

## DE LA SATIRE POLITIQUE AU BESTIAIRE ARTISTIQUE

Hélène Singer

« Ich bin ein Hase » déclare Joseph Beuys, s'identifiant au lièvre ou s'incarnant en lui en un processus mental particulier, dans une sincère volonté de partager avec lui le langage primordial de la terre. Cet animal omniprésent dans son bestiaire artistique symbolise en effet « la reviviscence de la pensée de l'homme que la pensée conceptuelle et unilatéralement rationnelle ne peut accomplir »<sup>1</sup>. Au-delà d'un simple refus de la rupture entre l'homme et l'animal, l'artiste combat en quelque sorte l'humanité occidentale en l'homme, qui s'est coupée de ce rapport magique au monde, en déployant une approche trop rationnelle de ce dernier. Le « chamane » Beuys développe étrangement, paradoxalement, sa conception rituelle et mystique de l'art, dans un discours didactique très construit, multipliant les concepts. L'œuvre plastique ressuscite au travers de la présence des animaux mais aussi des matières animales et organiques, les mythes ancestraux et nous réconcilie avec le langage primordial et le « sens de la vie ». Il est au service du discours du maître, détenteur d'une connaissance profonde : « Peut-être ta vocation est-elle de donner un élan global à la tâche qu'aurait le peuple »<sup>2</sup>. Ici même, dans une démarche artistique où l'animalité est salvatrice pour l'homme, la question politique se pose. En dehors de son concept de « sculpture sociale », de son engagement écologique complexe, de sa volonté de guider le peuple, Joseph Beuys incarne « la renaissance de l'art allemand accompagnant la construction de la société ouest-allemande après la Seconde Guerre mondiale »<sup>3</sup>. Avec toutes les ambiguïtés que cela comporte.

L'animalisation de l'homme a été un outil idéologique d'humiliation et de dépréciation de la valeur humaine par la société, mais aussi pour les artistes, un outil de dénonciation formidable, sous la forme de satires politiques. L'orientation éditoriale de ce dossier dédié à l'art et l'animalité, est de proposer différents points de vue, souvent contradictoires, d'auteurs qui tentent de comprendre la complexité du rapport que l'artiste entretient avec l'animalité : comment l'artiste explore cette dernière pour parler finalement de sa conception de l'homme, ceci du XIX<sup>e</sup> siècle ancré dans une conception zoologique des espèces sociales, jusqu'aux œuvres contemporaines les plus subversives, où l'animal est « utilisé » comme matériau plastique, à des fins réflexives mais aussi poétiques. Catherine Bouko et Karel Vanhaesebrouck développent ainsi un cheminement de pensée, analysant la poïétique de performances et spectacles vivants actuels à haute portée politique, qui prennent racine dans un racisme scientifique et populaire au XIX<sup>e</sup> siècle, où la mise en spectacle de l'animalité de l'homme au sens premier du terme est appliquée à la lettre, dans l'exposition de peuples réduits à des objets de curiosité, animaux sauvages dans des « zoos humains ». Comment des artistes actuels – tels que Brett Bailey et Chokri Ben Chikha – gèrent-ils cette mémoire d'un

---

1. Max Reithmann, « Le langage : lieu du vivant », in Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Editions L'Arche, Paris, 1988, p. 146.

2. Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, op. cit., p. 20.

3. Maïté Vissault, *Der Beuys Komplex – L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Les presses du réel, collection « Œuvres en sociétés », 2010.

passé douloureux, en travaillant la question de l'altérité, celle du regard anthropologique de l'homme occidental sur l'autre, l'inconnu fascinant et angoissant, au travers de spectacles vivants jouant justement sur l'ambiguïté du dispositif théâtral, cette mise en scène de l'autre ici mise en écho avec ce phénomène de monstration de l'autre ? Ces *re-enactments* du racisme scientifique dépassent cependant le simple pamphlet contre un post-colonialisme mal digéré ou même rampant. Les auteurs relèvent cependant l'ambiguïté politique d'une telle démarche artistique : peut-on dénoncer ce que l'on refait – même sous forme fictionnelle – sans tomber dans un certain impérialisme qui opposerait toujours des communautés divisées ?

L'inventorisation de l'autre se retrouve, d'une tout autre manière, dans l'œuvre littéraire d'Honoré de Balzac. Yves Gagneux<sup>4</sup> analyse le rapport qu'entretient l'écrivain avec l'animalité dans la *Comédie humaine*, non pas en cherchant dans ses romans la présence d'animaux (Balzac ne leur portait que peu d'intérêt), mais en montrant comment il construisit une véritable classification sociale d'ordre zoologique des 2500 personnages qui la composent. Balzac se réfère aux théories de son époque, celles de la typologie des espèces humaines, la physionomie zoologique, la physiognomonie animale et le mesmérisme, non sans esprit critique et ironie. Parallèlement, il s'inspire de l'iconographie en vogue, des caricatures où l'animalisation de l'humain permettait de mettre en avant les travers et les ridicules de la société. Au-delà de l'apparence physique, son projet de classification sociale inspirée des classifications animales vient d'un rapprochement homme/animal qu'il fonde sur les traits de caractères et mœurs de ses personnages. C'est un mélange de science et de parodie, plus qu'une parodie de la science. En résonance humoristique à la *Comédie humaine*, Philippe Piguet intitule son article « J. J. Grandville, la comédie animale ». Avant de développer la question du *travestissement* en animal de personnages humains par Grandville (contemporain de Balzac), dans des saynètes humoristiques teintées d'une réelle dénonciation sociale, l'auteur revient sur l'importance de Charles Le Brun dans l'interprétation des traits du visage, et écrit justement que par lui « la physiognomonie fit alors son entrée dans le champ des arts plastiques ».

Entre catalogage, mesurage à des fins anthropologiques de l'espèce humaine et légèreté acerbe de dessins humoristiques mettant en scène un bestiaire grinçant, le politique rôde sur l'animalité représentée. Judith Henon revient sur le parcours à la fois mental et scénographique de l'exposition « Animalement vôtre »<sup>5</sup> dont elle fut commissaire. L'idée était partie d'un objet de curiosité du XIX<sup>e</sup> siècle, un duel à l'épée interprété par deux grenouilles naturalisées. Objets de curiosités théâtralisés, animaux érotisés dans les dessins de Tomi Ungerer (l'érotisme animalier, remet ici en cause ironiquement l'exclusivité de ces pratiques « humaines »), photographies et installations d'artistes contemporains transformant la « matière animale » en œuvres rituelles ou fantasmagoriques, l'exposition tend à confronter le visiteur à l'inquiétante étrangeté de l'animal, « si loin, si proche » de lui. L'artiste

---

4. Ce numéro de la revue *Ligeia* s'est fait en partenariat avec Paris Musées. Je tiens à remercier tous les scientifiques des musées de la ville de Paris qui ont contribué à son élaboration : Yves Gagneux, Directeur de la Maison de Balzac ; François Michaud, Conservateur au Musée d'Art Moderne ; Chloé Théault, Conservatrice au musée Bourdelle ; Cécilie Champy-Vinas, Conservatrice au Petit Palais ; et Mael Bellec, Conservateur au musée Cernuschi. Je tiens aussi à remercier Juliette Singer, Directrice chargée des collections, ainsi que son adjointe Juliette Tanré, Conservatrice ; Christian Hubert ; et Corinne Ramboasalama.

5. Exposition au Musée Anne-de-Beaujeu (Moulins), du 5 avril 2012 au 6 janvier 2013.

contemporain Pierre Huyghe, par la présence animalière dans ses œuvres récentes, ne cherche cependant ni à exprimer la « part animale » de l'homme, ni à rendre « humain » l'animal. Bertrand Dommergue analyse sa vidéo *Human Mask* (2014), où l'animalité est encore reliée au politique puisque le décor où se déroule la scène fait référence à Fukushima. Il voit en elle une possibilité de « nous faire échapper à la tentation de la physiognomonie, cette “science des expressions” susceptible d'inférer une émotion à partir d'une expression du visage » : un singe, paré d'un masque de visage juvénile (celui d'une jeune fille ?), se déplace dans un restaurant désert. Ce faciès humain « efface » l'expression de l'animal, ce qui amène le spectateur à se concentrer sur son comportement, *singé* sur celui de l'homme. Isolé, comme plongé dans un désarroi paradoxalement métaphysique, le singe peut-il se dé-domestiquer, se défaire au sens propre comme figuré de ce travestissement humain ? Pour l'auteur, cette vidéo ouvre un questionnement sur notre anthropocentrisme qui nous incite à absolument attribuer des sentiments humains à l'animal.

On dit d'un homme monstrueux qu'il n'est pas humain. Comme si sa part sombre ne pouvait être que le signe de sa bestialité. Pourtant, l'avocat polémiste Jacques Vergès écrit : « Qu'est-ce que l'humain ? Qu'est-ce que l'inhumain ? Une bête n'est pas inhumaine, seul l'homme peut être inhumain. L'inhumanité fait encore partie de l'homme. L'aptitude au crime, c'est-à-dire à l'infraction, n'est pas un signe d'animalité, de bestialité. C'est au contraire un signe d'hominisation »<sup>6</sup>. L'homme qui défendit des barbares de la Seconde Guerre mondiale, le fit parce que « le criminel n'est pas différent de nous. C'est un homme aussi, avec deux yeux, deux mains, un sexe et un cœur ». Défendre le criminel sans adhérer à ses actes est une position propre au domaine de la justice. Franck Knœry, dans son texte sur « le Bestiaire de Weimar », revient sur les origines de la construction de la Société de Weimar, née de la rancœur et du trauma d'une défaite, et imprégnée des typologies sociales précédemment citées et de la Naturphilosophie. Les artistes allemands de l'entre-deux-guerres, ayant connaissance des caricatures françaises de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, développent « une synthèse inédite entre satire et réalisme social ». Leurs caricatures passent aussi par l'animalisation des hommes, avant la Première Guerre mondiale par rejet et dégoût de l'homme (« les êtres humains sont des porcs », écrit le jeune Grosz), ensuite par engagement politique révolutionnaire. Procédé d'animalisation pour dénoncer les travers du capitalisme, représenter la société fondée sur l'opposition des classes... Seul l'opresseur est animalisé : milicien, maréchal, chancelier sont affublés de têtes de chien, âne, singe, hyène... Puis le répertoire satirique animalier devint plus funeste, une véritable arme politique contre le fascisme grondant.

Le « bestiaire animalier » remplit-il chez les artistes contemporains cette même fonction sociopolitique ? Le photographe Joan Fontcuberta, qui a connu pendant sa jeunesse la dictature franquiste et avec elle la censure et la falsification de l'information, joue du principe de la réalité assignée au médium photographie. Son « bestiaire photographique » analysé par Héloïse Conésá, s'inscrit dans cette crédibilité mise en dérive. Dans sa série *Fauna* (1985), l'animal hybride est présenté comme authentique à grand renfort de documents « scientifiques ». Cette supercherie crédible rentre en résonance aujourd'hui avec la

---

6. Jacques Vergès, *Dictionnaire amoureux de la justice*, « Beauté du crime », Edition Plon, 2002.

biotechnologie, qui repousse les limites des lois de la nature. Difformité, monstruosité et mythologie se retrouvent dans ses frottogrammes, où l'animal dans un contact direct avec le papier photosensible, rend matériel des visions fantasmagoriques. L'auteur analyse enfin le nécessaire glissement chez Fontcuberta de cette représentation de l'animal qui est aussi un espace de projection de l'imaginaire, vers son utilisation comme véritable co-producteur de son œuvre (l'escargot dans ses dernières séries *Gastropoda*, en 2013).

Avocat à la cour de Paris, Éric Andrieu s'intéresse justement à l'aspect juridique de l'utilisation de l'animal en art contemporain, que ce soit dans des installations/dispositifs (l'élevage chinois de cochons tatoués par Wim Delvoye par exemple) ou dans des spectacles vivants, comme *Accidens, Tuer pour manger* (2015) de Rodrigo García, où un homard vivant est découpé chaque soir sur la scène du théâtre. Comment la loi répond-elle à l'indignation d'associations sincèrement émues, de défenseurs de la cause animale ? D'autre part, la question du droit d'auteur de l'animal, aussi amphigourique semble-t-elle, se pose aujourd'hui dans notre société qui vit et évolue au « rythme frénétique des règles adoptées par nos législateurs », dont celle concernant le statut de l'animal. Une société occidentale tiraillée entre « liberté d'expression sans limite », et respect des sensibilités de chacun...

Le rapport à l'animal vivant est propre à chacun ; mais certaines catégories d'animaux créent une sorte de consensus dans leur rejet. Au travers de l'œuvre de l'artiste américaine Catherine Chalmers, Lorraine Verner nous confronte à « ce que nous préférons souvent ignorer du monde animal, les petites bêtes, ou ce que Dagognet dénomme, d'autre part, des “ moins-êtres ” »<sup>7</sup>. L'artiste met en scène l'exécution de blattes dans des vidéos, transformant ces « nuisibles » en véritables martyrs. Amenée à se défendre de les tuer réellement dans son processus artistique (alors que comme dans le cas du homard de García, l'acte de tuer ces bestioles nous est familier), l'artiste développe l'idée que ces bêtes nous dégoûtent parce qu'elles nous ressemblent : elles sont des alter ego dérangeants. Nous obligeant à les regarder « les yeux dans les yeux » dans des photographies prises frontalement sans distance, l'artiste nous invite à vivre un rapport animal à cet animal devenu artistiquement objet de fascination<sup>8</sup>. Mais ici, pas de prise de position politique ou de discours pamphlétaire écologiste ; l'artiste reconstitue des micros-écosystèmes dans son atelier, comme elle construit son œuvre sous forme de fictions, et déconstruit nos idées reçues sur l'abjecte animalité.

C'est en partant de l'œuvre de Bruce Nauman *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001), une installation incluant des projections-vidéo de vues nocturnes de l'atelier de l'artiste où apparaissent furtivement des animaux de passage, que Gérard L. Pelé questionne notre perception de la présence animale, notamment quand elle se fait sonore ou qu'elle se donne de manière inquiétante autant que sublime dans un silence qui nous ramène à la mort. Alors que cette présence furtive, non préméditée, est souvent rapportée au statut d'anecdote amusante, l'auteur suggère qu'elle invoque le processus même de la création, en tant qu'apparition dans le lieu vacant et emblématique de la genèse de l'œuvre : « L'activité nocturne des animaux apparaissant sur les bandes-vidéo pourrait rendre *visibles* certains aspects de l'activité créatrice (...) ». Le scientifique peut s'engager dans une taxinomie des

---

7. François Dagognet, *Des déritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Le Plessis-Robinson, 1997, p. 12.

8. La fascination étant l' « action qu'exerce (qqn, qqch.) sur une personne en fixant son regard, sa pensée » (définition Le Nouveau Petit Robert, 1993).

animaux par leur « qualité » sonore, l'artiste, lui, parle de notre rapport sensible à l'animal, et partage avec lui, une écoute du silence comme « le bruit du temps qui passe ». C'est par la perception plus que par la pensée que l'homme développe sa conscience d'être, d'exister.

À l'instar de Gérard L. Pelé, l'artiste contemporaine Tania Mouraud parle des terreurs enfantines liées à l'animalité (ici notamment au travers de la lecture des contes de Grimm). Elle met en scène l'animal dans son travail vidéo et ses vidéo-performances, pour exprimer l'inquiétante étrangeté qu'elle ressent, face à lui. Raphaël Abrille, dans un entretien qu'elle lui a accordé, revient sur sa construction d'artiste, elle qui a fréquenté Joseph Beuys et vécu l'évolution de l'engagement des artistes des années 1970 à nos jours. Il cherche les différents sens de la présence animale dans son travail vidéo, qui semble à première vue en décalage avec ses œuvres « minimalistes » auxquelles on la rattache naturellement. Derrière l'inquiétude des corps entremêlés d'une meute de chiens filmés, rôdent l'Éros de la parade amoureuse (*La Curée, Machines désirantes*), et le Thanatos mis en résonance avec des sujets liés aux périodes sombres de l'histoire (les camps de concentration) ou à l'actualité douloureuse (le sida). Entre références à son histoire personnelle et ancrage dans les questions sociopolitiques brûlantes, Tania Mouraud – en suivant Konrad Lorenz, l'un des fondateurs de la science éthologique – s'intéresse à la condition animale qui ouvre globalement « sur le respect dû à l'autre et à la vie ».

Source de répulsion ou symboles d'un danger imminent, certaines bêtes et bestioles renverraient à cette animalité dont nous voudrions nous séparer, ou/et nous mettraient dans un état permettant d'« être aux aguets », pour reprendre Gilles Deleuze<sup>9</sup>. D'autres artistes voient dans l'animal qu'ils métamorphosent, un miroir sublimatoire de leur propre création, apprivoisant peut-être ainsi l'animalité étouffée en eux. Obsédé par la figure mythologique du centaure qu'il décline dans des centaines de dessins et qu'il sublime dans sa sculpture monumentale *Centaure mourant* (1911), Emile-Antoine Bourdelle révèle dans cette figure mi-homme mi-cheval une part intime de lui-même. Chloë Théault voit dans cette sculpture alliant aussi Éros et Thanatos, un autoportrait de l'artiste en bête, faisant un parallèle entre le récit héroïque d'Héraklès (archer qui blessa accidentellement le centaure Chiron) inspirant l'œuvre, et l'histoire personnelle de l'artiste : quand la mythologie antique se métamorphose en mythologie personnelle... Le combat du centaure devient aussi une métaphore du sculpteur qui lutte avec la matière à dompter, dominer, discipliner, pour la rendre expressive.

Cécilie Champy-Vinas explore l'incroyable férocité de l'animalité exprimée par les sculpteurs tels que Barye à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'inspiraient des animaux sauvages observés vivants au zoo, ou morts, lors de séances de dissection, ceci pour comprendre leur constitution anatomique « de l'intérieur ». Ces représentations de combats spectaculaires et sanguinaires (cf. Auguste Cäin) où la cruauté des animaux était mise en scène, peuvent paraître contraires – selon l'auteur – à l'idéalisation de ces derniers par nos contemporains. Elles répondaient au goût d'alors de la société, fascinée par ces scènes cruelles, et ne peuvent être lues que dans le contexte des luttes idéologiques autour de données scientifiques qui

---

9. Benoît Goetz écrit : « Si on suit Deleuze, dans son *Abécédaire*, cette recherche sans but pourrait se nommer : « être aux aguets ». Devenir-animal, c'est sans doute, alors, se déprendre des buts pour être aux aguets, pour s'installer dans un état d'alerte qui est un mode non humain de présence au monde ». Benoît Goetz, « L'araignée, le lézard et la tique : Deleuze et Heidegger lecteurs de Uexküll », in *Le portique, Revue de philosophie et de sciences humaines*, 2007. [<https://leportique.revues.org/1364>]

opposaient notamment partisans et opposants de la théorie de l'évolution darwinienne, développée dans *L'Origine des espèces* (1859). Si le sentiment de tendresse apparaissait dans certaines sculptures, il concernait alors les animaux domestiques. Le début du XX<sup>e</sup> siècle marque un tournant dans le traitement artistique des animaux sauvages (comme dans les célèbres sculptures de Pompon et Bugatti), qui sont dorénavant considérés « sensibles », capables de sentiments tendres et même maternels, comme dans une *Maternité* d'Henri Jacquemart, représentant « une lionne veillant affectueusement ses petits ». Cette ambiguïté entre férocité et « bienveillance » de l'animal sauvage se retrouve dans d'autres cultures, comme l'énonce clairement Mael Bellec qui se concentre sur le chef-d'œuvre du Musée Cernuschi, dédié aux arts de l'Asie. Le titre même de cette sculpture chinoise, un vase zoomorphe représentant un tigre dressé sur ses deux pattes postérieures tenant contre lui et sous sa mâchoire béante une figure humaine datant de la fin de l'époque des Shang (XVI<sup>e</sup> – XI<sup>e</sup> siècle avant notre ère), rend compte de cette difficulté d'interprétation : actuellement nommée « La Tigresse », ou « Tigre(sse) dévorant un homme », elle fut appelée autrefois « Tigresse allaitant ». Revenant sur l'état des recherches rassemblant approches culturelles, mythologiques, rituelles (chamanistiques) et même psychanalytiques concernant cette œuvre énigmatique, l'auteur montre comment l'interprétation de l'œuvre animalière fluctue selon les époques et suivant ce que nous voulons projeter, inconsciemment aussi, en elle.

L'hypothèse de l'homme dévoré et non protégé par le fauve, est mise en relation avec les sacrifices humains, réels (encore pratiqués à cette époque en Chine) ou symboliques. François Michaud parle du regard extérieur, presque détaché de notre corps que porte l'artiste vidéaste contemporaine Clarisse Hahn, qui filme le sacrifice d'un mouton par une famille du Kurdistan turc. Il oppose cet enregistrement volontairement neutre d'un acte familial, à notre société où l'abattage, la mort de l'animal sont mécanisés et invisibles. Le sang chaud qui coule de la gorge du mouton se confronte à notre regard froid (par ce traitement vidéaste impassible) porté sur l'objet-animal. L'auteur relie cet animal tranché rituellement aux lycanthropes flottants dans l'installation monumentale de l'artiste David Altmjed, *The Flux and the Puddle* (2013), qui sont découpés en morceaux dans un effet de miroir troublant : « Pour sentir, nous devons traverser l'animal, nous faire à *nouveau* animaux ». Cependant, c'est l'imaginaire, au travers du loup-garou, qui est morcelé, sacrifié. Le passage par l'hybridation, par cette figure mi-homme mi-animal, atténue la cruauté en rendant l'œuvre aussi effrayante que séduisante. Dé-composition qui renvoie aussi au travail du sculpteur lui-même, qui assemble les morceaux disparates et complexes de son œuvre. Autre hybridation évoquée, celle du travestissement, d'hommes et de femmes nus portant un masque d'animal autour d'un dîner improbable mis en scène par Isabelle Lévénéz dans sa vidéo *Le Repas de famille* (2006).

Le surréalisme déploie des « êtres hybrides » par assemblage de morceaux disparates, textuels ou dessinés, dans la pratique du cadavre exquis. Les créatures hybrides hantent aussi les toiles des surréalistes, comme l'analyse Rose-Hélène Iché se penchant sur « l'étrange cas de Jacques Hérold ». Entre inconscient et rêve éveillé, la toile est un écran de projection où l'humain, l'animal et le végétal s'imbriquent dans un jeu de métamorphose extatique : projection de ce qui est enfoui dans l'artiste, saisi par la « prise de conscience de l'inconscience ». Aussi, en retirant sa propre « carapace », Hérold peint des créatures écorchées : la chair à vif relie l'homme à l'animal, comme dans ce tableau où un couple d'écorchés évolue sur une créature mi-chouette mi-hibou (*Je t'raime*, 1938). Le peintre

contemporain sénégalais Omar Ba développe aussi un bestiaire qui dissout les frontières entre l'homme, l'animal et le végétal ; mais ici, l'onirisme est teinté de politique, avec la violence qu'il peut engendrer. Alain Quemine explore avec délice ce bestiaire mêlant tradition de la peinture occidentale et influences africaines, figures animales reconnaissables et chimères, douceur de l'animal sublimé et autorité de créatures mi-homme mi-animal (*Mayday, Mayday, Maydays* 3, 2013) représentant les hauts dignitaires de manière critique. Pour l'auteur, cet artiste s'est « affranchi de la barrière des espèces, et avant tout de celle que l'homme entend résolument construire entre les autres espèces et lui pour nier sa part de triviale animalité ». Si l'animal est une métaphore du politique, il est d'abord celle de l'énergie vitale, exprimée dans et par l'univers foisonnant de ce coloriste hors-norme.

C'est de cette même vitalité liée à l'animalité dont parle Myriam Bloëde, dans l'écrit qu'elle consacre à l'œuvre chorégraphique (mais aussi plastique, picturale et musicale) de Josef Nadj. Son bestiaire, non plus seulement représenté ici, mais « incorporé » au travers de danseurs, par leurs mouvements, déplacements, frémissements, remet en cause toute frontière perméable entre humanité et animalité : « Pour Josef Nadj ces frontières n'existent pas, n'ont jamais existé (...) ». Il ne s'agit donc ni de *jouer* l'animalité sur scène, ni d'exprimer une « sauvagerie » présente en l'homme (si celle-ci est reliée à la pulsion, l'excès), mais de déployer au travers d'états corporels primitifs, notre instinct primordial commun à l'animal, que nous avons perdu. Son œuvre pullule de bêtes réelles (mortes ou vivantes) ou fabriquées ; toutes sont à lire comme des symboles se rapportant à la mythologie, aux légendes mais aussi à certaines références littéraires. À l'instar de l'écrivain Jean-Christophe Bailly, ce sont *les* animaux, dans leur infinie diversité, plutôt que l'animalité qui intéressent l'artiste et qu'il veut explorer plastiquement<sup>10</sup>. Ou pour le dire ainsi : il cherche à exploiter sur scène, par l'animal, cet « état pur d'existence » (terme de Bailly) et revivifier l'énergie propre à l'état animal. Tout en restant humain<sup>11</sup>.

Assumant un malaise face à l'utilisation « concrète » d'animaux morts ou vivants par certains artistes contemporains, l'artiste Milène Guermont, interviewée par Vincent Delaury, préfère suggérer l'animal de manière presque abstraite, au sens où la figure du cheval (le seul présent dans son œuvre plastique) n'apparaît pas, si ce n'est par son hennissement. Comme chez les artistes précités, c'est la force, la vitalité de l'animal qui la fascinent, et qu'elle met en lien avec la puissance des phénomènes naturels tels que le mascaret, cette arrivée violente de la « barre » d'eau. La métaphore animale est au service d'une mise en lumière (dans tous les sens du terme) de la puissance de la marée galopante. Par ailleurs, elle rend sensible, animé, animal en un sens, son matériau de prédilection, le béton. Scientifique de formation, c'est paradoxalement par l'expérience qui rend visible un phénomène physique invisible, que l'animal « prend forme » dans l'imaginaire du spectateur. Le capteur de son installation *Escampette* repère la présence du visiteur et fait vibrer une poudre de béton, suggérant

---

10. Jean-Christophe Bailly, *Le Parti pris des animaux*, Ed. Christian Bourgois, Paris, 2013, p. 7 : « Depuis des années le sujet – les animaux, les bêtes – pas l'« animalité », me hante. Le plus ancien texte que j'ai écrit sur lui s'intitulait « Un abîme de la pensée », et c'est d'abord à ce titre, comme pure énigme, comme l'énigmatique même du vivant, que les animaux sont devenus pour moi une préoccupation constante ».

11. En cela, sa démarche diverge de celle du chorégraphe Xavier Le Roy, qui, dans ses « *Low pieces* » (2009-2011) cherche à ce que l'assemblage des corps nus de ses danseurs (déshabillés des artifices vestimentaires), dans leur déplacement animal ou mouvement végétal, devienne « une chose d'autre qu'humain ».

l'agitation du cheval à l'approche de l'homme. N'est-ce pas le visiteur, par son champ magnétique (commun aux êtres vivants), qui est mis en position d'animal ?

Cette dernière phrase sonne différemment dans le cas de la performance. Olivier Lussac explique que la performance faisant référence à l'animalité, convoque finalement davantage celle du spectateur que celle du performeur qui peut s'adonner pourtant à une véritable sauvagerie. L'animalité se présenterait comme une « ontologie négative » faisant référence à nos affects obscurs enfouis. Pour le performeur, il ne s'agit plus de *jouer* l'animal, mais de *transformer* l'homme en animal, de passer du théâtre joué au vécu. L'artiste est à vif, jusqu'à produire des actions d'une violence immodérée (le *Wiener Aktionismus* jouant les chefs de file). En citant des performances produites par des femmes, où l'animalité est liée au pouvoir de l'homme et à la répression de la femme (l'artiste Ana Mendieta allant jusqu'à se mettre « en position » de viol), l'auteur montre comment ce « spectacle factuel » réveille chez le spectateur un affect ambigu, archaïque. Aussi, ces performances ne sont-elles pas que des démonstrations de pure violence (laquelle est bien réelle) : leur appréhension émotionnelle pose des questions intellectuelles, comme celles de nos propres limites, de notre refus ou de notre acceptation de la transgression, c'est-à-dire de nos propres interdits. La performance peut être un jeu dangereux.

Que devient la performance quand elle est filmée, rejouée face à la caméra d'un cinéaste plasticien, qui l'incorpore dans sa propre création ? Pierre Coulibeuf, connu notamment pour son film *Balkan Baroque*, où Marina Abramović se prête au jeu d'une autobiographie fictionnelle, métamorphose l'univers d'autres artistes, tels que Jan Fabre, en matériau cinématographique<sup>12</sup>. Deux axes liés à l'animalité se retrouvent : d'abord le comportement animal des personnages, qui amène à la question de la folie (« se prendre pour » n'est pas « jouer à »), dans leur rampement, leur mouvement désarticulé, leur halètement, leur nudité, leur union spasmodique dans l'humus, leur soumission au maître (Fabre à quatre pattes, la langue bleue, embrassant la plaque mortuaire de Rubens), etc. À cette altérité animale vécue et non jouée s'ajoute la question de la métamorphose et de l'hybridation dans le processus même de création. Le cinéaste développe dans ses fictions un monde de l'entre-deux, celui du rêve et de l'hallucination, qui découle d'un entre-deux mondes artistiques : il transmute l'univers des artistes-référents dont il s'inspire en son propre univers. Il « les engage dans un processus expérimental où il les déterritorialise, les traque, examine leurs réactions dans ce jeu de perdition, comme dans un labyrinthe (figure symbolique fétiche du cinéaste) où ils doivent se perdre pour trouver autre chose en eux, un inconnu dévoilé dans l'expérience de la contrainte ». Le spectateur suit le cinéaste dans sa traque de ces figures humaines *désaxées*, dans cet espace magnétique sans début ni fin, qui suinte l'étrangeté ressentie face au monde animal, cette altérité à l'inquiétante familiarité.

Pierre Coulibeuf contraint l'artiste qu'il filme à se dédoubler ; il le poursuit dans un lieu pour le perdre, le faire réagir autrement. Claude Lévêque contraint le visiteur dans des dispositifs complexes, oscillant entre espace expérimental, parfois carcéral, et piste de cirque ou de spectacle. Le visiteur, dans une mise en circulation, « subit » des stimuli parfois

---

12. Ce texte que j'ai écrit après deux entretiens avec l'artiste, se concentre sur quatre de ses films en lien direct avec l'animalité. Je tiens ici à remercier Gaudêncio Fidelis, pour la transmission de la photographie de plateau de *Dédale*, prise au musée de Porto Alegre (Brésil).



violents, ce qui pourrait le mettre dans une position d'animal « de laboratoire » ou de cirque (comme dans *Le Grand soir*, pour la Biennale de Venise 2009). Cependant, dans cet entretien réalisé par Juliette Singer et moi-même, l'artiste a insisté sur l'ambivalence entre répulsion et séduction de ses dispositifs, qui démonte l'idée de contrainte pure ; au contraire du scientifique, il ne cherche pas à provoquer de réaction spécifique chez le visiteur. La question de l'enfermement (jusqu'à la cage rappelant celle des animaux, fût-ce celle des lions que l'on admire ensuite sur la piste) est ici à reconsidérer sous l'angle de l'aliénation physique et mentale. Retour au politique, au sens large du terme : Claude Lévêque travaille sur l'aliénation de la liberté. Selon lui, l'artiste serait actuellement le propre auteur de son enfermement, pris dans cette « autocensure ambiante qui est sournoise ». S'il n'y a pas de volonté de renverser le système de l'intérieur (ce qui serait naïf), l'intégrité et la prise de position sont déjà pour lui une forme de résistance. Électricité, flashes électriques, sons extrêmes, ne sont-ils pas d'abord utilisés pour faire perdre au visiteur ses repères, afin de l'engager dans ces « ténèbres pulsionnelles » et prendre ainsi conscience par la voie du corps de sa condition animale de mortel ? Une vanité à vivre dans la jubilation esthétique de l'agressivité (comme dans certains concerts Trash métal ou punk), et le plaisir de se sentir un être *animé*. Une reconsidération de la condition humaine, via un détour par l'animalité - qu'elle soit figurée ou transfigurée - qui se retrouve chez presque tous les artistes la prenant à bras le corps.

**Hélène Singer**