

« Ces animaux qui se glissent dans la peau des hommes »

(à propos d'une œuvre de Pilar Albarracín)

Fabien Faure

Pénétrant dans la première salle de l'exposition *Fabulations*, que le Centre d'art Le LAIT (Laboratoire Artistique International du Tarn) consacre aux œuvres récentes de Pilar Albarracín, le spectateur, que j'imagine aussi surpris que je le fus moi-même, découvre, dans une demi-pénombre, une installation comportant en son centre un âne dressé sur son séant, trônant au sommet d'un tas vaguement pyramidal, qui rassemble plusieurs milliers de livres. Si la présence de cet âne semble, à première vue, peu conforme aux usages d'un lieu dévolu à l'exposition d'œuvres contemporaines, c'est qu'il s'agit là d'un âne « véritable », c'est-à-dire, plus exactement, d'un âne naturalisé, mis en forme, puis mis en scène de sorte qu'il s'offre *physiquement* à la vue, tenant entre ses pattes avant un livre à couverture rouge. L'ouvrage, du reste, semble mobiliser toute son attention. Mais, pour déconcertante qu'elle puisse être dans un premier temps, l'œuvre porte à considérer trois questions essentielles. La première d'entre elles est générale, et concerne la *physicalité animale* dans l'art récent. Découlant directement de celle-ci, la seconde porte sur le recours, de la part d'artistes contemporains, à la taxidermie et à ses objets. La troisième, enfin, touche aux valeurs symboliques complexes de l'*asinité*¹ dans la tradition occidentale, s'agissant de l'histoire de l'art comme de celle des idées.

Depuis une cinquantaine d'années, la mise en œuvre d'espèces animales dans toutes sortes de productions fait écho à l'omniprésence de l'objet dans les traditions duchampienne, surréaliste, Dada et Fluxus, trouvant son origine dans une volonté partagée de redéfinir les liens concrets unissant l'art et la vie. Si l'on excepte le cas singulier d'une construction de Joan Miró, intitulée *Objet*, qui, dès 1936, intègre en son sommet un perroquet naturalisé fixé à un perchoir, c'est dans les *Combines* de Robert Rauschenberg que l'on rencontre, désormais de manière récurrente entre 1955 et 1959, divers spécimens empaillés, tel le faisan de *Satellite*, le coq d'*Odalisk*, l'aigle à tête blanche de *Canyon* et la fameuse chèvre angora de *Monogram*, puissamment ceinturée

d'un pneu. Conçus entre 1966 et 1967, les *Objets de magie à la noix* de Daniel Spoerri marquent, eux, l'introduction de constituants matériels empruntés aux restes imputrescibles d'animaux, en l'espèce des crânes, des cornes et autres éléments osseux provenant de squelettes de bovidés. Par la suite, les œuvres de l'artiste se peuplent d'un chien, d'une tête d'otarie, de la dépouille d'un chat littéralement séché, de rongeurs et d'oiseaux empaillés, qui furent acquis au hasard de découvertes ou bien auprès d'un marchand spécialisé.² En 1967 également, Jannis Kounellis installe, lui, un perroquet vivant sur un perchoir scellé à une petite plaque rectangulaire d'acier émaillé, selon un dispositif qui confère à l'oiseau le caractère d'une présence effective capable, cependant, de « faire image ».³ Car l'introduction d'une physicalité animale dans l'art récent ne va pas sans se charger d'une forte iconicité, brouillant les frontières que l'on établit, d'usage, entre les choses du monde et leur représentation, ou bien, pour le dire en termes sémiotiques, entre les signes indiciaires et les signes iconiques. Entre 1971 et 1972, Annette Messager habille plusieurs dizaines de moineaux naturalisés, qu'elle range à l'intérieur de présentoirs vitrés. Intitulées *Les pensionnaires*, ces créations troublantes consistent en la métamorphose d'authentiques dépouilles en objets de représentation qui, dans le même mouvement, s'en trouvent humanisés. Nombre de créations contemporaines attestent semblables transformations, affectant à des degrés divers le corps animal. Pour ne retenir qu'un exemple, *Le délire d'Alfred Russel Wallace* (1994), de l'artiste américain Mark Dion, donne littéralement la parole à un renard naturalisé, affublé de lunettes, couché dans un hamac surplombant un bric-à-brac d'objets qui évoquent un campement de fortune. L'animal pathétique tient le rôle de l'explorateur et naturaliste britannique, fort librement représenté dans un simulacre de jungle, alors qu'il est en proie à une crise aiguë de malaria. Sollicitant d'autres cadres de référence, l'âne lecteur de Pilar Albarracín montre pourtant un même « traitement » anthropomorphique de l'animal. Une telle transformation se donnant comme réversible, il serait tout aussi juste d'y reconnaître l'animalisation d'une situation humaine, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est étrangère à ce qui constitua la réalité vivante de l'équidé. Aussi l'âne humanisé de l'artiste espagnole apparaît-il comme *infiltré* par l'image, par le monde des images, un monde qu'il contamine à son tour, selon un mimétisme à double sens. S'agissant non plus seulement de représentations iconiques, mais de constructions symboliques, ce processus rappelle manifestement le dispositif caractéristique de la fable, dans laquelle l'animal ramené à un archétype n'emprunte pas tant ses traits à la faune des campagnes et des contrées lointaines qu'à une histoire

culturelle lourde d'usages, de devoirs, de prescriptions et autres règles de conduite. Dans les fabliaux du Moyen-Âge, dans les fables de La Fontaine comme dans celles de Florian, un monde de sagesse antique hérité des fabliers de l'Asie et de l'Europe (ceux d'Ésope, de Phèdre et de bien d'autres) se trouve perpétué et renouvelé, où les animaux parlent, pensent et agissent à la manière des hommes afin que ces derniers puissent se reconnaître dans le miroir oblique que des bêtes à poil, à laine et à plume leur tendent à tour de rôle. Nous y reviendrons.

Mais, si la mise en œuvre d'espèces naturalisées témoigne de pratiques et d'enjeux caractéristiques de l'après-modernité, son interprétation ne saurait pour autant s'y limiter, loin s'en faut. Outre le bestiaire des fables, certaines figures de l'animalité en art mettent au jour des filiations historiques attestant de processus bien différents. En effet, les créations récentes – celles de Pilar Albarracín tout particulièrement – montrent rétrospectivement que le *devenir-œuvre* d'animaux naturalisés était déjà contenu dans les premiers développements de la taxidermie. Ceux-ci datent du XVIIe siècle, à l'époque où savants et riches collectionneurs exposent leurs spécimens dans des cabinets de curiosités, desquels vont naître les premiers muséums d'histoire naturelle. Durant la seconde moitié du XVIIIe siècle, les techniques de tannage et de montage élaborées par des apothicaires et des anatomistes s'avèrent suffisamment stables et fiables à plus ou moins long terme. Dès l'origine, les spécimens traités et conservés par taxidermie ne consistent donc pas seulement en des objets d'étude, mais apparaissent structurellement comme des *artefacts d'exposition*.⁴ Du reste, même si, durant près de trois siècles, ils ne sont pas considérés comme des œuvres d'art à part entière, ils sont loin d'être totalement dépourvus d'une dimension artistique, s'agissant de leur conception comme du regard qu'ils sollicitent. Significativement, malgré l'hégémonie scientifique, quelques artistes, tel le graveur Étienne Fiquet, participent, à l'initiative de Buffon, à la préparation de certains spécimens. Au début du XIXe siècle, Hénon et Marie-Jacques-Philippe Mouton-Fontenille n'hésitent pas à comparer « l'artiste qui monte un oiseau au peintre qui fait un portrait ».⁵ Certes, l'intérêt marqué par les artistes contemporains pour la taxidermie ne relève pas d'un tel illusionnisme, au service du naturalisme scientifique. Ceux-ci n'en tirent pas moins parti de cette forme très particulière de *réalisme incarné*, qui porte avec elle tout un arrière-plan d'histoire, de significations et de pratiques. Ainsi, par exemple, l'introduction « physique » de l'animalité dans l'art soutient le travail de déconstruction conduit par certains artistes qui, tel Mark Dion, miment, pour les détourner, les protocoles d'exposition depuis

l'invention des cabinets et des muséums afin de mettre au jour les soubassements idéologiques auxquels ceux-ci se conforment implicitement. Dans les *Misfits* de l'artiste allemand Thomas Grünfeld, l'animal hybridé se joue des frontières qui séparent le monstre de la merveille, associant les vestiges d'un imaginaire médiéval au monde des greffes entre espèces et autres mutations génétiques. Si de telles métamorphoses sont souvent saisissantes, c'est qu'elles prennent appui sur l'efficacité *prodigieuse* d'un corps mort, capable de mimer la vie et, dans le même mouvement, de former des images.

La condition de l'âne lecteur de Pilar Albarracín est nettement (et délibérément) plus ambiguë. Sa mise en espace emprunte librement à certains principes caractéristiques des « tableaux simples » et « composés », selon les termes qu'utilise Mouton-Fontenille pour qualifier les montages naturalisés, conçus à la manière de *scènes*.⁶ De la fin du XIXe au début du XXe siècle, celles-ci trouvent leur forme ultime dans les dioramas grâce auxquels certains musées cherchent à faire coïncider l'image reconstruite de l'animal avec son environnement reconstitué sur fond de fresque paysagère. Mais, là où le naturaliste se réfère à ce qu'il pense connaître de la vie des bêtes, Pilar Albarracín s'attache, elle, à un fonds culturel souvent contradictoire où, dans les récits bibliques, les mythes et les fables, dans les gravures médiévales, la littérature de la Renaissance, la philosophie de Giordano Bruno, les *Caprices* de Goya, etc., l'asinité et ses valeurs changeantes instruisent la cause des hommes. C'est pourquoi la construction iconique et symbolique exhibant un âne lecteur confère à celui-ci le statut héraldique d'une *figure*.⁷ Cet aspect, d'ailleurs, se trouve renforcé par le dispositif lumineux, qui théâtralise l'animal anthropomorphe, projetant en ombre chinoise son profil démesurément agrandi.

Les livres surnuméraires sur lesquels l'âne est juché ajoutent encore à cette intrusion d'un réel tout encombré d'images et de savoirs auxquels on ne sait trop fixer de limite. Car ces ouvrages entassés, prématurément usés, jaunis et cornés, mais surtout quasiment oubliés car devenus illisibles pour la plupart d'entre eux, ne connaîtront pas le destin de la moindre des fables d'Ésope ou de La Fontaine. Leur parution n'est certes pas très ancienne, mais ils sont déjà frappés d'obsolescence, la sorte d'actualité qui a fait un temps leur succès et leur très relative pertinence étant définitivement révolue. Ils n'intéressent plus guère que les marchés aux puces, où certains marchands les achètent au poids. Car, pour la plupart d'entre nous, que faire, aujourd'hui, des mémoires de quelque obscur ministre nous entretenant d'un gouvernement de la Troisième

République ? Que faire des confidences d'un général en retraite, jadis reconverti dans l'humanitaire ? Que faire, encore, de la stratégie commerciale d'un publicitaire « révolutionnaire » et oublié ? Et comment s'attacher aux découvertes d'un prête-nom, spécialisé en régimes alimentaires ; à celles d'un animateur de télévision ayant introduit l'astrologie dans les thérapies de couple ? Etc., etc. Autant dire que cet âne très occupé à tout l'air de perdre son temps. Juché au sommet d'une pile accumulant toutes sortes de demi-savoirs, d'impostures et d'informations périmées, il s'est malencontreusement substitué à l'homme qui, dans les premières *Histoires naturelles*, surplombait sans état d'âme la pyramide du vivant. On aurait pourtant tort de désertier l'asinité pour ne retenir de l'œuvre de Pilar Albarracín qu'un commentaire désenchanté de la rumeur médiatique.

Quel est donc cet âne, alors, qui se tient, là, avec son poids d'évidence mystérieuse, réveillant en nous des restes de croyance dont nous ne serions pas parvenus à nous défaire complètement ?⁸ Et quelle image *altérée* de l'humanité cet être indécidable donne-t-il à lire ? Il me semble que c'est précisément de la puissance symbolique des figures contradictoires de l'asinité que nous entretient l'âne magistral de Pilar Albarracín, si riche d'histoire, mais qu'on ne peut s'empêcher de soupçonner de pédantisme et d'ignorance.

Les textes bibliques témoignent déjà de ce jeu des retournements, faisant alterner des ânes obtus et des ânes de patience. Si, dès le latin, le mot sert à désigner péjorativement les humains, l'âne antique incarne également labeur, obéissance et persévérance. Mais la sottise dont on gratifie l'animal traverse les siècles sans encombre pour faire de l'âne médiéval un être entêté, paresseux et lubrique. « Heureusement cette symbolique n'est pas toujours négative », écrit Michel Pastoureau ; « quelques auteurs du XIII^e siècle lui attribuent aussi un certain nombre de vertus : l'âne est humble, sobre, patient ; si son maître sait s'y prendre, l'âne se montrera travailleur, courageux et pacifique ; c'est une bête injustement maltraitée, un être qui souffre, une victime et, comme tel, un animal à forte dimension christologique ».⁹ Conformément aux ambivalences précédentes, Nuccio Ordine, dans le livre qu'il consacre à l'asinité dans la pensée de Giordano Bruno, distingue des « ânes positifs » et des « ânes négatifs » pour former trois couples antinomiques : bienfaisant/démoniaque, puissant/humble, sage/ignorant.¹⁰ Dans la *Cabala del cavallo Pegaseo (La cabale du cheval Pégase)*, un opuscule satirique, Bruno prend pour cible « les plus grands ânes du monde », qui « pourrissent dans l'éternelle pédanterie ».¹¹ Comme on le sait, l'âne apparaît de nouveau dans une dizaine de fables

de La Fontaine, en lesquelles il se montre généralement peu éclairé. Au XVIII^e siècle, l'obstination de l'animal inspire l'expression : « Têtu comme un âne ». Ânonner prend alors le sens de réciter comme un petit âne, ce qui est l'apanage des cancre.

S'agissant de représentations visuelles, l'œuvre de Pilar Albarracín évoque certains des *Caprices* de Francisco De Goya, dont une série est conservée non loin d'Albi, au Musée Goya de Castres. En effet, parmi les quatre-vingts estampes des *Caprices*, le sous-groupe numériquement le plus important est celui, dit des « âneries », dans lesquels Goya s'en prend aux exploiters du peuple (aristocrates, professeurs, médecins, artistes serviles, dirigeants politiques, etc.), dont il dénonce en moraliste l'ignorance et la vanité. Pourtant, contrairement à l'artiste japonais Yasumasa Morimura – auteur, en 2004, d'un ensemble de photographies dont la composition et l'iconographie sont directement empruntées aux gravures de Goya –, l'installation de Pilar Albarracín ne procède pas d'une démarche citationnelle mais d'un geste de désignation aussi informé qu'allusif. Cet aspect distingue également sa production des travaux des artistes britanniques Jake et Dinos Chapman qui, en 2005, ont proposé une série de gravures retouchées, utilisant une édition des *Caprices* à la manière d'un ready-made susceptible d'être « rectifié ».¹² Remarquons à ce propos que certaines gravures de Goya, telles, précisément, celles qui représentent des ânes assis, occupés à toutes sortes d'activités, empruntent librement à d'autres gravures, des XV^e et XVI^e siècles notamment, montrant des ânes non moins humanisés.

Dans l'œuvre de Pilar Albarracín, le corps animal n'est aucunement un en deçà de l'humanité ni, *a fortiori*, une figure de la déchéance. Ce n'est pas davantage une image de l'altérité radicale ni le vestige d'un paradis perdu. Par-delà la surprise et, peut-être, le malaise que peut susciter le geste transgressif qui, naturalisant un animal domestique, fait d'une authentique dépouille une véritable sculpture, l'œuvre de l'artiste offre un lieu où les savoirs, les pratiques, les croyances et les symboles peuvent se déployer et s'éprouver. Ce déploiement, c'est précisément celui qui, anthropologiquement, fonde notre rapport au monde, réactivant des temporalités plus ou moins lointaines, et sollicitant des êtres étonnamment complexes parce qu'entremêlés d'épaisseur palpable, d'images et de sens. Il en résulte un réalisme inclassable, agissant comme par effraction, que l'on peut indifféremment dire sans âge et résolument contemporain ; un réalisme dont la puissance de conviction tient aux fictions incarnées qu'il engendre. Ce réalisme de contamination *taxiconique* vient nous rappeler que, pour les *anthropoi* que nous sommes, le détour par l'animalité et ses miroirs est l'un des gestes les plus hautement

cultivés dont nous soyons capables. « Chaque fois qu'on regarde un animal avec attention », écrit Elias Canetti, « on a le sentiment qu'un homme y est caché et qu'il se paie notre tête ». ¹³

Marseille, juillet 2010

Notes:

1. L'épithète est formée à partir du latin *asinus* (âne).
2. Les œuvres auxquelles je fais référence sont : *Objet dans l'espace* (1982), *Sans titre (Ethnosyncrétisme)* (non daté), *Ça* (1986), *Murmel-Murmel* (1988), *Sans titre (Détrompe-l'œil)* (1988). Le commerce parisien auprès duquel Spoerri se servait fréquemment était l'établissement Boubet.
3. Commentant l'installation, en 1969, par Kounellis, d'une dizaine de chevaux dans la galerie l'Attico, à Rome, Rudi Fuchs n'hésite pas à évoquer la frise des Panathénées du Parthénon, les chevaux de bronze du portique de Saint-Marc, ceux de Géricault et de Delacroix. (Rudi Fuchs, préface, in *Jannis Kounellis*, cat. d'exposition, Van Abbe Museum, Eindhoven, 1981). Les réalisations de Spoerri et celles de Kounellis sont les premiers termes d'un vaste phénomène que je ne peux qu'évoquer au passage. Pour une approche élargie de cette question, voir, parmi bien d'autres publications, *Dards d'art – Mouches, moustiques, modernité*, cat. d'exposition, Musée Réattu et Musée Camarguais, Arles ; « L'animal vivant dans l'art contemporain », *Recherches Poïétiques*, 9, 2000 ; « Animalités », *Revue d'esthétique*, 40-01, 2001 ; *La part de l'autre*, cat. d'exposition, Carré d'art, Nîmes, 2002 ; « Animaux d'artistes », *Figures de l'art*, 8, Publications de l'Université de Pau, 2003/2004 ; *Hommeanimal – Histoires d'un face à face*, cat. d'exposition, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 2004 ; *Bêtes de style – Animals with Style*, cat. d'exposition, Mudac, Lausanne, 2006 ; *The Idea of the Animal*, cat. d'exposition, Melbourne International Arts Festival & RMIT Gallery, 2006.
4. La taxidermie c'est, étymologiquement, la mise en forme (*taxis*) d'animaux dont on a conservé la peau (*dérma*). Le composé reflète assez bien la double condition iconique/indicielle de l'objet-animal perpétuant sa propre apparence à *même lui-même*. En français, le terme apparaît pour la première fois dans le *Nouveau Dictionnaire*

d'histoire naturelle (1803-1804) de Louis Dufresne, qui était aide naturaliste, attaché au Muséum de Paris.

5. Dans *L'art d'empailler les oiseaux*, Yvernault et Cabin, Lyon, an X [1802], p. 192 ; cité par Amandine Péquignot, dans « Dans la peau d'un spécimen naturalisé – La représentation du monde animal en taxidermie », dans *Hommeanimal – Histoires d'un face à face*, *op. cit.*, p. 158.

6. *Ibid.*, p. 158, 159.

7. À propos du caractère héraldique de la figure animale dans les fables de La Fontaine, voir Michel Pastoureau, *Les animaux célèbres*, Arléa, Paris, 2008, p. 204-211.

8. Pour avoir surtout servi des fins scientifiques, la taxidermie ne peut totalement s'abstraire du régime de croyance caractéristique de la relique, qui procède de l'efficacité fascinatoire de la chose même. En outre, on ne peut concevoir qu'un art capable de donner l'apparence du vivant à des êtres morts puisse être tout à fait « laïc ». L'impureté constitutive de la taxidermie apparaît également dans le qualificatif « naturalisé » qui, en la circonstance, prend quasiment valeur d'antonyme.

9. *Op. cit.*, p. 169.

10. Nuccio Ordine, *Le mystère de l'âne – Essai sur Giordano Bruno* (1987, 1996), Les Belles Lettres, Paris, 2005, p. 11. Je remercie Jérôme Goude, du Centre d'art Le LAIT, qui a attiré mon attention sur cet ouvrage.

11. Giordano Bruno, *Œuvres complètes*, Les Belles Lettres, Paris, 1994, vol. 6, p. 34.

12. Voir *Goya, les Caprices & Chapman*, Morimura, Pondick, Schütte, cat. d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Lille; Somogy éditions, Paris, 2008.

13. Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme, réflexions 1942-1972*, trad. française, Albin Michel, Paris, 1978 [1973], p. 21.