

Transformons-nous les uns et les autres, en végétaux, en bêtes : métamorphoses nature et animale

Paul Ardenne

Numéro 135, printemps 2020

Métamorphoses et fluidités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93831ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ardenne, P. (2020). Transformons-nous les uns et les autres, en végétaux, en bêtes : métamorphoses nature et animale. *Inter*, (135), 12–21.

TRANSFORMONS-NOUS
LES UNS ET LES AUTRES,
EN VÉGÉTAUX, EN BÊTES

:

MÉTAMORPHOSES NATURE
ET ANIMALE

PAUL ARDENNE

Se rêver ou s'imaginer autres que nous sommes est une constante de la culture humaine. Ce que la réalité ne nous donne pas, un corps parfait et adapté pour triompher de toutes les circonstances de nos vies fragiles, l'imaginaire de la métamorphose nous l'offre à peu de frais : il s'agit juste d'y croire ou, à défaut, d'envisager comme possible l'incarnation en nous-mêmes du « différent ».

La modernité, en matière d'imaginaire de nos métamorphoses, a décliné à son heure, surtout, le goût du monstre. Le monstre moderne, celui qui sort des esprits d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, de Francisco de Goya, de Mary Shelley, d'Odilon Redon, d'Edgar Allan Poe, d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, de Franz Kafka et de Francis Bacon, n'est que rarement l'ami du genre humain. Le temps est alors à l'inquiétude, sur fond de passion tératologique ; il est aussi au doute quant à certifier que l'être humain est bien à la mesure du monde qu'il habite et non pas dominé par lui. Ce côté sombre de nos métamorphoses perdure avec force, sinon quasi exclusivement, jusqu'à la postmodernité. Ce tournant culturel né avec les années soixante-dix introduit bientôt une plus grande fluidité des représentations métamorphiques de l'humanité. Ce changement symbolique résulte d'une ouverture mentale accrue à l'altérité, une altérité dorénavant envisagée, en termes identitaires, sous toutes ses formes (de genre, de race, de sexualité, d'origine, d'espèce...).

Si le devenir-monstre continue bien à alimenter l'imaginaire postmoderne et à y faire recette (*Cremaster* de Matthew Barney, autoportraits modifiés d'ORLAN et de Jenny Saville, visages-tumeurs de Nancy Burson...), une autre pulsion métamorphique, parallèlement, se fait jour. Celle-ci, au registre des inflexions, voit l'être humain se marier de plus en plus avec la nature, l'environnement et l'animal, un compagnon au rôle accru dans l'inventaire des métamorphoses que nous façonnons de nous-mêmes. Un effet de l'intrusion, dans nos représentations, dans nos fantasmes, de l'écologie et des questions nées de l'anthropocène ? Cette hypothèse est vraisemblable.

Nous devons à Ana Mendieta, dans les années soixante-dix, plusieurs autoportraits où elle cherche à opérer un rapprochement forcené entre elle, simple humaine, et le cadre naturel. Dans *Arbre de vie* (1977), le corps nu couvert de boue, l'artiste cubaine se colle de tout son dos contre le tronc d'un arbre, comme pour entrer dans la chair végétale de celui-ci et s'y mélanger. Pour *Image de Yagul* (1973), allongée dans le trou d'une tombe précolombienne en pleine terre, elle se recouvre de fleurs qui font de son corps un élément mi-charnel, mi-végétal : un être semi-floral¹.

Ces tentatives de fusion entre corps humain et environnement naturel, deux décennies plus tard, trouvent leur consécration dans certaines performances de l'artiste hollandaise Linda Molenaar. En 1994, dans *Cow* (Vache), déguisée en vache (elle a recouvert sa peau d'un juste-au-corps couleur pie), l'artiste vaque dans les prés et dans une étable au milieu de vrais bovins, partageant leur compagnie. Avec *Tree Pose* (Pose contre l'arbre) en 2011, la peau entièrement couverte, cette fois, d'échardes de bois de cèdre lui donnant l'aspect d'une armure, Linda Molenaar s'immobilise une demi-heure durant, le front plaqué contre le tronc d'un arbre. Le corps-arbre de l'artiste, pour l'occasion, s'essaie à ressentir au plus exact, en quête d'un rythme qui n'a rien d'humain, si tant est que ce type de sensation soit accessible, ce qu'est être un arbre.

TROUBLE DANS LA MONSTRUOSITÉ

Se changer en un autre que soi, dans le cas de Linda Molenaar, voit l'artiste investir un territoire radicalement décalé, non anthropocentré (nous autres, humains, ne sommes ni des vaches ni des arbres), mais pour autant réel : une vache, cela existe ; un arbre, cela existe également. Rien à voir, en l'occurrence, avec la représentation conventionnelle de la monstruosité humaine. Traditionnellement, le devenir-monstre de l'humain est traduit plastiquement par des effets d'excroissance ou de dérive morphologique, et ce, au plus loin de tout réalisme. Le cafard, « un insecte monstrueux », en quoi se retrouve changé, dans *La métamorphose* de Kafka, l'infortuné Gregor Samsa, n'existe pas en réalité : trop gros, hors échelle. N'existent pas non plus dans la réalité l'hybride femme-vache du type de la déesse Hathor chez les Égyptiens antiques, le centaure Nessus qui est, selon la mythologie grecque, un humain doté d'un corps de cheval ou encore le Wendigo des Algonquiens du Canada, ce monstre émanant d'un humain qui a mangé la chair d'un autre humain et qui, pour cause de cannibalisme, a muté. Fi de ces fantasmagories !

Au plus près du monde réel, la métamorphose contemporaine, elle, entend plus volontiers se frotter à des incarnations potentiellement possibles, voire des incarnations où l'être humain, hors tout imaginaire, se conjugue au devenir-monstre le plus près de l'univers familier : je me veux en vache ? Je fais la vache. Je me veux en arbre ? Je fais l'arbre. Lorsque Marion Laval-Jeantet, membre du collectif AOO (Art Orienté Objet, France), se fait perfuser du sang de cheval dans la perspective d'apprécier ce qui en elle peut se « chevaliser » après ce transfert sanguin hors norme dans *Let the Horse Live in Me* (2011), l'être à travers lequel elle se « monstrie » est tout ce qu'il y a de plus ordinaire : un cheval – cette « espèce compagne »² de l'humain depuis des lustres, dirait Donna Haraway.

Idem pour Abraham Poincheval qui, après trois semaines passées à couvrir un œuf de poule fécondé, voit sortir de sa coquille, piaillant, un poussin. Le fantasme de métamorphose que forme l'artiste, dans ce cas, renvoie au réel du monde animal : je suis un humain mais, si je couve, je suis une poule, aussi bien.

MOI EN MIEUX, MAIS QUEL MIEUX ?

Les métamorphoses contemporaines telles que fantasmées par les humains sont le plus souvent banales, superhéros Marvel et humains-robots en tête. Le plus clair du temps, notre désir du devenir-monstre s'accommode en priorité de ces modèles d'excellence, versions hollywoodiennes ou *sci-fi* de l'*Übermensch* (le surhomme) nietzschéen ; versions améliorées, solides, défiant la mort, *augmentées*, de notre friable et si souvent négligeable humanité périssable. La métamorphose ainsi voulue nourrit un processus gratifiant de consolation. Nous avons notre moi métamorphosé pour ne pas mourir de la vérité, cette vérité qui fait planer au-dessus de nos têtes, comme une épée de Damoclès, le *memento mori* : je ne suis pas un superhéros Marvel ? Je ne suis pas non plus un cyborg ? Alors, je ne dois surtout pas oublier que *je vais mourir*.

« Moi en mieux ». Moi me réinventant sous la métaforme d'un autrui bien supérieur à moi, bien mieux adapté que je le suis quotidiennement au monde dans lequel je vis. Soit ! Mais moi en qui et en quoi ? Puis-je m'autoriser à me réincarner en dieu ou en prophète ? Non, désolé, la place est déjà prise : Moïse, Jérémie, Zoroastre, Confucius, Bouddha, Jésus, Pharaon, Auguste, Mahomet, Raël... Ces humains divinisés ou semi-divinisés ne sont pas aisément remplaçables. Puis-je m'autoriser, alors, à être une machine intelligente, un supercalculateur, et me donner la forme fantasmagique de l'ordinateur quantique de Google (2019) ? Surpuissant, assurément, et très gratifiant, mais il y a un *mais* : trop technique, trop machinique, niant la part humaine de moi-même. Alors quoi ?

L'idéal en termes de métamorphose humaine, tout compte fait, pourrait bien être ce summum qu'offrent la série d'animation américaine *Transformers* (1984-1987) et les cinq films grand public (2007, 2009, 2011, 2014, 2017) tirés de cette science-fiction à succès pour gamins et adolescents. Ici, les personnages ne sont humains ou machines que le temps qu'ils ont besoin d'être humains ou machines. Si nécessaire, ils n'ont besoin que de deux temps, trois mouvements pour muter en *à peu près n'importe quoi*. À l'ère de la biotechnique toute-puissante – notre époque, donc, depuis Alan Turing et Francis Crick, découvreurs-

promoteurs inspirés de l'ordinateur et de l'ADN –, rien ne m'interdit, à l'image des figurines de *Transformers*, de m'envisager refondu sous une forme biomécanomorphe. Faute d'incarner le Tout-Puissant (Dieu, ses hérauts) ou le tout-puissant de la machine (l'ordinateur quantique), je peux du moins me convertir *ad libitum* en voiture, en arme de guerre, en avion, en fusée, en serpent biométallique, en cerveau modèle Einstein-Hal (le grand physicien + l'ordinateur de *2001: l'odyssée de l'espace*), en phallus cosmique ou en vagin céleste pour mon plus grand avantage.

Sauf masochisme ou envie irrépressible de dévalorisation, la métamorphose telle que l'humain l'envisage pour lui-même ouvre une mutation avantageuse. Dans les cultures manichéennes (Mani, le judéo-christianisme, le bogomilisme, l'islam, puis Hollywood et Disney sur le tard, en mode sécularisé), des cultures où la conscience humaine est régie par le principe « Ou le bien, le plus, ou le mal, le moins », c'est le plus qui emporte la mise : ou saint, ou rien. En ces terrains binaires, nous ne nous métamorphosons de notre propre gré, par l'imaginaire, que pour grandir, à toutes fins de s'élever au-dessus de nous, en maniant sans mesure l'autogratisation et l'autoencensement. Merci au narcissisme, toujours actif à la lisière des réinventions imaginaires de nous-mêmes.

RENDRE LA MÉTAMORPHOSE CRÉDIBLE

Il y a un inconvénient aux métamorphoses de divertissement que sont, dans la culture populaire, les modèles lénifiants du superhéros, du cyborg et du saint : leur manque de crédibilité. Qui y croit ? Nous voudrions y croire, sans doute, mais vouloir, pour la circonstance, n'est pas pouvoir. Pour être acceptable, la réinvention métamorphique de nous-mêmes (notre projet mutationnel mental) doit à tout le moins avoir quelque chose de tangible et, sous peine de tenir de l'élucubration, se raccrocher du réel. Je peux certes me coller de fausses ailes aux bras et envisager de monter jusqu'au soleil par mes propres moyens. Mais serai-je Icare pour autant ? Gino de Dominicis, en 1970, exprime fortement cette limite de la foi en la métamorphose dans une performance filmée qui fait tout autant rire que pleurer. L'artiste italien, dans un vaste paysage naturel, escalade un monticule de terre et se met à battre des bras de toute son énergie, comme un oiseau qui retient le moment de s'envoler, dans *Tentative de vol*³. Il se lance, il se casse la figure.

Faire revenir la métamorphose dans le giron du réel, la rendre crédible ? Cette pulsion en vaut la peine pour cette raison essentielle : tirer un profit concret, hors tout étourdissement, de l'imaginaire. L'artiste new-yorkais Sean Capone s'y essaie en 2014 avec sa vidéo *The Metamorphosis (Daphne in Four Parts)*, dessin animé d'une vingtaine de minutes dont le thème vient marier l'arbre et l'être humain. Adeptes de l'*expanded cinema* et des effets numériques (3D, *morphing*...), Sean Capone part du mythe antique de Daphné, nymphe de la légende grecque (*dáphnê*, signifie « laurier »). Ovide raconte qu'elle se transforme en laurier-rose au moment où Apollon, rendu fou amoureux d'elle par Cupidon, s'apprête à l'attraper. Corps-arbre, donc corps-prison ? Pas si sûr. Que nous montre Sean Capone ? Dans *The Metamorphosis (Daphne in Four Parts)*, Daphné, représentée en hybride femme-arbre, s'adresse à nous, spectateurs, nous prenant à témoin. Sa voix est lente, lente comme peut l'être celle d'un arbre, qui n'a pas notre capacité de perception : les réactions nerveuses de l'arbre, selon les scientifiques, seraient des milliers de fois moins rapides que les nôtres. Loin de nous livrer une Daphné prisonnière de sa condition, la vidéo nous met au contraire en face d'une femme-arbre consciente de sa situation nouvelle, se posant de bonnes questions : qu'est-ce qu'être une femme, un arbre, une femme-arbre, un arbre-femme ? Une créature, en somme, d'aujourd'hui, avec des problèmes de femme et d'arbre d'aujourd'hui.

Les préoccupations de cette étonnante Daphné ne sont pas si éloignées des nôtres. Ainsi remoulée par l'artiste – le thème immémorial de la métamorphose, de concert, se voit ainsi ressaisi d'une manière non traumatisante –, elle n'est plus l'antique figure d'un conte moral, mais un individu intellectuel qui s'interroge sur son destin et s'adonne à un autoexamen, sur ce ton de confiance qu'affectionne la télé-réalité. Qui est le héros postmoderne à l'heure de la civilisation de Sean Capone ? Une femme réfléchie, transformée en arbre non pour son désavantage, mais pour vivre une expérience humaine intense, hors norme, la rapprochant de la nature.

UNE TENTATIVE DE MÉTAMORPHOSE CONCRÈTE : L'HUMANIMALISME

L'« humanimalisme », en matière d'invention de métamorphoses humaines, représente à compter des années deux mille une tendance forte. Que recouvre ce néologisme ? L'humanimalisme, c'est l'humain se faisant animal ou, du moins, se rêvant chaîné à ce dernier dans un rapport de forte proximité. Une scène fameuse du film *Pain et Chocolat* (1974), long-métrage du cinéaste italien Franco Brusati, donne à cette mise bord à bord humain-animal une illustration certes cocasse, style tragicomique de ce film oblige, mais tout à fait prégnante. Des travailleurs immigrés italiens squattant en Suisse un poulailler ont adopté le comportement des poules jusqu'à un degré de mimétisme aussi stupéfiant qu'angoissant. Ils piaillent, picorent, s'ébrouent, couvent des œufs... Et nous nous demandons en vérité, à les regarder ainsi « volailler », s'ils sont encore humains.

Assumer d'être encore un humain : tel est bien dorénavant l'enjeu crucial en ce début de XXI^e siècle, un moment de l'évolution où le désir d'être humain pourrait venir à manquer, pour cause de dégoût de soi. L'anthropocène, consécration de l'homme pollueur, prédateur et destructeur de l'environnement naturel, n'est pas sans générer une irréfragable contestation de l'humanisme. Être un humain pour mettre l'humain au centre : en quoi cette volonté, ce positionnement, cette idéologie, peuvent-ils se prévaloir d'une légitimité sur une Terre enregistrant, pour cause d'actions irresponsables, tant et plus de calamités ? Déclin de la biodiversité, fonte des glaciers, réchauffement climatique, épuisement des ressources fossiles, pollution majeure de l'atmosphère et des sols... L'humanité est la première responsable de ce désastre, et lui tourner le dos n'a rien d'inopportun. La pensée écologique rend biocentrique, elle met toute la vie au centre, avant d'y mettre le seul être humain. Elle suggère que l'humanité est une réalité à réformer, sinon à *oublier*. Notre relation à nous-mêmes s'en trouve inévitablement transformée. Comme l'écrit Elsa Zotian au vu et au su de ce mouvement de sensibilité favorable à la cause animale, « les différentes sortes d'amalgame humanité-animalité touchent aux fondements de l'anthropologie, tant à la définition des limites de l'humain qu'à ses spécificités, et bouleversent les conceptions de la "personne" »⁴.

La convocation artistique de l'animal, de plus en plus intense dans le champ de l'art postmoderne, a un mobile qui est l'identification, *notre* identification, à nous, humains. Notre tension à un « devenir-animal »⁵ s'accroît, selon une logique anticartésienne. Nous nous rappelons alors que l'humain, lui aussi, partage beaucoup avec l'« animal ». Ne dérive-t-il pas biologiquement du même rameau que le chien ou, en amont, la méduse, très vieille ancêtre, au gré des accidents naturels, du « hasard » et de la « nécessité » de l'évolution⁶ ? « L'animal que *donc* je suis »⁷, admettait le philosophe Jacques Derrida.

Il y a tant de proximités entre l'animal et nous, êtres humains, biologiquement parlant et depuis que médite la conscience humaine ! Les premières sépultures humaines cumulent ossements humains et animaux. La plus ancienne des peintures pariétales, vieille de 44 000 ans, découverte dans une grotte indonésienne de l'île de Sulawesi (Célèbes), expose des scènes de chasse où les chasseurs d'animaux sont représentés mi-humains, mi-animaux, selon un mode d'hybridation thérianthrope qui avoue un sentiment agrégatif de la vie. Une large part de notre potentiel affectif, enfin, loin de se diriger vers les humains, se destine aux animaux de compagnie ou peuplant les zoos et réserves naturelles...

L'humain, donc l'animal. L'artiste qui mélange sa propre figure à la figure de l'animal, l'artiste qui fait acte, de façon consentie, d'« humanimalité »⁸, intègre celle-ci à son projet de création en espérant que plus de sens soit donné, par le truchement de l'animal, à ce qu'est l'homme. La stratégie de l'« animal pour l'art » est cognitive : « Animal, aide-moi à moins me méconnaître. »

- 1 « En 1973, j'ai réalisé ma première œuvre dans une tombe aztèque qui était couverte de mauvaises herbes et de végétaux – la croissance de cette végétation m'a fait penser au temps. J'ai acheté des fleurs au marché, je me suis allongée dans la tombe et me suis recouverte de fleurs blanches. Par analogie, le temps et l'histoire me recouvraient. » Ana Mendieta, citée dans « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent » [en ligne], *Photographie*, octobre 2018, www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Photographie/Actualites/Ana-Mendieta.-Le-temps-et-l-histoire-me-recouvrent.
- 2 Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes* (2003), *Climats*, 2019, 164 p.
- 3 Gino de Dominicis, « Tentative de vol », 2 min, tiré de Gerry Schum, *Identifications* [exposition télévisuelle], SWF/ARD, diffusée le 30 novembre 1970.
- 4 Elsa Zotian, « Humanité et animalité » [appel à contribution en ligne], *Calenda, le calendrier des sciences humaines et sociales*, 2 octobre 2017, www.calenda.org/416876.
- 5 Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible », *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, vol. II, Minuit, 1980, p. 284-380.
- 6 Cf. Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité : essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Seuil, 1970, 197 p.
- 7 Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis* (posth.), Gallée, 2006, 218 p.
- 8 Michel Surya, *Matériologies : humanimalités*, vol. III, Léo Scheer, 2004, 263 p.
- 9 Paul Ardenne (commiss.), *Humanimalismes*, Topographie de l'art, février-avril 2020.
- 10 Polina Dubchinskaia, « Polina Dubchinskaia, *The Law of the Jungle*, performance » [présentation de la vidéo en ligne] *YouTube*, 8 février 2010, www.youtube.com/watch?v=5-UhJdn5XKU.
- 11 Cf. Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, Flammarion, 2001, 368 p.
- 12 Catherine Mainguy, « Et après ? / 2016 » [en ligne], *Catherine Mainguy*, www.catherine-mainguy.fr/gallery/et-apres-2016.

p. 16

Joachim Koester, *Tarantism*, 2007.

p. 20

Marion Laval-Jeantet (Art Orienté Objet), *Let the Horse Live in Me*, 2011.





L'HUMAIN ANIMALISÉ : ESPOIRS DE COMMUNION

L'art du tournant du XXI^e siècle, comme aucun autre avant lui, goûte l'hybridation humain-animal, la mise en figure humanimaliste. Il ne s'agit plus cette fois, dans un élan aristotélicien, d'avaliser l'idée que l'homme, parce que doué de langage, s'élève au-dessus de la condition animale mais, tout au contraire, de glorifier l'humain en le faisant devenir un animal. Que postulons-nous ? À nous rapprocher de l'animal, nous démultiplions, humains que nous sommes, nos propres qualités : *nous devenons humains en devenant animaux*. Tout se passe comme si ressuscitait, de façon anachronique, l'archaïque animisme, ce dispositif métaphysique immémorial où les humains, contre tout principe de séparation ontologique, se considèrent fusionnés au monde dans sa totalité, animaux compris.

Joseph Beuys, à travers sa curieuse et prophétique performance *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* (26 novembre 1965, Düsseldorf), semble donner une illustration tangible à ce retour en force de l'animisme, au-delà de la mort, au-delà du temps, au-delà de l'esprit de son époque, celui d'une modernité qu'indiffère alors encore la cause animale. L'artiste allemand, son légendaire chapeau de feutre pour une fois dévissé de sa tête qui est plutôt recouverte d'une peinture de couleur or, tient dans ses bras un lièvre mort qu'il promène devant chaque tableau qu'expose la galerie Schmela. Ce faisant, il lui souffle à l'oreille on ne sait quel secret, un secret que l'animal et l'humain, en l'occurrence, partagent comme un trésor de confidences.

Avec l'affermissement, depuis 1970 (Journée internationale de la Terre), de cette pensée écologique devenue aujourd'hui, un demi-siècle plus tard, centrale, l'aspiration au devenir-animal se fait plus animale qu'humaine : nous révérons l'animal et, par transfert contre-affectif, nous tendons à excréter l'humanité, espèce irrespectueuse des écosystèmes, espèce génétiquement maudite. Nombre d'artistes plasticiens, ainsi, incitent à un amour de l'animal qui revendique la fusion, au-delà du mimétisme, dans une perspective qui n'a plus rien d'éthologique, mais qui tient de l'aspiration à un transformisme vécu de l'intérieur, jusqu'au fond de nos chairs d'humains.

Boris Nordmann, lors de ses séances publiques de *Fiction corporelle*, invite ainsi le public à s'imaginer araignée ou loup en adoptant par l'imagination les caractéristiques physiques et physiologiques de ces animaux. Dans ce type de cérémonies est implicitement demandé à l'humain de *se refuser à lui-même*, de s'autoévacuer physiquement et, par extension, métaphysiquement. Le processus d'animalisation, joué pour l'occasion avec le plus grand des sérieux et la plus profonde des pénétrations, conduit à briser l'idole humaniste (fin de l'humain comme créature supérieure de la nature), tout en donnant crédit, en lieu et place, aux pleines vertus de la pulsion interspéciste.

JUSQU'À FAIRE DISPARAÎTRE L'HUMANITÉ MÊME

Revenons à la métamorphose. Signe de temps écologiquement inquiets, signe aussi d'un moment de l'histoire humaine où notre responsabilité d'humains est engagée autant qu'est fondée notre culpabilité, l'humanimalisme induit en toute logique un glissement dans la manière même de « faire » métamorphose. Se vouloir être humain, c'est entendu, ne vaut plus la peine. S'envisager, par désir de métamorphose, saint ? Cela en vaudrait la peine à condition que l'humanité mérite d'être sauvée, ce qui n'est plus le cas. Quant à faire sienne la matière du superhéros ou du cyborg, c'est un anachronisme : superhéros et cyborgs appartiennent à un moment mental de l'humanité qui est celui de l'humanité triomphante (la surhumanité) et celui de la technique non moins triomphante (la technique comme garantie de la valeur perpétuée du progrès), deux baudruches que l'âge écologique advenu de la culture et des mentalités a prestement dégonflées. Adopter l'animal comme sujet de la métamorphose humaine, voilà dans ce contexte qui s'avère autrement plus *moral*, jusqu'à cette extrémité – pourquoi pas ? – que nous pouvons tenir pour bienvenue : l'animal même prend la place de l'humain et le remplace, alors que nous autres, humains, dans le même temps, disparaissions.

Un court mais suggestif film de Pierre Huyghe, *Untitled (Mask)* (2014), donne une consistance plus qu'imaginaire à cette hypothèse, inspirée à l'artiste par la catastrophe nucléaire de Fukushima et, au Japon encore, par la personne d'un chimpanzé dressé pour servir au restaurant. Dans un appartement qui semble avoir été abandonné déambule un étrange individu portant un masque de comédienne nô. Cet individu, qui arpente la fin du monde des humains, est un singe. Précisons : un primate joue à « faire » l'humain dans les débris de notre civilisation, qui s'est autodétruite. L'animal ? Il a, dans ce cas, triomphé, maître dorénavant du devenir-humain, mais après coup, *in memoriam*.

En 2020, lors du vernissage de l'exposition *Humanimalismes*⁹, l'artiste russe Polina Dubchinskaïa exécute une performance en apparence curieuse – insolite de prime abord mais, en vérité, plutôt appropriée –, intitulée « The Law of the Jungle » (La loi de la jungle). Enfermée à l'étroit dans une caisse de bois toute la durée du vernissage de cette exposition, l'artiste ne bouge pas, comme en attente d'une révélation, d'une mutation. Sur une tablette électronique fixée à la caisse où elle s'est enfermée défilent une succession de documents évoquant des enfants sauvages, êtres humains énigmatiques s'il en est. Ces êtres dénaturés, en vérité, sont-ils plus proches des animaux que les humains ordinaires ? Cette offre documentaire alterne avec des séquences montrant le zoologiste britannique Shaun Ellis, grand mime devant l'Éternel, s'activant au beau milieu d'une meute de loups sauvages d'Amérique du Nord. « En général, explique Polina Dubchinskaïa, les archétypes de la métamorphose humain-animal se réduisent à deux schémas : soit le "devenir-animal" des humains, soit l'humanisation des non-humains. *The Law of the Jungle* invite à une rencontre autre, *unheimlich*, d'une inquiétante étrangeté : un humain enfermé, privé de sa mobilité et de son destin, semble attendre de devenir un humain-animal sans pouvoir cesser d'être humain¹⁰. » Métaphore de l'impossible ? de l'hésitation ? d'un désir qui diffère le moment de se voir réalisé ? d'une contrainte morale ? Le constat que fait Polina Dubchinskaïa, sans nul doute, est implacable : il ne saurait suffire de vouloir se métamorphoser en animal pour en devenir un. Dit plus rudement encore en suivant les conclusions d'éthologistes au fait de la culture animale des humains et de ses errances, notamment Dominique Lestel¹¹, tout pourrait bien indiquer que, si l'humain a aujourd'hui le souci de l'animal, la réciproque, en contrepartie, n'est pas vraie. L'animal ? Il vit sa vie, là où l'animalisation de l'humain, en retour, ne débouche pas sur l'humanisation de l'animal.

NON HUMAINS MALGRÉ TOUT

Vouloir nous animaliser, êtres humains que nous sommes, désirer plus que tout nous métamorphoser en vaches, en chevaux, en poules, en araignées, en singes, en loups, en dit long sur notre fatigue d'être humains trop humains. « Tout sauf l'humain », semble dire Joël Hubaut dans sa performance *Animal* (2014). Il hurle : « Je veux être une bête ! Je veux être un loup, un looooooooooooooop ! » Nous pouvons toujours crier, demander à pleine voix, la prière, comme nous le rappelle Polina Dubchinskaïa, ne sera pas exaucée, et nul miracle transformiste n'aura lieu. Il n'empêche qu'il y a ce désir puissant, non endiguable, de ne plus être homme ou femme, mais bel et bien cet autre, espéré à toute force : une « bête », comme le résume fortement Joël Hubaut dans sa supplique désespérée ; rien qu'une bête, parce que c'est mieux, être une bête, parce que c'est au-dessus de l'homme.

Cela ne marchera pas ? La bête jamais ne sera *moi* ? Qu'à cela ne tienne ! Jan Fabre, depuis longtemps, a intégré dans ses nombreux autoportraits des éléments animaux : des cornes sur son front, des grenouilles sur son cœur, une tortue sous ses pieds... L'humanimalisme de Jan Fabre ? Force est de reconnaître que celui-ci blasonne au plus haut point de cristallisation l'œuvre de cet artiste féru d'entomologie et se disant le descendant de Jean-Henri Fabre, célèbre spécialiste des insectes français dont il partage le patronyme. Abeilles, scarabées, mouches, mais aussi animaux à cornes, oiseaux de nuit, tortues, moules, coquillages, ce bestiaire hétéroclite, Jan Fabre l'adopte à répétition de façon incarnée et morphologique pour en faire un double de lui-même.

Même pulsion à redoubler sa propre figure dans celle de l'animal en se mixant à celui-ci chez Robert Gligorov. L'enfance difficile de cet artiste macédonien, en Italie, le pousse un jour à voler un poulet pour manger. Acte inaugural de rapine qui trouvera un écho, deux décennies plus tard, dans *Chicken Skin* (1996), un autoportrait voyant l'artiste se portraiturer en recouvrant son visage et son corps de peau de poulet. L'humain, l'animal : les deux sont de la viande ; les deux sont inscrits dans un processus dominant/dominé où l'humain exploite l'animal à des fins de survie. Cette violence constitutive propre au système du vivant dans les relations interspécistes amène l'artiste à des relations adoucies avec les animaux, notamment par l'adoption du végétarisme alimentaire et la réalisation d'œuvres plasticiennes marquant un lien affectif fort entre lui-même et les animaux, comme cette photographie où il embrasse un chien, bouche à gueule. Comment retrouver l'animal en nous ? *Bob* (1998), troublante vidéo en boucle de Robert Gligorov, montre l'artiste ensommeillé, le cadre mis sur son visage filmé de profil. Des oiseaux, l'un après l'autre, sortent de sa bouche, comme s'il les pondait. Gligorov nous assigne à nous, spectateurs, imaginativement, un corps générateur de figures autres que nous-mêmes, figures matricées que nous engendrons dans un monde non plus d'humains, mais d'animaux devenus nos propres *enfants*.

L'ANIMAL-REFUGE

Nous pourrions, de ce fantasme d'agrégation totale, multiplier les exemples. L'art actuel en est effectivement prodigue, comme le montre l'œuvre de Signe Johannessen, par exemple, dont les créations sont saturées de références personnelles à l'animal, entre autres.

L'intérêt de Joachim Koester se porte aussi aux marges de l'humain : les rituels, l'occultisme, les croyances insolites, notamment, sont remis en forme et rejoués à la manière de cet artiste danois passionné d'anthropologie. Son court film 16 mm *Tarantism* (2007), projeté en boucle, offre ainsi à notre regard une chorégraphie collective que lui a inspirée la morsure d'une tarentule, une araignée aux effets destructeurs sur le cerveau, qu'il exprime par une danse italienne de l'âge classique considérée comme impure. Les personnes victimes de la tarentule, semblant saisies de folie, se mettent à trembler, à se tordre en tous sens. La gesticulation délirante et quasi habitée qu'active cette « folie » n'est pas loin des danses de transe caractéristiques de l'âge hippie et de certains accents de la danse contemporaine : danse avec l'araignée.

Catherine Mainguy, à travers sa série *Anima* (2018), présente un ensemble d'autoportraits où son image est couverte d'attributs animaux : ailes et becs d'oiseaux, ailes d'insectes... Ceux-ci font de cette artiste lyonnaise un hybride de chair, de peau, d'os et de plumes. Désir d'une humaine de fondre l'animal en elle, de le posséder, de se donner à lui ? « Se laisser aller à imaginer que tout peut arriver ou pas et tressaillir... Laisser le vertige nous envahir. C'est l'histoire d'un monde en mutation, en transition¹² », dit l'artiste à propos de son art, et de notre monde, et de nos corps, et du sien.

Débordant de personnages hybrides, de figures mythologiques et de terreurs irrationnelles, l'œuvre de la Bretonne Maël Nozahic croise à des années-lumière l'esprit puriste de la modernité. Regardons, pour nous en assurer, *La ronde de vie*, grande peinture à l'huile diluée à l'eau, tirée d'on ne sait quel rêve ou conte fantastique. Plusieurs personnages semi-nus ou vêtus d'oripeaux improbables (peaux de bêtes, déguisements et masques d'animaux, coiffures de carnaval...) y tournent autour d'un dense arbre de vie, comme en un sabbat de ménades et de satyres. Cette œuvre évoque les temps passés de l'animisme, du folklore des campagnes et des forêts ; celui aussi de la sorcellerie, sans accent passéiste, mais selon les modalités d'une instantane réactualisation, comme pour nous signifier que perdure, dans nos sociétés ultratechnologiques, un substrat puissant de croyances ancestrales et de pulsions à la mythologie. Or, ce substrat, fréquemment, voit l'homme muter, se faire bête en adoptant le corps et les attributs de l'animal : preuve que l'humain *ne suffit pas*.

Ces différentes propositions plasticiennes, toutes, font état de métamorphoses de l'humain vers l'animal en général assumées, et plus encore tactiques. Nous animaliser sauve, nous sauve, croirions-nous. Cette donnée, à l'heure où l'ensauvagement tend à devenir une pratique culturelle (vivre dans les bois, à la Thoreau, s'adonner au survivalisme dans des lieux désertés...), dit sans détour non plus notre besoin de consolation, à la Stig Dagerman, mais bien notre besoin de *recréation*. Le logiciel génétique de notre Créateur, sans nul doute, a bogué : nous ne sommes pas, êtres humains, comme nous aurions dû être. Comment réparer cette erreur et, partant, comment nous réparer ? Recourir à la métamorphose animaliste, comme nous recourions jadis à la foi et naguère à la psychanalyse, peut nous aider, assurément.

Et si la chasse aux sortilèges ne fonctionne pas, il nous restera du moins cette solution : venir nous abriter, nous calfeutrer dans *l'Exomaleuterus* (2019) d'Agnès Pezeu, grande sculpture conçue pour que nous nous y réfugions dans l'espoir de trouver la paix. Haute de 4,3 mètres et s'étendant au sol sur une surface de 3 mètres carrés, cette création agencée en trois morceaux, comptant deux cages thoraciques en porcelaine blanche et une colonne vertébrale en céramique paraffinée, articulée au moyen de fils, reprend le modèle du squelette animal exposé dans les musées d'histoire naturelle. *Exomaleuterus* représente, en trois dimensions, l'exosquelette d'un animal imaginaire dont l'artiste a inventé le nom. Agnès Pezeu part de l'idée du squelette protecteur des organes vitaux. Une évocation, dit-elle, de Jonas durant son séjour au creux de la baleine ou encore de Peau d'âne, protégée, grâce à une peau d'animal, de l'inceste et des avances sexuelles de son père. *Exomaleuterus* – un titre à la fois mystérieux et explicite, renvoyant à la masculinité, *male*, et à la matrice, *uterus* – désigne tant un lieu de protection qu'une créature hors norme, un dinosaure improbable dont la caractéristique principale serait d'être doté d'un exosquelette en guise d'armature osseuse. En dépit de ses grandes dimensions pour permettre l'accueil matriciel de nos corps, *Exomaleuterus*, œuvre aérienne, affiche une indéniable légèreté. Portée aux transcendances, cette œuvre se veut aussi fragile que l'incertitude qui structure à présent notre sens de la vie. « J'aime l'idée du refuge. Se cacher à l'intérieur d'une structure comme on a pu le faire enfants, dans une baignoire, dans un tuyau d'égoût, au creux d'une cabane... », explique l'artiste. Nous décelons là, dès l'abord, une œuvre d'art « médecine » aux accents chamaniques, à l'instar de la minuscule cabane à la taille de son propre corps dans laquelle le chamane amérindien entre en contact avec les forces de l'autre monde. Nous nous y réfugions, un moment, et tant mieux si le miracle – celui de se sentir non plus humain et non pas animal, mais juste autre et réadapté au monde, *humainanimal*, dans un esprit de pacification et de reconnexion intime au vivant –, cette fois, opère.



