

Méditations à dos de zèbre

Marcel Pleau

Number 113, Winter 2013

Animalité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68325ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pleau, M. (2013). Méditations à dos de zèbre. *Inter*, (113), 53–55.



Méditations à dos de zèbre

► MARCEL PLEAU

Une exposition de groupe, et *a fortiori* quand ses commissaires l'affublent d'un titre accrocheur comme pour lui assurer une cohérence thématique, incite maintes fois à ne retenir parmi les œuvres présentées que ce qui impressionne sur le plan esthétique ou, plus simplement, suscite une émotion.

Un tel scénario s'est produit lors de ma visite à Zoo, une exposition collective autour du thème de l'animalité dans un choix d'œuvres récentes. Présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, du 24 mai au 3 septembre 2012, cette expo m'a offert une rare émotion devant une œuvre, inédite par surcroît : délaissant les autres, je me suis attardé devant la sculpture *Le Spectre et la Main* de l'artiste québécois résidant à New York David Altmejd, pour laquelle j'ai ressenti un véritable *flechazo* !

Cette sculpture exceptionnelle, de grandes dimensions, occupe à elle seule une salle entière du musée. À l'intérieur d'un énorme cube de plexiglas (plus de trois mètres de large, six de long et deux et demi de haut), Altmejd a confectionné, avec de l'argile et de la résine, avec du fil de métal et du crin de cheval, les figures reconnaissables, mais laissées inachevées, de trois zèbres maintenus, dira-t-on, en pleine chevauchée. D'ailleurs, il a apposé un écriteau tracé à la main au-devant du cube d'où, en s'agenouillant, on pourra nettement ressentir l'impression de la cavalcade de ces nobles bêtes, procurant de la sorte l'illusion de mouvement à une œuvre vouée à l'immobilité. Des noix de coco alignées dans l'espace simulent aussi cette sensation d'envolée, alors que d'autres, perchées en haut du cube de plexiglas, tel un cocotier, rappellent par métonymie le sol tropical sur lequel galopent ces équidés sauvages. Au fond du cube, derrière les zèbres, ont délibérément été laissées quelques feuilles de plexiglas, comme pour servir à son parachèvement...

Quelle signification attribuer à cette création, qui rappelle avec étrangeté les cabinets de curiosités des anciens musées d'histoire naturelle et leurs animaux empaillés présentés sous vitrines ? Au départ, l'analyse

suivait la teneur explicite de cette exposition collective donnée par son titre Zoo. Mais un zoo, même s'il s'agit d'un vaste parc safari, constitue une prison pour des animaux sauvages, ainsi *domestiqués* et offerts à la curiosité des humains. Un zoo n'est en rien un lieu naturel, mais plutôt un enclos culturel pour le seul bénéfice de l'animal dominant : l'humain. À poursuivre la réflexion à partir de cette perspective, nous n'obtiendrions qu'un breuvage peu appétissant, un discours écologiste dissout dans notre mauvaise conscience de complices – involontaires ? –, à propos de la destruction progressive de la vie sauvage sur la planète, d'où elle ne survivrait qu'au sein des omnizoos appelés « réserves naturelles ». Considérée ainsi, la sculpture *Le Spectre et la Main* proposerait une vision mélancolique d'un règne naturel appelé peu à peu à disparaître.

Mais, à bien y réfléchir, je considère une telle interprétation erronée parce que les commissaires ont mal choisi le titre de leur exposition. Il aurait été plus juste de l'intituler *Bestiaires d'artistes*... En effet, si certains parmi eux d'adonnent à une approche mêlant l'écologie à la politique, d'autres ont recours aux figures animales pour d'autres motifs. Tel est le cas d'Altmejd.

Alors, quelle signification attribuer à sa création ? Avant d'y répondre, faisons d'abord escale à Londres. En 2008, Damien Hirst, mi-artiste, mi-homme d'affaires richissime, vedette de la scène mondiale mais surtout infatigable *self-promotor*, a mis sur le marché une sculpture intitulée pompeusement *The Incredible Journey* [www.damienhirst.com/the-incredible-journey]. Ce dernier avait alors placé, dans un cube de verre, un zèbre entier – déjà mort ou sacrifié pour l'art ? – conservé dans du formol. Cette production s'inscrit dans une série quasi industrielle de cubes de verre aux diverses bêtes *formolées* : requin, vache, agneau...

Je n'ai pas vu le zèbre de Hirst mais, dans une galerie huppée de New York, j'ai vu son requin et sa vache sectionnée. Ma première réaction – Wow ! – a fait place à une appréciation plus mesurée de cette pratique artistique fort singulière. Avec le temps, on en vient même à voir en ces

animaux plongés dans le formol une étrange ressemblance avec les trophées des chasseurs coloniaux d'antan.

En art comme en littérature, les représentations des animaux, à l'égal des machines, d'ailleurs, ne servent d'habitude de prétexte qu'à des métaphores ou à des allégories qui pointent vers autre chose que l'animalité à proprement parler. À cet égard, Hirst et Altmejd ne font pas exception. Reste à établir la portée de leur choix respectif pour notre protagoniste, le zèbre. Pour qui n'a jamais foulé le sol africain, ce dernier demeure une créature quasi mythologique. Pour peu, on le rangerait au rayon des licornes, centaures et dragons.

Dans le cas du Britannique, aucun mystère ne transpire de sa série d'animaux formolés. De leur repos éternel ne se dégage aucune *transcendance*. L'emploi de ce mot ne rime d'aucune façon avec le souffle d'une divinité quelconque ni avec les chimères de l'occultisme. Un ciel bien humain, plutôt, s'expose : celui des significations nourries d'imagination, d'idées, de sensations et d'émotions. Ou, pour faire bref, employons un mot non moins équivoque : *culture*.

De ces productions, aucune transcendance, donc, ne vient infléchir l'immanence brutale du donné sensible. Cependant, de celles-ci transparaît un sens voulu de leur créateur : celui de célébrer la mort. Les cubes de verre de Hirst sont des cercueils. Enduits d'une épaisse couche de cette conception mortifère, ils ne laissent s'échapper aucune fantaisie digne d'enrichir une culture qui, depuis les balbutiements de la modernité, s'accorde avec le mot *humaniste*. En gambadant, plutôt, sur la crête de la culture dominante, le populisme commercial, l'artiste assure la réussite de sa production par voie du *spectaculaire*. Employé ici en tant que substantif, cet adjectif désigne les contraintes imposées par les industries culturelles dans le but d'optimiser les répercussions publicitaires autour d'une œuvre. L'artiste, s'il ne veut pas que son travail sombre dans l'indifférence généralisée d'une société gavée de produits culturels en tous genres, cherchera à donner à ses œuvres, par des moyens techniques, des effets aptes à s'attirer l'attention des collectionneurs, des musées et des critiques, cette voie royale vers le succès. Ainsi, le spectaculaire va bien au-delà du spectacle inhérent à toute œuvre d'art. Il s'agit de créer une *sensation*, suivant l'acception que l'anglais accorde à ce mot, c'est-à-dire un « enthousiasme ou ravissement mêlé à une nuance de scandale ». D'ailleurs, en 1997, Hirst avec son requin au titre non exempt d'esprit, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, et les autres artistes de sa cohorte issue des années quatre-vingt, les YBA's (Young British Artists, dont les frères Chapman, Chris Ofili, Marc Quinn, Sam Taylor-Wood, Gillian Wearing et Rachel Whiteread), ont obtenu l'ultime consécration d'une grande exposition au quartier général de l'*establishment*, The Royal Academy, justement sous le titre de *Sensation*. En 1999, cette même exposition, montée au Brooklyn Museum, a déclenché un scandale politique quand le maire de New York, Rudolph Giuliani, a proposé de couper le financement du musée pour ce sacrilège...

Voici donc la mécanique du spectaculaire de cette production singulière : d'abord, par un objet insolite (l'animal formolé), pousser la provocation de manière à créer un coup publicitaire afin d'établir la marque de commerce à partir de laquelle l'artiste peut satisfaire une demande, antérieurement inexistante ; ensuite, transformer ces objets d'art en objets de spéculation financière, un placement sûr, ceux-ci devenant entre-temps décoratifs, s'ajoutant à merveille au design sophistiqué de leurs riches propriétaires ; enfin, avec le temps, grâce aux critiques et théoriciens, les métamorphoser en objets de spéculation intellectuelle et leur découvrir des significations nobles...

Mais revenons à Altmejd et à sa sculpture présentée au MAC. S'est-il inspiré du Britannique pour se moquer de ses trop faciles provocations ? Pour démontrer ce qu'un artiste doué d'imagination peut réaliser, et non une simple récupération de la carcasse d'une pauvre bête, comme l'a faite Hirst, il crée, pour *Le Spectre et la Main*, pas moins de trois zèbres par un pur acte artistique. Tout ceci n'est que spéculation, mais Altmejd montre à l'évidence un côté anti-Hirst par un rejet du spectaculaire au profit d'un authentique spectacle de la matière et de la forme. Non, ici, pas de *sensation*.

Avec cette dernière production, l'artiste québécois franchit un pas important dans la maîtrise de son art. J'ai remarqué ses œuvres pour la première fois à la *Triennale québécoise* de 2008, toujours au MAC. Les deux sculptures présentées alors, en particulier « Le berger », m'ont fasciné par

leur emploi d'une matière proliférante au matériau insolite, voire dégoûtant. Il avait alors réussi à se façonner une esthétique particulière. Désignons-la du terme *baroque*. Par contre, avec *Le Spectre et la Main*, un titre aux nettes résonances surréalistes, Altmejd atteint une maîtrise sûre de la forme, ce qui ne me semblait pas évident dans ses sculptures antérieures. Avec cette nouvelle œuvre, il se montre plus rigoureux dans le choix et l'agencement des matériaux, plus économe de ses gestes. Est-ce une évolution durable ? Après le « baroque », serait-ce une étape vers un « classicisme » ?

Quel message comprendre de cette sculpture ? Impatient de repérer, pour son repos éternel, une demeure digne de son être d'animal fabuleux et énigmatique, le spectre n'est autre que le fantôme de ce zèbre sacrifié par cet impie, Hirst. Un refuge que seule la main experte d'un artiste de génie pourrait lui offrir. Belle fabulation, certes. Mais nous serions mieux avisés de retenir la deuxième acception du vocable *spectre* qui ne pointe vers aucun revenant ou autre créature surnaturelle, mais renvoie plutôt aux « images juxtaposées formant une suite ininterrompue de couleurs et correspondant à la décomposition de la lumière blanche par réfraction (prisme) ou par diffraction (réseau) », selon le *Petit Robert*. En témoigneraient alors ces fils multicolores qui, tout en soutenant les figures des zèbres, sont dispersés çà et là, jusqu'aux rayures, tant caractéristiques de ces animaux, qui rappellent l'idée d'un spectre lumineux. Ainsi s'esquisse une interprétation crédible qui ne tient compte que d'éléments artistiques ou naturels. Cette sculpture représente un hommage à cette merveille, la lumière médiatrice entre l'artiste, créateur de formes, même étranges ou incomprises, et nous, ses spectateurs.

Contrairement au cube de verre de Hirst rempli d'un liquide glauque, le formol, et d'une triste bête, le cube d'Altmejd resplendit et, en son intérieur, une riche matière sensible, les zèbres et les cocos, procure au spectateur une douce jouissance. Ici, rien de mortuaire, juste une manifestation de la vie.

Si l'écrivain rend lisible le monde, du moins le sien, le plasticien le rend visible, ce qui autorise le créateur du *Spectre et la main* de le recouvrir d'un fécond maillage métaphorique. Sa structure, faite de plexiglas, agit certes comme un contenant dans lequel est inséré le matériau tangible, mais aussi, en lui-même, à l'instar de son contenu, il est tissé de significations. À l'imagination du spectateur, l'œuvre lui fait voir une terre où l'animal fabuleux, confectionné par l'artiste et non conservé par un taxidermiste à la Hirst, demeure libre de galoper à sa guise. Ce cube, en raison même de sa transparence, n'est en rien un enclos symbolique. Bien au contraire, en s'éloignant dans la salle, il apparaît tel un globe observé depuis l'espace interplanétaire. En nous rapprochant, ensuite, notre regard amusé, peut-être secrètement envious, revient plein de tendresse vers ces zèbres qui, dans ce monde d'art et non de géographie, cavalaient en toute liberté...

L'œuvre d'Altmejd tombe à point nommé. De nos jours en art, mais plus encore dans la culture, se dessine une nette prédominance pour l'image immatérielle, élaborée pour différents supports : la photo, la vidéo, la télévision, le cinéma, les productions numériques de toutes sortes. Un phénomène déjà ancien devient inquiétant à notre époque, car il marginalise toujours davantage les arts plastiques comme nous les désignons jadis : la peinture, la sculpture, l'installation, les productions graphiques. Notre expérience de la plasticité des matériaux imbriqués dans des formes se voit donc à tout instant menacée par la déferlante de cette immatérialité de l'image dans toute la sphère sociale. Nous prodiguons, sous ce régime, une débauche de représentations qui, par contre, ne nous donnent aucune prise, ni sur un objet physique, ni sur un matériau sensible. S'il est peut-être exagéré d'y voir un conflit entre le sensible de la plasticité et un visible fruit d'une supposée « réalité virtuelle », il n'empêche qu'une production de masse d'images désincarnées, planes, froides, omniprésentes dans la culture ambiante et, pis, envahissant toujours plus la scène artistique, pose de réels problèmes. À commencer par la passivité du spectateur hypnotisé devant l'écran de télévision ou d'ordinateur, de cellulaire ou de tablette. Que reste-t-il d'une jouissance du sensible, de cette joyeuse inutilité de l'art, en regard des avancées des industries du plaisir dotées d'un très haut niveau de sophistication technique ?

Résumons, en terminant, ce double danger qu'affronte l'art : d'une part, se couper du monde tangible, des matériaux et confections sensibles ; d'autre part, s'éloigner de significations transcendantes. Il



> David Altmejd, *Le Spectre et la Main*, plexiglas, noix de coco, argile époxy, résine époxy, fil, résine, fil métallique, crin de cheval, acrylique, 315,6 x 683,3 x 248,9 cm, 2012. Collection particulière. Photos : Guy L'Heureux.

faut éviter, cependant, toute complaisance avec une attitude ringarde qui rejeterait en bloc le régime de l'image aujourd'hui dominant. Non seulement ne serions-nous pas en diapason avec notre époque, mais ce serait méconnaître les authentiques chefs-d'œuvre que la photo, le cinéma, la vidéo, ont su réaliser. Heureusement, de temps à autre, un artiste relève le défi de maintenir les liens entre un contenu sensible et la recherche formelle, sans pour autant retomber

dans un quelconque académisme ou mimétisme appauvrissant des gloires du passé. Alors s'offre, à qui sait l'apprécier, un authentique moment de grâce, à l'exemple de ce merveilleux *Spectre et la Main*. ◀

MARCEL PLEAU est un journaliste indépendant de Montréal. Jusqu'à 2008, il était chroniqueur culturel au mensuel gai *RG*. On peut consulter son essai *La menace culturelle* au www.pleaublogue.blogspot.com.