux À propos de l'oeuvre de Jean-Luc Mylayne. Rodolphe Olcèse, Vincent Deville. L'art et les formes de la nature, Hermann, 2023. <hal-04594778>

HAL Id: hal-04594778

<https://hal.science/hal-04594778v1>

Submitted on 30 May 2024

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.



HAL Authorization

À l'école des oiseaux
À propos de l'œuvre de Jean-Luc Mylayne

Danièle Méaux

Université Jean-Monnet, Saint-Etienne

ECLLA

La représentation des bêtes vivantes se présente plus ou moins comme la « chasse gardée » des photographes animaliers – qui s'en tiennent le plus souvent à une imagerie stéréotypée, qu'il est loisible de découvrir dans des magazines tels que *Terre sauvage*, *Nat'images* ou *National Geographic*. Au sein de ce type de parutions, les clichés considérés comme les plus réussis, selon un canon bien établi, sont ceux qui figurent des animaux sauvages enregistrés d'assez près pour que leur morphologie soit clairement discernable. Les plans rapprochés servent la lisibilité requise. Les images, souvent réalisées au téléobjectif, doivent être nettes afin de livrer un maximum de détails ; il est apprécié que l'éclairage exalte la texture et les tonalités des fourrures soyeuses, sous-exposition ou surexposition étant précautionneusement évitées. Les apparences physiques retiennent l'attention de sorte que les photographies célèbrent l'incroyable aptitude du monde vivant à surprendre le regard humain. Ainsi le pelage géométrique des zèbres ou des girafes, les coloris saturés du plumage des oiseaux s'avèrent-ils capables d'enchanter le spectateur.

La difficulté de réalisation de telles images n'est pas sans ajouter à leur valeur dans l'esprit des spectateurs. On a coutume d'imaginer le photographe animalier comme un baroudeur qui voyage en terres lointaines et inhospitalières, vit « à la dure » et se lance sur les traces de ses proies, non sans prendre quelques risques. Après de longues heures d'attente où il doit rester silencieux et camouflé, l'intrépide opérateur recourt à des vitesses d'obturation extrêmement rapides pour saisir les animaux avant qu'ils ne prennent la fuite. Si, dans certaines vues, un arrière-plan est discernable, il est souvent flou en raison des focales utilisées – entre 300 et 800 mm – qui cantonnent la netteté au premier plan, l'attention se portant prioritairement sur la magnificence extérieure de l'animal et l'exotisme de son allure.

Dans le champ de la « photographie d'art », c'est-à-dire au sein des séries photographiques montrées dans des « beaux » livres ou des expositions, la représentation des animaux vivants reste rare. On connaît le célèbre ouvrage de Garry Winogrand – *The Animals*¹ – qui réunit un ensemble

¹ Garry Winogrand, *The Animals* [1969], New York, The Museum of Modern Art, 2004. Il s'agit du premier livre de ce photographe américain extrêmement prolifique.

de vues faites au zoo de Central Park entre 1962 et 1969. Les images en noir et blanc, réalisées au grand angle, présentent le jardin d'acclimatation new yorkais comme un endroit sale et morne où les bêtes sont retenues prisonnières. Le cadrage insiste sur les barreaux, les grillages et les sols de béton brut ; les félins ou les singes, au poil terne et à l'œil éteint, paraissent maussades et fatigués. Le regard distancié du photographe tend à niveler visiteurs et animaux, enfermés dans leurs enclos, pour les englober ironiquement dans une même scénographie confinante à l'absurdité. Par le biais de rapprochements ou grâce à des effets de symétrie, les photographies travaillent à une déhiérarchisation des figures incluses dans le champ : tandis que les attitudes ou les physionomies animales prennent des allures anthropomorphes, les humains, hypnotisés par la curiosité, semblent manquer de toute « distinction ». Non sans humour, les photographies suggèrent la réversibilité de la relation qui se tisse entre les uns et les autres au travers des barreaux, faisant ainsi vaciller les catégories. Elles pointent la misère des animaux, la « bêtise » des hommes... et surtout le ridicule de la situation qui les confronte. Si les singes et les éléphants, les phoques ou les dauphins se trouvent pour ainsi dire chosifiés sous le regard consumériste des badauds, animaux et visiteurs sont soumis, grâce au truchement de l'appareil, à une même approche behavioriste qui les prive de tout signe d'intériorité.

L'ouvrage de Garry Winogrand retint l'attention, mais il ne fut pas suivi d'autres ensembles photographiques témoignant d'une comparable attention portée aux animaux, qu'ils soient libres ou captifs. Au sein des séries d'images qui circulent dans le monde de l'art contemporain, très peu de place se trouve, de fait, réservée aux bêtes vivantes. Karen Knorr s'est attachée à la mise en scène très statique d'animaux empaillés, disposés dans les vastes salles aseptisées des musées². Par le biais de la taxidermie, Joan Fontcuberta a inventé des spécimens fantaisistes qu'il a mis en images afin de les inclure dans des installations loufoques qui questionnent les catégories établies par les scientifiques ainsi que les théories concernant l'évolution des espèces³. Quant à Sandy Skoglund, elle a élaboré des scénographies sophistiquées qui confrontent des êtres humains, posant en chair et en os, à une surpopulation de chats, de poissons ou de renards coulés en bronze et peints de couleurs vives⁴. Ces différents travaux soulèvent de façon relativement abstraite des interrogations concernant les rapports entre nature et culture, l'épistémologie des sciences ou encore la place des fantasmes et de l'imaginaire dans nos relations à l'animalité ; mais ils ne se confrontent pas aux modalités d'existence d'espèces différentes de la nôtre.

Bien loin de telles pratiques d'obédience assez conceptuelle, il s'agira ici de s'intéresser au travail du photographe contemporain Jean-Luc Mylayne. Ce dernier concentre son attention sur

² Karen Knorr, *Fables*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2008.

³ Joan Fontcuberta, *Fauna*, Göttingen, European Photography, 1987.

⁴ Glòria Picazo, Patrick Roegiers dir., *Sandy Skoglund*, Paris, Paris Audiovisuel, 1992.

les oiseaux vivants, mais il ne se comporte pas comme un chasseur (d'images). Il se focalise moins sur leur morphologie, leur apparence extérieure que sur les manières dont ils se comportent au sein du milieu qui leur est propre. Et il ne peut développer cette attention sans manifester, au sein même de ses images, les difficultés qui sont inhérentes à l'approche d'espèces qui se comportent très différemment des humains, ni suggérer les enjeux existentiels d'une démarche aussi exigeante que la sienne. Jean-Luc Mylayne donne ainsi à réfléchir sur les conditions qui permettent d'établir un contact avec l'altérité et esquisse une remise en question de l'anthropocentrisme constituant un des fondements de notre culture. La démarche de ce photographe ne s'épuise pas en des prises animalières (si séduisantes qu'elles soient) : elle donne à penser le décentrement requis pour aller à la rencontre du vivant.

Jean-Luc Mylayne est mieux connu à l'étranger (particulièrement aux États-Unis⁵) qu'en France⁶. Pendant plus de trente années, cet artiste s'est entièrement consacré, en compagnie de son épouse⁷, à une observation minutieuse et passionnée des oiseaux – qu'il n'a cessé d'essayer de mettre en image et de comprendre. La vie du couple s'est entièrement construite autour d'une fascination qui ne pouvait s'exprimer qu'au travers d'un mode de vie bien particulier. Jean-Luc Mylayne et sa femme ont, par exemple, longtemps habité dans un van, au sein d'un vaste domaine forestier que son propriétaire avait mis à leur disposition, pour qu'ils puissent vivre au plus près des oiseaux. Plus tard, ils ont effectué de longs séjours au Texas et au Nouveau Mexique, entièrement dévolus à l'observation de ces animaux.

Au sein de ce vécu tramé d'infinie patience et de passion, les prises de vue réalisées sont rares⁸. De surcroît, les photographies ne sont jamais faites « à la volée » (comme le sujet aurait pu l'induire), sur le mode du *Kairos*. L'acte photographique n'arrive au contraire qu'au terme d'une très lente stratégie d'écoute et de familiarisation avec les oiseaux : une cohabitation prolongée autorise la compréhension de l'environnement dans lequel les bêtes évoluent, de la manière dont ils s'y meuvent, s'y nourrissent, s'y accouplent ou y chantent. Durant toute cette période, les oiseaux

⁵ Son travail a en particulier été montré à l'Art Institute de Chicago en 2015.

⁶ Il faut néanmoins noter les expositions que lui ont consacrées le Musée des Beaux-Arts de Calais (en 1989), le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne (en 1991 et 1994), le Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (en 1995). Une exposition intitulée « *The Autumn of Paradise* » a également été organisée à la Fondation Van Gogh à Arles en 2018. Elle était accompagnée d'un catalogue : Jean-Luc Mylayne, *L'Automne du Paradis*, Arles, Fondation Van Gogh, 2018. Le titre du livre et de l'exposition correspond à celui d'un poème de Jean-Luc Mylayne (qui figure dans l'ouvrage.)

⁷ Le couple travaille toujours ensemble. Jean-Luc Mylayne a adopté comme pseudonyme le prénom de sa compagne (que cette dernière a en retour accolé à ce prénom).

⁸ Au fil de sa carrière, Jean-Luc Mylayne n'a produit qu'un nombre restreint de photographies (un peu plus de 500). De son expérience avec les oiseaux, il a également fait des poèmes.

s'accoutument à la présence de Jean-Luc Mylayne et de son épouse, de sorte qu'ils se montrent de moins en moins craintifs et s'approchent parfois à quelques centimètres d'eux. Afin de gagner peu à peu cette confiance, le couple n'utilise ni leurre, ni appât alimentaire ; il ne recourt pas au camouflage et ne s'aide d'aucun téléobjectif⁹. Il s'agit avant tout de ne pas brusquer les animaux, de s'accorder lentement avec eux de manière à faire peu à peu partie de leur milieu. Privilège est donné à une forme de calme intégration, qui ne peut qu'être accompagnée d'une dimension contemplative.

Le photographe se sert d'une chambre (Hasselblad ou Sinar¹⁰, selon les cas) posée sur un pied. Le choix de ce matériel signe le respect qu'il porte à ses modèles ailés : cette manière de photographier – qui interdit tout à-coup, toute précipitation – s'intègre à un « art de vivre » avec les grives, les chardonnerets ou les merles. L'appareil recueille l'empreinte de la vie animale bien davantage qu'il ne la capture. Si Jean-Luc Mylayne a progressivement acquis une solide expertise en ce qui concerne les oiseaux, sa démarche s'avère aussi éloignée des protocoles scientifiques bâtis sur la distance et l'indifférence à l'égard des spécimens observés¹¹ ; elle s'apparente davantage à un exercice d'immersion – l'artiste se situant face à ces animaux comme un ethnologue au sein d'un collectif humain auquel il viserait à s'acculturer, comme un vivant parmi d'autres vivants, sans doute doué de capacités de réflexion et d'action différentes des leurs, mais nullement supérieur et en tout cas engagé dans un même écosystème constitué d'infinies interférences et de solidarités. Un tel positionnement se situe aux antipodes de toute pensée dualiste ou dominatrice, opposant nature et humanité ; il ouvre davantage à l'appréhension d'une coexistence d'altérités régies par des interdépendances¹², à la pensée d'une « connivence [...] avec les autres manifestations de la vie¹³ » ordinairement étouffée dans la civilisation occidentale.

Au terme d'une longue période de vécu partagé, il y a bien prise de vue, mais cette dernière se présente comme le résultat d'une longue phase de familiarisation réciproque. Avec sobriété, le titre des photographies signale cette durée : il est toujours constitué d'un numéro et d'une double date qui permet de mesurer le temps qui a été nécessaire au photographe pour approcher les oiseaux, gagner peu à peu leur confiance afin de parvenir à une cohabitation. L'image réalisée se présente dès lors comme la concrétion de l'entente qui s'est tissée entre eux, sur un empan de deux ou trois mois : elle se donne comme le fruit d'une gestation partagée. Afin d'insister sur le fait que ses images viennent incarner une relation unique qui s'est lentement établie entre des êtres

⁹ Le photographe ne s'interdit cependant pas le flash ou les réflecteurs lumineux.

¹⁰ Avec le premier appareil plus facile à manipuler, il obtient des images carrées (6 x 6 cm) ; avec le second, il réalise des images rectangulaires (20 x 25 cm). Le Sinar permet davantage de contrôle en matière de profondeur de champ et possède une résolution plus importante.

¹¹ Longtemps l'étude des oiseaux s'est d'ailleurs faite à partir de spécimens morts ou empaillés.

¹² Baptiste Morizot, *Raviver les braises du vivant. Un front commun*, Paris, Actes Sud/Wildproject, 2021, p. 184.

¹³ Claude Lévi-Strauss, *Les Formes élémentaires de la parenté* [1967], Berlin, De Gruyter, 2002, p. XVII, préface de 1967.

singuliers, Jean-Luc Mylayne préfère ne réaliser qu'un seul tirage de chaque prise de vue – en grand format en écho aux dimensions du paysage. L'artiste élabore également des diptyques ou des triptyques, susceptibles de traduire avec efficacité une épaisseur de temps. Un long processus d'appropriation mutuel se cristallise en tout cas dans l'acte photographique qui ne peut en être dissocié.

Si, au fil de ce patient compagnonnage avec les oiseaux, Jean-Luc Mylayne a acquis une connaissance approfondie de leurs manières de vivre, il n'est ni chercheur en ornithologie, ni éthologue, encore moins photographe animalier. Les vues qu'il réalise n'apprennent pas grand-chose sur la morphologie des volatiles – qui apparaissent la plupart du temps au sein des représentations en très petite taille, souvent flous ou à demi-dissimulés derrière des branchages ou des barrières. Les représentations photographiques résistent d'ailleurs à toute tentative de saisie ou de compréhension rapides : le spectateur intrigué scrute, à la surface des images, les feuillages et les taillis où coule la lumière, à la recherche des figures animales qui restent souvent difficilement discernables ; situés dans des zones sous-exposées ou brouillées, relégués à la limite du champ, les oiseaux semblent obstinément se dérober au regard.

La durée d'examen des photographies tend ainsi à se dilater, jusqu'à ce que le regardeur réussisse, au fil de tâtonnements répétés, à distinguer enfin l'animal. Dans sa quête, face à une forme de résistance des images, il est souvent acculé à épeler les uns après les autres les détails représentés, au détriment d'une appréhension globale de la photographie. Pistant la présence de l'oiseau, il croit parfois le reconnaître, puis se rend compte qu'il se trompait, qu'il ne s'agissait que d'une tache de lumière. D'autres fois, il finit à l'inverse par l'identifier en une figure sombre qu'il avait tout d'abord prise pour une ombre. Opérant par supputations, puis confirmations ou dénégations, le spectateur prend conscience des mécanismes qui sont ceux mêmes de la reconnaissance dans la vie courante. De fait, l'identification des objets ne s'offre pas d'emblée à l'œil dans la réalité, elle se trouve progressivement construite, par le biais de corrections successives opérées par le cerveau¹⁴. L'attention réflexive que le regardeur porte, devant les œuvres de Jean-Luc Mylayne, à sa propre démarche de repérage et d'identification des formes n'est pas sans lui procurer une certaine satisfaction.

Si l'artiste prend le temps d'établir une entente avec les animaux, il prévoit également avec minutie les photographies qu'il veut réaliser. Il imagine une composition très précise et prévisualise en quelque sorte la posture et l'emplacement exacts que l'oiseau occupera dans le champ. Il dessine même parfois à l'avance cette configuration sur un papier translucide qu'il applique sur la grille de mise au point de son appareil, attendant ensuite – aussi longtemps qu'il le faut – que l'animal vienne

¹⁴ Ernst Gombricht, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, « NRF », 1971.

occuper la place qui lui a été assignée : le croquis réalisé fonctionne alors presque comme une sorte de *storyboard*. Temporalité et spatialité traditionnellement attribuées à la photographie se trouvent, de la sorte, complètement prises à rebours. Guettant le moment où tout coïncide avec la scène qu'il a envisagée à l'avance, Jean-Luc Mylayne allie compréhension profonde de ses modèles, au sein de leur milieu, et préconception des images. L'instant exact où l'oiseau occupe la position attendue est très fugace, mais cette dernière se présente sans doute en accord avec des comportements que l'artiste sait possibles de sa part. La préparation s'avère en tout cas telle qu'il n'a jamais eu à détruire aucun de ces négatifs. Par ailleurs, après la prise de vue, il ne recourt jamais à la manipulation numérique de ses images.

Dans un diptyque réalisé en 2000-2001, Jean-Luc Mylayne livre une forme d'explicitation de sa démarche¹⁵. Les deux photographies présentées côte-à-côte montrent un même intérieur, cadré de façon sensiblement équivalente (la découpe de la seconde image étant toutefois plus serrée que celle de la précédente). Les deux vues donnent, en tout cas, à voir le même salon confortable qui ouvre sur un jardin par le truchement d'une large baie vitrée. Au sol de cette pièce, sur une moquette beige, un carton à dessin entrouvert laisse échapper un croquis qui représente la silhouette noire d'un oiseau, au centre d'une trouée claire. À l'extérieur de la pièce, de l'autre côté de la vitre, un buisson de taille moyenne présente une échancrure comparable : sur la première vue, celle-ci est vide, tandis qu'un moineau sautille par terre non loin de là ; sur la seconde, l'oiseau s'est déplacé pour venir occuper la trouée claire – qui semblait lui être précisément destinée, si l'on en croit le croquis gisant sur la moquette du salon, qui constitue somme toute la préfiguration de l'événement.

La démarche qui est habituellement suivie par l'artiste se trouve ainsi littéralement formulée : une place précise a été assignée par avance à l'oiseau – dont le praticien n'est pas sans connaître les possibles comportements. Le photographe a ensuite patiemment attendu, sans exercer la moindre incitation ou contrainte, que l'animal vienne prendre place, jouer le rôle qui lui était imparti dans la scénographie prévue. Une telle manière de procéder allie extrême maîtrise de la réalisation de l'image, respect de la liberté de l'animal et connaissance de ses habitudes. L'encadrement de la fenêtre double en tout cas celui du buisson pour cerner l'espace où se tient l'animal (en une sorte de mise en abîme au carré du cadrage photographique).

À la connaissance intime des oiseaux, Jean-Luc Mylayne combine une grande maîtrise technique – qu'il a pour ainsi dire acquise en autodidacte. Chaque phase de la procédure est méticuleusement contrôlée. L'artiste se sert en outre de lentilles de focales différentes – qu'il fait

¹⁵ Ce diptyque est légendé « B1-B2, novembre décembre 2000 – janvier 2001 » (2 x 153 x 123 cm). Il est reproduit dans *L'Automne du paradis, op. cit.*, p. 64-65.

spécialement réaliser par un fabricant de télescope. Il dispose et entasse celles-ci, sur la grille de mise au point de sa chambre photographique et obtient, grâce à cette opération, un champ de vision multifocal où alternent zones floues et zones nettes, parties sombres et parties plus claires. L'effet produit s'avère désorientant pour le regardeur, l'espace représenté n'étant pas construit selon un point de fuite unique ; au sein du champ, des zones plus précises que d'autres attirent l'attention et des chemins complexes et tortueux se trouvent ménagés pour le regardeur.

Les oiseaux, généralement de petite taille, se trouvent pris dans une relation forte avec les différents éléments du site représenté, le format carré renforçant une impression d'accord et de cohésion entre les animaux et le territoire où ils vivent. Les zones précises et les plages brouillées semblent traduire une topologie de l'investissement du site par l'oiseau, comme si différentes localisations, associées à des actions et à des vécus, résistaient à se fondre en une étendue homogène et mathématique. Les photographies proposent plutôt une concaténation de zones diversement mobilisées et renvoient à une expérience du site attribuable aux bêtes. Tout animal a une manière spécifique d'éprouver la réalité¹⁶ et les vues de Jean-Luc Mylayne invitent à partager celle des oiseaux. Elles rendent sensible la façon dont ces animaux, doués d'une extrême mobilité, vivent dans des mondes organisés par les capacités de perception et d'action qui leur sont propres¹⁷. Comme l'a montré Jakob von Uexküll, chaque espèce possède un « milieu » régi par des logiques spatiales et temporelles spécifiques : « Comme une araignée fait avec ses fils, chaque sujet file ses relations en propriétés déterminées des choses, et les entretisse en une solide toile qui porte son existence¹⁸. » C'est ce « tissu », intrinsèquement lié à des performances concrètes, que suggèrent les photographies de Jean-Luc Mylayne, le même espace ne valant pas pour tous les êtres.

Les oiseaux investissent également le site de leur chant – et l'artiste dit consacrer du temps à l'écoute de leur mélodie afin de prendre en compte cette dimension dans la conception de ses photographies¹⁹. Les animaux se trouvent présentés au sein d'un « territoire » qui paraît constitué de relations et d'habitudes, rythmé d'une succession de gestes liés à des ressentis. Différent d'une étendue homogène, le milieu d'un animal correspond, pour Vincianne Despret, à un « millefeuille d'usages²⁰ ». Par le biais des focalisations multiples et grâce à la circulation fluide de la lumière, les photographies transcrivent combien l'espace habité par les oiseaux est rythmé de points d'attention et d'affects spécifiques. En plaisantant, l'artiste déclare qu'il capture un long-métrage entier dans chaque prise de vue²¹. De fait, la manière dont il procède contrebalance le manque de mobilité

¹⁶ Marc Bekoff, *Les Émotions des animaux*, Paris, Payot et rivages, 2009.

¹⁷ Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain* [1933], Paris, Bibliothèque Rivages, 2020, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹ Jean-Luc Mylayne, *L'Automne du paradis*, *op. cit.*, p. 25.

²⁰ Vincianne Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, « Mondes sauvages », 2019, p. 117.

²¹ Jean-Luc Mylayne, *L'Automne du paradis*, *op. cit.*, p. 27.

imposé par le médium, donnant à éprouver les formes et les fluctuations singulières d'un investissement vivant du lieu.

Loin des normes de la représentation paysagère, les espaces proposés par Jean-Luc Mylayne diffèrent d'étendues uniformes, hiérarchisées selon la disposition des éléments dans la profondeur du champ. La ligne d'horizon est souvent absente (ou très confuse) et l'espace n'est pas structuré selon les lois de la perspective. S'y imposent les modulations des ombres et des lumières, révélant les tonalités subtiles de la flore et de la végétation, exaltant des inflexions chromatiques liées aux saisons ou aux positions de l'astre solaire. La délimitation précise des choses s'estompe au profit de la suggestion d'une forme de circulation généralisée, ouvrant à une perception holiste du milieu naturel. De ce monde, l'homme n'est pas exclu – les paysages comprennent souvent des traces de civilisation : clôtures, fils électriques, matériel agricole, champs entretenus... Mais ce milieu hybride se trouve appréhendé dans sa relation à l'animal qui l'habite.

Par ailleurs, les oiseaux s'imposent rarement d'emblée à l'attention du spectateur ; ils sont parfois à demi dissimulés derrière des objets qui font écran ou situés aux confins de l'espace représenté, de sorte qu'ils ne se trouvent discernés par le spectateur qu'au terme d'une longue investigation du champ. D'autres fois, ils sont complètement brouillés et leur tonalité tend à se confondre avec celle des feuilles sèches ou des troncs. La faible lisibilité des sujets représentés renforce le sentiment d'une difficulté de compréhension – dont on suppose qu'elle correspond à l'altérité d'un milieu associé à d'autres espèces que la nôtre.

La précarité du vivant ressort parfois. Une photographie²² montre la silhouette minuscule et précise d'un colibri, qui paraît suspendu dans les airs grâce au battement accéléré de ses ailes, près d'un énorme tronc sombre. À contre-jour, le petit oiseau et l'arbre massif se détachent avec une extrême netteté devant un paysage brouillé de champs et de collines aux tonalités chaudes. Dans ce plan moyen, le colibri paraît d'autant plus menu qu'il voisine le corps imposant de l'arbre situé au centre de la représentation. C'est également à l'échelle du temps que la vie du petit animal semble infime par rapport à celle de l'arbre majestueux. L'image incline à éprouver la fragilité de la présence du colibri – qui n'est pas sans faire écho à l'évanescence de l'existence humaine, à l'échelle d'un temps long.

L'œuvre photographique de Jean-Luc Mylayne s'avère de la sorte chargée de toute une dimension existentielle. Afin de s'acclimater à d'autres formes de vie que la sienne²³, l'artiste a choisi

²² Il s'agit de la photographie n° 319 : « avril mai 2005, 190 x 153 cm », reproduite dans *L'Automne du paradis, op. cit.*, p. 68

²³ Se trouve ici repris le titre d'un ouvrage d'Emmanuel Carrère : *D'autres vie que la mienne*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010.

la lenteur et une cohabitation faite d'humilité et de respect ; il ne manie pas son appareil à l'instar d'une arme qu'il braquerait sur les volatiles : il utilise la surface sensible comme un espace d'accueil, attendant que l'animal acquière une confiance suffisante pour venir se loger là où il le désire. Il refuse également une construction de l'espace en perspective – susceptible de symboliser son assujettissement à un regard anthropocentré – pour lui préférer une multi-focalisation, à même de renvoyer à un mode de vie moins rationalisé qui pourrait être celui des animaux, mais aussi éventuellement à une pluralité d'existences. Pour Jean-Luc Mylayne, les oiseaux ont été des intercesseurs qui, exigeant de lui une forme de discipline, lui ont permis de s'ouvrir à d'autres mondes sensibles. Les images du photographe poussent à la méditation sur la diversité des vivants et de leurs modalités d'existence.

Dans les photographies de Jean-Luc Mylayne, les oiseaux ne sont pas envisagés comme des organismes appréciés pour leur morphologie. Le photographe ne porte pas non plus un regard ému sur des attitudes animales susceptibles de déclencher l'empathie en raison d'une éventuelle ressemblance avec celles des êtres humains. Les oiseaux ne sont pas envisagés comme des curiosités (splendides ou attendrissantes) ou un spectacle à consommer. Si telle était la visée de Jean-Luc Mylayne, ses œuvres y satisferaient bien mal, puisqu'elles ne livrent que peu de chose de l'apparence physique des oiseaux.

La démarche du photographe repose sur une cohabitation prolongée avec ces animaux, la réalisation des images s'avérant indissociable d'un « art de vivre » qui privilégie l'humilité, la lenteur et l'écoute. C'est grâce à cette méthode (qui confine à l'ascèse) que l'artiste gagne la confiance des animaux qui s'approchent de lui sans crainte. La technique photographique très sophistiquée, à laquelle recourt Jean-Luc Mylayne, lui permet en outre d'inscrire les oiseaux dans un espace rythmé d'usages, d'habitudes et de vécus localisés. Les images réalisées invitent le spectateur à partager une manière sensible d'investir le site, qui se présente aux antipodes d'une appréhension homogène à partir d'un point de vue unique, selon une construction en perspective. Le regardeur éprouve presque ainsi la sensation d'appréhender les lieux, selon une forme de subjectivité animale.

L'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro a étudié le « perspectivisme amérindien », autrement dit « la conception indigène selon laquelle le monde est peuplé d'autres sujets, agents ou personnes, au-delà des êtres humains [...] dont la façon de voir diffère de celle des humains²⁴. » Les peuples autochtones, avec lesquels le scientifique a été en contact sur terrain,

²⁴ Eduardo Viveiros de Castro, *Le Regard du jaguar*, *op. cit.*, p. 17.

perpétuent une mythologie selon laquelle les animaux ont, dans un passé reculé, été des êtres humains et ont conservé, de cet état originel, une aptitude à la communication. Ces indigènes ne se pensent pas comme les seuls détenteurs d'une subjectivité, puisqu'ils attribuent cette propriété aux animaux, voire même aux plantes : ils habitent de la sorte un réel au sein duquel plusieurs mondes sont susceptibles de coexister. C'est à une conception comparable qu'ouvre le travail de Jean-Luc Mylayne, quand il évoque plastiquement l'expérience animale de l'espace.

Une telle œuvre tend à se démarquer d'une conception dualiste, « naturaliste²⁵ » au sens que Philippe Descola confère à ce terme – selon laquelle la nature est appréhendée en tant qu'objet nettement coupé des sujets humains. Elle s'écarte d'une réification du vivant qui suppose de réduire au maximum toute forme d'intentionnalité animale, de priver les bêtes de subjectivité voire d'occulter leur agentivité. Au sein de la culture occidentale, l'homme s'est affirmé en refusant à l'animal la capacité de détenir un point de vue ou une quelconque intelligence²⁶. L'œuvre de Jean-Luc Mylayne semble au contraire restituer aux oiseaux des perspectives qui leur sont propres. Ce faisant, elle travaille à enrichir la réalité dans laquelle vit le spectateur, afin que ce dernier y articule la possibilité d'une pluralité de mondes, chacun d'entre eux étant lié aux besoins vitaux d'une espèce particulière.

²⁵ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005.

²⁶ Tim Ingold, *Machiavel chez les babouins. Pour une anthropologie au-delà de l'humain*, Paris, Asinamali, 2021, p. 49.