



HAL
open science

À cheval, tout contre lui : fusion et plasticité de la relation à l'animal

Marion Le Torrivellec

► **To cite this version:**

Marion Le Torrivellec. À cheval, tout contre lui : fusion et plasticité de la relation à l'animal. Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2021. Français. NNT : 2021TOU20018 . tel-03467926

HAL Id: tel-03467926

<https://theses.hal.science/tel-03467926v1>

Submitted on 6 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par Université Toulouse 2 – Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Marion LE TORRIVELLE

Le 6 janvier 2021

À cheval, tout contre lui : fusion et plasticité de la relation à l'animal

École doctorale : ALLPH@ - Arts, Lettres, Langues, Philosophie,
Communication

Spécialité : Arts plastiques

Unité de recherche

LLACREATIS

Directrice(s) ou Directeur(s) de Thèse

Isabelle ALZIEU et Emma VIGUIER

Jury

BAUMANN Pierre, Rapporteur

CREISSELS Anne, Rapporteur

GUÉRIN Michel, Examineur

ALZIEU Isabelle, Directrice

VIGUIER Emma, Co-directrice





**À CHEVAL, TOUT CONTRE LUI : FUSION
ET PLASTICITÉ DE LA RELATION À
L'ANIMAL**

Marion Le Torrivellec

THÈSE DE DOCTORAT

THÈSE DE DOCTORAT

**SOUS LA DIRECTION DE
ISABELLE ALZIEU
et
EMMA VIGUIER**

Membres du jury :

Isabelle Alzieu - Professeure, Université Toulouse 2 Jean Jaurès
Pierre Baumann - Professeur, Université Bordeaux Montaigne
Anne Creissels - Maîtresse de conférence HDR, Université Lille
Michel Guérin - Professeur émérite, Université Aix-Marseille
Emma Viguié - Maîtresse de conférence, Université Toulouse 2 Jean Jaurès

Membre invité :

Delphine Gigoux-Martin - Artiste plasticienne, ENSA Limoges

THÈSE DE DOCTORAT

**REPORTÉE ET
SOUTENUE
LE 06/01/2021**

Remerciements

Je remercie sincèrement Pierre Baumann, Anne Creissels, Delphine Gigoux-Martin et Michel Guérin de m'avoir fait l'honneur d'accepter de me lire et de participer à mon jury de soutenance.

Un immense merci à Isabelle Alzieu et Emma Viguié pour avoir dirigé ce travail de recherche. Vos relectures attentives et votre écoute m'ont beaucoup apporté. Merci pour vos bons conseils et votre complémentarité. Vous avoir toutes les deux à mes côtés a été une chance certaine.

Je tiens également à remercier le laboratoire LLA-CREATIS pour son soutien logistique et financier, et spécifiquement sa coordinatrice Sandra Bort pour sa disponibilité et sa facilitation du quotidien.

Merci au département Arts Plastiques-Design de l'université Toulouse 2 Jean Jaurès pour m'avoir octroyé des charges de cours. Le contact avec les étudiants, leur regard et nos échanges sur leur pratique artistique n'ont pas cessé d'alimenter mes réflexions.

J'adresse également mes remerciements à Marjorie Thébaud et Nicolas Daubanes qui m'ont permis d'accéder à l'atelier céramique de l'ESAP de Tarbes. Cette assistance à la production de *Champ de bataille* et *Épiphanie* a été cruciale dans mon parcours. Un grand merci également à Éloïse Dubois pour ses conseils et son aide technique. Vous retrouver chaque mois était un vrai bonheur.

Je tiens également à remercier les artistes Céline Cadaureille, Delphine Gigoux-Martin et Krista Van Der Niet qui se sont montrées présentes pour répondre à mes questions. Merci à mon amie Marie Sirgue qui m'a ouvert les portes de son atelier, ainsi qu'à Laetitia Dosch, à la galerie Kamel Mennour et au Studio Mounir Fatmi pour m'avoir aidé à documenter ce travail.

Merci à Aline Garcia pour m'avoir assistée pour la mise en page de cette thèse et à Bridget Sheridan pour la traduction.

Je remercie vivement mes ami.e.s et collègues qui ont été présent.e.s tout au long de ce travail, et tout particulièrement durant le confinement, en me proposant de garder ma fille, de me prêter des livres ou un espace de travail : Aurélie Fatin, Julie Martin, Camille Prunet, mais aussi les frères Castell pour nous avoir ouvert leur porte quand il fallut fuir la ville.

Merci à mes parents et à ma sœur, je sais que je peux compter sur vous.

Et enfin, merci à Mathieu pour ton indéfectible soutien et la confiance que tu as en mes projets. Merci à mon bébé Adèle, née pendant la rédaction de cette thèse, qui a toujours fait ses nuits et permis ainsi à sa mère d'être en forme chaque matin...

Et à mon Atael qui, par sa seule présence, a redimensionné mon rapport au monde, élargissant considérablement le champ des possibles.

Résumé

Cette thèse en arts plastiques explore la relation à l'animal, et plus spécifiquement au cheval, au cœur d'une pratique artistique de la sculpture et de l'équitation. De la même façon que Pygmalion donne forme à Galatée, nous appréhendons le geste artistique au même titre que la domestication et le dressage, en tant que technique nous permettant de mettre en forme une matière brute, de façonner notre compagnon idéal, et d'ainsi donner corps à nos fantasmes. Dans une veine autofictionnelle, nous proposons une refonte de notre identité en suggérant d'envisager l'équitation comme stratégie nous faisant accéder à un corps plus puissant, plus rapide, plus libre, dont le fonctionnement serait redimensionné. La figure du cavalier apparaît comme porteuse de l'héritage antique d'une iconographie du pouvoir où le fantasme de l'autoreprésentation semble avoir pris corps. L'acte démiurge de la création, tout comme l'alliance avec l'animal dans la chevauchée, tisse la trame de nos propres fictions, semblant nous libérer des formes préexistantes pour un devenir-autre. Ces questions identitaires nous amènent à étudier les stratégies et pratiques hybridantes ou mimétiques des artistes contemporains qui visent à se faire animal et ainsi, remettent en question les frontières spécistes.

Selon une méthodologie personnelle, propre à la recherche-crédation, nous alimentons ces questionnements par notre pratique artistique qui apparaît comme autant de propositions pour donner à voir notre couple et exprimer notre alliance. Nous situons nos travaux dans la veine de nos prédécesseurs et contemporains, dans une actualité où la scène artistique convoque l'animal comme une figure rédemptrice visant à redéfinir les contours de notre humanité, plus coupable que jamais à notre époque de l'anthropocène.

Mots clés :

Alliance – altérité – art – autofiction – cheval – devenir-animal – équitation – fusion – humanité/animalité – raison/passion – relation à l'animal – relique – sculpture.

Abstract

Based on an artistic practice of sculpture and horseback riding, this thesis in visual arts explores our relationship with animals, and more specifically with horses. In the same way that Pygmalion gives form to Galatea, we perceive the artistic gesture as domestication and dressage, a technique allowing us to shape raw material and to frame our ideal companion, thus giving substance to our fantasies. Through an autofictional perspective, we propose a transformation of our identity by suggesting that we consider horseback riding as a strategy that offers us access to a more powerful, faster, freer body, with greater function. The figure of the horseman is representative of the ancient heritage of an iconography of power through which the fantasy of self-representation seems to have taken shape. The demiurge act of creation, like the fusion with the animal in the ride, weaves our own fiction, seeming to liberate us from pre-existing forms. This questioning of identity leads us to study the hybrid or mimetic strategies and practices of contemporary artists whose aim is to become animal and thus question speciesist boundaries.

According to a personal methodology specific to research-creation, we nourish this approach through our artistic practice which, in many ways, appears to share our union and express our fusion. More guilty than ever, in our anthropocene era, in a current situation where the artistic scene evokes the animal as a redemptive figure aiming to redefine the contours of humanity, we situate our work in the vein of our predecessors and contemporaries.

Key Words :

Alliance – otherness – art - autofiction – horse – becoming-animal – equitation – fusion – humanity/animality – reason/passion – relation to the animal – relic – sculpture.

Sommaire

Remerciements	11
Résumé/Abstract	12-13
Introduction	19
CHAPITRE 1 : À CHEVAL, TOUT CONTRE LUI	33
I. FAIRE PARLER LA FIGURE : ÉCHAPPÉE ALLÉGORIQUE	35
1. À la naissance de l'art : regard sur l'animal et l'origine du geste artistique	37
2. Le cheval romantique, entre raison et passion	57
3. Le cheval, une allégorie de la liberté	84
II. MATIÈRE SCULPTURALE, MATÉRIAU FAÇONNABLE (COURBER L'ÉCHINE) : DOMINER L'ANIMAL	101
1. À cheval, plus près du ciel	103
2. Faire plier la matière	120
3. Du corps à l'objet	137
4. Le rapport au sol : empreintes, rythme, ancrage	154
CHAPITRE 2 : FUSION ET PRATIQUE DE COUPLE, VERS UN CHANGEMENT D'ÉTAT	173
I. NE PLUS FAIRE QU'UN, DEVENIR-ANIMAL : PROMENADE EN AUTRE MONDE	175
1. Pratiquer l'équitation, faire du sport : repousser ses limites ou les effacer ?	177
2. Se faire animal/faire l'animal ?	185
3. Chamanisme : intercession, animal psychopompe	204
II. FORMES, GENRES, ÉTATS : DEVENIRS ET RELATIONS POREUSES	223
1. L'hybridation, les métamorphoses : vers un changement d'état	225
2. Devenirs-domestiques	246

CHAPITRE 3 : PLASTICITÉ DE LA RELATION	269
I. PROJECTIONS ANTHROPOMORPHIQUES : TENDRE L'ÉCRAN, FLOUTER LES CONTOURS. DÉFINIR LA RELATION OU INVENTER L'HISTOIRE ?	271
1. Êtres en devenir et mondes parallèles : enquête sur la relation de l'enfant à l'animal dans le travail de Françoise Pérovitch	273
2. L'animal factice, l'animal jouet	295
3. La relation affective	309
II. MORT OU PETITE MORT : DE L'ÉRECTION À LA CHUTE	325
1. La femme et la bête : figures dissolues et plasticité de la transgression	327
2. Du <i>pony play</i> au BDSM : pratiques subversives d'un devenir-cheval	346
3. La chute	358
Conclusion générale	373
Bibliographie	383
Index des notions	415
Index des noms propres	417
Table des illustrations	423
Table des matières	433

Introduction

Cette thèse en arts plastiques concentre un travail de recherche théorique et plastique qui se fonde dans une rencontre avec un cheval et dans la surprise des affects ressentis en sa présence.

En 2012, trois années après ma sortie de l'École des Beaux-Arts de Toulouse, j'ai eu l'occasion, un peu par hasard, de rencontrer un poulain de deux ans, Atael, et de devenir la personne référente dans son éducation, depuis son approche de l'homme¹, jusqu'à son acceptation de ce dernier sur son dos. J'avais terminé depuis peu mes études d'art où j'avais principalement pratiqué la sculpture et il m'est apparu, au contact de ce cheval, que je reproduisais les mêmes gestes et que mes intentions pointaient les mêmes enjeux que ceux qui opéraient dans ma pratique artistique : j'étais en train de mettre en forme une matière brute. Dans la multiplicité et la diversité des matières, dans le contraste de ses épais crins noirs sur son soyeux poil roux, de ses sabots, durs comme des pierres, qu'une délicate couronne de ces mêmes poils orange venait recouvrir, je percevais dans ce grand corps la richesse d'une palette sculpturale. Chaque moment passé à ses côtés convoquait une épiphanie esthétique, me renvoyant l'intensité de sa présence et l'abîme qu'elle offre à sa contemplation. Un premier désir de contact s'est manifesté, puis je voulus me saisir de cette altérité de façon matérielle, pour en façonner quelques objets maniables, dans l'espoir qu'en l'ayant ainsi près de moi, je trouverais des réponses à la singularité de ce sentiment qui m'assaille face à l'animal. La profondeur ontologique, qui m'est renvoyée dans le regard de l'altérité même, fait écho à l'ouverture du livre posthume de Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*², où le philosophe raconte s'être découvert nu dans les yeux de sa chatte qui le regarde au sortir de la douche. Derrière le sentiment de honte, qu'analyse par la suite l'auteur de l'ouvrage, transparait le partage d'un même règne, une appartenance commune et une proximité telle qu'il se reconnaît dans les yeux du félin.

Ma pratique artistique de la sculpture, qui préexistait à cette rencontre, posait alors des questions propres au médium même. Je travaillais différents matériaux pour éprouver leur érection, leur rapport au sol et à l'espace, au spectateur, et le pouvoir que j'avais,

¹ Dans cette thèse, nous utiliserons le mot « homme » pour désigner l'humain. Il est entendu que ce terme englobe simultanément le genre féminin et masculin.

² J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée, 2006.

en tant qu'artiste, de pouvoir faire exister de nouvelles formes. Face à ce cheval, j'ai perçu littéralement ce qui s'érigait, ce qui se rapportait au sol et à moi-même de la façon la plus juste. Naturellement, il est devenu le précieux filon d'où j'allais extraire la matière et les idées de mes futures pièces.

Dans un premier temps, je me suis consacrée à l'élaboration d'une série d'objets que je nomme *Objets sentimentaux* et qui relèvent du champ de la relique pour l'utilisation de matériaux issus directement de son corps. En manipulant ses crins pour leur donner une autre forme, je l'ai fait accéder à un domaine que je dirais sacré, où l'adoration dont il fait l'objet conforte le pouvoir que je lui confère. Ainsi, mes projections sur ces fragments de lui me permettent de le hisser au statut de quelque chose de l'ordre de la sanctification dans la vénération, si ce n'est de l'attraction amoureuse ou du lien passionnel que l'on retrouve dans les bijoux sentimentaux qui sertissent une mèche de cheveux et sont offerts à l'être aimé que l'on ne peut garder tout près de soi. Le glissement dans le fantasme d'un amour interespèces s'insinue alors. Dans cette même visée, j'emploie la technique du moulage pour reproduire à échelle un des détails de son anatomie. Prélevant ainsi son empreinte fidèle, je le garde avec moi et il m'accompagne lorsque je quitte l'écurie. L'objet de son double m'apparaît sanctifié par ce contact intime, entre son poil et l'alginate que j'emploie. Aborder la sculpture à une échelle d'objets manipulables me permet également de l'avoir en main et de l'appréhender morcelé, détaillé, comme le blason décrit avec poésie le corps de l'être aimé. Par la fragmentation, je rends son corps compatible avec le mien, j'inverse les rôles et je peux le porter à mon tour. Parfois, je quitte l'observation détaillée de son corps pour laisser mon imagination prendre le relai. Je modèle des figurines pour une invitation au jeu, et d'autres pièces plus petites qui s'apparentent aux fèves, épiphaniques objets que j'aimerais sentir sur ma langue. Alors je les émaille pour les apprécier brillants, colorés, si lisses et lumineux qu'ils en deviennent précieux. Mes productions artistiques, tout comme le dressage dont ce cheval fait l'objet, enchâssent la toile qui sert d'écran à mes projections amoureuses : je suis Pygmalion façonnant Galatée.

L'expérience sensible de la relation qui s'est instaurée entre nous a fatalement amené la question de la réciprocité des sentiments, et dans un second temps, devant le manque de réponse, celle de la place des projections anthropomorphiques qui nourrissent notre histoire. J'ai fait de ce jeune cheval l'écran de mes fantasmes sur lequel mes fictions personnelles ont pris corps. Je suis une cavalière, je le dresse pour en faire un bon cheval, ma monture idéale, et dans un même mouvement, je me sens

sculpteure, attentive à son rapport au sol, son rythme et la confrontation physique de ses dimensions par rapport aux miennes. Je perçois en ce cheval, simultanément, la jouissance d'un objet fini et la liberté d'une feuille blanche. En selle, je bénéficie littéralement d'un socle pour élever mes considérations au registre fictionnel, artistique et sacré. De ces ressentis, j'ai vu émerger une problématique que je devais m'atteler à dénouer : comment définir cette relation singulière qui s'ancre à la fois dans le fantasme et dans la matérialité la plus criante ?

Cette aventure en terres inconnues, animales, me renvoie constamment ma propre image. Plus je l'observe, intègre, défini et stable, plus il me semble que je suis multiple : artiste, cavalière, dresseuse, amoureuse, engagée dans un devenir-cheval. Mon rapport au monde a évolué, je me suis fait rattraper par des figures archaïques hybrides, centauriques, par les mythes fondateurs de notre civilisation, et, ainsi confrontée à la dimension universelle d'un questionnement qui est avant tout personnel, un fil d'Ariane s'est dessiné, m'invitant à le suivre pour remonter jusqu'à nos origines, à « prêter mon corps au mythe³ » : comment pourrions-nous définir l'enjeu d'une relation au cheval, où le miroir ontologique qui nous est tendu nous abîme en même temps que notre relation nous réinvente ?

Mais parler de l'animal c'est parler pour lui, à sa place, c'est lui prêter nos pensées. L'acte est absolument anthropomorphiste : c'est l'humaniser. La philosophie occidentale se dit traditionnellement logocentriste parce qu'elle fait de la parole, du *logos*, le marqueur d'une frontière homme/animal. Pour Aristote, l'homme est *zôon logon échon*, c'est-à-dire, un être vivant qui détient la parole. En latin, *logos* est traduit par « raison », et par définition, « la raison s'oppose à l'instinct de l'animal⁴ » ; c'est alors toute la pensée rationnelle qui est désignée comme propre de l'homme, ne laissant plus à l'animal que le terrain opposé : celui des pulsions et des bas instincts, des élans que l'on subit, de la passion, terme qui prend racine dans le radical latin *pati* qui veut dire « souffrance ». Si l'animal est traditionnellement privé de *logos*, de parole mais aussi de raison, nous trouvons avec le cheval une certaine dualité : la passion se révèle dans ses instincts fougueux mais la direction que lui souffle le cavalier et l'alliance qu'ils forment ensemble confèrent à l'équidé une forme de raison. Dans son premier ouvrage, *La Naissance de la tragédie*⁵, Friedrich Nietzsche associe respectivement la

3 Je fais ici référence à l'ouvrage d'Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe, Le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du félin, 2009.

4 Définition issue du site *Le Trésor de la Langue Française*, [en ligne], URL : <http://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/raison>, consulté le 3 décembre 2017.

5 F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Traduit de l'allemand par Hans Hildenbrad et Laurent Valette, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1872/1991.

raison et la passion sous les traits d'Apollon et de Dionysos. Il les définit comme étant deux élans créateurs qui, lorsqu'ils se rencontrent et qu'il y a friction, engendrent la forme artistique. Nous abordons alors un des aspects décisifs de notre appréhension du cheval : nous décelons en lui ces deux figures que sont Apollon, pour la « grâce de la belle apparence⁶ », sa présence intense et mesurée, et Dionysos, « l'esprit [...] de la fusion avec la nature⁷ », pour la fougue de ses galops, de ses ruts et le rythme de ses sabots, secousses chtoniennes que ses foulées imposent à la terre. Il est alors l'œuvre d'art elle-même, le sculptural incarné.

Depuis la fin du XX^e siècle, la scène artistique contemporaine semble s'être attelée à définir notre relation à l'animal. En effet, il apparaît que depuis les années soixante et le travail de Joseph Beuys, notamment, l'animal occupe une place privilégiée, comme double naturel, suscitant la nostalgie d'un bonheur originel dont l'homme se serait éloigné, saisi par un déclin sociétal. L'atrocité des guerres mondiales de la première moitié du XX^e siècle a révélé la barbarie humaine à un degré alors jamais atteint, invitant à une redéfinition de l'humanité et en opposition à celle-ci, de l'animalité. Ces deux valeurs semblent s'être alors inversées, la barbarie et la cruauté caractérisent l'humain et suscitent chez ce dernier un désir de fuite vers le monde animal pour y chercher une rédemption. La crise alors traversée rappelle en tous points celle des artistes et penseurs romantiques, qui, au XIX^e siècle, à la suite d'une époque chargée du scientisme des Lumières, politiquement marquée par les différentes révolutions et les successifs changements de régimes, exprimèrent un besoin de se retourner vers leurs origines qui seraient contenues dans une nature à (re)conquérir. Les voyages des artistes orientalistes manifestent ce même désir, celui de se mettre en quête de contrées sauvages, encore vierges de toute industrialisation pour se confronter à l'altérité et y rencontrer l'unicité et l'harmonie perdues.

Traditionnellement, notre société judéo-chrétienne place dans un rapport de valeur l'homme au-dessus de l'animal, répondant à l'incitation génésique de soumettre les animaux. Il semblerait que dans l'art contemporain qui apparaît après-guerre, nous retrouvions le nihilisme nietzschéen : Dieu est mort, l'homme est son propre juge et l'animal n'est pas représenté sous le joug de son propriétaire mais comme unité sauvage. Il apparaît comme valeur positive, égale à l'homme, voire supérieure. Sa présence est cathartique.

6 H. Lassalle, « Apollon et Dionysos », in *Ingres et Delacroix, Dessins et aquarelles*, Musée des Beaux-Arts de Bruxelles du 7 novembre au 21 décembre 1986, Paris, Éditions Michèle Trinckvel, 1986, p. 15.

7 *Ibid.*

Le corpus artistique que nous convoquons ne subit ni restriction d'époque, ni restriction de lieu. Les artistes que nous étudierons auront pour point commun de susciter une réflexion en lien avec notre problématique. Les travaux sur lesquels nous nous appuyons pour démontrer notre thèse nous racontent la relation à l'animal, nous en font vivre l'expérience sensible. Nous inviterons au débat des œuvres issues du champ des arts plastiques, mais aussi de la littérature, du cinéma ou du spectacle vivant. Certains auteurs ou artistes auront une présence plus soutenue : Claude Simon, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Art Orienté objet, Mounir Fatmi, Mohamed Bourouissa, Adel Abdessemed, Eugène Delacroix et Théodore Géricault, pour l'importance octroyée au cheval dans leur œuvre respective.

Mes propres pratiques qui nourrissent ce travail de thèse sont issues de terrains variés : il y a celles de l'écriture et de la recherche théorique, la pratique de la sculpture exercée en atelier – notamment sur l'année 2019, à l'École Supérieure d'Art des Pyrénées de Tarbes, où j'ai bénéficié d'une résidence à l'atelier céramique – mais aussi la pratique sportive de l'équitation, ouverte aux quatre vents et à l'altérité, dans un rapport physique qui a ancré, indubitablement, une partie de mon corpus théorique dans un domaine de la philosophie du corps. En effet, nous avançons l'hypothèse que le cavalier, en se déplaçant avec un corps qui n'est pas le sien, mû par son ouverture à l'altérité et à la circulation des flux d'un corps à l'autre, déhiérarchise le fonctionnement de ses organes et fait l'expérience du Corps sans Organes. Ce concept, initié par le dramaturge Antonin Artaud, schizophrène notoire, annonce une reconstruction du corps qu'il considère mal agencé, source de souffrance, voué à la chute. Gilles Deleuze et Félix Guattari reprennent le concept d'Antonin Artaud et alimentent leur philosophie du devenir et de la multiplicité :

Car le CsO est tout cela, nécessairement un Lieu, nécessairement un Plan, nécessairement un Collectif (agençant des éléments, des choses, des végétaux, des animaux, des outils, des hommes, des puissants, des fragments de tout ça, car il n'y a pas « mon » corps sans organes, mais moi sur lui, ce qui reste de moi, inaltérable et changeant de forme, franchissant des seuils).⁸

Dans un même mouvement, initié par la sensation – les affects et le désir qu'ils engendrent, mais aussi le plaisir d'être en selle, hors sol – nous construisons une nouvelle forme de corps basée sur l'alliance à l'animal. L'expérience est alors extrême lorsque l'on s'en remet à la bête, altérité mystérieuse. Dans la philosophie de Friedrich Nietzsche, nous retrouvons cette acception d'un corps composé d'une multiplicité de

⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 200.

tendances, notamment dans ses *Considérations inactuelles* où le philosophe allemand instaure « la loi fondamentale de ton vrai moi⁹ », invitant à une réflexion identitaire. La philosophie nietzschéenne est aussi un héritage revendiqué par Gilles Deleuze. Ce dernier, associé au psychanalyste Félix Guattari, initie la théorie du devenir-animal que nous reprendrons tout au long de cette thèse pour définir les changements imperceptibles, « moléculaires¹⁰ », qui découlent d'une proximité physique de deux espèces différentes. Nourrie par ces lectures, nous plaçons l'alliance au cheval qui opère en équitation dans la veine d'un devenir-animal, où le corps du cavalier est imprégné d'un rapport au monde chevalin. La penseuse américaine Donna Haraway alimentera également notre appréhension d'un corps décloisonné – ou du moins « troublé¹¹ » – de tout spécisme car elle nous permet d'envisager la domestication comme une relation poreuse interespèces. Selon elle, « les génomes humains contiennent une grande quantité de traces moléculaires laissées par les pathogènes de leurs espèces compagnes¹² », et ce, car elles se côtoient depuis des millénaires. Cette redéfinition de la frontière entre l'homme et l'animal nous invite à interroger les questions identitaires propres à l'hybridation, mais aussi l'ancestral dualisme nature/culture qui nous apparaît obsolète, ces deux tendances semblant s'être fondues l'une dans l'autre.

Le territoire sentimental et relationnel sur lequel s'est construit cette thèse nous incite également à nous sentir proche de Donna Haraway pour son inscription dans un courant anthropologique de la renonciation « à l'idée du savoir objectif au profit d'une exposition assumée et théorisée de sa propre existence physique et affective¹³ ». Le philosophe Baptiste Morizot, revendique également l'importance de l'affect dans sa méthode, « comme guide de l'élaboration conceptuelle¹⁴ ». Cela rejoint notre position d'artiste-chercheuse, guidée par l'intuition et l'expérimentation, tenant notre subjectivité pour boussole.

L'étymologie du mot « méthode » issu du grec *methodos* qui signifie « route »,

9 A. Van Reeth, « Quatre malentendus nietzschéens : "deviens qui tu es" », *Les Chemins de la philosophie*, 12 septembre 2019, France Culture.

10 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, op. cit., p. 294.

11 Nous faisons ici référence à son ouvrage *Vivre avec le trouble* de 2016, qui initiera l'ouvrage collectif *Habiter le trouble* paru en 2019 : F. Caeymaex, V. Despret, J. Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019.

12 D. Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, Paris, Éditions Flammarion, 2018, p. 16.

13 Définition que Romain Noël prête à la notion d'*observateur vulnérable* qu'il emprunte à la penseuse Ruth Behar, à propos de Donna Haraway. R. Noël, « Une science mélancolique », *Critique*, n° 860-861, janvier-février 2019, mis en ligne le 8 février 2019, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-critique-2019-1-page-136.htm>, consulté le 26 juillet 2020

14 B. Morizot, in S. Bourmeau, « En finir avec la nature ! », *La Suite dans les idées*, 22 février 2020, France Culture.

« chemin », nous amène à envisager le cheminement de notre pensée comme une zone que l'on défriche par le savoir, rendant lumineuse la piste que l'on remonte pour comprendre et déjouer l'intrigue de notre problématique. Cette question de la méthode, explorée à travers les démarches de recherche-crédation qui sont celles de la thèse en arts plastiques, a été cruciale dans ce travail car l'élaboration du plan, effectuée dans un premier temps, s'est avérée activer les mêmes associations d'idées que celles qui sont à l'œuvre dans mon travail d'atelier. L'élan, le moteur générant les liens et les frictions, s'est établi de la même façon, sur des homonymies, des associations d'idées, des jeux de mots, faisant naître des assemblages, parfois surprenants, souvent riches de sens. Ainsi, vous remarquerez que je rapproche le CSO (concours de saut d'obstacle) du CsO (Corps sans Organes), et vous verrez les crins de mon cheval constituer les microsillons d'un 45 tours, *simplement* parce que l'analogie entre ces deux mouvements est significative : ils tournent et sautent, l'un comme l'autre. Ces libertés, qui s'apparentent à un jeu surréaliste, n'ont de premier abord, rien de scientifique dans le sens où elles n'obéissent pas à une objectivité indiscutable. Elles sont le reflet de mon système de pensée qui a mis sur un même plan la création de sens et la création d'objets artistiques, selon un assemblage similaire d'éléments disparates : concepts philosophiques, techniques équestres, sculpturales, éthologiques, œuvres littéraires, picturales, et tant d'autres encore. Nous rejoignons en cela les revendications méthodologiques de l'artiste-enseignant-chercheur Pierre Baumann et reprenons ici ses mots pour expliciter notre positionnement :

Il existe une posture conceptuelle qui défend pleinement la mobilité et l'opportunisme de la pensée plastique où celle-ci ne craint pas d'appréhender, non pas en esthète d'une discipline mais plutôt en amateur [...] des objets de la connaissance.¹⁵

Cette approche singulière car personnelle, guidée par les découvertes et les expérimentations successives, m'a incitée à la rédaction d'un texte oscillant entre la première personne du pluriel, et celle du singulier, dans un désir de faire apparaître ma subjectivité, notamment lorsque l'étude aborde les analyses de ma pratique. Le texte de cette thèse se fait également le reflet de mon engagement dans l'écriture, mettant en évidence notre progression telle qu'elle se construit lorsque cette pratique s'affine et que les hypothèses formulées éclairent la création du discours. Cette thèse a mobilisé nos intentions plastiques, selon le sens englobant du terme grec *plastikos* qui désigne aussi bien le modelage de la matière tangible que celui des idées. *Plasis* et

15 P. Baumann, *Les Objets libres, pour une écologie de la pensée plastique*, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Bordeaux-Montaigne, 2015.

plassein se prêtent à définir l'action de modeler, mais aussi celle d'imaginer, œuvrant simultanément dans le champ perceptuel des arts et dans celui, conceptuel, de la pensée¹⁶.

Dans une démarche interdisciplinaire, traversant successivement les territoires de l'apprentissage des savoirs et des techniques que représentent la bibliothèque, l'atelier, mais aussi l'écurie, mon esprit chemine, mon regard s'arrête sur nombre de détails : le chercheur est aux aguets, comme l'animal, selon Gilles Deleuze¹⁷. Il définit son territoire par une succession de postures qui combine plusieurs dynamiques dans une même visée : donner à voir une réflexion, offrir le percept d'un concept, éclaircir une question, autant de préoccupations qui sont aussi celles de l'artiste.

L'interdisciplinarité (l'indisciplinarité¹⁸), l'interterritorialité de mes pratiques et de mes influences a alors servi ce projet, m'invitant dans une autofiction où je me suis vue endosser différents rôles, porter différentes casquettes, selon que je convoque la fiction amoureuse, la technique sculpturale ou encore sportive. Mon inévitable présence derrière chaque œuvre, derrière chaque ligne, et l'évolution de mon rapport au monde à travers les expérimentations successives dont il a été question, m'invitent à me rapprocher d'une posture philosophique et à citer ici Catherine Malabou, philosophe spécialiste du concept de plasticité : « on n'est que ce que l'on se fait en philosophie¹⁹ ». Je brandis cet adage qui s'applique à tout chercheur pour rassembler sous une même bannière la notion de devenir qui appelle un mouvement immanent et celle de l'action, car il me semble que la recherche en arts plastiques avance par l'expérimentation et que cette dernière, par ses ratés, ses sérendipités, ses réflexions, insuffle une modification de celui qui la mène, immanquablement. L'artiste-chercheur active une *praxis* : il engage une démarche qui le redimensionne au risque de le perdre, il cherche autant qu'il se cherche, dans un mouvement continu que le chercheur en sciences humaines Pascal Galvani nomme « autoformation existentielle²⁰ », tel un apprentissage constant dont la découverte du chemin se serait substituée à la

16 Nous empruntons ces définitions à l'ouvrage de Dominique Château, *Arts plastiques, archéologie d'une notion*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.

17 G. A. Boutang, G. Deleuze, C. Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, [DVD], Paris, Éditions Montparnasse, 1988/2004.

18 Je mentionne ici le titre de l'article de Sylvie Cattelin et Laurent Loty autour de la méthodologie de la recherche-crédation : S. Cattelin, L. Loty, « Sérendipité et indisciplinarité », *Revue Hermès*, n°67, mars 2013, mis en ligne le 6 mars 2014, URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2013-3-page-32.htm>, consulté le 29 juillet 2020.

19 Entretien avec Catherine Malabou, A. Van Reeth, « Catherine Malabou, philosophe de la plasticité », *Les Chemins de la philosophie*, France Culture, 14 décembre 2018.

20 P. Galvani, « Étudier sa pratique : une autoformation existentielle par la recherche », *Présences*, 2008, PDF [En ligne], URL : https://www.uqar.ca/uqar/universite/a-propos-de-luqar/departements/psychosociologie_et_travail_social/n1galvani.pdf, consulté le 7 juillet 2020.

destination.

Écrire sur soi, théoriser ses expériences, les donner à voir et à lire : un tel espace offert à mes considérations suscite encore, après l'écriture de cette thèse, l'impression d'un léger vertige, d'un déséquilibre entre les noms que je convoque, théoriciens et artistes, et mon propre travail qui intervient dans le débat, comme un argument de même valeur. Je ressens alors cette claudication évoquée par Jean Lancri dans sa conférence de 2001²¹ qui pose les bases de l'exercice de la thèse en arts plastiques : nous nous hissons, doctorants artistes-chercheurs, au même rang que l'argumentaire scientifique que nous convoquons. L'exercice appelle à une modestie certaine.

Nous avons alors explicité les principales influences qui balisent le cheminement de notre pensée, observons à présent le contenu des trois chapitres qui constituent cette thèse, chacun est divisé en deux parties suivies d'une conclusion intermédiaire. Nous avons choisi, pour guider notre lecture, d'associer chaque chapitre à une couleur. Le premier est rouge bordeaux selon un code visuel que nous retrouvons dans ma série de pièces *Objets sentimentaux*. Le second est de la couleur rousse des poils d'Atael, qui, ici en aplat, loin de tout référent, devient aussi celle de la terre, et enfin, nous terminons sur un troisième chapitre teinté de vert. La nuance dont nous faisons ici usage est celle des fonds verts de cinéma, ce fameux lieu des incrustations, où la fiction défie toute réalité.

Le premier chapitre, intitulé *À cheval, tout contre lui*, va nous permettre une observation de l'iconographie consacrée au cheval à travers l'histoire de l'art, de l'exposition de l'animal pour ses propriétés jusqu'aux valeurs qu'il véhicule. Bien que ce travail n'obéisse pas à une progression chronologique, nous entamerons cette étude avec les peintures rupestres du paléolithique supérieur, que Georges Bataille qualifiait en 1955, à propos de Lascaux, de « naissance de l'humanité²² ». Nous serons interpellée par la supériorité des figures animales par rapport à celles signifiant l'homme : elles se distinguent par leur nombre mais aussi par leur traitement qui semble plus soigné, plus abouti. Dans les origines de l'humanité, qui sont concomitamment celles de l'art, semble se dessiner le tout premier rapport de domination de l'homme qui s'émanciperait ainsi du monde animal. En dessinant, en figeant l'animal furtif sur la roche, l'homme artiste l'immobilise, le discipline et se l'approprie, voire même, en

21 J. Lancri, « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques », *Plastik*, n°1, 2001, PDF [En ligne], mis en ligne le 1^{er} février 2002, URL : <https://fr.calameo.com/books/004891065095eadc0ead9>, consulté le 7 juillet 2020.

22 G. Bataille, « Lascaux ou la naissance de l'art » in *Œuvres complètes IX*, Paris, Éditions Gallimard, 1979 – 2005.

en faisant d'une certaine façon sa propriété, il se procure ses propriétés. La formation d'une pensée dualiste activée par le dessin – ce qui est fictionnel s'oppose à ce qui est réel – nous trace également les contours d'un monde immatériel des esprits en parallèle de celui, tangible, du vivant. La religion, dans sa dimension fictive et symbolique, apparaît alors pour faire du rituel et de son maître de cérémonie un lieu de passage d'un monde à l'autre. Les premières figures chamaniques seront étudiées et leurs caractéristiques vitales, animales et hybrides seront mises en lumière. Les premières formes de domestication semblent contenir un désir fantasmatique de se lier à l'animal. Plus que pour des raisons alimentaires, il apparaît que le cheval aurait été domestiqué pour « la grâce de sa belle apparence²³ », nous éclairant sur les fantasmes d'autoreprésentation qui pétrissent les prétendants à l'accession, à cheval, d'un corps augmenté, rapide et puissant. Mon travail artistique nous interroge alors sur les possibilités d'accéder à de tels pouvoirs : comment se faire porteur, en dehors de la chevauchée, de ces propriétés ?

Depuis ce premier ancrage, nous continuerons à nourrir notre étude par ma pratique, cette fois-ci celle de l'équitation, ouvrant notre deuxième chapitre *Fusion et pratique de couple, vers un changement d'état* sur ce que nous envisagerons comme une expérience absolue d'un devenir-autre. Ce titre vise à mettre en évidence le caractère matériel et sculptural de nos corps, et leur porosité à leur environnement. Le terme « fusion » va en ce sens, s'appliquant à définir d'une part une union parfaite, mais aussi l'état d'un métal qui, à haute température retrouverait son état originel liquide, tel qu'il se rencontre sous la croûte terrestre. À travers la recherche de la performance sportive, ce qui entraîne un report de mes propres limites, je mets mon corps à l'épreuve de l'altérité, le sien à l'épreuve du mien et ainsi, à travers l'alliance qui s'instaure, nous redimensionnons notre rapport au monde et nos limites physiques.

Les questions de redéfinition identitaire que génère la création d'un nouveau corps vont nous amener sur le terrain des pratiques hybridantes, dont la scène artistique contemporaine se saisit à bras le corps à la fin du XX^e siècle-début du XXI^e siècle. Nous étudierons ainsi des travaux associés au Bio-art pour l'implication scientifique de certaines opérations visant l'hybridation, avec notamment Art Orienté objet, Eduardo Kac, Orlan, Stelarc, Yu Xiao. Cependant, cette porosité peut être jouée et nous verrons, par un jeu performatif, les artistes se faire animal, ou faire l'animal, comme lorsque Art Orienté objet exploite la *mimèsis via* la fabrication de prothèses, ou encore Oleg

23 H. Lassalle, « Apollon et Dionysos », *art. cit.*

Kulik dans sa célèbre performance de 1994, *Mad Dog or the last Taboo Guarded by lonely Cerber*, où l'artiste mime le chien. Il pose alors les prémisses de ses prétentions d'intercesseur entre deux mondes, comme *The New Sermon* nous le donnera à voir cette même année, et qu'il couchera sur papier sous forme de préceptes dans ses *10 commandements pour la zoophrénie*. Composé de la contraction de « zoophilie » et « schizophrénie », le terme « zoophrénie », élaboré par l'artiste ukrainien, contient en son sein la conséquence et la cause de cet amour interespèces. Nous étudierons alors les modalités de pratique d'une telle relation et les stratégies développées pour y parvenir.

Ces pratiques de transformation contre-nature nous ont invitée à appréhender les métamorphoses comme sanction punitive dans la mythologie. Ce même élan de redéfinition de la norme touche également les identités spécistes, mais aussi de genre, et c'est dans la seconde partie de notre deuxième chapitre que j'ajoute à mes qualificatifs d'artiste sculpteure et de cavalière, celle de femme. Mes pièces *Dentelle* et *Good Boy* convoquent l'autofiction et je me fais, non sans humour, femme esseulée, Pénélope attendant son aimé. En fabriquant de la dentelle avec ses crins, je m'inscris dans un domaine traditionnellement féminin. L'usage d'une technique dite « essentialiste » active un imaginaire fictionnel qui instaure un recul par l'humour et le second degré, lorsque je joue le rôle que je me prépare, en tissant métaphoriquement mon costume de femme au foyer. La cavalière peut-elle être vue comme une personne contrainte dans ses déplacements, restreinte à la sphère domestique ?

Notre troisième chapitre *Plasticité de la relation à l'animal* questionne la place accordée à nos projections anthropomorphiques : quelles caractéristiques humaines prête-t-on aux animaux ? Nous en arrivons à une définition de toute relation *via* la part fantasmée que nous y projetons, car, systématiquement, parler de l'animal nous ramène à nous-même, dans un cercle vicieux où nous sommes bien seuls à tenir la plume. Nous aborderons alors les fictions les plus communes qui ont cours dans la relation à l'animal domestique, que l'on prend tour à tour pour un jouet, un enfant, un amant, au risque de perdre de vue la nature bestiale qui est la sienne. Nous tenterons de la retrouver en appréhendant le cheval par le biais de l'érotisme, domaine des pulsions et de l'instinct, territoire dionysiaque où la bête se révèle. La position de la chevauchée pouvant être équivoque, et les accessoires équestres servant l'iconographie d'une relation BDSM, de dominant à dominé, nous étudierons l'état limite suscité par le *pony play* pour en questionner le caractère initiatique, redéfinissant, le temps d'un jeu de rôle, un nouveau positionnement identitaire, associé à l'animal évoluant sous

le joug de son maître. Puis, dans un dernier mouvement, intitulé « la chute », nous nous appuyerons sur la figure légendaire de Mazeppa pour brosse le portrait d'une chevauchée atypique, dos au cheval, où le cavalier et sa monture apparaissent dans un rapport qui semble s'être inversé, brouillant la dominance. Nous aborderons enfin la notion de chute, évènement apportant l'avènement de l'expérience, acte singulier qui fait du rapport au cheval, l'exploration d'un territoire mouvant, jamais acquis.

CHAPITRE 1 :

À CHEVAL, TOUT CONTRE LUI

I/1. Faire parler la figure : échappées allégoriques

I/1.1. À LA NAISSANCE DE L'ART : REGARD SUR L'ANIMAL ET ORIGINE DU GESTE ARTISTIQUE

Représenter l'animal, suggérer l'humain : tracer l'humanité

Lorsque l'écrivain Georges Bataille découvre les peintures rupestres de Lascaux, il y voit la naissance de l'art²⁴, et concomitamment, celle toute aussi symbolique de naissance de l'humanité²⁵. Le graphisme semble œuvrer à l'inscription d'une frontière alors émergente car, pour reprendre les mots du philosophe Michel Guérin, « au commencement est un geste. Le geste est commencement²⁶ ».

Les œuvres pariétales de la grotte Chauvet²⁷ et celles de Lascaux sont réalisées à environ 16 000 ans d'intervalle, et malgré cela, les observations faites sur l'une semblent pouvoir se prêter à l'autre, nous affirmant que la création artistique a toujours porté en son sein la figure animale, première que l'homme eut besoin de faire apparaître et qui représente environ 90 % des peintures rupestres, dont environ un tiers est consacré au cheval. Au paléolithique supérieur (période allant environ de 40 000 à 10 000 ans avant notre ère), le cheval n'est pas domestiqué et la relation de l'homme à son égard est celle du chasseur à sa proie. Pour le préhistorien Denis Vialou²⁸, le cheval occupe néanmoins une place privilégiée aux côtés de l'homme par rapport à d'autres herbivores grégaires comme les aurochs, les bisons ou les rennes. Les ossements retrouvés dans les cavernes démontrent qu'ils sont mangés par l'homme, et ce, dans une proportion beaucoup plus importante par rapport aux autres espèces. Par le repas, nous pourrions avancer qu'une certaine symbiose des corps a déjà lieu. La prédation par la chasse est une première approche qui me semble conforter les intentions que les dessins rupestres nous donnent à voir, lorsqu'ils figurent l'animal figé. En représentant l'*Autre*, l'homme s'en distance et semble s'émanciper du règne

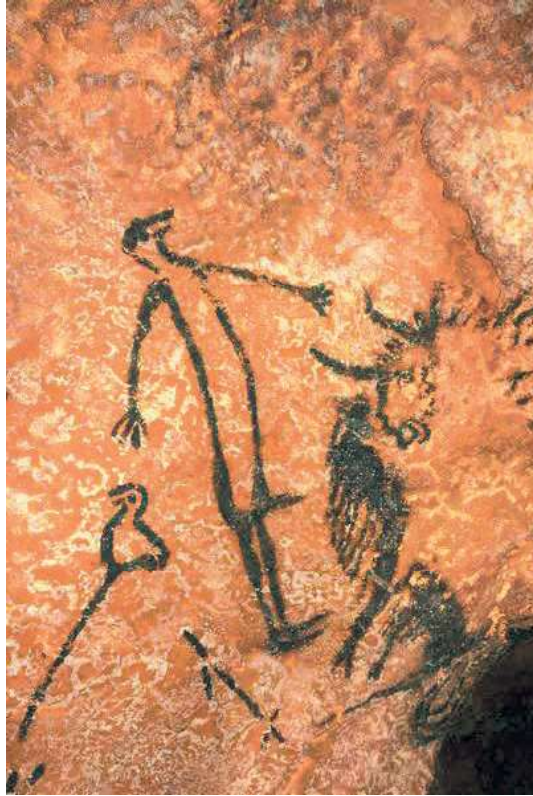
24 G. Bataille, « Lascaux ou la naissance de l'art », *art. cit.*

25 Ses écrits étant antérieurs à 1994, date de la découverte de la grotte ardéchoise du Pont d'Arc, dite aussi grotte Chauvet, nous nuancerons l'exclusivité qu'il prête à Lascaux.

26 M. Guérin, « La finitude du geste », in M. Guérin (dir.), *Le Geste, entre émergence et apparence*, Aix en Provence, Presses de Provence, 2014, p. 7.

27 On estime l'occupation de la grotte Chauvet à environ 34 000 ans avant notre ère.

28 D. Vialou, « Le Cheval des artistes préhistoriques » in *Le Cheval dans l'art*, Paris, Éditions Citadelles et Mazenod, 2008.



L'Homme du puits
environ 16 000 ans av. J. C., Lascaux.



Le Sorcier
entre 15 000 et 10 000 ans av. J. C., Grotte des Trois Frères.

dont il est issu. En ceci, l'acte de création apparaît comme opérant dans la relation de l'homme à l'animal, autant qu'il nous la transmet. En inscrivant des symboles sur la roche, l'homme propose « une approche, certes émotionnelle, mais avant tout rythmique, mimant au niveau des mouvements et des pulsions un cosmos où l'homme "s'inscrit comme centre"²⁹ ». Nous percevons alors, dans cette approche de l'activité artistique de la préhistoire que nous empruntons à Michel Guérin, la dimension universelle d'une gestuelle du vivant.

Nous allons tenter de mener cette étude sans perdre de vue que la période à laquelle nous nous intéressons est vaste et que son expression géographique est elle aussi étendue. Les exemples cités ne sont pas exhaustifs et de nombreuses variantes existent, notamment concernant les interprétations des différents préhistoriens. Suivant cette condition, nous observerons attentivement ce qui est en jeu lorsque l'homme représente l'animal, et nous nous demanderons pourquoi les problématiques exprimées au paléolithique supérieur demeurent aussi troublantes par leur actualité. Est-ce parce que « la beauté triomphe de la douleur inhérente à la vie³⁰ » que l'homme inscrit ses origines à travers la représentation graphique du monde qui l'entoure ? En cela, le mot « naissance » employé par Georges Bataille tiendrait juste place. À la grotte Chauvet, avant Lascaux, se seraient exprimés les premiers enjeux d'une humanité que nous continuons aujourd'hui (et plus que jamais ?) d'endosser.

Dans l'art paléolithique, ce qui nous frappe de premier abord réside dans la qualité des recherches graphiques employées pour la représentation du règne animal, alors que les figures humaines, bien plus rares, sont esquissées sous des traits « simiesques ou disgracieux, aux tracés malhabiles³¹ ». « La figure animale règne en nombre, en proportion et en splendeur et va jusqu'à recouvrir celle de l'homme³² » : la fonction de ces images semble alors en premier lieu devoir être interrogée. Pourquoi l'artiste de la préhistoire ne se prête-t-il pas à la représentation de scènes de la vie courante au sein du groupe ? Pourquoi le naturalisme développé et investi dans la représentation de l'animal n'intervient-il pas dans la représentation de l'homme ? Quelles sont les raisons d'accorder à l'animal une telle place, *tout contre nous*, voire même bien au-dessus, bien au-delà, de la place qui est la nôtre ? Cette question est spécifiquement celle qui anime ce travail de thèse : quelle est la nature de notre relation et quelle

29 M. Guérin, *André Leroi-Gourhan*, Strasbourg, Éditions Hermann, 2019, p. 32.

30 H. Lassalle, « Apollon et Dionysos », *art. cit.*, p. 20.

31 A. Bonnet Balazut, *Portrait de l'homme en animal*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 17.

32 *Ibid.*

forme prend-t-elle ?

Bien inférieures en nombre et en qualité par rapport aux figures animales, les figures humaines apparaissent cependant dans l'art pariétal mais leur traitement diffère. Nous pouvons recenser quelques représentations humaines, majoritairement féminines mais rares sont celles qui ont un visage³³. La poitrine, le ventre et le sexe sont mis en avant, le nombril n'est jamais oublié : le caractère fécond et reproducteur apparaît clairement comme étant ce qui importe dans la représentation de la femme. La figure *Le Sorcier*, dans la grotte des Trois-Frères en Ariège, est l'exemple type du traitement graphique de la majorité des figures de l'homme. On reconnaît l'anthropos par sa silhouette générale, ses membres aux mains et aux pieds humains, mais pour le reste, c'est du côté de l'animal qu'il faut aller chercher. La tête est affublée d'une paire de bois de cervidé et les yeux qui semblent nous fixer sont parfaitement ronds (empruntés selon certains à la physionomie d'un lion, pour d'autre à celle d'un oiseau nocturne). Le sexe est ostensiblement masculin³⁴, mais si sa dimension pourrait être humaine, son emplacement vers l'arrière du corps nous ramène là aussi aux attributs physiques du félin. Il porte au-dessus de ce sexe une queue de cheval. Tout prête à croire que l'homme se dissimule derrière le masque de l'animal : le visage n'est pas représenté, la queue et les bois apparaissent comme des accessoires, au même titre que le bâton et l'oiseau qui accompagnent le célèbre *Homme du puits* de Lascaux. Georges Bataille, en 1955, avance que l'humain ne se représente que sous les traits de l'animal. Il met en avant tout ce qui, à nos yeux, devrait être caché, lorsqu'il s'offre aux regards nu et après avoir emprunté les signes distinctifs de tout un bestiaire. L'animalité de l'homme est alors clairement mise en lumière, nous interrogeant sur une éventuelle honte³⁵ de son humanité, comme s'il convoquait la pratique artistique pour opérer un retournement vers sa propre nature animale, pour lutter et résister contre la fatalité d'un éloignement qui s'opère depuis ses origines et vers une mort certaine. L'animalité semble devoir être absolument fixée, représentée, pour ne plus qu'elle s'échappe. Pour Amélie Bonnet Balazut, auteur d'une thèse étudiant, entre autres, ces figures hybrides

33 « La femme ne peut qu'être représentée incomplète. Elle peut avoir une tête esquissée, un ovale, mais pas de visage. Il n'y a pas d'exception à la règle. » A. Testart, *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Paris, Éditions Gallimard, 2016, p. 103. Cela est discutable car des objets tridimensionnels recensent quelques visages comme par exemple la vénus de Brassempouy, fragment en ivoire datant du paléolithique supérieur.

34 C'est le cas de bon nombre de figures humaines rupestres, elles sont qualifiées de figures *ithyphalliques*

35 Cette notion de honte est soulevée par Georges Bataille dans son texte *La Peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Éditions Skira, 1955, p. 116. « Les hommes de l'âge du renne avaient-ils honte d'eux-mêmes comme nous avons honte de l'animal ? Ils se figuraient nus et donc exhibaient [...] tout ce que nous voilons avec soin. » Cela fait écho à la gêne que Jacques Derrida nous raconte ressentir lorsqu'il se retrouve nu face à son chat. Cela relèverait-il d'un similaire *complexe d'humanité* ?

du paléolithique supérieur, leur expression est la conséquence « de ce désir initial à partir duquel l'homme, depuis qu'il est homme, cherche à se représenter l'étrangeté de sa propre humanité³⁶ ». Cette démarche défie les limites de la réalité en ouvrant un espace fictif où se capturent les images et les perceptions habituellement fugaces, un espace sacré où les lois de la physique semblent s'être substituées aux fantasmes de l'auteur, liant alors sa nature humaine à une identité qu'il lui projette.

Aux origines de l'activité artistique, un acte qui résiste à la mort

La grotte Chauvet est un des plus anciens sanctuaires d'art rupestre en Europe³⁷. Vieux d'environ 34 000 ans, les dessins que l'on y rencontre sont très majoritairement des sujets animaliers. Une seule figure humaine apparaît parmi environ 500 représentations animales. Et la figure humaine n'est pas traitée dans son entité, au contraire, elle y est aussi morcelée et hybridée, ne représentant que les attributs génitaux féminins, surmontés d'une tête de bison.

Dans le documentaire de 2010 *La Grotte des rêves perdus*³⁸, le réalisateur Werner Herzog nous offre une visite des lieux et nous expose les théories en vigueur sur la lecture des œuvres : il semblerait que les animaux nous racontent des histoires. En effet, les chevaux du célèbre « panneau aux chevaux » sont représentés en troupeau, bouche ouverte, nous laissant imaginer leur hennissement et la panique à la vue des deux rhinocéros qui s'affrontent juste à côté. Un peu plus loin, c'est un félin faisant la cour à sa femelle qui orne la paroi. Là encore, la parade peut se dérouler seule dans notre imaginaire, tant ses mouvements sont codifiés. C'est donc une percée dans l'univers des premières projections animées que nous offre le célèbre cinéaste. Il justifie cette interprétation par le fait que les peintures se trouvent au fond de la grotte, dans une salle où ne pénètre pas la lumière du jour et qui nécessite donc l'emploi de torches et de flambeaux pour que soient révélées les représentations. Les dessins sont donc à observer chancelants dans la lumière des flammes, servant d'écran à la fois aux projections mentales du spectateur, mais aussi à son ombre, pouvant l'inclure dans le tableau. Pour Werner Herzog, « la danse avec l'ombre est une vision très forte et

36 A. Bonnet Balazut, « L'Animal, figure anamorphosique de l'homme », Acte du congrès IFRAO *L'Art pléistocène dans le monde*, Tarascon-sur-Ariège, mis en ligne le 9 septembre 2010, URL : https://blogs.univ-tlse2.fr/palethnologie/wp-content/files/2013/fr-FR/Palethnologie-2013-FR-EUR03_Balazut.pdf, consulté le 17 mai 2020.

37 Le site d'El Castillo en Espagne serait le plus ancien recensé à ce jour. Il abriterait des peintures datant d'environ 38 000 ans av. J.C.

38 W. Herzog, *La Grotte des rêves perdus*, [DVD], DVD Metropolitan, 2010, 1 h 35 min.



Le Panneau des chevaux
environ 32 000 ans av. J. C., Chauvet.

très ancienne de la représentation humaine³⁹ ». L'homme aurait donc pu être observé comme dans un théâtre d'ombres, faisant partie de ces scènes mais jamais fixé de façon pérenne, jamais représenté en tant que tel.

Cette récente idée de l'homme jouant avec son ombre au milieu des bêtes est réjouissante pour la richesse de l'imaginaire qu'elle mobilise, mais les ombres sont plus difficiles à conceptualiser que les nombreuses empreintes de main, beaucoup moins abstraites, qui ont pu être relevées, tracées par leurs contours, positives mais aussi négatives.

Le visionnage de ces pans de murs animés pourrait être un moment de divertissement collectif mais aussi de transmission d'un certain nombre d'informations sur la faune environnante. Mais d'autres interprétations de la fonction du dessin ont cours. À Foz Côa, au nord-est du Portugal, ont été découvertes environ 5000 gravures vieilles de plus ou moins 22 000 ans. Un grand nombre d'entre elles ne se trouve pas inscrit sur la paroi rocheuse, mais gravé indépendamment sur des tablettes en pierre. Ce qui nous intéresse à Foz Côa réside dans le travail du graphisme même et dans l'entraînement, dans la répétition que sa pratique induit. En effet, les tracés ont la caractéristique d'être très géométriques, de répondre à une gestuelle singulière et régulière qui reproduit de la même façon les figures animales au cours des deux millénaires accordés à l'activité artistique rupestre de cette région.

C'est la figure du cheval qui occupe ces tablettes. On la trouve composée par une succession de traits dont le but ne semble pas être de représenter fidèlement la réalité mais d'en mettre en exergue les caractéristiques, de la signifier. Dans ce cas précis, l'arrondi de la ganache et la proéminence du garrot sont accentués, la ligne dorsale est courbe en forme de S, tracée d'un seul tenant et les détails sont oubliés. Le tracé forme les contours d'un profil et il n'y a qu'un membre à l'avant-main comme à l'arrière-main. Le trait reste ouvert sur les extrémités : le pied n'est jamais figuré, tout comme les oreilles : ils sont suggérés par un espace laissé vide à leur emplacement. Parfois un point traduit un œil mais le détail n'est clairement pas l'enjeu de ces dessins stylisés qui semblent pensés pour être schématiques et reproduits à l'identique. Cette thèse est d'ailleurs largement confortée par le fait que la plupart de ces images a été trouvée sur des tablettes et non sur la roche, laissant croire à un enseignement du dessin et à des exercices préparatoires précédant un passage à l'acte de la gravure rupestre. L'hypothèse d'un cahier d'esquisses est la même pour le site magdalénien

³⁹ *Ibid.*, 24 min. 51 s.

de La Marche dans la Vienne (environ 12 000 ans av. J. C.), qui dénombre également des dizaines de tablettes gravées. Nous notons également qu'à La Marche, c'est aussi la figure du cheval qui occupe en grande majorité ces tablettes.

« *Schéma du contour cervico-dorsal des chevaux piquetés de Foz Côa par une ligne à triple courbure et dessin géométrique de l'oreille et de la crinière* »⁴⁰

On retrouvera dans les grottes du nord de l'Espagne et du sud-ouest de la France la charte graphique établie à Foz Côa durant les quelques millénaires suivants. À Lascaux, aux alentours de 18 000 ans avant notre ère, les peintures réalisées portent la permanence de la conception géométrique portugaise⁴¹. La ligne du dos est celle qui le met le plus en évidence : le tracé continue à être fait en un seul geste et selon un S extrêmement régulier. Des angles très marqués se retrouvent encore dans les contours de la tête, le front est très droit. Les compositions sont souvent exécutées selon un axe de symétrie, comme l'école de Foz Côa semble l'avoir initié. Les conventions de traitement des contours s'effacent cependant par la suite au bénéfice d'un désir

40 Illustration empruntée à E. Guy, *Préhistoire du sentiment artistique, l'invention du style, il y a 20 000 ans*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011, p. 31.

41 Le préhistorien André Leroi-Gourhan a observé quatre styles selon des périodes distinctes : le premier est la période préfigurative (tout ce qui est situé entre 30 000 et 21 000 ans av. J. C.), le second est le gravéttien et l'inter-gravetto-solutréen (de 21 000 à 15 000 ans av. J.C.), Lascaux et Foz Coa s'inscrivent dans cette période ; la troisième est le solutréen (de 15 000 à 11 500 av. J. C.), et enfin le magdalénien, (de 11 500 à 8 000 ans av. J. C.). À l'époque de cette étude, la grotte Chauvet n'avait pas encore été découverte. Elle remet en question, ou du moins elle élargit les périodes désignées par Leroi-Gourhan. Théorie expliquée in P. Grosos, *Signe et forme, Philosophie de l'art et art paléolithique*, Paris, Les Éditions du cerf, 2017, pp. 129-130.

naturaliste. Dans son article « La Finitude du geste », Michel Guérin qualifie le style comme n'étant « pas une expression de soi, mais l'affirmation de sa propre maîtrise dans l'élément de l'extériorité "mondaine"⁴² ». Nous comprenons donc que l'homme fait le monde, en même temps qu'il s'y installe, qu'il l'habite. Par la répétition du geste et l'exercice, il semble acquérir les codes en vigueur en même temps qu'il les transmet. *Poiésis* et *praxis* se confondent en ce même *habitus*, qui pointe dans l'activité artistique : l'homme devient homme parce qu'il peut l'affirmer dans un tracé qui définit son monde et la place qu'il y occupe. Un tel mouvement « autoscopique⁴³ » donne à voir le regard qu'il porte sur lui-même alors, précisément, qu'il nous transmet son observation du monde qui l'entoure.

Ainsi, nous voyons l'humanité se préciser, s'ériger, dans l'observation des peintures de Lascaux. Les chevaux ont alors des sabots, ceux-ci sont surmontés de boulets, et l'utilisation de la couleur dans la représentation permet un jeu de tons et d'ombrages qui confère au dessin une apparente troisième dimension. L'application des pigments par projection permet des jeux de transparence, de texture qui viennent évoquer des détails du pelage ou de la crinière. D'autres sites peuvent également témoigner d'un tel soin apporté au graphisme. La grotte de Niaux par exemple, autour de 15 000 ans avant notre ère, a également su nous étourdir par les attentions portées à la réalisation des dessins rupestres. Les détails employés au dessin des pelages sont stupéfiants : ils permettent presque à eux seuls de classer les espèces à qui ils appartiennent. En effet, les chevaux de Niaux sont représentés barbus, trapus et avec de longs poils. Les spécialistes y reconnaissent les attributs du cheval de mérens qui occupe encore les Pyrénées aujourd'hui, ou encore le pottock, petit cheval rustique du Pays Basque.

Si nous accordons une telle valeur à ces réalisations, c'est parce qu'elles nous révèlent un rapport au monde, au temps, qui nous en dit long sur cette humanité première. Georges Bataille le pointe précisément dans ses écrits sur Lascaux en liant l'acte artistique à la conscience d'une fin promise. En effet, la conscience de la mort viendrait chez l'être humain « nous ouvrir à d'autres possibilités que l'action efficace⁴⁴ » et créer un intervalle ludique où le créateur s'exprime. Par exemple, le dessin des sabots des chevaux leur donne la forme de boules, semblant se détacher librement du membre en pleine course « comme pour le développement "expressionniste" des bois du cerf, les

42 M. Guérin, « La finitude du geste », *art. cit.*, p. 24.

43 A. Balazut, « Survivance de l'auto-représentation des formes vivantes dans l'art paléolithique », in M. Guérin (dir.), *Le Geste, entre émergence et apparence*, *op. cit.*, p. 100.

44 G. Bataille, « Lascaux ou la naissance de l'art », *art. cit.*, p. 32.



Cheval ponctué
environ 24 000 ans av. J. C., Pech-Merle.



Cheval de Niaux
environ 13 000 ans av. J. C., Niaux.



Cheval chinois
environ 16 000 ans av. J. C., Lascaux.



Cerf
environ 16 000 ans av. J. C., Lascaux.

sabots deviennent prétextes à un pur jeu graphique⁴⁵ ». Cette veine expressionniste se retrouve également environ 8000 ans avant Lascaux, dans le traitement des figures des chevaux ponctués de Pech-Merle. Le remplissage des contours dessinés est là aussi un exemple de jeu graphique : des formes rondes noires occupent le corps tandis que l'encolure et la tête sont entièrement noirs. Le dessin des membres est disproportionné, traçant de petits antérieurs pour ce corps étrangement imposant. Nous noterons avec curiosité que le traitement réservé à ce qui semble être la robe pie du cheval déborde largement des contours tracés. Les punctuations qui le parcourent continuent tout autour de la forme, comme si l'animal irradiait et que ces tâches circulaires étaient une sorte de force vitale. Confirmant cette démarche ludique du traitement des formes, nous pouvons relever l'empreinte d'une main en négatif sur la paroi au-dessus du cheval. Nous avons alors à Pech-Merle une œuvre unique dont les caractères de l'exécution peuvent se retrouver à travers les âges, lorsque par le jeu de l'empreinte naît « l'occasion d'une véritable dialectique entre *tuchè* et *technè*, entre "réalisme fortuit" et "réalisme intentionnel"⁴⁶ ». À Pech-Merle, le *Cheval ponctué* a d'ailleurs été tracé à un endroit où la roche elle-même en évoque naturellement le volume, et donc les contours, en une parfaite adaptation au support. L'humain intervient sur son environnement pour le mettre au service de ses visions – qu'elles soient convoquées pour le simple plaisir de les réaliser ou dans le désir de les voir se réaliser – mais cet opportunisme créateur nous laisse penser que la nature pourrait en être l'initiatrice.

L'historien Olivier Keller⁴⁷, spécialiste des mathématiques et donc des principes d'abstraction, s'est intéressé à la naissance de cette discipline à travers les formes géométriques façonnées à la préhistoire. Il décèle dans l'acte créateur la première forme de rupture entre l'homme et la nature originelle dont il est issu. Il se fait « praticien⁴⁸ » et en la transformant, il s'en éloigne. La pierre, en tant que support, est un matériau naturel qui va accueillir le pouvoir de transformation de l'homme et ainsi évoluer avec un double statut, à la fois naturel et artéfact, contribuant à l'émergence d'une pensée dualiste, « essence même du symbolisme⁴⁹ ». C'est ensuite ce système de pensée qui ouvre l'accès à un espace du jeu, à un au-delà, où s'opère le va-et-vient entre le profane et le sacré.

45 E. Guy, *Préhistoire du sentiment artistique, l'invention du style, il y a 20 000 ans*, op. cit., p. 139.

46 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 42.

47 A. Borsari, *Analyse du fantasme du retour à la nature et mise en lumière des structures archaïques de l'imaginaire contemporain (Europe occidentale)*, Thèse de sciences politiques, Université de Marne la Vallée, 2010, 331 p. [En ligne], p. 106.

48 J'emprunte le terme à l'anthropologue britannique Tim Ingold dans son ouvrage, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Éditions Zones Sensibles, 2013

49 *Ibid.*, p. 107.

Ces considérations sur le traitement des figures animales, entre désir naturaliste et liberté graphique, nous donnent à voir de façon saisissante la facture de l'artiste, l'espace laissé à son interprétation personnelle de la figure et les jeux de formes qu'il s'autorise. Nous imaginons les observations successives et intenses de l'altérité, et approchons par ces retranscriptions les contours d'une humanité établie. Dessiner nécessitant un entraînement et un enseignement de la technique, nous pouvons nous autoriser à imaginer le statut particulier tenu par l'*artiste* au sein du groupe⁵⁰. Créer une fiction, rejouer un monde sauvage selon ses propres règles, tel est l'enjeu de son pouvoir, convoquant la technique pour ouvrir un autre champ des possibles. L'artiste semble alors utiliser son savoir-faire pour transcender le réel et convoquer la fiction, mais par le jeu évident de la représentation même, il apparaît une dimension existentielle nouvelle. Les inscriptions défient le temps qui passe et l'œuvre inscrite n'est plus commensurable à la durée d'une vie : là où les divers passages balaient les empreintes au sol, les dessins rupestres demeurent. Il revient donc à celui qui crée le pouvoir de la figuration, une certaine magie, et, puisqu'il dessine pour et à la place des autres membres du groupe, il détient également le pouvoir de transmettre un savoir. Autrement dit, l'artiste communique entre les différents mondes et les différentes époques. Il côtoie l'animal et montre une voie d'accès à la transcendance, mettant sur un même plan monde animal et spiritualité. Le désir de se représenter sous ses traits prend alors tout son sens, démontant en un seul geste la frontière qui semblait s'ériger par la représentation elle-même, comme pour laisser libre ce couloir de circulation d'un monde à l'autre.

Dessiner, apprivoiser : immobiliser pour s'approprier l'animal

Pour l'écrivain Jean-Christophe Bailly, « le libre passage de la visibilité à l'invisibilité, [...] est comme la respiration même du vivant⁵¹ ». L'animal, évoluant dans son environnement naturel « aux aguets⁵² », ne s'offre que rarement au regard de l'homme, et souvent par surprise. Il véhicule donc une dimension mystique relative à un monde du secret, obscur et mystérieux. Le représenter serait une façon d'en faire sa propriété et pourquoi pas, par une ritualisation du dépôt des figures, d'en acquérir les propriétés car, pour reprendre les mots de Gilles Mayné-Cini, professeur de littérature, « l'animal

50 Nous désignons l'artiste au singulier en nous référant à la profession mais en aucun cas nous n'affirmons que les dessins ne sont l'œuvre d'une seule et même personne. Au contraire, différentes expressions plastiques ont pu être relevées dans un même lieu sur une même période,

51 J. C. Bailly, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2013, p. 27.

52 G. A. Boutang, G. Deleuze, C. Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

est le plus fort d'entre les plus forts⁵³ », il est donc « naturellement souverain⁵⁴ ». La persistance visuelle des silhouettes animales habituellement fuyantes fait du dessin un premier angle de domination. L'homme immobilise ce qui lui échappe, il se saisit de l'insaisissable. La symbolique matricielle propre à la grotte⁵⁵ renforce le caractère sacré des représentations qu'elle héberge. En faisant émerger une figure, le procédé semble vital, mais par la fixité qui lui est imposée, nous pourrions également lui conférer une aura mortifère. La fonction de l'artiste semble faire écho à celle du chasseur et de la même façon, exercer un pouvoir relevant d'un droit de vie ou de mort. Nombre d'animaux figurés sont blessés ou affublés de projectiles, de petites flèches, et semblent ainsi prêter le flanc à des désirs cynégétiques. Nous nous approcherions alors d'une fonction votive. Les souhaits de la communauté seraient figurés pour qu'une toute-puissance en prenne connaissance et puisse ainsi aider le groupe dans leurs réalisations. L'artiste aurait donc un contact direct avec cette force de l'au-delà et le dessin serait un médium de communication entre leurs deux mondes. « En donnant à voir ce qui ne peut être vu, ce dont on ne peut s'approcher sans mourir, l'image ouvre ainsi la voie sur une transcendance⁵⁶ » et en ceci, l'homme artiste se confond également avec l'homme chaman, il se fait pont vers un autre monde, il est celui qui peut « voir les yeux fermés⁵⁷ ». Plus qu'un communicant, il serait porteur, au moins en partie, de ce pouvoir.

Capter le fugace, figer l'insaisissable seraient les prémices d'un apprivoisement. Le lien entre le dessin et la domestication que nous soulevons ici réside en cette volonté même de s'approprier le sauvage, d'en dominer le mouvement. Dans son ouvrage sur l'art de la préhistoire, *Le Geste du regard*, Renaud Ego confirme ce rapprochement en utilisant l'image du lasso pour définir les enjeux du tracé : « le trait [...] prend le monde externe au lasso de la ligne et nous le rapporte⁵⁸ ». L'homme assujettit la nature, capture l'animal et s'en distingue en même temps qu'il le représente. Maîtriser la vie, les décès comme les naissances, procède de ce dénouement de la mort engagé dans l'acte de création. Voyons alors quelles étapes ont dû être franchies pour domestiquer l'équidé. S'inscrivent-elles dans ce même procédé d'auto-identification ?

53 G. Mayné-Cini, « Animalité et souveraineté chez Bataille, Derrida et Deleuze », in D. Méaux, (dir.), *Figures de l'art*, n° 27, Pau, Presses de l'université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014, p. 25. Il commente ici le point de vue de Georges Bataille sur les grands prédateurs.

54 *Ibid.*

55 En effet, le lien à la vie inhérent à la pratique artistique est dans l'art pariétal à son paroxysme : la grotte est un lieu qui attire l'homme aux tréfonds de la terre, dans un espace matriciel que l'on suppose nourri d'un imaginaire lié au monde souterrain « à partir duquel les choses naissent et meurent. », A. Bonnet Balazut, *Portrait de l'homme en animal*, op. cit., p. 75.

56 *Ibid.*, p. 96.

57 *Ibid.*

58 R. Ego, *Le Geste du regard*, Strasbourg, Éditions L'Atelier contemporain, 2017/2019, p. 68.



Phidias, *Frise équestre du Parthénon*, détail
V^e siècle av. J. C., 1 x 160 m

Dans son article « La Domestication du cheval, données archéozoologiques⁵⁹ », le professeur vétérinaire Yves Lignereux interroge la place prépondérante qu'a occupé le cheval dans son rapport à l'homme. En effet, s'il est avéré que le cheval a été chassé pour la consommation de sa viande – des ossements retrouvés sur des lieux de vie d'humains en témoignent –, la question resterait ouverte quant à l'impulsion qui a conduit l'homme à monter sur son dos. Le fait qu'il n'ait pas de cornes en a probablement fait un animal abordable et son instinct grégaire ne devait pas rendre trop compliquée la capture de troupeaux dans des enclos, mais l'idée de vouloir faire corps avec l'animal nous amène ailleurs : l'ingestion de sa chair ne suffit pas non plus. La position du cavalier enfourchant l'animal a été imaginée et ce fantasme a été réalisé, il y a plusieurs milliers d'années, après qu'une première phase de domestication eut lieu, 5000 ans avant notre ère, nourrie par une observation attentive mais encore distancée. En étudiant cet animal qui vivait là, tout près de lui, l'homme exerce ses premières projections qui en feraient, dans un premier temps, un animal psychopompe, en lien avec le monde des morts et donc lié à une iconographie culturelle et religieuse. Il faudra encore attendre un millénaire pour que l'éleveur s'autorise à endosser ses propriétés, à quitter terre en acquérant vitesse et puissance. Le transport des corps n'est alors plus uniquement mythologique, ni réservé aux seuls défunts. Monter à cheval façonne un nouvel être au monde.

Si cela peut, *a posteriori*, nous apparaître comme un enchaînement logique de postures vis à vis de l'animal sauvage – dans un premier temps en le convoquant par le dessin, puis en tenant l'animal proche en enclos, se faisant tracter sur des chars et enfin porter sur son dos – il semblerait à travers la lecture de l'ouvrage *Une histoire du cheval* de l'ethnologue Jean-Pierre Digard que le fantasme régit depuis longtemps l'appréhension de l'équidé, reléguant au second plan les besoins vitaux habituellement initiateurs d'innovation :

On peut même affirmer sans exagérations que l'homme avait – déjà ! – à cette époque plus fantasmé sur le cheval-symbole que réfléchi sur le cheval-entité biologique et sur le cheval-instrument⁶⁰.

La théorie selon laquelle les artistes gréco-romains représentent les hommes et les chevaux dénudés pour leurs qualités esthétiques où projeter leurs fantasmes est

59 Y. Lignereux, « La Domestication du cheval, données de l'archéozoologie », in J. F. Chary, *Encyclopédie du cheval*, Paris, Éditions Aniwa, 2001, PDF [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : https://www.academia.edu/5333773/La_domestication_du_cheval_-_donn%C3%A9es_de_larch%C3%A9ozoologie, consulté le 28 janvier 2020.

60 J. P. Digard, *Une histoire du cheval, Art, technique, société*, Arles, Éditions Actes Sud, 2004. p. 57.

d'ailleurs avancée. La frise du Parthénon à Athènes expose précisément cet idéal grec de la beauté des corps.

Dans sa thèse en histoire ancienne *Le Spectateur et la frise équestre du Parthénon*⁶¹, Maureen O'Hare Wilson nous suggère quelques pistes de lecture. Concernant les nombreux chars gravés en bas-relief, ils interviennent pour représenter un des nombreux cultes voués aux divinités. Les courses de quadriges nécessitant de combiner l'agilité et la vitesse des chevaux à l'intelligence de l'écuyer, elles représentent ce que l'homme a de meilleur⁶², la mise en scène spectaculaire du concours est à l'adresse des dieux. Là encore, nous comprenons que l'iconographie de la relation homme/cheval repose sur ce rapport de force, de supériorité, voire de noblesse visant à rehausser le statut de l'homme cavalier par rapport à ses concitoyens piétons. Celui qui fait bonne alliance avec la bête domine ses semblables. Sa supériorité financière, souvent liée au pouvoir politique, est par ailleurs déjà annoncée par les frais élevés que réclame l'entretien de la bête. La frise du Parthénon serait alors une procession des notables de la ville.

Par ailleurs, l'historienne avance également que les corps d'éphèbes sur les chevaux seraient une métaphore érotique suscitant, chez un public averti, ici, l'aristocratie athénienne masculine, une invitation au fantasme sexuel pédérastique, l'éphèbe se faisant éromène, le cheval, éraste. La beauté du corps du jeune homme agit comme un révélateur de celle de la bête, et vice versa. Revenons à Jean-Pierre Digard et ses considérations sur l'élan domesticatoire de l'homme. Selon lui, son « stupéfiant zèle [...] doit en effet bien plus à ses affects qu'à ses besoins matériels⁶³ ». Comment interpréter cela si ce n'est par un effet miroir narcissisant poussant à l'exaltation d'une certaine toute-puissance ? Dans son *Histoire du cheval*, il cite un sophiste syrien du II^e siècle à propos des chevaux de parade du cortège du roi, chacun dressé à « donner l'impression qu'il accueille le cavalier et se prosterne devant lui [...] à se rythmer lui-même et à prendre des poses⁶⁴ ». Il prend alors les traits de l'éromène, à son tour, séducteur et vigoureux, éveillant le désir. Le cheval est ici clairement un signe de noblesse renvoyant l'ampleur de son pouvoir à qui le possède.

61 M. O'Hare Wilson, « Le Spectateur et la frise équestre du Parthénon », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 31, n° 2, 2005, mis en ligne le 16 mai 2018, URL : https://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2005_num_31_2_3754, consulté le 6 juin 2020.

62 Pensons ici au mythe de l'attelage ailé dans *Le Phèdre* de Platon : le cocher est la raison qui mène son char tiré par deux chevaux, un blanc symbolisant la vertu, un noir, le vice. L'attelage est une métaphore de l'âme et son but ici est d'atteindre les cieux, territoire des dieux. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre de cette thèse.

63 J.P. Digard, *Une histoire du cheval, Art, technique, société*, p. 54.

64 *Ibid.*, pp. 67-69.

Entre nature originelle ou exaltation de l'humanité : considérations romantiques et domestication

Le rapport au cheval chez l'homme semble s'être construit sur ces observations : l'envie de maîtriser la vie (la sienne et celle de la bête sous sa coupe) et de s'ancrer dans une expérience esthétique et sensuelle grandiose. Cédant à l'affect que la relation appelle et au désir de s'élever, le cavalier crée une nouvelle image et s'autoreprésente, tout contre l'animal, plus près du ciel et des dieux. En mettant l'équidé à son service, comme animal porteur ou tracteur, l'homme se voit doté d'un nouveau potentiel qui va modifier son rapport au territoire, dans les traversées de celui-ci mais aussi au niveau agraire. Le fantasme est devenu réalité. Monter sur l'animal permet de voir plus loin et de se projeter plus haut.

Ainsi, l'homme semble trouver sa place sur Terre, dominant les animaux et transfigurant la matière : il intervient sur la nature pour se l'appropriier en même temps qu'il la quitte. Par ce même retournement où l'origine et la fin à atteindre peuvent parfois se confondre, nous pensons ici à une définition du romantisme avancée par l'artiste-chercheuse Marjan Seyedin dans sa thèse :

Le romantisme était une réaction face à une société dans laquelle l'individu perdait de plus en plus ses valeurs, une société dans laquelle l'homme, paradoxalement, perdait de plus en plus sa place au sein de la nature au moment où il en devenait de plus en plus le possesseur.⁶⁵



Scythes domptant des chevaux sauvages, Amphore, détail,

Ukraine, fin du IV^e siècle av. J.C

⁶⁵ M. Seyedin, *L'Animal et l'animalité dans l'art actuel : recherches sur les fondements et les aspects d'une idée*, Thèse de doctorat en Arts visuels, Université de Strasbourg, 2017, 276 p. [En ligne], p. 11.

Faire une ellipse vertigineuse de plusieurs millénaires, et mettre en parallèle entre les premières formes d'art et le mouvement romantique du XIX^e siècle me semble pertinent à bien des égards. Le XIX^e siècle est une période dite « de crise ». La modernité apportée par le souffle des lumières balaie à cette époque un certain nombre de certitudes et plus particulièrement celles, religieuses, qui offraient jusqu'alors à l'homme une explication sur ses origines et sa place sur Terre. Le manque d'ancrage spirituel, de mythe fondateur, va provoquer chez l'homme dit « moderne » une crise existentielle : ce dernier va se mettre en quête de ses origines. C'est à cette époque que l'on voit se multiplier dans la littérature la figure du « bon sauvage⁶⁶ » : homme originel conservant un lien direct avec un paradis que l'homme occidental aurait perdu. C'est spécifiquement ce qui est en jeu, lorsque les artistes orientalistes quittent l'Europe au XIX^e siècle à l'assaut de contrées nouvelles qui n'auraient pas encore été touchées par ce qui est considéré comme une forme de déclin et de perte de la nature de la société moderne.

Les avancées scientifiques ont révélé une animalité chez l'homme dès le milieu du XVIII^e siècle. Contrairement aux considérations religieuses des époques antérieures, celle-ci ne s'oppose plus à l'homme, elle est appréhendée comme un socle commun sur lequel il s'est construit. C'est donc depuis le prisme des sciences, à qui les penseurs du XIX^e siècle reprocheront le désenchantement de leur acception du monde, que les romantiques s'élèvent contre ces théories et partent à la recherche d'une nature originelle qui se manifesterait, entre autres, à travers l'instinct, les passions et les états d'âme. En bref, par tout ce qui quitterait la mesure rationnelle que l'on accorde à l'humanité qui a compris, à l'humanité scientifique qui se dit détentriche des clés du secret de la vie et de notre existence.

Animés par un besoin de redéfinir des mythes fondateurs, les penseurs du XIX^e siècle s'attellent à expliquer les origines du monde. Nietzsche dans son ouvrage *La Naissance de la tragédie*⁶⁷, se penche sur l'époque antique pour donner matière à ses projections. Il analyse donc la tragédie grecque et réemploie les figures de dieux grecs pour mener

66 Je pense ici à Rousseau avec ses réflexions autour de l'état de nature en opposition à celui de culture développées dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de 1755. Diderot avec *Supplément au voyage de Bougainville* paru en 1772, s'intéresse également à la nature de l'homme. Montaigne posait déjà les jalons de ces thèses au sein de ses *Essais* à la fin du XVI^e siècle. C'est de toute évidence l'impact de la découverte du nouveau-monde par Christophe Colomb en 1492 qui influença les mentalités européennes des siècles qui suivirent. L'homme occidental n'était plus seul sur terre, face à Dieu. Ces trois exemples ne constituent en rien une liste exhaustive sur le sujet.

67 F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1991. L'auteur s'applique dans cet ouvrage à définir ce qui constituerait le contexte de création et d'évolution de l'art, et plus exactement de la tragédie grecque. Il convoque pour ce faire les figures d'Apollon et de Dionysos.

sa démonstration. Il explique les origines de l'art comme s'inscrivant dans un sillon laissé par la friction de la passion contre la raison ou, sous d'autres traits, par « le dualisme de l'apollinisme et du dionysisme⁶⁸ ». En effet, la naissance de la tragédie se produit, selon lui, par un juste équilibre entre les forces apolliniennes qui imposent la « grâce de la belle apparence⁶⁹ » avec des « formes précises, immobiles, [au] moindre détail bien tracé⁷⁰ », et les forces dionysiaques qui ne sont « qu'emportement, expression de l'émotion, subjectivité à l'état pur⁷¹ ». Son analyse n'est pas à cantonner à l'art grec de la tragédie car il me semble que les enjeux sont déjà ceux-ci dans la peinture rupestre où se dessine, dès lors, une véritable recherche esthétique dans laquelle on perçoit le soin apporté au graphisme, mais aussi l'emportement et certains jeux dans les tracés.

Friedrich Nietzsche, qui se veut disciple de Schopenhauer, porte en étendard la dimension tragique de la vie⁷² : la conscience de la mort est prédominante dans ses écrits, et comme Georges Bataille, il la met en lien direct avec l'acte de création, intimant que par la pratique artistique, l'homme cherche une réponse au « problème de l'existence⁷³ ».

À la suite de notre étude des figures de l'art pariétal, il apparaît clairement que la rencontre d'où naquit l'art eut lieu entre ces deux forces originelles. L'homme hybride (*Le Sorcier*) par exemple, en porte les stigmates : il a les yeux grands ouverts, semblant scruter un au-delà, et il est animal de la tête, de la queue et probablement du sexe. Le versant animal serait donc générateur de vie et de puissance reproductrice. La tête également gagnerait à s'y engager, le monde des esprits est l'espace transcendantal où la mort n'est plus crainte. Nous retrouvons ici Dionysos, l'« esprit des mystères, de l'irrationnel, de la fusion avec la nature⁷⁴ », tandis qu'Apollon, aux mains soigneusement dessinées, vient par ce portrait nous en transmettre le témoignage. En fixant ces « formes précises, bien tracées⁷⁵ », il « impose sa limite aux débordements de l'imaginaire⁷⁶ ». L'animal s'inscrit donc comme figure positive représentant des temps immémoriaux, symbole de notre nature originelle. En cela, une aura de savoir

68 H. Lassalle, « Apollon et Dionysos », *art. cit.*, p. 15.

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*, p. 16.

72 « Pour Schopenhauer, la vie est un torrent qui, de souffrance en souffrance, entraîne les individus à leur mort », F. Nietzsche, « Essai d'autocritique » in *La Naissance de la tragédie, Fragments posthumes*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 12.

73 *Ibid.*, p. 15. Nietzsche repère cinq réponses au problème existentiel : s'enivrer pour se rendre apte à supporter la lucidité, se faire des illusions (il place ici l'art apollinien), oublier la douleur de l'existence individuelle dans la volonté de communier avec les forces de la nature (nous entrevoyons là Dionysos), le tragique, l'optimisme.

74 H. Lassalle, « Apollon et Dionysos », *art. cit.*, p. 15.

75 *Ibid.*

76 *Ibid.*

et de sagesse le nimbe. Le mystère, (le problème ?) de notre existence reposerait sur les notions d'apparition et de disparition abordées précédemment, c'est-à-dire, sur le dualisme monde tangible/monde des esprits, ou plus simplement, entre ce qui existe et ce qui n'existe plus (la vie et la mort) ou ce que l'on peut voir et l'invisible. La figure de l'animal incarne tout cela, si bien que nous reviendrons plus loin sur cette figure psychopompe.

Ces questionnements existentiels alimentés par un désir d'injecter plus de fiction et de beauté dans le réel furent le terreau des inspirations romantiques. C'est donc par un grand écart de plusieurs dizaines de milliers d'années que notre étude se poursuit en plein XIX^e siècle, théâtre des passions, qui offrit à la figure du cheval l'espace nécessaire à l'expression de sa proximité avec l'homme.

I/1.2. LE CHEVAL ROMANTIQUE, ENTRE RAISON ET PASSION

Le cheval de Turin

Issu du grec *pathos* et du latin *pati*, le terme *passion* désigne le fait de souffrir. *Passif* et *passion* ont la même racine et induisent donc une douleur subie, un tourment qui dépasse celui qui l'héberge. La passion est l'expression exacerbée de sentiments : « aimer extrêmement, à la folie⁷⁷ » est une formule désignant justement la perte de toute mesure. Le terme *raison* étant construit depuis le radical latin *ratio* qui signifie *mesure* ou *calcul*, la raison est la faculté de maîtrise du cerveau humain. Pour le site *Le Trésor de la langue française*, la raison s'« oppose à l'instinct de l'animal, [c'est] la faculté qu'a l'esprit humain d'organiser ses relations avec le réel⁷⁸ ». Nous retrouvons respectivement sous chacun de ces termes les traits de Dionysos le passionné et d'Apollon le mesuré.

Restons avec Nietzsche et resserrons le *focus* sur le cheval. Ce dernier tient un rôle de passeur dans sa vie. L'anecdote du cheval de Nietzsche, aussi désignée par l'appellation « le cheval de Turin », retrace les dernières heures de lucidité du philosophe. En effet,

⁷⁷ Définition issue du site *Le Trésor de la Langue Française*, [en ligne], URL : <http://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/passion>, consulté le 3 décembre 2017.

⁷⁸ Définition issue du site *Le Trésor de la Langue Française*, [en ligne], URL : <http://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/raison>, consulté le 3 décembre 2017.

des témoins relatent qu'après avoir assisté à la scène d'un cocher battant violemment son cheval dans les rues de Turin, le philosophe se soit pendu au cou de l'animal et l'ait embrassé, faisant bouclier de son propre corps pour parer les coups. Ce mouvement humaniste serait le dernier avant que le philosophe ne bascule dans la folie. Se coller contre le cheval est ici une manière de fuir le monde humain. Nous retrouvons dans cette posture « une ligne de fuite⁷⁹ », selon l'expression du philosophe Gilles Deleuze à propos de la littérature de Franz Kafka. La scène du cheval de Turin est d'ailleurs empreinte de littérature : Nietzsche, identifié comme fervent lecteur de Dostoïevski, rejoue ici la scène du rêve de Raskolnikov au début de *Crime et Châtiment*⁸⁰. À la lumière de la philosophie nietzschéenne, il apparaît clairement que le déferlement de violence de l'homme envers le cheval va à l'encontre du dionysisme créateur qui encourage au contraire la fraternité, le retour à la nature. Le philosophe est touché en sa part animale, la souffrance le dévore, le dépasse et, tout contre le cheval, il sombre dans la folie, fuyant à la fois l'humanité qui était sienne jusqu'alors et l'inhumanité du violent cocher.

De nombreuses références à cet événement se retrouvent dans le domaine des arts en ce début de XXI^e siècle, tant le passage à la folie est porteur de sens quand il s'illustre, comme ici, dans l'expression d'une protestation envers le genre humain.

Le cinéaste hongrois, Béla Tarr, nous propose en 2011, dans son film *Le Cheval de Turin*⁸¹, le portrait très lent et quasi silencieux d'un père et de sa fille dans une ferme isolée. Si le film s'ouvre sur l'image d'un cheval attelé et avec le récit de l'anecdote de Nietzsche en voix *off*, le lien se fait, il me semble, dans le retrait évident que pratiquent les deux personnages vis à vis du monde humain, de la société. Aucune démonstration de folie ne se fait à l'écran mais le mode de vie hermétique de l'homme et de sa fille nous apparaît cependant intenable. L'ennui est saisissant et un tel isolement ne semble s'expliquer que par la fuite, (la honte ?) de leurs congénères. Les lents mouvements de caméra font des 2 heures 26 minutes du film un voyage pictural. On se sent évoluer

79 « La ligne de fuite fait fuir le système : elle dégage un écoulement intensif qui résout le blocage par la création d'une dimension qui ne lui préexistait pas. » A. Sauvagnargues, « Deleuze, de l'animal à l'art », in P. Marati, A. Sauvagnargue, F. Zourabichvili, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 158. C'est-à-dire que la folie intervient comme échappatoire à une humanité insupportable. Dans le cas de Deleuze nous retrouvons cette figure du devenir-animal dans ses études des écrits de Kafka.

80 « Rodia s'approche du petit cheval ; il s'avance devant lui ; il le voit frappé sur les yeux, oui sur les yeux ! Il pleure. Son cœur se gonfle ; ses larmes coulent. L'un des bourreaux lui effleure le visage de son fouet ; il ne le sent pas, il se tord les mains, il crie, il se précipite vers le vieillard à la barbe blanche qui hoche la tête et semble condamner cette scène. », F. Dostoïevski, « Crime et châtiment », in *Œuvres romanesques 1865-1868*, Arles, Éditions Actes Sud, 2013, p. 78.

81 Cette anecdote ouvre le film du même nom, contée par une voix *off* tandis que la caméra cadre en plan serré un cheval attelé à une charrette vide. Le vent souffle fort et le cheval, de son pas pressé semble alors fuir quelque chose. B. Tarr, *Le Cheval de Turin*, [DVD], Paris, Blaq Out, 2011.

**Béla Tarr, *Le Cheval de Turin*,
2011, film noir et blanc, 2 h 26 min.**

dans l'image, comme spectateur d'un tableau prenant forme sous nos yeux. La vie est reléguée au second plan, laissant place au silence et aux mouvements contenus des protagonistes. Le cadre de Béla Tarr est un paysage balayé par les vents, loin de toute civilisation. Nous pouvons imaginer de la même manière la fin de vie de Nietzsche, figée par son absence.

La scène artistique contemporaine s'en est également saisie. Adel Abdessemed, artiste algérien vivant en France, empruntera ce même titre en 2012 pour une sculpture représentant une mule en pleine ruade. La référence à Nietzsche basculant dans la folie est par le titre sans équivoque, mais le jeu d'inversion de valeurs, entre le cheval annoncé par le titre de l'œuvre et la mule représentée, nous amène aux portes d'un réalisme parodique à la façon de Goya⁸², et dont la dimension carnavalesque est accentuée par la mise en espace de l'œuvre. En effet, le spectateur pénétrant l'espace d'exposition se retrouve face à la ruade de cette mule qui semble alors bien indisciplinée. L'inversion entre cheval et mule, puis entre animal victime et animal agresseur termine de nous ramener sur le terrain irrévérencieux de la parodie et de la caricature, terrain fécond des gravures de Goya. Chez l'artiste espagnol, les protagonistes sont des animaux, et plus spécifiquement des ânes qui jouent la place des hommes, mettant en exergue leurs vices et leurs travers, caricaturant la société humaine et sa bêtise. La série des *Caprices* se dessine ici en ombre chinoise comme référence directe de l'œuvre d'Adel Abdessemed. Nietzsche n'est cependant pas loin et les idées directrices demeurent inchangées : Goya connaît une Europe désenchantée, il moque l'homme et par la figure animale, il dénonce ses abus de pouvoir, sa cupidité et sa fourberie. Nous savons qu'une maladie le rendit sourd et donc les dernières années de la vie du peintre se déroulèrent dans un isolement certain. La fuite hors du monde humain a ici aussi été opérée, s'inscrivant dans ce qui sera, quelques années plus tard, le berceau idéologique du mouvement romantique.

Il serait cependant un peu restrictif d'en rester là dans notre analyse de l'œuvre car cette sculpture est précisément installée en regard d'une vidéo, intitulée *Also sprach Allah*, parodiant le titre d'un ouvrage de Nietzsche *Also sprach Zarathoustra* que nous connaissons en français sous le titre *Ainsi parlait Zarathoustra*. L'artiste est filmé tentant d'inscrire les quelques mots du titre de l'œuvre sur un tapis accroché au plafond. Pour ce faire, il est envoyé dans les airs par un groupe d'hommes tenant fermement un autre tapis sur lequel il repose, à la façon d'un trampoline, semblant

82 Le peintre espagnol réalisa une série intitulée *Caprices*, composée de 80 gravures à l'eau-forte entre 1797 et 1799, qui sera publiée en 1799 sous forme d'un recueil.



**Goya, Gravure extraite de la série *Caprices*,
1797-1799**

**Adel Abdessemed, *Le Cheval de Turin*,
2012, aluminium, cuir, 230 x 160 x 50 cm.**

**Adel Abdessemed, *Also sprach Allah*,
2008, moniteur vidéo, tapis.**



Adel Abdessemed, *Je suis innocent*,
2012, photographie, 238 x 186 cm.

Goya, *El Pelele*,
1791, huile sur toile, 267 x 160 cm.



Adel Abdessemed, *Also sprach Allah*,
2008, capture d'écran de la vidéo, 2 min 20 s.

nous donner à voir un acte cérémoniel. Cette vidéo est diffusée à côté du tapis recouvert du message tracé de façon malhabile au fusain. Dans cet ouvrage, Nietzsche engage de nombreuses pistes de réflexion mais nous retiendrons dans ce contexte de dialogue avec *Le Cheval de Turin* la dimension parodique là aussi convoquée. En effet, Zarathoustra est une figure pastiche d'un prophète qui se croit bien supérieur au reste des hommes dont il fuit la compagnie pour préférer celle des animaux ou la solitude. Sa principale prophétie est celle de « l'éternel retour » dont un des aspects consiste à faire reconnaître à la populace la mort de Dieu, et par cet affranchissement, qu'elle comprenne le monde. Les leviers actionnés par l'artiste sont donc, par nature, subversifs : il convoque le Dieu Allah et fait allusion à ses paroles par le biais d'une référence moquant l'existence de Dieu et des prophètes. L'ironie se retrouve également dans la liste que Zarathoustra dresse des hommes supérieurs qu'il invite à partager un repas : parmi le roi de droite, le roi de gauche, le vieil illusionniste, le pape, le mendiant volontaire, l'ombre, le scrupuleux de l'esprit, le morose devin et le plus hideux de tous les hommes se trouve également un âne. Par cette référence nietzschéenne, l'artiste se tourne alors de nouveau vers Goya, pour railler la société humaine pour ses valeurs et ses croyances. Nous y reconnaissons également l'œuvre du peintre espagnol, *El Pelele*, qui veut dire « le pantin ». En effet, cette huile sur toile de 1791 nous donne à voir un mannequin de paille désarticulé que quatre femmes envoient en l'air avec une couverture, selon la même gestuelle que celle qui fait sauter Adel Abdessemed dans sa vidéo. Le masque au sourire niais qui affuble le pantin et sa position dans les airs, entre le bond et la chute, nous propose l'image d'un basculement irrévérencieux qui vient nous questionner sur les intentions du peintre, car ce tableau était destiné à la chambre du roi. La figure carnavalesque préfigure l'immolation qui intervient à la fin de la fête, pour se libérer, un court instant, du joug des puissants, celui de Dieu ou du monarque. L'artiste algérien semble prendre la place du pantin par cette référence à Goya, et nous le verrons s'immoler dans son œuvre *Je suis innocent*, se prêtant, là encore, aux traits du mannequin de paille et à sa fin promise quand la fête se termine.

Mohammed Bourouissa, artiste franco-algérien et Mounir Fatmi, artiste marocain vivant en France, seront convoqués ultérieurement dans ce travail de recherche pour la richesse de leurs travaux autour de la figure du cheval, nous rappelant, deux cents ans après les peintures orientalistes, à quel point le cheval et sa relation à l'homme sont centraux dans la culture arabe. Ainsi, la déterritorialisation des points de vue maghrébins sur la relation homme/cheval est un pendant de la scène artistique contemporaine en France qui semble s'inscrire comme un match retour post-romantique presque deux

siècles après que les artistes français sont allés faire leurs classes en terre orientale.

En effet, la scène artistique française évolua en lien étroit avec l'Afrique du nord durant le XIX^e siècle. Le voyage étant un moyen de quitter sa civilisation, de sortir des sentiers battus pour se confronter à des peuples qui n'auraient pas encore subi le désenchantement du capitalisme et du monde moderne, l'artiste romantique lui porte un intérêt certain. Il s'en va parcourir les contrées lointaines de l'Afrique du nord, du Moyen-Orient ou encore le Nouveau-Monde en quête d'une nature originelle où vivraient des hommes qui conserveraient en eux un bonheur que l'homme occidental n'a plus. À l'instar de l'artiste de la préhistoire, l'artiste romantique se retourne vers une nature dont il s'éloigne et passe, pour ce faire, par la représentation de scènes animalières. C'est donc encore aux parois rupestres que je pense lorsque je lis Delacroix dans ses correspondances du Maroc « Je suis dans ce moment comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de lui voir échapper⁸³ ». Lui qui ne connaissait pas cet art préhistorique, mais pensait aux antiques lorsqu'il regardait derrière lui... Vite, fixe-les ! Immortalise l'instant pour qu'il traverse les âges et que l'homme occidental accède un peu, lui aussi, à ce rêve oriental.

Le cheval dans la peinture de Géricault : les ressorts romantiques du portrait

Géricault n'alla pas en Afrique du nord, il voyagea en Italie, selon la tradition de la peinture classique. Le traitement qu'il réserve à la figure du cheval dans sa peinture, et l'analyse qu'en fait l'historien de l'art Pierre Wat met en regard ses portraits équestres et la notion d'*inquiétante étrangeté*⁸⁴, rejoignant Goethe qui disait sur l'époque : « J'appelle classique ce qui est sain et romantique ce qui est malade⁸⁵ ». Le romantisme s'installe à la suite du XVIII^e siècle, et c'est donc comme réponse à leurs prédécesseurs que doivent être appréhendés les artistes de cette époque. Le courant des Lumières a placé la science et la rationalité au centre de toute réflexion,

83 Lettre à Jean-baptiste Pierret, Tanger, 25 janvier 1832, conservée au musée du Louvre. Citée in E. Charles-Roux, « Delacroix et le cheval arabe. Hommage aux fils du vent », in *Delacroix, Le Voyage au Maroc*, Institut du Monde Arabe du 27 septembre 1994 au 15 janvier 1995, Éditions Flammarion, Paris, 1994, p. 17.

84 *Unheimlich* est un terme allemand utilisé par Freud comme concept et traduit en français par « inquiétante étrangeté ». Il l'emprunte au psychiatre Ernst Jentsch qui identifie l'*unheimlich* lorsqu'il y a un doute sur le fait qu'un être vivant soit vraiment animé ou au contraire lorsqu'il y a un doute à propos d'un objet non-vivant qui semble porteur de vie. Stephan Germer explique la notion comme désignant « quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti ». S. Germer, « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XX^e siècle », in *Géricault, La Folie d'un monde*, Musée des Beaux-Arts de Lyon du 20 avril au 3 juillet 2006, Paris, Éditions Hazan, 2006, p. 15.

85 P. Wat, « Un art fou, La peinture romantique au risque de la folie », in *Ibid.*, p. 33.

balayant la religion et remettant donc en question la place de l'homme sur terre. Héritant de ce contexte novateur mais parfois dur à incarner, l'artiste romantique se saisit de l'instinct, de la folie, de la déraison pour questionner le monde qui l'entoure, les principes de représentation, et par l'irrationnel, réinjecter un peu de magie dans ce monde. Dans son essai *Un art fou. La peinture romantique au risque de la folie*, l'historien de l'art Pierre Wat définit le romantisme comme stratégie de subversion, voulant faire de la « folie dont on l'accuse le principe créateur d'un art nouveau⁸⁶ ». Utilisant alors cette folie créatrice, Baudelaire retournera à Goethe qu'il faut un « art malade pour un monde malade⁸⁷ ». C'est donc très justement que ce texte alimente le catalogue de l'exposition *Géricault, La folie d'un monde* qui se tint en 2006 au musée des Beaux Arts de Lyon. Stefan Germer distingue trois volets dans la peinture de Géricault dans laquelle s'exprime l'*unheimlich* : « les morts-vivants, les animaux domestiques qui ne sont pas domestiqués et les enfants sexualisés⁸⁸ ». Les animaux vont ici réclamer toute notre attention car le traitement que le peintre réserve aux équidés leur confère effectivement une intériorité bouleversante, loin de la hiérarchie entendue par la domestication.

Le Portrait équestre de M. Dieudonné s'inscrit dans la tradition du portrait équestre. Il participe à une iconographie de la puissance politique en rehaussant l'homme souverain. L'apparente fougue du cheval actionne les leviers d'une représentation de la virilité, inscrivant son cavalier dans la longue tradition du genre, qui, depuis l'Antiquité⁸⁹, présente le puissant en accord avec le sauvage, mais surtout dans une maîtrise de ses forces : prêt à gouverner contre vents et marées, capable d'exercer le pouvoir. Cette tradition de la représentation du roi s'appliquerait également à l'iconographie religieuse car L'Apocalypse nous décrit le Christ à cheval⁹⁰, guerrier et cavalier, tandis que son entrée dans Jérusalem se fait sur une mule, modeste et pacifique. Cette idée de renaissance n'est d'ailleurs pas étrangère au portrait équestre car il illustre bien souvent les activités guerrières du monarque qui côtoie alors la mort de près. À la lumière du second titre de l'œuvre, *Officier de chasseurs de la garde impériale chargeant*, nous vérifions que Monsieur Dieudonné est lui-même sur un champ de bataille, qu'il lance l'assaut et que son cheval, ainsi embarqué, est une arme de guerre. À l'instar du souverain qui dirige le pays, le chef de guerre se doit d'être un « homme de cheval » car seuls les cavaliers les plus expérimentés sauront diriger les

86 *Ibid.*

87 *Ibid.*

88 *Ibid.*, p. 16.

89 On accorde à l'empereur romain Marc Aurèle, au II^e siècle, la primauté du portrait à cheval.

90 L'Apocalypse, 19, 11-16.

étalons fougueux sur l'ennemi. À ce propos, l'étymologie de *destrier* nous renseigne sur la puissance de la bête et la nécessité d'y employer son meilleur bras. Désigné par ce terme au Moyen Âge, nous entendons que le cheval de guerre est mené par la « destre » en selle, c'est-à-dire la main droite du cavalier, le côté de la raison. On ne sait exactement si le cheval cabre ou si la puissance de sa foulée de galop amène ses antérieurs si haut, mais peint dans cette position il touche à peine terre. L'animal, représenté ainsi, puissant et belliqueux, prête sa détermination à son cavalier. C'est un mâle entier, ferré, musclé, il a de l'écume aux lèvres et les yeux exorbités, ses crins sont à l'horizontale, comme balayés par un vent de fureur. L'adrénaline semble être à son maximum du côté de l'animal. Son cavalier et commanditaire du tableau, Monsieur Dieudonné, contraste avec l'affolement du cheval : il mène son armée, comme son cheval, d'une main de maître. Il tient un sabre à la main, est retourné et regarde d'une moue impassible ce qu'il laisse derrière lui. Nous pouvons imaginer que le chaos règne sur le champ de bataille et que l'homme va dominer ses ennemis comme il domine son cheval : fermement et avec aisance. Ils sont tous deux richement serties, ne laissant aucun doute sur l'élite à laquelle ils appartiennent : le filet du cheval est orné d'or et de broderies comme le veston de son cavalier, et le tapis de selle est la dépouille d'un léopard. La tête du félin, les yeux clos, orne la croupe de l'équidé et fait ainsi écho à la fourrure grise qui s'envole des épaules de l'officier et aux plumes d'autruches ornant son couvre-chef : le règne animal est déjà convoqué par l'apparat pour le transfert symbolique de ses propriétés, ici la vitesse et la férocité. Le ciel est sombre et tempétueux, les nuages semblent se mêler à la fumée des canons et à la poussière soulevée par les sabots des chevaux : même le monde aérien est tourmenté, seul le cavalier dirige les forces naturelles. Classique représentation du pouvoir, elle s'inscrit dans la veine romantique pour l'exaltation du moi régissant la mise en scène militaire de l'officier. Cependant, ce dernier garde la mesure et ne se laisse nullement dominer par les éléments qui l'entourent, même quand ceux-ci se déchaînent.

Pour Stefan Germer, l'inquiétante étrangeté relative au traitement de l'animal chez Géricault intervient lorsque l'homme se fait dépasser par le cheval. Ce n'est nullement le cas dans le portrait équestre et nous comprenons que l'exercice ne s'y prête pas, mais selon lui, dans *l'Enseigne de maréchal-Ferrant*, la force de la bête surpasse l'emprise de l'homme. Il n'est alors plus question de fusion et l'*unheimlich* est engagée parce que le cheval s'inscrit dans le tableau comme entité à part entière. Ce qui ne doit pas avoir d'âme en aurait finalement une : « ce qui aurait dû rester dans



Théodore Géricault, *Portrait équestre de M. Dieudonné dit aussi Officier de chasseurs de la garde impériale chargeant*, 1812, huile sur toile, 349 x 266 cm.



**Théodore Géricault, *Enseigne du maréchal-ferrant*,
1814, huile sur bois, 122 x 120 cm.**



**Théodore Géricault, *La Course des chevaux libres : la Mossa*,
1817, huile sur papier, 45 x 60 cm.**

l'ombre [...] en est sorti⁹¹ ». Certes, la représentation du cheval révèle une puissance physique évidente mais le maréchal-ferrant me semble beaucoup trop sûr de lui pour valider cette thèse. Le traitement des bras de l'artisan nous indique que celui-ci est droitier, or il maîtrise le cheval de son mauvais bras, et son visage ne transcrit aucune inquiétude. N'oublions pas le caractère publicitaire de l'objet : la représentation de l'homme et du cheval se doit de servir son commanditaire le maréchal-ferrant, ici homme fort et serein. Comme pour le portrait de l'officier, la représentation que le peintre fait du financeur de l'œuvre se doit d'être flatteuse. Nous devons saisir au premier regard la capacité de l'homme à contrôler la bête. L'exaltation des forces animales, leur débordement, est plus évidente dans le tableau *La Course des chevaux libres*. Géricault y représente une scène de carnaval à laquelle il assiste en 1817 en Italie, alors qu'il part y faire ses classes. Les chevaux participants à la course sont sauvages, non bridés, le titre met en avant leur liberté et le désir d'observer leur puissance et leur insoumission. La course suit un protocole d'une rare violence dont le peintre sortira traumatisé. En effet, les chevaux sont rendus fous de douleur par différents sévices⁹² avant d'être lâchés dans les rues où se masse une foule vulnérable face aux bêtes enragées. Il n'est pas rare que ce divertissement se termine dans un bain de sang. Hanté par les scènes dont il fut témoin, l'artiste reviendra sur ses souvenirs six ans plus tard en affirmant « qu'il était malsain de voir des choses aussi affreuses⁹³ ». L'inhumanité des préparateurs de chevaux nous donne à percevoir la folie de la foule face à des bêtes sensées, car voulant fuir leurs bourreaux. Si l'œuvre nous donne à voir un corps à corps entre des hommes excessivement musculeux et de puissants chevaux, dans un rapport de force qui peut paraître presque équitable, nous savons que l'initiative est humaine et c'est précisément ce que déplore le peintre. La raison n'est pas là où on l'attend. À l'instar du *Portrait équestre de M. Dieudonné*, le cheval est représenté comme un pendant de l'homme qui l'accompagne : viril, vent debout sur les champs de bataille ou encore rendu fou par les fous, victime des hommes parmi les victimes des chevaux, bourreaux des hommes parmi les bourreaux des chevaux.

91 *Ibid.*, p. 15.

92 En 1810, le musicien Auguste-Louis Blondeau, alors résidant à la villa Médicis en fait le récit : « Qu'on se figure la terrible impulsion de quatorze chevaux de race, sans guides, sans freins, excités par tous les moyens factices imaginables tels que de volumineux bouquets de plumes de diverses couleurs sur la tête, des lanières de cuir armées de pointes aiguës et des bandes de paillon de cuivre qui leur battent les flancs et, de plus, une pièce d'amadou allumée sur la croupe, et l'on aura une idée des malheurs à déplorer dans cette triste soirée, où un grand nombre de personnes furent tuées ou blessées. » H. Lachèvre, cité in B. Chenique, « Géricault et la démence des foules », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, n° 24, février 2011, mis en ligne le 2 janvier 2012, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2011-2-page-65.htm>, consulté le 20 mai 2020.

93 *Ibid.*

L'être-cheval de l'équidé ne s'exprime jamais librement, il est instrumentalisé.

De la même façon, nous retrouvons un désir de représenter un animal affranchi de sa propre nature dans sa toile de 1821, *Le Derby d'Epsom*. En effet, cette œuvre fera parler d'elle car la position des membres des chevaux au galop est erronée. Elle ne s'appuie sur aucune réalité observée, mais sur une impression d'envol due à la vitesse de l'allure en question. À travers ce galop aérien, la rationalité scientifique et la perception sensible s'affrontent : peindre ces chevaux en lévitation c'est leur accorder les pouvoirs de Pégase et des Valkyries, c'est se laisser aller à l'emportement des passions et au mythe de la chevauchée céleste. Bien que les photographies d'Edward Muybridge décomposant le galop n'apparaissent qu'en 1878, soit 57 ans après l'œuvre de Théodore Géricault, il est intéressant de noter qu'au cours de sa (courte) carrière il ne peindra que des chevaux qui n'en sont pas vraiment, tant leur part animale semble se substituer aux projections de l'homme. Notre acception de la réalité déterminant notre représentation de celle-ci, nous pouvons affirmer que pour Théodore Géricault, l'équidé est un égal soumis aux mêmes passions que celles de l'homme. Il est peint telle une métaphore du pouvoir, parfois magique, qu'il confère à l'humain. Qu'il soit guerrier puissant, céleste et rapide, le cheval semble fait du même bois que son cavalier, d'une essence romantique, où l'exaltation des passions et de l'instinct pousse à la folie et entraîne dans un même sillon, confondus, homme et animal.

Notons que Géricault, amoureux des chevaux et fervent cavalier depuis sa prime jeunesse, mourra à trente-trois ans des suites d'une chute à cheval⁹⁴. C'est dire s'il était juste d'accorder au cheval le pouvoir d'une emprise sur l'homme, et par là même, l'ébranlement du rationalisme par la passion romantique et sa fougue dionysiaque.

Écheveaux et chevaux chez Delacroix : la facture d'une passion

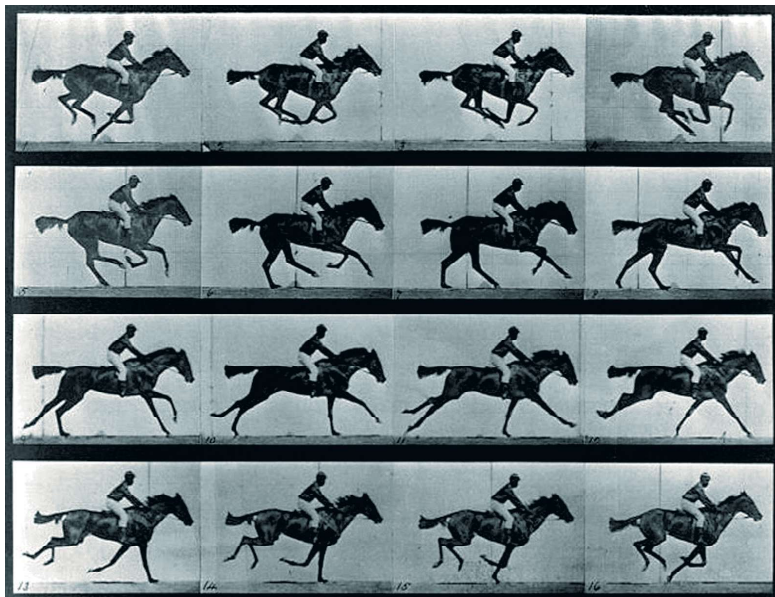
« Il faut absolument se mettre à faire des chevaux. Aller dans une écurie tous les matin ; se coucher de bonne heure et se lever de même⁹⁵ ». À l'image de son contemporain Géricault, Delacroix est captivé les chevaux. Tous les animaux le fascinent. Ses correspondances témoignent qu'il s'extasie régulièrement au Jardin des plantes devant

⁹⁴ Cette version de la fin tragique du peintre est celle du site Larousse, [En ligne], URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault/121215, consulté le 5 décembre 2017. Une autre version, traitée notamment dans le film *Mazeppa* du célèbre écuyer Bartabas, accorde sa fin de vie prématurée à une maladie. Bartabas, *Mazeppa*, [DVD], Paris, MK2, 2008.

⁹⁵ E. Delacroix, *Journal 1822 - 1863*, 19 janvier 1847, cité in A. Sérullaz, E. Vignot, *Le Bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Éditions Citadelle et Mazenod, 2008, p. 13.



**Théodore Géricault, *Le Derby d'Epsom*,
1821, huile sur toile, 92 x 123 cm.**



**Edward Muybridge, *Sallie Gardner au galop*,
1878, photographie.**

la multitude des formes, des couleurs et des rythmes du règne animal. Il dressera tout un bestiaire exotique avant même qu'aucune frontière ne soit franchie. L'aménagement du sauvage en pleine ville excite déjà l'imaginaire du peintre et l'invite au voyage, activant les ressorts du rêves⁹⁶ et de l'exotisme par leurs parfums capiteux. Bien que fantasmé et construit *via* les témoignages d'autres voyageurs, le séjour oriental apparaît prometteur, tant dans l'introspection de sa propre nature que dans la découverte de nouveaux horizons. Le peintre ne partira donc au Maroc qu'en 1832 pour nous ramener des témoignages de ces terres éloignées. Qualifiés de *filis du vent* dans les mythes fondateurs arabes⁹⁷, le cheval habitera nombre de toiles de l'artiste, témoignant de la relation qu'il semble entretenir avec son cavalier. La fantasia, spectacle équestre ayant lieu lors des festivités arabes, illustre par sa mise en scène la place du fantasme au sein de cette relation. Etymologiquement *fantasia* désigne la gloire, le panache, mais aussi la fantaisie et l'imaginaire⁹⁸. Eugène Delacroix s'est employé à représenter ces fêtes de la poudre et du cheval et nous aurions pu nous attendre, par ce thème, à une démonstration virilisante du cavalier sur un cheval de guerre. Or, le peintre rapporte majoritairement des scènes empreintes d'une quotidienneté de travailleur. Nombre de ses croquis nous montre un homme sellant son cheval, un autre mettant pied à l'étrier, ou encore un maréchal-ferrant, les outils à la main.

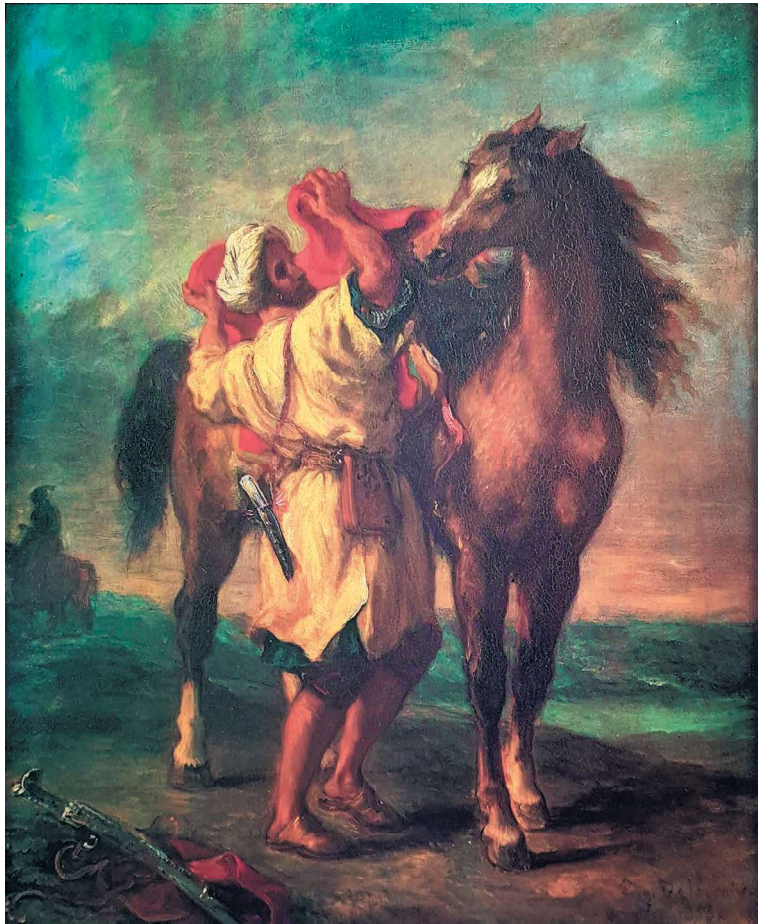
Dans ces scénettes, on comprend clairement l'importance accordées à ces montures : elles n'ont pas une fonction décorative mais sont bien nécessaires au bonheur de leur maître. Le cheval est « le bien par excellence [...] le lien entre les hommes et Dieu⁹⁹ ». Ainsi, dans son article « Delacroix et le cheval arabe. Hommage aux fils du vent », Edmonde Charles-Roux décrit une aquarelle où un homme se recueille dans un cimetière tandis que son cheval semble prêt à se prosterner et à partager le chagrin de son maître. D'autres scènes de bivouac relatent également l'incroyable confiance du cavalier qui s'endort aux pieds de sa monture. L'intériorité de l'animal

96 Nous pourrions remarquer dans la peinture d'Eugène Fromentin l'omniprésence de la couleur grise et ses déclinaisons en voile vaporeux, transformant ces paysages en visions de mirages. Il écrira à Edmont de Goncourt en 1869 : « L'Égypte, l'Égypte, je suis tourmenté d'écrire quelques pages sur ce pays. Figurez-vous une terre bourbeuse, quelque chose... comme du caoutchouc, où le pas ne s'entend pas. Un ciel bleu tendre... vous ne connaissez que l'Orient clair et découpé... Là, à tous les plans, d'imperceptibles voiles de vapeur, devenant plus intenses à mesure qu'elles s'éloignent... », *Delacroix et l'aube de l'orientalisme*, Jeu de Paume du 30 septembre 2012 au 7 janvier 2013, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2012.

97 « Lorsque Dieu voulut créer le cheval, il dit au vent du sud : je veux faire sortir de toi une créature, condense-toi. Et le vent se condense. Puis vint l'ange Gabriel. Il prit une poignée de de cette matière et la présenta à Dieu qui en forma un cheval alezan brûlé en s'écriant "Je t'ai appelé cheval, je t'ai créé arabe" ». Lettres de l'émir Abd el-Kader au général Daumas, 1857. Cité in E. Charles-Roux, « Delacroix et le cheval arabe. Hommage aux fils du vent » *art. cit.*, p. 18.

98 Définition issue du site en ligne CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fantasia>, consulté le 29 janvier 2020.

99 E. Charles-Roux, « Delacroix et le cheval arabe. Hommage aux fils du vent » *art. cit.*, p. 19.



**Eugène Delacroix, *Arabe sellant son cheval*,
1855, huile sur toile, 47 x 57 cm.**

n'est jamais remise en question et il semble que, pour Eugène Delacroix, il soit admis que l'équidé n'est pas un simple mécanisme animé, mais bien un être vivant à part entière, voire même un proche cousin. Voyons le titre qu'il donne à son *Étude pour le connétable de Bourbon...*, ainsi représenté, ne faisant qu'un avec son cheval, le peintre précise que le militaire est « accompagné de sa conscience », cela nous en dit long sur le statut qu'il confère au cheval. Chez Delacroix, contrairement à Géricault, le couple homme/cheval semble regarder dans la même direction, sans affrontement. Les exemples sont multiples et même s'il existe de nombreuses grandes scènes épiques, de champs de batailles et de portraits équestres peints à l'huile tout au long de son œuvre, notre attention sera retenue chez Delacroix par les dessins issus de ses carnets pour la spontanéité qu'ils portent. En effet, à travers le dessin, et cela est mis en évidence quand il est au stade du croquis, vierge de toute peinture, le peintre retranscrit une certaine fougue qui est caractéristique de l'animal lui-même. Il matérialise l'instinct qu'il observe. Nous pouvons alors penser aux combats d'animaux qu'il peint : la férocité de ces derniers, leur sauvagerie est celle-là même qui semble guider ses traits. De ses recherches graphiques, émane déjà une déraison, un instinct. Grâce à ses écheveaux de lignes, il parvient au mieux à donner vie à ce qu'il fige :

Delacroix griffe la feuille. Sa ligne se brise, s'ouvre – béances du papier laissé vide qu'aucun contour ne vient clore, cavalier inachevé, happé par la course et la mort, entraîné vers un sol invisible. La ligne s'est dénouée¹⁰⁰.

Ainsi Dionysos mène la danse et guide le tracé. Si le peintre griffe, alors la communion avec les grands fauves qu'il dessine opère. Il y a dans cette fougue quelque chose d'absolument baroque, soumis à de pareils excès. De la même façon que nous avons remarqué sur les parois des grottes une schématisation du dessin pour arriver à un cheval « type », et finalement en exalter l'essence, Delacroix inscrit sa recherche graphique dans une communion avec le sauvage. Le corps de l'animal est réduit à sa musculature, les contours des formes sont oubliés au profit de ce qui semble l'animer. Alors, le cheval apparaît sous une multitude d'oves, ces écheveaux dynamiques permettant d'étudier « le volume, la saillie des corps et la direction de leurs mouvements¹⁰¹ », et l'intériorité, l'*anima*¹⁰², est mise en exergue. Arlette Sérullaz dans son article « Le Cheval en solitude et autres portraits équestre¹⁰³ » souligne qu'au fur et à mesure des

100 H. Lassalle, « *Apollon et Dionysos* », *art. cit.*, p. 16.

101 T. Silvestre, « Eugène Delacroix » cité in A. Sérullaz, E. Vignot, *Le Bestiaire d'Eugène Delacroix*, *op. cit.*, p. 20.

102 *Anima* veut dire « souffle, respiration » en latin. De ce terme est issu le mot *âme*, *animal*, et *animer*, ce qui donne ou prend vie.

103 A. Sérullaz, « Le Cheval en solitude et autres portraits équestre », in *Ibid.*



**Barye, *Cheval turc la jambe droite levée*,
1844, bronze, 28 x 30 cm.**



**Eugène Delacroix, *Étude pour le connétable de Bourbon et sa conscience*,
vers 1835-1840, mine graphite, 19,5 x 23,7 cm.**

**Eugène Delacroix, *Lion couché, un lièvre entre les pattes*,
1851, sanguine, 19,8 x 30,6 cm.**



**Eugène Delacroix, *Fantasia arabe devant la porte de Meknès*,
1832, aquarelle trait à la mine de plomb, 15 x 27 cm.**



**Eugène Delacroix,
Tigre attaquant un cheval,
1826, aquarelle, 18 x 25 cm.**



**Eugène Delacroix,
Chevaux arabes se battant dans une écurie,
1860, huile sur toile, 65 x 81 cm.**

années, Delacroix simplifiera son geste parce qu'il « ne s'attarde plus guère à étudier la forme et aspire avant tout à en retranscrire l'essence¹⁰⁴ ». Comme pour les graveurs du paléolithique, seule la multiplicité des exercices et la rigueur permettent d'accéder à une certaine vérité. L'animalité se dévoile et, récompensé de sa persistance, l'artiste peut venir y faire ses gammes.

Lorsque le peintre pose sa plume pour se saisir d'un pinceau l'intensité reste la même : nous pouvons apprécier dans ses travaux préparatoires l'échappée des encres et des aquarelles au-delà des formes, venant obscurcir le papier en y apportant l'ombre. Là encore, le tempétueux Dionysos engage un corps à corps avec la forme déterminée apollinienne, révélant la démesure inhérente à toute création. Malgré la connaissance absolue qu'a l'artiste du modèle, sa représentation semble parfois dépasser ses calculs initiaux. Les dessins préparatoires portent une liberté, l'effervescence même de la recherche, qui pourra, certes, apparaître dans une œuvre aboutie mais qui perdra ce qui ici distille la force : l'élan spontané et fiévreux qui saisit l'artiste quand ce dernier choisit, ici et maintenant, de capturer le profil de tel pur-sang un beau matin d'hiver.

Nous avons pu appréhender les préoccupations des peintres relatives au traitement de la figure du cheval en peinture, mais la sculpture suit le même chemin. En effet, c'est par la personne de Barye, sculpteur français contemporain et ami de Delacroix, que la sculpture animalière quitte le rang d'art mineur pour être considérée comme un genre de la sculpture à part entière. Il est réputé pour être le premier à délaisser les représentations animales issues de la mythologie pour leur préférer une représentation naturaliste. Dans son œuvre *Cheval turc la jambe droite levée* de 1844, le sculpteur rejoint Géricault et Delacroix dans son traitement de la figure : le cheval a une intériorité, une personnalité.

Les oreilles en arrière, les naseaux dilatés, mais aussi la tension de ce corps musclé et ramassé sur ses postérieurs, prêt à bondir, nous indique absolument de garder nos distances, et ce, malgré le petit format de la statuette. La facture de l'artiste est investie pour retranscrire une certaine animalité, celle du sculpteur qui gratte la terre, qui y imprime ses gestes et y laisse ses empreintes. La technique du tirage en bronze nous invite également dans un monde mystérieux et obscur, celui du feu et des forces chtoniennes.

La passion romantique, par sa fougue et ses débordements, lâche la bride d'une nature, force vive de création, plaçant les mouvements intérieurs au premier plan du

104 *Ibid.*

tableau. En ceci, la représentation de l'animal agit telle une balise sur le chemin de l'existence, exaltant les écarts de notre humanité et donnant ainsi l'ampleur nécessaire à nos questions ontologiques.

***In Flanders Fields* : la passion des chevaux, carte postale d'un champ de bataille**

L'expression des mouvements intérieurs, des passions est un thème inhérent au travail de l'artiste belge Berlinde de Bruyckere¹⁰⁵. Si à travers cette étude nous faisons un bond de près de deux siècles, il est intéressant d'observer les surgissements romantiques qui en ce début de XXI^e siècle prennent une toute autre forme. L'œuvre dont il est ici question, *In Flanders Fields*, date de 2000 et met en scène cinq chevaux naturalisés. Le titre reprend celui d'un poème écrit par un lieutenant à l'occasion des funérailles d'un de ses amis mort dans la ville d'Ypres, en pleine guerre de tranchée. En français, le poème *In Flanders Fields* est traduit par « au champ d'honneur ». Le contexte est posé. On imagine alors que les équidés sont tombés au combat, l'hiver, et que le froid les aurait figés dans ces postures révélatrices de leurs tourments, jusqu'à ce que la rigidité cadavérique prenne le relais. Cette installation voit le jour à l'issue d'une résidence artistique dans cette même ville d'Ypres, au cœur de la région des Flandres gravement marquée par la Première Guerre mondiale. Berlinde de Bruyckere se procure des photographies datant de cette époque sur lesquelles elle découvre les rues désertes jonchées de cadavres de chevaux. Elle s'en inspirera et réalisera des moulages sur de véritables carcasses, puis les recouvrira de peaux cousues. Ces corps ont pour particularité d'être dépourvus de toute matière autre que le pelage et les crins : les yeux, les bouches et les sabots de ces cinq corps n'existent plus, ne donnant plus à voir qu'une forme luisante et uniforme, qui, même si elle est clairement celle d'un cheval, s'éloigne des attributs qui chez les peintres romantiques engageaient l'expressivité des bêtes. L'inhumanité de la guerre est cristallisée dans ces corps tourmentés, dépourvus de regard, de bouches écumantes et ne pouvant plus tenir debout. Ainsi répartis dans l'espace, les chevaux exaltent la souffrance et nous remémorent à ce titre le parallèle effectué dans le film de Sydney Lumet¹⁰⁶, *Equus*, entre le dessin d'une scène de calvaire où Jésus Christ porte une couronne d'épine

105 Outre la taxidermie, l'artiste travaille beaucoup la cire avec laquelle elle modèle et moule des corps. Les teintes sont celles de la chair, rose et parfois bleutée, conférant à ces sculptures une dimension morbide certaine. Ces œuvres s'inscrivent dans une iconographie quasi religieuse, à cause du matériau cire d'une part, associé aux ex-voto, mais aussi par les positions des corps exprimant la passion.

106 S. Lumet, *Equus*, [DVD], Swachbuckler Films, 1977/2017.



**Berlinde De Bruyckere, *In Flanders Fiels*,
2000, installation avec chevaux naturalisés.**

**Gloria Friedmann, *YP 32*,
1996, peau de cheval, composants électriques, 235 x 100 x 100 cm.**

et le portrait d'un cheval affolé, mors en bouche. Les deux affiches se succèdent sur le mur de la chambre du protagoniste, confondant l'équidé avec un pouvoir divin. Equus y est Dieu en pleine passion et il hante le jeune homme et le pousse à des actes barbares : il crèvera les yeux de six chevaux dans une écurie, les privant ainsi de leurs regards.

**Sydney Lumet, *Equus*,
1977, 2 h 18 min.**

D'autre part, le titre nous invite à venir nous plonger dans l'œuvre de Claude Simon, *La Route des Flandres*. Les descriptions de l'auteur y sont saisissantes, et ses considérations sur les silhouettes de chevaux qu'il croise en contre-bas des routes qu'il emprunte, soldat durant la guerre, nourrissent l'imaginaire du spectateur d'*In Flanders fields*. En effet, on trouve dans l'ouvrage les chevaux comparés tour à tour à des insectes¹⁰⁷ ou des jouets pour enfants :

[...] les grosses mouches bleu-noir se pressant sur le pourtour, les lèvres de ce qui était plutôt un trou, un cratère qu'une blessure, et où le cuir entaillé commençait à se retrousser comme du carton, faisant penser à ces jouets d'enfants amputés ou crevés laissant voir l'intérieur

107 Les comparaisons aux insectes sont nombreuses, je n'en citerai que deux : « Avec ses deux pattes de devant repliées dans une position fœtale d'agenouillement et de prière à la façon des membres antérieurs d'une mante religieuse », C. Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, p. 26. « au reste les chevaux[...]n'ont-ils pas quelque chose de cette raideur de crustacés cet air vaguement effrayant de sauterelles, avec leurs pattes raides leurs os saillants leurs flans annelés[...] », *Ibid.*, p. 29.

béant, caverneux, de ce qui n'avait été qu'une simple forme entourant du vide¹⁰⁸.

Dans un cas comme dans l'autre, qu'il soit insecte ou jouet, le cheval est sous la plume de l'écrivain une petite chose que l'on prend dans sa main, et, qu'enfant, on maltraite avec plus ou moins de remords, peu sûr alors de différencier l'être vivant du mécanisme¹⁰⁹.

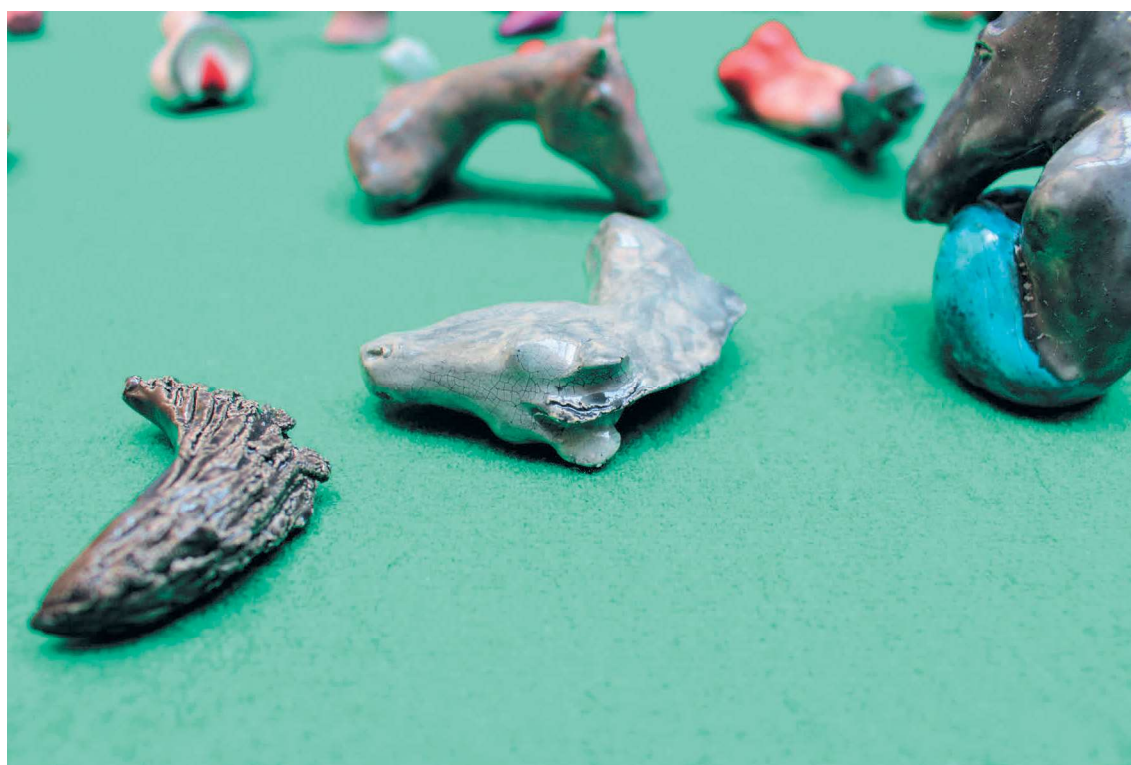
C'est en pensant à ces images et à des petits soldats de plomb, à des jouets de guerre, que j'ai fait *Champ de bataille*. J'ai modelé de petites figurines représentant des corps humains ou équins, hybrides, morcelés ou entiers, en ayant à l'esprit le sol d'une chambre d'enfant, jonché d'objets abandonnés dans des positions ou des décors évoquant alors la fiction avec laquelle ils étaient en prise avant que ne cesse le jeu. Dans le contexte de la guerre, nous relevons de la même façon le calme qui s'impose après la tempête, lorsque seuls des cadavres occupent le terrain et qu'il n'y a plus ni le bruit des fusils, ni les cris des soldats.

La technique de la céramique a permis un émaillage coloré et brillant, attractif, qui joue du contraste avec l'horreur des corps amputés. Cependant, l'esthétique engagée est celui d'une bande dessinée, accentuant l'aspect ludique déjà insufflé par la feutrine verte de la table de jeu qui sert de socle à mes figurines. Enfin, le petit format les rend maniables, transportables, on peut même en imaginer des collections et, pourquoi pas, des familles, par thème ou par couleur, à la manière des légos, barbies, playmobils ou autres personnages dont il s'agit de développer le monde.

Le cheval de Delacroix, tout comme celui de Géricault, est porteur d'inquiétante étrangeté car il est émancipé de sa place de subalterne. Il est à l'antithèse de celui décrit par Claude Simon qui est objetisé. Il véhicule pourtant cette même notion mais la prend à revers : nous n'observons plus la surprise de voir que ce qui ne doit pas avoir d'âme en a finalement une, mais bien le fait que de grands animaux, célébrés depuis des siècles pour leur noblesse et donc la grandeur de leur âme, jonchent le sol tels de vieux jouets au rebut, ou d'insignifiants insectes. Peut-être que la suture des orifices par l'artiste va aussi en ce sens et se fait ainsi garante de la thèse simonienne ? En évitant de croiser leur regard et de s'y confronter physiquement en un tête-à-tête vertical, l'animal est déplacé vers un statut de jouet : la couture comme l'absence de

108 *Ibid.*, p. 98.

109 « on put voir les pattes des bêtes allant et venant rapidement, comme des compas s'ouvrant et se refermant, mais toujours sur ce même rythme mécanique, régulier et abstrait de jouet à ressort ». Même lorsqu'il évoque le cheval vivant, l'auteur le compare à un jouet. *Ibid.*, p. 155. Nous pensons, à la lecture de ces quelques lignes, à l'œuvre *YP 32* de Gloria Friedmann, qui fait cohabiter, pendus, une peau de cheval avec des câbles électriques, substituant au cheval vivant le costume d'un automate aux mouvements programmés.



**Marion Le Torrivellec, *Champ de bataille*,
2019-2020, céramique, table de jeu, 81 x 86 x 115 cm.**

sabot en font une poupée de chiffon. Les chevaux ne présentent plus aucun danger pour l'homme, nous sommes bien loin des croupes fougueuses et des encolures en sueur des peintres du XIX^e siècle. Par l'emploi de l'image de la rigidité de ces corps morts au sein d'une œuvre (qu'elle soit ici littéraire ou sculpturale), le cheval est représenté sans défense, ne pouvant plus s'enfuir, souffrant, en pleine scène de passion. Sans doute est-ce ici la confrontation verticale qui nous manque ou l'échange d'un regard. Il y a eu relation et il n'y a plus rien. Comment afficher un tel mépris envers *les fils du vent* ? Quelle folie a bien pu mener à un tel retournement des valeurs, à une telle subversion ? L'exaltation du tourment à travers les corps naturalisés porte une dimension romantique certaine mais il n'est plus ici question d'employer la passion pour réenchanter le monde, au contraire, la nature est souffrante et désenchantée parce qu'elle porte les marques douloureuses de la domination humaine. L'animal semble offert, tel un bon soldat, pour servir les rêves de puissance d'une humanité en berne.

I/1.3. LE CHEVAL, UNE ALLÉGORIE DE LA LIBERTÉ

L'animal est défini bien souvent par effet miroir, comme un être vivant privé d'un certain nombre de qualificatifs accordés à l'homme, ou à l'inverse, comme possédant ce que l'homme n'aurait pas ou plus. Ces antagonismes possession/privation vont nous intéresser pour tenter d'éclairer en quoi le cheval peut être envisagé comme symbole de liberté.

En effet, les années trente du XX^e siècle sont empreintes d'une réflexion autour de l'inconscient et de la part pulsionnelle comprise dans tout comportement humain. Davantage que pour sa simple présence, cette dernière est étudiée pour nous apporter des réponses quant au fonctionnement du cerveau et de l'être humain en général. Les recherches de Freud et la naissance de la psychanalyse¹¹⁰ ont suscité un vif intérêt dans les milieux intellectuels occidentaux. C'est donc dans ce contexte d'entre-deux-guerres que nous allons observer l'intérêt porté à l'animal par l'emprunt de la philosophie à la discipline de l'éthologie.

110 Dans son ouvrage *L'Animal que donc je suis*, Jacques Derrida confronte les théories de cinq penseurs occidentaux (Descartes, Kant, Heidegger, Lacan et Levinas) autour de la question de l'animal. Le psychanalyste Jacques Lacan considère l'animal comme répondant à des « comportements précablés » déclenchés par des *stimuli*. Les théories psychanalytiques concernant les pulsions mettent en exergue l'animalité de l'homme. J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.*

L'animal accaparé, animal libre ?

Les philosophes occidentaux du XX^e siècle se regroupent principalement derrière la théorie dite « logocentriste » qui fait de la privation de parole notre différence la plus certaine. Parmi eux, se trouve le philosophe allemand Martin Heidegger, auteur en 1929 du cours *Les Concepts fondamentaux sur la métaphysique. Monde - finitude - solitude*. Pour développer sa thèse, il s'inspire des premiers travaux éthologiques de Jacob Von Uexküll et plus précisément de sa théorie sur les milieux ambiants (*umwelten*) développée sur les trente premières années du XX^e siècle. C'est dans ce cours, dispensé à l'université de Fribourg en 1929-1930, qu'il y énumère sa célèbre thèse : « la pierre n'a pas de monde (*weltlos*), l'animal est pauvre en monde (*weltarm*), l'homme est configurateur de monde (*weltbilden*)¹¹¹ ». Pour Martin Heidegger, le fait de dire que l'animal est pauvre en monde, c'est donc déjà lui en accorder un. L'animal se comporte en son sein comme soumis à un accaparement, à une hébétude (*bonemmenheit*). C'est-à-dire que ce dernier, contrairement à l'homme, n'a pas la capacité de saisir quelque chose *en tant que* quelque chose. Il réagit donc suivant un système de pulsions qui ne lui permet pas d'appréhender son environnement pour ce qu'il est vraiment. L'exemple que le philosophe utilise pour imaginer son raisonnement est celui du lézard qui se couche au soleil sur une pierre car sa surface est chaude. Le reptile semblerait alors répondre à la pulsion vitale du réchauffement plutôt qu'au désir de faire du minéral sa surface d'accueil. Son comportement ne permet pas de dire qu'il *saisit* la pierre *en tant que telle*. Jacques Derrida l'explique par le fait que l'animal ne sait pas « laisser être », il ne sait pas « laisser être la chose telle qu'elle est¹¹² » : une pierre ne sera pas considérée comme étant un fragment de roche granitique ou volcanique mais comme une surface emmagasinant la chaleur, un endroit confortable pour le lézard. Le poisson y verrait une cachette idéale. Le rapport de l'animal à son environnement est régi par un rapport utilitaire, de mise en perspective des objets qui l'entourent. C'est en ce sens que le philosophe allemand utilise l'image des tuyaux dans son cours *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique*, pour expliquer les contraintes et le resserrement de l'appréhension de l'animal sur le monde qui l'entoure¹¹³. Il serait doublement prisonnier : à la fois par ses pulsions, de façon interne, mais aussi de façon

111 M. Heidegger, cité in *Ibid.*, p. 196.

112 *Ibid.*, p. 218.

113 J. Derrida cite la métaphore à deux reprises : « l'animal finalement est, au regard de l'homme, simplement pris dans des réseaux plus serrés de contraintes, des "tuyaux", dira Heidegger, des tuyaux plus serrés, c'est une problématique de lien », « il ne laisse pas la chose être ce qu'elle est, apparaître comme telle sans un projet guidé par un tuyau étroit de pulsions, de désirs. » in *Ibid.*, pp. 204 et 218.

externe par son milieu, car ce dernier est une donnée fixe ne pouvant être soumise à modification (non sans mettre en péril l'espèce). Nous pourrions alors avancer que l'animal manque d'esprit d'abstraction et que la représentation du monde qui l'entoure lui est impossible¹¹⁴. Regarder dans un tuyau empêchant un point de vue global sur ce qui se trouve de l'autre côté, le *focus* se fait successivement sur différents points correspondant alors à ses différentes pulsions vitales : se nourrir (cueillir, chasser), rester en vie (se cacher, fuir), se reposer, se reproduire, etc. Nous retrouvons la définition de l'animal qu'avancait Gilles Deleuze dans son *Abécédaire*¹¹⁵, comme être perpétuellement aux aguets. Et il n'y a qu'à penser aux périodes de chaleur chez les animaux pour comprendre que l'appréhension de la femelle ne se fait pas en tant que femelle mais bien comme rencontre conditionnant la survie de l'espèce. L'étalon casse les clôtures, arrache à coups de sabot la porte de son box, rien ne le calme et l'immédiateté prévaut sur tout le reste : s'échapper vite et se reproduire tant qu'il en est (encore) temps.

L'anthropologue Tim Ingold avance l'intéressante comparaison avec l'humain – qu'il définit comme praticien¹¹⁶ – pour qui la singularité du lien à son environnement reposerait sur le fait que la perception qu'il en a serait indissociable de l'action. Pour sa démonstration, il prend l'exemple d'un violoniste qui joue de son instrument et ne s'interroge sur celui-ci, en tant qu'instrument à corde, que si une corde casse ou que son fonctionnement diffère de d'habitude. Sans cela, il s'en sert et c'est tout. Lorsqu'il est absorbé dans une tâche, l'humain perçoit son environnement à la manière d'un animal. Son humanité ne se manifesterait spécifiquement qu'à travers une action ratée. L'anthropologue anglais conclut donc en qualifiant les êtres humains comme étant les « seuls [...] hantés par le spectre de la perte de sens¹¹⁷ ». Depuis cette question de la perte, il dénonce la théorie de Martin Heidegger avançant que l'animal est pauvre en monde :

Si c'est par la possibilité d'une perte et non d'un apport de sens que les êtres humains se distinguent des animaux, comment expliquer que les mondes humains soient malgré tout plus richement dotés ?¹¹⁸

114 Nous retrouverions ici la théorie de Georges Bataille à propos de Lascaux, selon laquelle c'est par l'acte de la représentation qu'est née l'humanité.

115 G. A. Boutang, G. Deleuze, C. Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

116 Nous retrouvons à travers l'idée du praticien celle de l'habilité du travail manuel et donc de l'usage de la main. Chez Heidegger, dont Ingold fait longuement l'étude dans son ouvrage *Marcher avec les dragons*, la main est ce qui différencie l'homme des autres animaux car elle n'est associée à aucun travail spécifique et peut faire le lien entre la réflexion et l'action. En cela, elle permet de différencier la conduite du comportement. C'est l'outil *configurateur* de monde.

117 T. Ingold, *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 186.

118 *Ibid.*, p. 187.

L'artiste marocain Mounir Fatmi s'inspire fréquemment du monde équestre pour alimenter son œuvre. Une de ses installations intitulée *Pièges* se compose d'une série d'obstacles dressés dans l'espace d'exposition, contraignant le spectateur à les contourner, et donc à modifier son parcours et son appréhension du lieu. La dimension imposante des objets (chaque barre mesure quatre mètres), et l'ambiguïté entre l'équilibre apparent de ces barres croisées et leur caractère infranchissable et inébranlable accordent au titre de l'installation, *Pièges*, tout crédit sur ses intentions. Ici, c'est donc clairement l'humain qui est piégé, canalisé dans un goulot contraignant ses mouvements, là où nous pouvons imaginer, puisque ces derniers sont construits à son échelle, que le cheval franchirait aisément les obstacles. Appréhender les barres en tant que contraintes faciles à enjamber, comme *stimuli* déclencheurs de la réaction de fuite, est ici la meilleure des réponses à envisager pour rester libre, pour ne pas se faire piéger. Certaines réactions réflexes, parce que commandées par un organisme qui ne peut saisir les choses *en tant que telles*¹¹⁹, sont clairement détentrices d'une façon d'être au monde, libre. C'est d'ailleurs dans cette acception d'un monde où la raison est reléguée au second plan que nous retrouvons la pensée de Nietzsche. En acceptant de s'en remettre à des forces inconnues, le philosophe encourage les élans passionnés. Il désigne, par la figure du cavalier, celui qui ose se laisser aller aux transports, et activer, dans le danger, une réconciliation avec la peur.

La mesure nous est étrangère convenons-en ; notre joie secrète est précisément celle de l'infini, de l'immense. Semblables au cavalier sur son coursier haletant, nous laissons tomber les rênes devant l'infini, nous autres hommes modernes, demi-barbares que nous sommes, – et nous en sommes au comble de notre félicité que lorsque nous courons – le plus grand des dangers.¹²⁰

Nous verrons également dans la deuxième partie de cette thèse¹²¹ l'importance d'un lâcher prise, et par quelles pratiques l'homme tente-t-il d'exploiter son domaine pulsionnel pour accéder à un état autre, plus libre.

119 « ce que veut dire saisir quelque chose en tant que quelque chose c'est justement penser ». M. Duperrex, « Acosmies. Sur la frange d'un monde inhabitable », *Literr@ Incognita*, n°9, 2018, mis en ligne le 31 mars 2018, URL : <http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2018/01/09/acosmies-sur-la-frange-dun-monde-inhabitable>, consulté le 5 avril 2018.

120 F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Arvensa éditions, 1886/2015, [En ligne], p. 295.

121 Cf. le deuxième chapitre de cette thèse : « Ne plus faire qu'un, promenade en autre monde ».

L'animal émancipé de la peur de la mort



**Mounir Fatmi, *Pièges*,
2000, installation, barres d'obstacle, peinture, 400 cm de long.**

Une des différences ontologiques entre l'homme et l'animal serait le rapport au temps et donc la conscience ou non de sa propre fin. La problématique véritable de Martin Heidegger dans son cours *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique* – lequel apparaît deux années après la publication d'*Être et temps* – est bien celle du temps. Le sous-titre *Monde, finitude, solitude* nous met sur la voie. En effet, sous le nom *finitude* nous entrevoyons la question de la mort, soit la fin de la vie. Or, mourir serait aussi refusé à l'animal. Ce dernier, si nous suivons toujours les théories logocentristes privatives du XX^e siècle, ne meurt pas puisqu'il ne peut être victime d'un meurtre. C'est du moins ce que le philosophe Jacques Derrida s'applique à démontrer, lorsqu'il s'appuie sur les recherches d'Emmanuel Lévinas autour du visage et de l'altérité. Le biblique « tu ne tueras point », pilier de l'éthique et des lois du vivre-ensemble dans notre société, ne peut s'appliquer à l'animal¹²². Une finitude lui serait quand même accordée mais différente de l'homme : « l'animal ne meurt pas, il finit de vivre, il crève¹²³ ».

Comment envisager une telle distinction quand on connaît les attitudes animales face à la mort ? Pour Gilles Deleuze, à l'inverse, « ce sont les bêtes qui savent

122 « C'est un "Tu ne tueras point" qui n'interdit pas de tuer l'animal ; il interdit seulement le meurtre du visage, et il n'y a d'ailleurs de meurtre que du visage, c'est-à-dire du visage de l'autre mon prochain, mon frère, l'homme ou l'autre homme ». in *Ibid.*, p. 152.

123 J. Derrida cite l'ouvrage *Apories* de Martin Heidegger in *Ibid.*, p. 211.

mourir¹²⁴ ». Dans son *Abécédaire*, il relate l'anecdote d'un petit chat qui vécut dans son appartement et qui, au moment de mourir, s'était retiré dans une encoignure pour y rendre son dernier souffle. Le monde sauvage procède ainsi également, il est connu que les grands mammifères se retirent du groupe quand ils sentent leur fin arriver. Ils en ont donc conscience et adoptent face à l'instant *T* un comportement bien particulier, quasi cérémoniel. Bien que ces théories heideggeriennes du début du siècle dernier soient controversables, (et l'étude qu'en fait Derrida dans l'ouvrage sur lequel je m'appuie, mentionne régulièrement le contexte fascisant de l'Allemagne des années trente qui servit de décor au développement de la pensée du philosophe allemand,) c'est pourtant, je crois, dans cette question de finitude et de conscience du temps que réside le lien recherché entre l'animal et la liberté. Ici nous rejoindrions donc notre problématique. En effet, si l'animal sent sa fin arriver et la prépare en se retirant du groupe, rien n'indique qu'il a conscience de ne vivre que pour un nombre d'années prédestiné. En cela, et par l'accaparement (*benommenheit*) qui lui est propre, l'animal vit dans l'instant, ne répondant qu'à ses besoins les plus élémentaires. Nous l'imaginons alors totalement exempt des angoisses liées à l'existence chez l'homme. Ce monde tubulaire précédemment décrit se ferait-il prison dorée ?

En 2009, finissant mon cursus en école d'art, je réalisais une pièce complètement différente des autres, à côté des préoccupations qui animaient à cette époque mon travail artistique. Alors que je m'ancrais dans une pratique de la sculpture et que je portais mon attention sur les problématiques propres au médium même, je réalisais une vidéo en plan fixe de mon chien mangeant des croquettes sur le sol. J'avais auparavant tracé avec celles-ci les mots « j'aime mon maître », remplaçant le mot « aime » par le dessin d'un cœur. Le chien vient dans le cadre de la caméra et dévore avec appétit le message tracé au sol par sa maîtresse, moi-même, restée observer hors champ ce qui était pourtant une évidence : mon chien ne détecte ici que de la nourriture et rien d'autre. Les projections anthropomorphiques pointées par le dispositif, ne sont, comme leur nom l'indique, qu'un pur produit de l'anthropos.

Ce qui m'intéresse ici, et avec le recul des neuf années qui se sont écoulées entre l'année de mon diplôme et le temps présent de l'écriture de cette thèse, c'est de voir, à travers cette vidéo, que je posais les jalons de mon actuel travail de recherche. L'expression de mes sentiments est clairement formulée par ceux que je lui prête et seule l'angoisse qu'il n'y réponde pas aurait pu me pousser à inscrire ces quelques

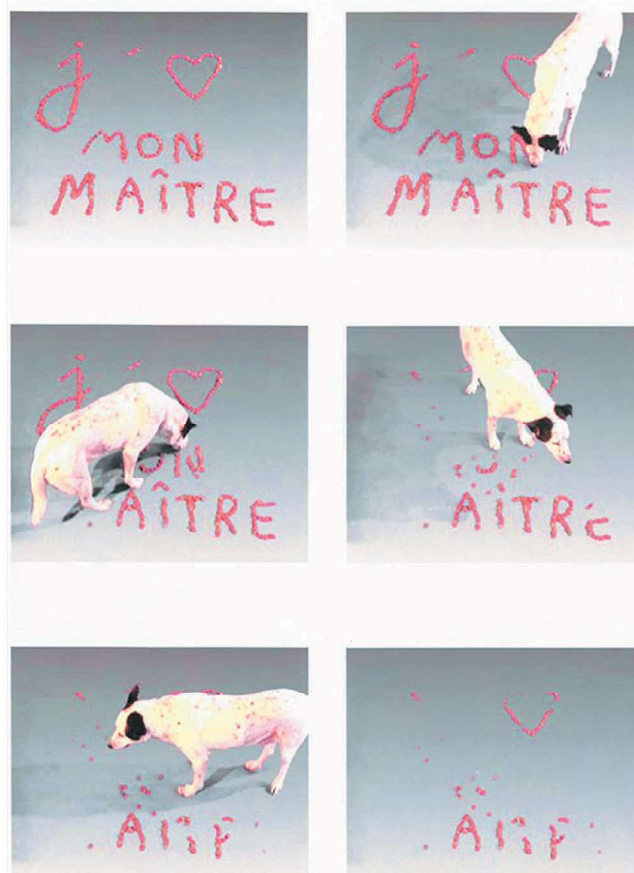
124 G. A. Boutang, G. Deleuze, C. Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

mots sur le sol. Le grotesque de la mise en scène exacerbe mon besoin d'amour et la lumière des projecteurs ne fait qu'avantager la plastique mais aussi la fierté et l'honneur de ce chien libre qui ne répond qu'à ses propres instincts, se moquant de nos règles humaines de vivre ensemble.

L'œuvre *One Hundred Live and Die* de l'artiste américain Bruce Nauman me vient alors à l'esprit. Sous un angle d'approche différent, et excluant la figure animale, cette installation pointe le poids de la conscience du temps qui passe chez l'homme. En 1984, il crée cette pièce composée de néons de différentes couleurs qui tracent des mots sous forme de quatre colonnes : deux colonnes sont une série de 25 formules chacune comprenant un verbe ou un nom suivi de « and live », deux autres colonnes contiennent chacune 25 autres formules composées d'un verbe ou d'un nom suivi de « and die »¹²⁵. Les lignes s'allument tour à tour puis quand les 100 lignes se sont éclairées elles clignotent toutes ensemble à la manière d'un jeu d'argent annonçant un *jackpot*. Les préoccupations de l'artiste américain sont d'ordre ontologique : il y dénonce une absurdité de l'existence, rassemblant ici nombre de verbes d'action suivis de très près par notre fin inévitable. Les six premières lignes sont des verbes qui s'appliquent à l'animal aussi bien qu'à l'homme (« live », « die », « shit », « piss », « eat », « sleep »,) mais les suivantes se rapprochent très clairement de l'humain, avec notamment les quatre couleurs « black », « white », « red », « yellow », désignant les différentes couleurs de peau de l'homme à travers le monde. Le propos de l'œuvre est ici d'interroger le spectateur sur le côté vain de l'existence et le fait que tout ceci a un début certes, mais surtout une fin. Le lien avec *J'aime mon maître* opère alors dans la tension sous-jacente et le cynisme adressé au spectateur. L'œuvre – qu'il s'agisse des néons de Bruce Nauman ou de ma vidéo avec mon chien – suscite l'attente d'une fin promise, sorte de *memento mori* nous rappelant que nous ne sommes que de simples mortels, animaux parmi les animaux. Or, l'artiste est un éleveur de chevaux notoire du Nouveau-Mexique que la presse qualifie d'artiste *cow-boy*. Connaissant ses accointances avec le monde des équidés, sa critique de la condition humaine prend ici tout son sens. Pour reprendre l'image du tuyau mise en avant par Heidegger pour définir le mode d'être au monde de l'animal, nous pourrions dire que la vision de

125 Nous rencontrons les termes « live », « die », « shit », « piss », « eat », « sleep », « love », « hate », « fuck », « speak », « lie », « hear », « cry », « kiss », « rage », « laugh », « touch », « feel », « fear », « sick », « well », « black », « white », « red », « yellow », suivis de « and live », puis « and die » pour les colonnes une et deux. Les deux colonnes suivantes, suivant le même procédé, listent successivement les mots « sing », « scream », « young », « old », « cut », « run », « stay », « play », « kill », « suck », « come », « go », « know », « tell », « smell », « fall », « rise », « stand », « sit », « spit », « try », « fail », « smile », « think », « pay ». B. Nauman, *One Hundred Live and Die*, 1984, installation de néons, 300 cm x 335 cm x 53 cm.

**Bruce Nauman, *One Hundred Live and Die*,
1984, installation de néons, 300 cm x 335 cm x 53 cm.**



**Marion Le Torrivellec, *J'aime mon maître*,
2009, images extraites de la vidéo, 16 min 14 s.**

l'existence proposée par l'artiste est assez tubulaire : outre les 50 termes listés, aucune richesse, ou plutôt aucune hiérarchie ne semble esquissée dans cette vision que l'artiste nous offre de la vie. Quelle serait alors la valeur de celle-ci ? Le spectateur se sent-il libéré quand arrive la fin du *jeu*, quand le rythme d'allumage des néons est modifié ? J'ai toujours trouvé chez Nauman une certaine justesse, entre dérision et profondeur, dans le regard qu'il pose sur le monde, mais aussi dans son mode de vie hors champ, lorsqu'il se retire dans son ranch, loin des projecteurs pour nous expliquer que son « œuvre est issue de la colère que provoque en [lui] la condition humaine¹²⁶ ». La force du processus est donc ici basée sur l'attente d'une fin proche et inévitable, sur un certain désenchantement : l'artiste fait ici face à sa condition, inéluctable, de simple mortel et nous en offre l'expérience.

The Misfits, les désaxés

Les néons, les machines à sous, le désert, les *cow-boys* : le décor est dans le même ton mais nous poursuivons dans le cinéma. Le film *The Misfits* paraît en 1960 : il marque la fin d'une époque et le début d'une autre. Nous sommes en effet au cœur des trente glorieuses aux États-Unis et la naissance de la société de consommation impose à l'homme moderne tout un tas de possessions (électro-ménager, voiture...) qui le rattachent à un foyer fixe. C'est aussi une période de plein emploi. Le *cow-boy*, héros des grands espaces américains, homme qui va au gré du vent, apparaît en rupture avec son époque, il cherche de l'argent mais ne possède rien. Pendant de nombreux siècles, le cheval est une force moteur pour l'homme. Qu'il soit monté ou attelé, ce dernier le transporte et couvre pour lui de grandes distances. La notion de paysage est intimement liée à celle de déplacement mais l'époque moderne semble les remettre en question. Pour le *cow-boy*, la nostalgie d'un nomadisme originel naît de la peur de la sédentarité. Son mode de vie et la liberté qu'il permet dépend précisément de l'existence des chevaux.

Le film de John Huston, *The Misfits*, est considéré comme le dernier western. Il nous raconte l'histoire de Roselyn, une belle mais triste jeune femme jouée par Marilyn Monroe qui vient à Reno divorcer de son époux. Accompagnée par une amie, elles vont prendre un verre à la sortie du tribunal et font la rencontre de deux hommes,

¹²⁶ A. Colonna-Césari, « Malaise dans l'exposition », *L'Express*, [En ligne], mis en ligne le 22 janvier 1998, URL: https://www.lexpress.fr/informations/malaise-dans-l-exposition_627007.html, consulté le 17 janvier 2018.

Guido et Gay, respectivement interprétés par Eli Wallach et Clark Gable. Ils partiront tous les quatre au grand air pour fuir la ville et c'est la campagne aride du Nevada qui servira de décor au film, selon la tradition du genre : « [...] la plaine [...] c'est presque un monde originaire naturaliste, ou même un espace quelconque expressionniste, l'espace du vent comme affect¹²⁷ ». Le cadre est donc quasiment vide, offrant aux interprètes l'espace nécessaire à l'expression de leurs passions.

Les deux hommes, ancien pilote de l'air et *cow-boy* indépendant, chassent des chevaux sauvages à leurs heures perdues. Ce qui nous intéresse ici, c'est la scène de capture des mustangs sauvages qui intervient vers la fin du film. Elle met en exergue le décalage entre la vie de ces hommes et leur époque. En effet, ils incarnent un malaise civilisationnel et il apparaît à plusieurs reprises que l'un comme l'autre craint le travail salarié, synonyme de perte de liberté. Quatre répliques viennent dénoncer le salariat¹²⁸. La scène du film où ils capturent les mustangs est porteuse de trois d'entre elles¹²⁹ : on comprend clairement que le salariat est une privation de liberté par la subordination à un employeur, tandis que la chasse sauvage est un moyen de gagner sa vie sans subir l'autorité patronale et en gardant une certaine mobilité par le choix du lieu et du moment de l'activité. La capture des chevaux se fait au lasso et le cheval se débat ensuite dans un corps à corps avec l'homme. Ce dernier parvient, grâce aux points de traction offerts par la corde à le coucher au sol, il ne reste alors plus qu'à lui attacher les pieds et l'animal sauvage est immobilisé.

Les enjeux de cette scène sont cependant un peu plus complexes et la destination de ces chevaux capturés en est pour beaucoup : les *cow-boys* ont pour projet de les vendre à une usine fabriquant des croquettes pour animaux domestiques. Bien que le cheval soit un herbivore, et donc loin de la figure du prédateur, le règne animal est pris à revers : le petit mange le grand. La société de consommation, alors en plein essor dans les années soixante, semble *désanimaliser* l'animal au point de préparer le repas des carnivores (chiens et chats). Ceci est également le symbole d'un foyer fixe pour l'homme comme pour le chat, dont le territoire sauvage et les actes de prédation se réduisent comme peau de chagrin. Mais ce sont aussi les sources de revenus qui tendent

127 G. Deleuze, *Cinéma I, L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, 1983, p. 198.

128 J. Huston, A. Miller, *The Misfits*, [DVD], États-Unis, Metro Glodwin Meyer, 1961/2006. Les quatre remarques sur le travail salarié sont au cœur de discussions entre Guido et Gay : « – Bien sûr vous êtes tous des bons à rien, comme tu le sais. – Peut-être mais c'est déjà mieux qu'un salaire fixe » (13 min 50 s), « – Tout le reste c'est un travail de salarié. Je chasse ces chevaux pour rester libre. Je suis un homme libre. » (1 h 23 min), « – C'est toujours mieux qu'un salaire, non ? – Oui, tout est mieux qu'un salaire. » (1 h 34 min), « – Je ne sais pas, pour tout te dire, je ne suis plus sûr pour les rodéos non plus. – Mon gars tu commences à sentir le salaire à plein nez. » (1 h 34 min 41 s.).

129 Il s'agit des scènes intervenant à 1 h 23 min, 1 h 34 min et 1 h 34 min 41 s. *Ibid.*



**John Huston, *The Misfits*,
1960, film en noir et blanc, 2 h 5 min.**

à disparaître chez nos deux *cow-boys*, la fin d'une époque s'illustrant ici avec la fin du cheptel de mustang. Là où ils étaient des milliers quelques années auparavant, ils ne sont plus que six. Les deux hommes ont déjà troqué leurs montures pour les chevaux moteurs : l'un conduit un avion, l'autre un camion. Anéantir ces vestiges d'une époque sauvage devient d'autant plus dérisoire. La violence envers les chevaux fait d'ailleurs sombrer Roselyn dans la folie, à l'instar de Nietzsche. Elle n'utilise pas la parole mais le langage corporel pour signifier son désaccord. La caméra fait alors des allers-retours entre les chevaux capturés par un lasso, marionnettes s'agitant vainement au bout d'une corde, et Roselyn, silhouette tapant du pied et gesticulant au loin, en pleine crise de nerfs. La beauté des images en noir et blanc est saisissante, jouant des contrastes entre les forces de l'homme et celles du cheval, l'animalité des chasseurs et leur humanité annoncée, puis entre ces hommes en conflit par rapport à leur époque, et cette femme, Roselyn/Marilyn Monroe, en rupture avec le monde humain qu'elle tentera de fuir par la folie dans le film, par la prise excessive de barbituriques dans la vie réelle.

La fin d'une époque est donc le propos de ce film. La légende de l'Ouest et des grands mythes prend fin. Mais une autre légende s'achève simultanément : celle de l'âge d'or d'Hollywood à travers les décès de Marilyn Monroe et de Clark Gable, périssant chacun respectivement à la suite de leurs consommations addictives. *The Misfits* aura été leur dernier tournage et l'on peut imaginer aisément la ténuité de la frontière entre le monde devant la caméra et celui hors champ. Tels les *cow-boys*, les acteurs sont sur le déclin, semblant désirer un espace plus grand pour exister, cherchant par l'alcool et les antidépresseurs une autre dimension. La quête du héros se mêle à celle de son interprète :

[...] comme si l'homme ne pouvait être homme que par l'effort et la résistance à la douleur, il faut qu'il supplée au milieu trop bienveillant et s'invente l'épreuve [...] qui le fait accéder à un duel fondamental avec soi-même.¹³⁰

Là encore, l'humanité est désenchantée et cherche à être fuite. Le temps qui passe, les époques qui se succèdent semblent être ici autant d'angoisses qui esquissent les désagréments de notre humanité au profit d'un animal insouciant. Les chevaux sauvages du film sont l'allégorie d'un monde disparu avec l'époque moderne, d'un monde où l'homme, nomade et cavalier, courait après les mythes de l'Ouest pour une vie meilleure. La Californie d'Hollywood nous propose alors un tout autre eldorado

130 *Ibid.*, pp. 199-200.

que celui des pionniers. Pour autant, les filons s'épuisent aussi et il faut alors aller chercher ailleurs. Si l'homme est *welbilden*, configurateur de monde, nous ne nous étonnerons pas de sa capacité à construire des fictions, à se projeter dans un univers autre, où, en quête de liberté, il met au point différentes stratégies pour s'émanciper d'une fin promise. Se profile alors l'idée d'une innocence originelle, d'un retour en arrière, qui conjurerait notre humanité et nous rapprocherait de notre propre nature.

Conclusion

Malgré l'immensité temporelle balayée depuis le paléolithique supérieur et la multitude d'exemples et de sites recensant des arguments pour étayer notre thèse, certaines théories s'affirment plus solidement que d'autres. Au regard de cette incursion dans les œuvres préhistoriques, il apparaît que l'acte de création ait été mis au service d'un besoin de représenter les origines du monde, à savoir sa création et les liens que les hommes entretiennent par rapport à la nature, les animaux et le cosmos. La qualité des recherches graphiques engagées dans les peintures et les gravures rupestres semble distinguer ce qui a été créé par une nature originelle, en des temps immémoriaux, tandis que les figures esquissées ou encore hybridées ou fantomatiques nous révèlent qu'elles demeurent en formation. L'animal était donc là avant l'homme. Ce dernier en descend et ne peut regarder qu'avec une intimidation mêlée d'admiration ceux qui ont vu ce qu'il ne verra pas, ceux qui étaient là au commencement. L'animal serait donc associé aux notions de savoir et de sagesse. Le respect qui lui est voué est certain et le soin apporté aux détails de sa représentation nous confirme cette thèse.

Le besoin de transmission visuelle, et non plus seulement orale, d'un mythe fondateur semble nous indiquer l'importance du plaisir esthétique et l'impact de celui-ci dans les questionnements existentiels de l'homme. Puisque créer c'est transcender le réel, alors toute dimension mystique et religieuse s'inscrit dans le sillon de la fiction, inventée par l'homme pour le servir. L'homme du paléolithique convoquait déjà ces deux mêmes éléments que sont l'acte de création et la recherche de ses origines pour s'offrir un récit sur ses liens à la nature dont il est issu. Nous entrevoyons alors, par ce retournement vers ses origines, ce qui fondera, quelques dizaines de milliers d'années plus tard, les problématiques existentielles portées par les penseurs et artistes romantiques.

Dans la peinture du XIX^e siècle, le cheval est représenté comme compagnon de l'homme. Il est tour à tour ami compatissant ou puissance incontrôlable. Dans un cas

comme dans l'autre, il force le respect et le représenter dans une proximité à l'égard de son maître a pour but de mettre en valeur ce dernier. Les inspirations orientales des peintres romantiques vont aussi en ce sens et appuient même, par l'apport de la culture arabe au regard des peintres, l'intériorité révélée de l'équidé. Le XIX^e siècle voit aussi apparaître le « cheval vapeur », et avec lui, les temps de loisir. Les premiers *stud-books* voient le jour en 1830 en France, cristallisant les préoccupations des éleveurs : améliorer les races et les cataloguer. C'est aussi l'époque où les tableaux retraçant des scènes de vénerie s'arrachent en France et en Angleterre dans les cercles fortunés. Le commanditaire est souvent illustré entouré de ses enfants, de son épouse mais aussi de ses chiens et de ses chevaux : l'animal domestique, parce qu'il n'est plus fonctionnel, peut alors rejoindre le cadrage d'un portrait de famille¹³¹. Le cheval est une allégorie du pouvoir, mais il ne perd pas pour autant sa fonction de double de l'homme. On lui accorde une personnalité, tandis qu'en parallèle, les théories darwiniennes reconsidèrent les origines de l'homme en validant scientifiquement la présence d'une part animale chez l'humain. La frontière entre homme et animal semble alors se brouiller, chacun faisant un pas en territoire de l'autre.

Une partie des questionnements ontologiques trouve alors une piste de réponse en se tournant vers nos origines. En cela, les liens à la nature nous rapprochent d'un paradis perdu, d'un bonheur originel. Le début du XX^e siècle continuera ces réflexions en étudiant la portée instinctive des comportements humains, ce qui échappe à la raison, faisant la part belle à la signification des rêves et à l'inconscient¹³². Dionysos est alors invité à toutes les tables.

Au même moment, l'observation de l'acceptation pulsionnelle comme définition du mode d'être au monde de l'animal nous rapproche un peu plus d'une nature commune. On lui accorde lui aussi une intériorité mais sa gouvernance diffère. C'est uniquement par instinct et en réponse à des *stimuli* que l'animal réagirait. Tout serait alors absolument instantané et sans aucune préoccupation de l'instant suivant. En cela, il n'est pas porteur des angoisses de l'homme. Il n'a besoin ni de savoir d'où il vient, ni de savoir pourquoi : l'animal est exempt de tout besoin de fiction. Nous l'avons vu aux côtés du *cow-boy*, icône perdue dans la modernité, pour ce qu'il véhiculait de certitudes. Sa disparition signifie dans *The Misfits* la fin d'une civilisation et donc la crise de ceux

131 L'ethnologue et anthropologue Jean-Pierre Digard affirme qu'il existe un rapport logique, de cause à effet, entre un animal qui ne travaille plus, qui n'est plus utilitaire, et son entrée dans le cercle familial des affects. Nous reviendrons sur ce point dans notre troisième chapitre.

132 Nous pensons ici à la psychanalyse puis au mouvement surréaliste qui surent, dans les cercles intellectuels et artistiques des années vingt à trente, mettre en lumière cette part pulsionnelle jusqu'alors tapie dans l'ombre.

qui la vivent, séparés et tirillés entre leur mode d'être au monde et la réalité de leur époque. Le siècle dernier aurait été à la fois l'époque de la reconnaissance affirmée d'une animalité chez l'homme et celle de l'affirmation que, dans le sens du progrès, il faut évoluer sans.

Le XX^e est allé trop loin dans la démonstration de l'inhumanité présente chez l'être humain. On le sait plus cruel, plus bestial que la bête. Les barbaries des guerres mondiales ont laissé deux plaies béantes dans la confiance que l'homme pouvait porter en son prochain. La modernité dénoncée par les romantiques s'est considérablement radicalisée, et avec elle, la relation aux animaux et à la nature en général s'est modifiée. Ce changement d'époque, ce bouleversement des modes de vie, s'accompagne, à l'instar des artistes romantiques en manque de croyance, d'angoisses existentielles. Les valeurs prêtées à l'animal s'inversent : loin de la puissance vive peinte par Delacroix ou Géricault, le cheval est victime, au même titre que la nature, des abus de la domination humaine.

Sans doute est-ce pour cela que l'anecdote du cheval de Turin s'est vue tant de fois remise au goût du jour. Lorsque les artistes du XXI^e siècle se saisissent du sujet, nous continuons à percevoir la trame romantique du propos mais les valeurs qu'ils portent ne sont plus les mêmes : les désillusions annoncées deux siècles plus tôt semblent avoir pris corps.

Nous allons poursuivre notre étude en nous concentrant sur des pratiques artistiques contemporaines de l'image et du volume pour essayer de comprendre la place qu'y occupe le cheval et la relation qui s'est installée entre lui et l'homme. Mon travail artistique va également apparaître pour guider notre étude et soumettre ma vision de notre histoire et la nature de notre relation, dont cette première partie a posé les fondements.

I/2. Matière sculpturale, matériau façonnable (courber l'échine) : dominer l'animal

I/2.1. À CHEVAL PLUS PRÈS DU CIEL

***Hustling* : S'élever au-dessus de sa condition**

L'exposition *Hustling* de Mohamed Bourouissa à la galerie Kamel Mennour est agencée en trois parties : dans un premier temps nous sommes amenés à visionner la vidéo *Horse day*, qui se trouve projetée à côté de l'exposition des costumes des chevaux que l'on retrouve à l'image ; puis des tirages argentiques, effectués sur des capots de voitures, sont donnés à voir, accrochés en une sorte de grand puzzle sur le mur de la galerie. Enfin, un troisième espace nous propose une autre vidéo, projetée elle aussi sur un morceau de carrosserie, à côté d'une forme abstraite réalisée en crottin de cheval compacté, posée sur le sol. Par ce découpage de l'espace, l'artiste veut nous introduire dans cet univers « par le *show*, le spectacle, tout ce qui est *fake*, artificiel, puis plus t'avances dans l'expo plus la dimension de territoire apparaît¹³³ ». Intitulée *Hustling*, (*hustler* se traduisant par « arnaqueur », « débrouillard »), l'exposition met en écho l'événement qu'il retranscrit (le concours de costumes de chevaux) avec les méthodes qui précèdent sa mise œuvre : on devine par le titre la négociation et la tarification de certaines prestations.

L'artiste met en avant le mode de fonctionnement, l'économie d'un territoire, ici quartier pauvre d'une banlieue nord de Philadelphie, et les lois qui semblent le régir. Le cavalier est originaire de Fletcher Street et nous sommes bien loin du contexte fortuné des concours équestres. Le cavalier semble organiser autour de sa monture, et grâce à elle, sa propre survie.

Horse Day, dans sa version muséale¹³⁴, est un diptyque vidéo couleur et son de 13 minutes 28 secondes. L'écran est donc divisé en deux parties et ce sont deux images en format paysage qui, côte à côte, nous proposent la vision d'un événement avec la même durée mais deux temporalités différentes. Les conversations à l'écran sont en américain et sous-titrées en français. La vidéo nous retranscrit un concours organisé par Mohamed Bourouissa où des artistes interviennent auprès de cavaliers pour décorer leurs montures. Un jury est présent pour évaluer ce travail de *Horse tuning* mais aussi

¹³³ Interview de l'artiste pour la galerie Kamel Mennour le 5 décembre 2015, jour de l'ouverture de l'exposition *Hustling*. Lien vidéo envoyé par la galerie Kamel Mennour consulté le 29 avril 2017.

¹³⁴ Il existe une deuxième version de l'œuvre, avec une seule vidéo, plus longue.

les compétences équestres du couple cheval/cavalier durant un tour de piste. Un public assiste également à la manifestation. Le tout se déroule sur un terrain vague, lieu juxtaposant le *Fletcher Street Urban Riding Club*¹³⁵, écuries où travailla l'artiste franco-algérien lors d'une résidence en 2014, au cœur d'un quartier ostensiblement délabré et offrant à l'image tous les codes du paysage urbain de banlieue pauvre aux États-Unis. On suit alors les préparatifs de la journée de concours, la prestation de certains couples, des conversations et des déambulations, mais aussi des courses à cheval ou en voiture, au cœur du quartier.

La musique tient également une part importante de la réalisation : à la troisième minute, sur l'écran de droite, deux hommes discutent de la préparation d'un rap, de l'état du texte et de celui qui le chantera. Les paroles relatent une aventure urbaine (« Yo, on chasse la tune, on court dans la ville [...] les garces sont paumées et en perdent leur rap [...] On prend d'assaut l'endroit, on plie la cuisine comme trois malfrats¹³⁶ ») dans laquelle l'auteur s'identifie à un gangster, figure traditionnelle du rap US, ayant donné le mot-valise *gangsta rap*, pour la redondance du sujet dans ce même contexte musical. Comme dans ces paroles, la compétition et les finances en jeu semblent être, dans cette vidéo, le nerf de la guerre. Il est à plusieurs reprises question d'argent, qu'il soit récompense du concours ou montant d'achat ou de location d'un cheval (« Où sont passés les 1800\$ de prix prévus au début ? » 9 min.). On comprend que certaines personnes sont propriétaires de leur cheval et que la location de celui-ci pour ce genre d'évènement a un coût (« C'est cool si t'as ton propre cheval, tu laisses quelqu'un le monter et on te donne 150\$ », 9 min 19 s.). Les personnes citées dans ce court texte, Charlie Rose, Kirby Puckett ou encore Chase Utley, sont des *success story* américaines : le premier est un riche présentateur TV, figure incontournable du *show business*, et les deux suivants sont de célèbres joueurs de baseball, également millionnaires.

De la même façon, la bande son qui apparaît sur les trois dernières minutes est une création originale de Calvin Okunoye, cuisinier de Philadelphie, et Jamil Peretteis,

135 Ces écuries et la singularité de son public sont le sujet du travail photographique de Martha Camarillo, dont Bourouissa dit ici s'être inspiré.

136 « Yo, on chasse la tune, on court dans la ville comme Chase Utley, sur des vélos cassés comme Mad Max avec des fausses cartes, les garces sont paumées et en perdent leur rap. On fête halloween en tenue de combat. Insupportable. Très distingué. Dieu te garde. Estime toi heureux.

Aux moutons, aux mômes bien habillés, le vrai voleur de cheval leur sert de la salade. Pas de demie mesure pour ce genre de magouille. On prend d'assaut l'endroit, on plie la cuisine comme trois malfrats bien gras. On prend une marge sur tout. On se casse au bout de la neuvième.

Charlie Rose, Kirby Puckett, Pagamini au violon. On déchiffre la musique des partitions. Estime toi heureux ».

Rap lu à la troisième minute sur le film de l'écran de droite.

**Vue de l'exposition de Mohamed Bourouissa, *Hustling*,
2015, galerie Kamel Mennour, Paris.**



**Mohamed Bourouissa, *Horse Day*,
2015, vidéo diptyque couleur et son, 13 min 28 s.**

fidèle cavalier du club. Tous deux sont novices sur le terrain artistique. Cette chanson créée pour l'occasion place le décor et pose l'ambiance de l'événement : on se débrouille et tout le monde peut s'improviser là où on ne l'attend pas¹³⁷. Le texte est ponctué d'allusions à un mode de vie proche des aspirations *bling-bling* du rap US, mais la mélodie est celle d'une ballade rock-folk, apportant au tableau la couleur d'une autre Amérique, où homme et cheval ont précédé les rappeurs gangsters et leurs grosses voitures. Nous percevons, à travers les paroles, une analogie entre leur mode de vie et la pratique du rodéo¹³⁸, pour la prise de risque que comprend une vie au sein du quartier, et le devoir de s'y faire respecter, de dominer.

Horse Day : Un nouveau western

Nous apprenons dans un entretien¹³⁹ que Mohamed Bourouissa a construit cette œuvre comme un film de cinéma, payant une équipe de tournage ainsi que les acteurs pour qu'ils jouent leurs propres rôles à l'écran¹⁴⁰. Ainsi, il ne fait pas un film sur la vie des gens de ce quartier mais bien un film avec eux. Par là-même, il s'émancipe du genre documentaire et ramène les deux symboles importants de la culture étasunienne que sont le dollar et le cinéma au premier plan. De la même façon, la bande originale du film est une création originale. Le titre *Hustling* nous apparaît alors comme reflétant le processus de réalisation de l'œuvre et la négociation pour que le tournage ait lieu, remplaçant l'argent, valeur dominante aux États-Unis, au centre du propos. Dans une *interview* pour le lieu d'exposition Le Bal¹⁴¹, l'artiste franco-algérien explique son choix du titre comme référence à la chanson de rap *Hustlin* du chanteur Rick Ross qu'il affectionne. Alliant un texte sur la débrouille et la vente de cocaïne à une iconographie *bling-bling* de clips de hip-hop, les grosses voitures de sport et les femmes en bikini illustrent les premières phrases de cette chanson : « Miami, playboy's paradise, pretty

137 Mohamed Bourouissa avait pour volonté de travailler avec les habitants du quartier. Aucun acteur n'est professionnel.

138 Dans la traduction que nous avons pu faire des paroles de cette chanson, il est à plusieurs reprises question d'armes, d'une vie qui va vite et d'un monde dont on est fatigué. « She's watching roulette wings, to help with your resting, but burn you king's dressing ». Ici encore les appareils et le pouvoir sont mis en avant.

139 Interview de l'artiste pour la galerie Kamel Mennour le 5 décembre 2015, jour de l'ouverture de l'exposition *Hustling*. Lien vidéo envoyé par la galerie Kamel Mennour consulté le 29 avril 2017.

140 Mohamed Bourouissa a pour principe de rémunérer les personnes intervenant – à l'image ou dans la fabrication de celle-ci – dans la réalisation de l'œuvre. Par exemple, dans *Temps mort* (2009), l'homme réalisant les prises de vue à l'intérieur de la prison est rétribué en recharges téléphoniques mais aussi par le fait que l'artiste lui envoie des images de l'extérieur, échangeant équitablement des bribes d'intimité.

141 M. Bourouissa, présentation de *Horse Day* à la galerie Le Bal, 21 octobre 2016, enregistrement audio, [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : <https://www.le-bal.fr/2016/10/horseday#blank>, consulté le 16 mai 2017.

girls and fast cars¹⁴² ».

Par cette référence, Mohamed Bourouissa affirme donc l'analogie entre voitures, appareils de luxe et cheval. Le ton hip-hop et *bling-bling* est bien l'état d'esprit qui fut celui du tournage, et les rêves d'argents des protagonistes (ou leurs simples besoins ?) semblent justifier ce mode de vie de *hustler*, en marge de la société. Nous relèverons une aquarelle faisant partie du corpus de pièces composant *Hustling*. La phrase « We buy houses fast cash¹⁴³ » tracée au jus de crottin sur une feuille blanche met en avant l'argent facile mais aussi, nous parlant d'immobilier, la crise des *subprimes* qui fait tant de mal aux revenus modestes et met à la rue des milliers de familles aux États-Unis depuis 2007. Ces lettres tracées avec des excréments nous invitent là aussi à une double lecture : d'une part sur la « merde » que draine l'argent facile dans son sillage, mais aussi sur la noblesse du cheval, qui, jusqu'à son crottin, permet à son propriétaire d'exploiter sa monture et d'en tirer profit. En effet, comme nous l'avons vu, le cheval est un symbole classique de pouvoir dans l'histoire de l'art, il tient sa place de socle, sacralisant son cavalier, lui permettant d'être plus grand, plus rapide et donc plus fort que l'homme piéton. Par cette capacité à se déplacer, le cavalier est à l'échelle des grands espaces dans lesquels il évolue, déjouant la fatalité de sa condition (physique mais aussi sociale) et l'éventualité d'être une proie dans ces territoires où domine la loi du plus fort.

La représentation des jeunes de quartier pauvre où règne violence, drogue et *business* en tous genres est bousculée lorsqu'ils se réapproprient le cheval avec ce que sa dimension politique et sociale véhicule. La discipline équestre, presque uniquement pratiquée par les blancs, se retrouve ici sur un territoire urbain et populaire, et qui plus est, pratiquée par des noirs. L'image du *cow-boy*, homme libre, viril et blanc, incarnant un certain absolu américain, est alors mise à mal. Nous pouvons faire le parallèle avec le travail *Untitled (Cow-boy)* de Richard Prince, lorsqu'il photographie à son tour et recadre les images d'une campagne publicitaire pour le cigarettier Marlboro, campagne qui s'appuie justement sur la virilité de ces figures archétypales, sur ces hommes qui ont su domestiquer une nature sauvage pour promouvoir la cigarette à filtre, jusqu'alors destinée à une clientèle féminine. Sur leurs chevaux, face aux grands espaces, ils nous proposent une version outre-Atlantique d'un romantisme réactualisé, jouant sur la démesure des forces représentées pour nous séduire. Et l'intérêt de l'œuvre

142 Se traduit par « Miami, paradis des playboy, jolies filles et voitures rapides ». Le décor et les paroles font écho à son tube précédent *Drug Dealer Dream*, traduit par « Rêve du vendeur de drogue ».

143 Se traduit par « nous achetons des maisons en liquide ».

Rick Ross, *Hustlin'*,
2009, captures d'écran du clip, vidéo couleur et son, 4 min 10 s.

de Richard Prince ne s'arrête pas là, car par sa reprise de photographies publicitaires, il nous propose une réflexion sur l'image elle-même, son statut et la dimension de témoignage – et donc de véracité – que porte la photographie argentique. Les filtres se multiplient et le paysage représenté est finalement à la dimension d'une affiche publicitaire, circonscrite et maniable. Il joue lui aussi à faire du *fake*.

Concomitamment, nous assistons chez Bruce Nauman à l'utilisation de la figure du *cow-boy* dans *Green Horses* de 1988, en retrouvant, comme chaque fois dans son travail, un questionnement existentiel. Cette installation, composée de deux moniteurs, d'un vidéo projecteur et d'une chaise, diffuse une vidéo qui tourne selon une boucle de 59 minutes, en léger décalage sur chacun des écrans. L'image se retourne parfois, nous donnant un court instant l'impression que c'est le cheval qui chevauche un *cow-boy* dans la plaine, lorsque terre et ciel s'inversent. Comme le titre *Green Horses* (chevaux verts) nous l'indique, nous naviguons à vue en terre hallucinatoire, les corps sont verdâtres et le ciel est rose. Le cadrage serré nous empêche d'appréhender la destination du couple, évoquant la part de fantasme qui réside dans cette chevauchée fantastique, seuls face aux grands espaces. Le processus de monstration et la chaise face à la projection, à la manière de celle des producteurs de cinéma, affublées de leur nom, nous renvoient aussi à un monde fantasmé, celui d'Hollywood qui sut faire du western le produit phare de son usine à rêve.

Dans le travail de Mohamed Bourouissa, dont on connaît l'intérêt pour les périphéries et la culture urbaine¹⁴⁴, la traversée des grands espaces devient une épopée citadine au sein d'un même quartier. Son principal intérêt réside dans la subversion, dans le renversement des codes du pouvoir et l'incongruité de ces cavaliers en milieu urbain. La vidéo qu'il réalise, mais aussi l'installation pour sa diffusion, mettent clairement en parallèle cheval et voiture, symboles de liberté, dans un pays où se succèdent l'un puis l'autre comme fidèle compagnon et moyen de locomotion.

Il n'est d'ailleurs pas question dans la vidéo d'autre chose que d'un concours de *tuning* de chevaux, et l'exploitation de l'analogie cheval/véhicule continue lorsqu'il réalise des tirages argentiques sur des capots de voitures. Apparaissent alors les portraits des *riders* sur fond de peintures de carrosserie, les figeant sur un support rigide et déjà porteur d'histoire, accrochés au mur de l'exposition *Hustling* en une

144 Mohamed Bourouissa est connu pour sa série de photographie *Périphérique* (2007-2009), mettant en scène des jeunes de banlieue parisienne, image d'Épinal de la cité à problème. Par la suite il réalise *Temps mort* (2009), dispositif de capture d'image en milieu carcéral et *Legend* (2010), vidéo réalisée par des mini-caméras fixées sur des vendeurs à la sauvette dans les rues de Paris. Il fut donc chaque fois question d'interroger le point de vue de personnes issues de quartiers défavorisés, ou exclues de la société.

Bruce Nauman, *Green Horses*,
1988, deux moniteurs, projection, siège.



Richard Prince, *Untitled (Cow-boy)*,
série entamée dans les années quatre-vingt, photographie argentique couleur.

sorte de *patchwork* de différents éléments, alternant morceaux de voitures et sangles en cuir de sellerie. Aux différents renversements de valeurs présents dans la vidéo (l'homme noir a une activité d'homme blanc, le film n'est pas fait sur les habitants du quartier mais à proprement parler avec eux), l'artiste choisit comme support à ses tirages argentiques, des éléments de voitures européennes. Ainsi s'opère un certain trouble, un décalage avec les nombreux plans de voitures américaines – notamment une Buick verte – et le fait que le support des photos ne soit pas celui attendu mais une autre catégorie de voiture, identifiée à un autre territoire et une autre société. L'artiste joue de la possibilité d'avoir mal compris, désire qu'on le soupçonne d'avoir été maladroit et d'avoir reconstitué, faisant fi des détails, le décor d'une fiction. Et c'est bien cette question du témoignage mêlée à celle du pouvoir de l'artiste et de ses mises en scène qui irrigue nombre de ses précédents travaux. Mohamed Bourouissa interroge les constructions sociales et leurs représentations, flirtant souvent avec celles-ci lorsqu'elles sont marginales. C'est en ce sens que l'artiste explique s'être demandé « comment faire un film qui soit le documentaire d'un événement fictionnel¹⁴⁵ », et qu'il combine le septième art et la dimension fictive qu'il véhicule avec son désir de témoigner d'une réalité : celle de l'initiative associative d'habitants d'un quartier pauvre de Philadelphie. Cela n'est pas sans nous rappeler la diégèse même du cinéma : « le référent est nécessairement absent : on ne filme pas les faits, on compose à partir d'eux des conventions reconnues¹⁴⁶ ».

L'intérêt de *Horse Day* repose alors en partie sur l'interrogation de cette figure du *cow-boy* noir et le fait de la porter à l'écran. Entre cinéma, *gangsta rap* et monde de l'image, la vidéo de l'artiste nous impose un regard sur l'histoire des États-Unis, de son peuple et de son territoire. Outre leurs qualités de cavalier, les acteurs de *Horse Day*, tout comme ceux des westerns, partagent le fait d'être des hommes en quête de liberté et d'une vie meilleure, d'un eldorado ou d'une poignée de dollars, pour quitter leur condition et devenir des hommes riches.

Selon l'interprétation que Gilles Deleuze fait du western¹⁴⁷, ce style cinématographique se définit par une articulation entre le milieu où évoluent les personnages et leur comportement. Le mode de vie *hustler* allant de pair avec la pauvreté, les personnages

145 En effet, tout est réalisé de façon cinématographique, avec plans, travellings, l'utilisation de drones pour les points de vue aérien, etc., qui confèrent à l'image un autre statut que celui d'image documentaire qui semble au premier regard convenir à tout compte rendu informatif. Présentation de *Horse Day* au Bal, *op. cit.*

146 W. Bourton, *Le Western, conscience du nouveau monde*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2016, p. 26.

147 L. Van Eynde, « Deleuze et le western, une analyse critique », in F. Bourlez et L. Vinciguerra (dir.), *Pourparlers, Deleuze entre art et philosophie*, Reims, Épure, 2013, p. 149.

de Mohamed Bourouissa se débrouillent au mieux selon les exigences de leur milieu et, comme les héros d'une épopée, s'emploient à (re)conquérir un territoire, à (r)établir une relation avec leur milieu. Dans un cas comme dans l'autre, le cheval est le compagnon de voyage. Il permet le déplacement, mais aussi, par ce sentiment d'accompagnement, le courage nécessaire au sentiment d'acteur, non pas cette fois-ci de cinéma, mais de son territoire, d'agir pour la conquête de celui-ci. Dans son texte « La Nostalgie de l'épopée¹⁴⁸ », Bernard Dort questionne le western pour la dimension nostalgique qu'il porte en lui. En effet, ces déplacements à cheval, cette possible mobilité, défient la sédentarité que propose la société moderne. Le mouvement favorise l'action et le nomadisme la solitude. Le héros de western, bandit de grands chemins, est toujours en mission, qu'il soit chasseur de prime ou chasseur tout court, le mode de vie de ce dernier relève du *hustling*. De la même façon que dans *The Misfits*, tout est bon pour échapper au salariat et donc à la subordination à une autorité patronale. Le *cow-boy* est libre et il n'y a qu'à penser aux titres des films de la *Trilogie du dollar*¹⁴⁹ de Sergio Leone pour comprendre qu'il ne renonce pas à gagner de l'argent et que cela est même sa principale préoccupation. Le lien entre les *cow-boy* des westerns, les rappeurs *bling-bling* et nos cavaliers de la côte est repose également sur cette quête de richesse. L'iconographie du *gangsta rap* se retrouve elle aussi sur ces propos, et toujours en marge de la réalité dans la mesure où elle cristallise les fantasmes les plus fous de ses représentants : par la quantité de bijoux dont s'ornent les rappeurs US, la plastique exagérément plantureuse des filles que l'on voit dans les clips, et tous les autres signes ostentatoires de réussite sociale et/ou de pouvoir (grosses voitures, armes, etc.). Le cheval apparaît ici comme étant de la même manière un objet de désir pouvant faire des envieux : il concurrence par la vitesse la voiture (une scène de course est filmée entre une voiture et un couple homme/cheval à la fin de la vidéo *Horse Day*, durant la dernière minute sur l'écran de droite), et, comme les filles présentes dans les clips de Rick Ross, il peut faire l'objet d'un concours de beauté. De la même façon, il accompagne l'homme et le virilise dans un rapport de soumission.

148 B. Dort, « La Nostalgie de l'épopée », in R. Bellour (dir.), *Le Western, approches, mythologies, auteurs-acteurs, filmographie*, Paris, Gallimard, 1966/1993.

149 *Pour une poignée de dollars, Et pour quelques dollars de plus, Le Bon, la brute et le truand* sont les trois films de Sergio Leone composant cette trilogie sortie en France en 1966.

1/2. Matière sculpturale, matériau façonnable (courber l'échine) : dominer l'animal

Mohamed Bourouissa, *Horse Day*,
2015, vidéo diptyque couleur et son, 13 min 28 s.

Réalité, pouvoir et représentations sociales : un travail de l'image pour brouiller les frontières

L'usage de plans cinématographiques ainsi que cette emblématique figure de l'homme noir à cheval à travers son quartier ghettoisé, nous invitent à interroger la limite parfois ténue entre réalité, fiction et ce que l'on projette sur chacun, sur sa place au sein ou en marge de la société. La volonté de faire du *fake* alors que l'histoire est vraie immisce un doute sur le statut des images et nous donne à penser l'artiste comme conteur de fables dans un monde où le *hustler* rappe dans des grosses voitures, une belle fille à chaque bras : cliché d'une Amérique où tout demeure possible. Si plusieurs travaux de l'artiste mettent en scène une frange de la population en marge de la société et ses rapports de force avec l'autorité – *Périphérique* (2007-2009), *Temps mort* (2009), *Legend* (2010) – il est intéressant de noter que le *hustling* est le fonctionnement qui semble central à ses dispositifs et processus de travail. *Temps mort*, retrace clairement une série d'échanges entre l'artiste et un détenu, qui troquent des images de l'intérieur de la prison contre des images de l'extérieur ou des recharges téléphoniques. Ainsi, le détenu développe avec l'extérieur, *via* le cahier des charges de *Temps mort*, une véritable économie de la débrouille. Mais l'argent est aussi présent dans l'œuvre de Mohamed Bourouissa en lien direct avec l'univers du hip hop. Son œuvre *All-in* de 2012 propose une vidéo tournée sur les chaînes de production de la monnaie de Paris alors qu'il fait graver une pièce à l'effigie du rappeur Booba. Le lien entre l'institution dans ce qu'elle représente de plus conservateur et les revendications *bling-bling* des chansons de rap est ici à son paroxysme, pointant avec cynisme le lien entre réussite personnelle et argent, mettant en abîme le privilège même d'un travail en cette institution, réservé à l'artiste qui a réussi. Il devient en quelque sorte lui aussi une star hors sol ayant accès à la matrice de l'économie française, lieu par définition inatteignable où s'opère un transfert quasi alchimique, lorsque le métal, par impression, prend valeur de monnaie.

« Territoire de réparation et de cristallisation des imaginaires¹⁵⁰ », le quartier de Strawberry Mansion est révélé à l'artiste par les photographies de l'artiste Martha Camarillo. Attiré par un médium dit « témoin », Mohamed Bourouissa élabore par la suite le décor et réfléchit l'économie du projet pour inviter l'univers du cinéma et sa mise en scène à nous servir l'entre-deux fictionnel où l'image est la frontière toujours

150 A. Charbonneau, *Mohamed Bourouissa, Urban riders, Dossier pédagogique*, [PDF] mis en ligne le 15 janvier 2018, URL : http://www.mam.paris.fr/sites/default/files/documents/mohamed_bourouissa_dossier_pedagogique.pdf, consulté le 16 juin 2019.

mouvante d'une réalité dure à circonscrire. L'artiste nous a auparavant démontré que les images prises par un téléphone en basse résolution, comme dans *Temps-mort* ou dans *Legend*, avaient le même statut artistique que celles réalisées avec un matériel professionnel. Elles se font écran où projeter nos fictions alors même que le médium photographique a longtemps revendiqué une fonction de témoignage. Pour reprendre les termes de la critique d'art Julie Portier :

Bourouissa ne croit pas au pouvoir des images à révéler le réel, les dispositifs d'enregistrement qu'il met en place ont pour premier dessein de permuter le point de vue de l'image médiatique et d'en contredire les codes.¹⁵¹

Et c'est dans la visée d'une telle ouverture que l'artiste fait le choix du diptyque pour *Horse Day* : le double écran permet la diffusion simultanée de deux temporalités différentes, produisant donc une certaine distorsion du réel, insufflant à toute perception la question du point de vue.

Produire de l'imaginaire dans certains espaces est toujours intéressant parce que cela peut être une forme subversive. Par subversive, je ne veux pas dire révolutionnaire, je veux dire qu'elle peut ouvrir des possibles.¹⁵²

Par cette multiplicité des angles d'approche, des rythmes, des qualités de prises de vue et par la variété du matériel employé, Bourouissa nous parle de diversité. Qu'elle soit sociale, raciale, culturelle, la question principale qui irrigue son travail est sans doute celle de l'identité. Il nous parle ici de la culture étasunienne mais la subversion de *Horse Day* repose sur la couleur de peau de ces *cow-boys*. En effet, comme le souligne le philosophe Gérard Mairet dans son livre *Politique du western* :

[...] si les indiens sont généralement dans les westerns – dont ils sortent vaincus –, les noirs sont généralement présents dans les westerns par leur absence même. La rareté de leur apparition dans les milliers de récits westerniens vient de ce que leur existence d'esclaves n'est pas considérée comme politique – à l'inverse des indiens¹⁵³.

Il est intéressant également d'appréhender le cinéma comme mode de diffusion d'un point de vue sur l'histoire, en l'occurrence dans le western, il s'agit d'une Amérique construite par les WASP¹⁵⁴ pour les WASP. Chez Bourouissa, les protagonistes sont noirs, et de la même façon, par l'absence des blancs à l'écran, il nous semble les deviner, blancs sur leurs chevaux que l'on imagine racés, tant nous sommes habitués à

151 J. Portier, « Mohamed Bourouissa », 02, mis en ligne le 16 décembre 2012, URL : <https://www.zerodeux.fr/guests/mohamed-bourouissa/>, consulté le 20 mai 2017.

152 A. Charbonneau, *Mohamed Bourouissa, Urban riders, Dossier pédagogique, op. cit.*, p. 10.

153 G. Mairet, *Politique du western*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 16.

154 White Anglo Saxo Protestant.

associer cette couleur de peau aux zones pavillonnaires et aux milieux aisés. L'homme à cheval suivant son rêve se trouve ici être l'homme noir, descendant d'esclaves arrachés à leur terre qui suit à l'écran son utopie de conquête d'un territoire. L'artiste rompt avec les codes de la représentation (nous pouvons penser aux portraits équestres des monarques européens, véritables revendications d'exercice du pouvoir), il pose un regard acerbe sur la société : il y a du *fake*, du *faire semblant*, et quand c'est la réalité – pensons ici à la relation existant entre des hommes noirs et pauvres d'un quartier défavorisé de la côte est et des chevaux –, l'artiste met en scène, retranscrit à travers le voile du dispositif fictionnel ce qui en réalité a déjà lieu sans tout cela. Comme si, habitués à voir la vie depuis nos écrans, nous y accorderions plus de poids. À cela vient faire écho une anecdote racontée par Arthur Miller en marge du tournage de *The Misfits* :

Il m'est arrivé d'être en plein désert, parmi des cow-boys [...]. Sur le sol, il y avait des magazines féminins, mais aussi des revues avec des cow-boys de cinéma. Et j'ai alors découvert qu'ils pensaient que ces cow-boys là étaient de vrais cow-boys et qu'eux n'étaient que des travailleurs. Comme si la réalité ou la vérité était dans les films¹⁵⁵.

L'homme sans cheval

Mounir Fatmi pratique également la vidéo, mais le rapport à l'écran n'est pas utilisé pour se faire vecteur d'une réalité. L'image est travaillée par montage pour faire naître des analogies entre différents domaines et apporter un sens nouveau, métaphorique, aux figures employées. Dans sa trilogie *L'Homme sans cheval*, les différents volets de son œuvre sont envisagés comme étant « trois formes connexes de chute : physique, métaphysique, historico-politique¹⁵⁶ ».

Les montages visuels et sonores du premier volet nous introduisent clairement dans un univers mental peuplé d'hallucinations cauchemardesques. Les images sont superposées, retournées et les sons de la bande audio sont distordus. Le titre annonce déjà une déconvenue mais c'est dans la progression des 10 min 23 s de la première partie du triptyque qu'il faut appréhender la notion de déclin, la chute du cavalier vers une terre trop basse. En effet, nous voyons à l'image un concours de saut d'obstacle parcouru avec succès durant les trois premières minutes. Nous relevons des applaudissements à 3 min 20 s, puis une musique vient annoncer que les choses se détraquent. L'image est floue, fuyante, à l'instar du son qui semble produire

155 A. Miller, S. Toubiana, *The Misfits, chronique d'un tournage par les photographes de magnum*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1999, p. 41.

156 M. Deparis, *L'Homme sans cheval*, Site de l'artiste Mounir Fatmi, mis en ligne en juin 2005, URL : <http://www.mounirfatmi.com/>, consulté le 5 mai 2018.

des petits cris. Les images diffusent toujours des sauts d'obstacles mais les barres tombent. Parfois, c'est même le cavalier qui chute. Elles se superposent à l'écran avec celles d'une statue d'un centaure enlevant une femme, vraisemblablement *Le Centaure Nessus enlevant Déjanire* que nous pouvons rencontrer à Paris au jardin des Tuileries. Le visage de l'homme est clairement belliqueux et l'ostensible puissance du corps de cheval, tout comme le cadrage en contre-plongée, nous l'annoncent comme une menace. Son apparition, hachurée entre deux obstacles franchis, termine de créer le parallèle entre le personnage mythologique soumis à ses pulsions bestiales et le cavalier, pourtant si apprêté et respectueux des règles en vigueur pour ce genre de concours. La bête est justement maîtrisée sur le terrain d'obstacle et seule la quête de victoire serait à envisager comme objet déchaînant les passions. Déjanire serait le trophée que le couple homme/cheval vient ici arracher dans un commun effort. Le déclin continue à l'image, encouragé par un son toujours plus strident.

Une autre statue équestre apparaît, dorée, le cheval est masqué comme le sont les montures médiévales sur le chemin de la guerre. La bouche est entrouverte et l'animal se cabre, les deux antérieurs brandis telles deux mandibules, là encore plus menaçant que jamais. La statue de *Caïn venant de tuer son frère Abel* est aussi introduite à ce montage chaotique : figure d'un homme se couvrant le visage de la main, il semble porter la culpabilité et le poids de l'humanité tout entière sur ses épaules. Mounir Fatmi fait un lien entre la sculpture, l'histoire de l'art, et donc l'histoire de l'humanité, et le rapport de l'homme à son cheval. Comme si une fois dépossédé de son compagnon, l'homme retrouvait sa nature et les vices dont il avait réussi à se défaire en se hissant en selle. Le cheval pourrait alors illustrer la part animale de tout un chacun, ce qui justifierait l'écho du centaure ou de Caïn, tous les deux meurtriers. Dans la dernière minute de la vidéo la phrase suivante s'affiche à l'écran :

Je ne regarderai pas derrière moi
mes pas appartiennent au passé
mes empreintes et aussi tous
les cheveux que j'ai perdus

L'homme ne semble plus soumis à ses passions, au contraire, une réflexion sur sa condition est posée, sur le temps qui file et ses actes passés. La raison semble dominer et la vieillesse nous apparaît comme l'époque d'un homme piéton, quitté par la fougue et la force, par ses ambitions de victoire et ce qui fut un désir ardent de s'élever à cheval, au-dessus de sa condition.

Le second volet nous présente les déambulations d'un homme grisonnant d'une

soixantaine d'années, vêtu d'une paire de bottes et d'un pantalon d'équitation blanc. Il porte une cravache, des gants et une bombe, arborant la tenue complète du concours équestre. Différents cadrages se succèdent : cet homme est filmé courant, ou plutôt trotinant le long d'un canal, sur un chemin de halage, puis sur un manège, à cheval sur une miniature en résine, et enfin dans un troisième temps, seul assis sur un banc au bord du canal. La bande son est plus discrète : elle illustre ce qui passe à l'écran, accompagnant l'homme qui court de bruits de sabot, ou encore le manège d'une mélodie mécanique de boîte à musique. Pour autant, l'atmosphère retranscrite n'a rien de bucolique : les cadrages sur les arbres sont à l'envers, agités par une rotation nous évoquant l'arrivée d'un malaise. Une phrase s'affiche à l'écran comme dans le volet précédent : « Si tu es le fils de Dieu descends de ta croix ». Cette défiance semble donc s'adresser à Jésus Christ, symbole – au même titre que les fameux marbres du jardin des Tuileries montrés précédemment – de notre civilisation, et donc intimement lié à notre histoire. Le paysage se fait par la suite urbain, l'homme demeure solitaire, il exprime une certaine anxiété. Il passe sa main sur son visage, évoquant la sculpture de Caïn. Une nouvelle phrase fait alors apparition :

Mon père a perdu toutes ses dents
Maintenant je peux le mordre.

Est-il encore question du fils de Dieu ou juste du temps qui passe ? Quoi qu'il en soit, le narrateur est ici en position de force. Il se distingue alors tout à fait du vieil homme angoissé qui nous est donné à voir. Ce dernier en serait-il la victime annoncée ? Là encore, le piéton semble en bien mauvaise posture...

Dans le troisième mouvement de l'œuvre vidéo, ce même homme, toujours dans son costume, est filmé en train de parcourir une allée boueuse en poussant du pied un livre intitulé *Histoire*. L'artiste continue à jouer sur le ralenti des images et leur retournement à l'écran. Les coups de pied se font de plus en plus énergiques, disloquant l'ouvrage en deux parties. L'homme est également sur le déclin : il a chuté dans une flaque d'eau. La phrase « L'homme est le seul héros de sa propre histoire » apparaît comme point final à cette trilogie, nous confirmant la dimension historico-politique mais aussi existentielle du triptyque.

L'homme sans cheval semble se perdre dans un monde où l'espace-temps serait distordu, chaotique, nous laissant penser, par opposition, que l'homme à cheval est équilibré et toute puissance. À l'instar de *Horse Day* de Bourouissa, la relation à l'animal est à envisager comme une béquille pour un homme en proie aux tourments



**Mounir Fatmi, *L'Homme sans cheval, mouvement 01*,
2011, vidéo couleur et son, 10 min 49 s.**

**Mounir Fatmi, *L'Homme sans cheval, mouvement 02*,
2011, vidéo couleur et son, 11 min 5 s.**

de son existence. Le cheval fait socle, réhausse et littéralement rapproche du ciel (de Dieu ?) un être empreint de doutes. Repensons ici à *One Hundred Live and Die* de Bruce Nauman : cent néons et tout est dit, faisant de la vie un beau spectacle dont la fin s'annonce en grandes pompes. Les différents âges de la vie évoqués par le rapport au père chez Mounir Fatmi, ainsi que par la perte des cheveux ou des dents, sont les signes évidents du temps qui passe. Autant d'attributs qui semblent prendre la fuite, s'éteignant l'un après l'autre, cessant de nous faire espérer que la fin sera lumineuse.

I/2.2. FAIRE PLIER LA MATIÈRE

***Pentimenti* de Carolina Saquel : repentir, corriger, éduquer, façonner.**

Carolina Saquel est une artiste chilienne auteure d'une œuvre qui va ici nous intéresser pour son emploi de l'image du couple cavalier/cheval dans le champ de la vidéo. Contrairement aux œuvres de Mohamed Bourouissa et Mounir Fatmi abordées précédemment, la figure du cheval n'est pas présente ici pour donner à voir l'homme. C'est la chorégraphie qu'ils initient ensemble qui se fait mouvement d'une pensée, dynamique d'une réflexion. Le couple cavalier/cheval est appréhendé comme le serait la figure du modèle en peinture, miroir des désirs de l'artiste et acteur du regard sur le monde qu'il offre au spectateur. L'artiste dira de sa vidéo :

Pentimenti coïncide avec mon arrivée en France [...] *Pentimenti* est, entre autres choses, comme un essai sur comment occuper et comment doit-on occuper un espace, un lieu, et comment devient-il trajectoire¹⁵⁷.

Dans sa vidéo *Pentimenti*, Carolina Saquel nous donne à voir une séance de dressage entre un homme et un cheval gris pommelé dans un manège : le sol est recouvert de sable, en dehors des éclairages artificiels tout est noir et, à en croire la vapeur d'eau qui crée de petits nuages devant les naseaux du cheval, ainsi que le poil épais de sa robe, il fait froid. Toute une partie de l'action se déroule hors-champ, le cheval va et vient à plusieurs reprises dans le cadre de la caméra, avançant, reculant, puis avançant de nouveau, avant de reculer une nouvelle fois : elle donne forme à son titre. *Pentimenti* signifie en italien « repentir ». C'est donc sous l'angle d'une référence à la tradition picturale que nous aborderons ces va-et-vient. En effet, le repentir en peinture est

¹⁵⁷ C. Saquel, « D'arrière en avant », *Chimères*, n° 61, février 2006, URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2006-2-page-31.html>, consulté le 9 novembre 2017, p. 42.

**Mounir Fatmi, *L'Homme sans cheval, mouvement 03*,
2011, vidéo couleur et son, 10 min 18 s.**



**Laurent Marqueste,
Le Centaure Nessus enlevant Déjanire,
1892, marbre, 305 x 250 x 135 cm.**



**Henri Vidal,
Cain venant de tuer son frère Abel,
1896, marbre, 195 x 90 x 120 cm.**

la modification qu'opère l'artiste sur son œuvre en cours, la correction d'un tracé par l'application d'une nouvelle couche de peinture devant recouvrir l'erreur ou modifier l'intention première. Carolina Saquel explique que son œuvre est née d'une fascination pour le *Portrait équestre de Philippe IV* peint par Diego Velasquez, sur lequel il est possible de voir le repentir du peintre dans le traitement des postérieurs de l'animal. Elle exprime ici le vif intérêt qu'elle porte en général au couple artiste/modèle dans l'art du portrait, à la tension spatio-temporelle qui existe entre eux et à la retranscription de cette relation en deux dimensions sur la toile.

Selon l'artiste, dans « la peinture [...] ce que nous avons devant nous n'est pas autre chose que la fiction de la pose¹⁵⁸ », la vérité de la scène est distancée par la temporalité induite par le geste artistique, mais aussi par l'écran qu'offre la toile. L'erreur ainsi rendue visible par le repentir tendrait à révéler « l'état d'humanité du peintre¹⁵⁹ », révélant sa recherche d'idéal. Le fait de ne recommencer qu'un détail de l'anatomie du cheval nous renseigne également sur les modes de représentation du cheval à la Renaissance. Armelle Fémelat, dans son article « Des chevaux réels et un cheval idéal : naturalisme et idéalisation des chevaux des portraits équestres italiens des Trecento et Quattrocento¹⁶⁰ », nous informe sur le travail de composition effectué par l'artiste quand il s'agit de reproduire l'équidé. À la Renaissance, l'étude des corps depuis nature était alors composée par l'ajout de détails renforçant un caractère belliqueux et viril qui valorise le cavalier, souvent commanditaire de l'œuvre. Elle nous révèle, par exemple, la démesure de certaines bourses sur les entiers, ainsi que l'ouverture excessive des bouches pour nous montrer les dents. En repensant aux gravures préhistoriques de Foz Coa, à la recherche d'un cheval type, ou à la frise du Parthénon qui diffuse les proportions idéales en vigueur à Athènes au V^e siècle av. J. C., nous entendons que le corps du cheval a toujours été plastique aux désirs de l'homme. Carolina Saquel estime que le geste du repentir, attestant d'une erreur dans le tableau, ratifie la nature humaine du peintre. Je préciserais son propos car si le repentir dans l'œuvre de l'artiste espagnol nous propose d'accéder à la dimension inhérente au processus de fabrication, à sa durée ainsi qu'aux techniques employées, à aucun moment la composition d'un cheval fantasmé n'est exclue. La fiction de la pose nous offre la possibilité de la représentation d'un cheval sculptural par un artiste

158 *Ibid.*, p. 36.

159 *Ibid.*

160 A. Fémelat, « Des chevaux réels et un cheval idéal : naturalisme et idéalisation des chevaux des portraits équestres italiens des Trecento et Quattrocento », *In Situ, revue des patrimoines*, n° 27, 2015, mis en ligne le 2 novembre 2015, URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12040>, consulté le 20 février 2019.

Carolina Saquel, *Pentimenti*,
2004, vidéo couleur et son, 8 min 33 s.



Diego Velasquez, *Philippe IV à cheval*,
1634, huile sur toile, 301 x 314 cm.

démiurge. Ce fantasme de toute puissance serait alors précisément « l'état d'humanité du peintre¹⁶¹ ».

Nous comprenons que Carolina Saquel ait pu puiser son inspiration dans cette toile et plus largement dans la peinture de la Renaissance, multipliant, par le titre en italien, les références à l'histoire de l'art. En effet, le couple cavalier/cheval peut aisément être lu comme pendant du couple artiste/modèle : le premier de chacune de ces paires est celui qui a les rênes en main, celui qui dirige, tandis que le second, cheval ou modèle, est celui que l'on regarde. Le cas du portrait équestre est particulièrement intéressant sur ce point car le cavalier apparaît dédoublé dans la figure du peintre, lui aussi directeur des positions de l'homme et de son animal. En effet, les informations directrices de l'artiste précèdent voire résonnent avec celles du cavalier. Nous pouvons imaginer Velasquez dirigeant la séance de pose comme la vidéaste le fera quelques 400 ans plus tard avec le couple homme/cheval dans le manège. L'artiste, plus encore que le cavalier, est ici maître à bord et c'est d'ailleurs en ce sens que le texte lu en *voix off* de la vidéo retranscrit un franc rapport de subordination, renforcé par l'utilisation des modes impératif et interrogatif :

Où te situes-tu ? Avance ou recule ? Reste debout jusqu'à ce qu'on te dise de t'asseoir. Garde ta tête, tes mains et tes pieds tranquilles. Ne te gratte pas. Reste debout comme une pierre...¹⁶²

Le texte nous parle du travail de l'artiste peintre qui place son modèle, ou encore, puisque c'est du médium vidéo dont il s'agit ici, du travail du réalisateur dirigeant ses acteurs, mais puisque l'image nous propose une séance de dressage entre un cavalier et son cheval, le rôle du cavalier en devient analogue. Pour Barbara Lemaître, professeure en études cinématographiques à l'université Paris Lumière, Carolina Saquel nous parle de la figure en cinéma et de ce que sa mouvance comporte comme redéfinition du repentir :

[L'œuvre de Carolina Saquel] montre que la figuration filmique joue davantage d'une modulation perpétuelle, que de modifications occasionnelles autant que locales des motifs représentés. En d'autres termes, le cinéma engagerait la reprise inlassable de motifs qui ne sont jamais vraiment achevés ou arrêtés, ni jamais vraiment retouchés comme en peinture, en raison de la mobilité princeps du support d'inscription et de la temporalité particulière de l'œuvre filmique. L'une des forces du *Pentimenti* est peut-être de mettre l'accent sur ceci que, en matière d'image mouvante, le repentir est infini, de telle sorte que le motif du cheval consiste en une multiplicité d'aspects qui toujours s'enfuient, chacun relayant, éclipsant, corrigeant ou recommençant le précédent...¹⁶³

161 C. Saquel, « D'arrière en avant », *art. cit.*, p. 36.

162 Texte original en espagnol, écrit et traduit par Carolina Saquel.

163 B. Lemaître, *Carolina Saquel – Pentimenti*, PDF [En ligne], mis en ligne à une date inconnue,

Par l'infinie possibilité de pratiquer le repentir, de recommencer le mouvement, de lisser les poils de la bête comme le peintre le ferait de son pinceau, nous pouvons accorder au couple homme/cheval l'aura d'une certaine perfection qui n'est pas sans nous rappeler le mythe de Pygmalion et Galatée. Par l'éducation de l'animal et son entraînement à certaines figures de dressage, le cavalier procède à son tour à un façonnement de l'animal et au modelage de son caractère. Il lui imprime également ses désirs, et par le recommencement, touche à un idéal. Nous entrevoyons par cette répétition inlassable imposée à l'animal-élève la figure de la ritournelle propre à la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari. À la façon du repentir, nous pouvons considérer la ritournelle « comme tracé qui revient sur soi, se reprend et se répète¹⁶⁴ ». L'entraînement et l'exercice visent la mise en ordre de consignes et leur réalisation. C'est aussi l'organisation de forces vives. La ritournelle c'est « s'élancer hors du territoire ou se déterritorialiser vers un cosmos qui se distingue du chaos¹⁶⁵ ». La dimension territoriale inhérente au concept nous éclaire ici sur les intentions de l'artiste lorsqu'elle nous explique que *Pentimenti* fut pour elle une réflexion sur « comment occuper [...] un espace, un lieu, et comment devient-il trajectoire¹⁶⁶ ». Les cavaliers de *Horse Day* y font alors écho : en agençant leurs forces sur un axe vertical, en s'élevant au-dessus du sol, ils quittent le chaos pour un cosmos meilleur. Cette déterritorialisation plus près du ciel se mêle alors à la plastique du corps de l'animal et au consentement de sa domination pour offrir à l'homme, au contact du cheval, la sensation d'un pouvoir absolu.

En atelier, poursuivre un idéal

Pygmalion est, dans la mythologie grecque, un sculpteur qui ne trouve aucune femme à son goût et reste célibataire, passant ses journées dans son atelier à sculpter une femme idéale dans un bloc de marbre. Il ira prier Aphrodite, déesse de l'amour, pour que sa création, dotée d'une « beauté qu'aucune femme ne peut tenir de la nature¹⁶⁷ », soit rendue vivante et qu'il puisse ainsi vivre une relation amoureuse et charnelle avec elle. Son souhait sera exaucé et le sculpteur se verra épouser la femme qu'il a créée

URL : http://carolinasaquel.com/wpcontent/uploads/2015/10/Pentimenti_Lema%C3%A0tre-FR_ENG.pdf consulté le 30 mars 2018.

164 F. Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Éditions Ellipses, 2003, pp. 74-75.

165 G. Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, pp. 200-201.

166 C. Saquel, « D'arrière en avant », *art. cit.*

167 Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Éditions Flammarion, 1966, p. 260.

de toute pièce, façonnée avec précision, reprenant les courbes et corrigeant les angles pour toucher à la perfection. Le mot « modèle » porte d'ailleurs toute cette dimension idéale : un modèle est ce qui sert de référence, le meilleur spécimen. Partant de ce substantif, pensons au verbe « modeler » qui consiste à « façonner un objet à partir d'une substance molle¹⁶⁸ », « déterminer la forme, la nature¹⁶⁹ ». Ce verbe s'inscrit dans le champ lexical de la sculpture. De tout cela, le cavalier éduquant son cheval, tout comme le peintre ou le sculpteur, en a le pouvoir. Il s'agit bien, dans un cas comme dans l'autre, de faire émerger la forme désirée et d'en faire l'écran de ses projections et de ses désirs.

Ma démarche est analogue à cheval et lorsque je passe à l'atelier, c'est la fiction sentimentale que j'ai fomentée en selle qui me pousse à rappeler, de nouveau, mon cheval près de moi. Une série d'objets de ma fabrication, regroupés sous le titre *Objets sentimentaux*, convoquent donc l'être absent. Ils contiennent son être – grâce au matériau employé mais aussi par ce que la forme finale évoque – et le mien par mon implication physique dans leur réalisation. Nous nous y rejoignons. Cette série est parfois étendue à d'autres pièces, selon les modalités d'exposition, mais son noyau dur est composé de trois œuvres principales : *45 Tours*, *Relevés topographiques* et *Mètre étalon*. Toutes trois ont pour point commun d'avoir été fabriquées durant l'hiver 2015-2016 et de se référer de très près, en leur essence même, à mon cheval. Comme le titre de la série le laisse entendre, il s'agit d'aborder la relation à l'animal dans sa dimension affective. Pour ce faire, l'utilisation de crins de la queue de mon cheval inscrit ma démarche dans le champ de la relique, c'est-à-dire que par l'emploi d'un matériau issu de son corps, je l'authentifie, le sacralise, et lui confère un certain pouvoir. En effet, la relique caractérise l'original et donne à voir (ou à percevoir) mon cheval comme un être transcendant. Le crin utilisé est envisagé comme l'est le cheveu : il contient nos bagages ADN et une force vitale qui dépasse, dit-on, la temporalité commensurable à la vie d'un être. Il continuerait de pousser même après la mort. En exposant ces objets-reliques, je suggère une mise en contact du spectateur avec des forces d'un autre monde. Une dimension métaphysique lui est donc allouée, renforçant le propos sentimental d'une puissance supérieure. Nous nous intéresserons ici alors tout particulièrement à l'utilisation de matériau issu de mon cheval, à la convocation de son être à travers ma pratique artistique mais aussi au pouvoir projeté sur ces petites sculptures. Nous verrons comment à travers les gestes que j'initie, une

168 Définition du site CNRTL, [En ligne], URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/modele>, consulté le 30 mars 2018.

169 *Ibid.*

relation d'une toute autre nature s'instaure.

45 Tours est un objet sous cadre destiné à être accroché au mur, comme le serait un disque d'or trophée. Normalement créé sous presse selon un processus d'impression, le vinyle se fait réceptacle d'une empreinte mémorielle qui sera retranscrite de façon sonore, et saura divulguer, encore bien des années plus tard, la qualité d'un enregistrement. À l'instar des capsules temporelles *Voyager Golden Records*¹⁷⁰, envoyées dans l'espace pour retranscrire notre monde et notre humanité, *45 Tours* compile mes attentes et notre histoire. Ce disque est une succession de crins de la queue de mon cheval collés côte à côte, reproduisant ainsi les microsillons du disque référent. Le 45 tours dont il est ici question ne contient pas de musique : il saute sous le diamant comme le ferait l'animal dont le matériau le compose. La lecture de l'œuvre s'opère alors à différents niveaux. Les analogies naissent sous forme d'images mentales, jouant de la gestuelle et des déplacements de l'un comme de l'autre lorsqu'ils sont en service. Ils tournent autour d'un axe, qu'il soit imaginaire en manège ou mécanique sur platine, et sont tous deux soumis à la direction d'un bras pour un temps défini au préalable, celui d'une leçon ou de la lecture d'une face du disque. La dimension temporelle a également son importance : elle transparait dans la réalisation fastidieuse qui implique la répétition d'un même geste avec précision. Cependant, la pénibilité de cette tâche est compensée par le plaisir de sentir la présence de mon cheval qui m'était offerte dans la manipulation de ses crins. L'odeur si singulière et chaude propre à l'équidé envahissait mon bureau jusqu'à recouvrir celle de la colle utilisée pour l'assemblage. Mes mains étaient enfouies dans les crins de sa queue, habituellement si mobiles, pour les discipliner. Nul besoin d'user d'injonctions comme Carolina Saquel dirigeant le modèle : j'étais d'une certaine façon avec lui et ainsi morcelé, plus aucun mouvement ne le dérobaît à mes intentions. Alors je l'avais en tête, je pensais à nous et je réalisais l'objet comme j'aurais confectionné un cadeau pour un être aimé, avec la satisfaction de savoir faire plaisir. Mais n'étais-je pas à la fois destinataire et destinataire de ce trophée au service de mes fictions personnelles ? Tel un écran longuement tissé pour la réception de mes projections anthropomorphiques, cet objet a une fonctionnalité multiple : il convoque l'être aimé et le sacralise. Il s'offre, dans notre contexte artistique, au regard du spectateur et invite ce dernier à y projeter lui aussi une dimension fictionnelle relevant d'un potentiel culte livré à cet

¹⁷⁰ Nous avons pu relever dans l'ouvrage de Michel Jullien, *Les Combarelles*, Bruges, Éditions L'Écarquillé, 2017, une comparaison entre les grottes ornées de la préhistoire et ces capsules temporelles, comme si en un espace réduit, et en quelques signifiés, nous était livré tout un monde.

« Autre fantomatique¹⁷¹ ».

Au centre du disque, un macaron porte nos noms ainsi qu'un certain nombre d'informations telles qu'elles peuvent être rencontrées sur l'objet musical : « Paso doble, Atael et Marion, side 1, 45 Tours, 2015 ». La présence de nos noms l'un à côté de l'autre, tout comme sa mise sous cadre doré, confèrent à l'objet la charge symbolique d'un trophée à la façon d'un disque d'or, portant aux nues notre alliance. Notre relation est nimbée d'une aura et ainsi protégée sous verre, elle offre aux regards l'application engagée à sa mise en forme, et donc, son importance, sa préciosité.

Mètre étalon est une pièce relevant également du champ de la relique pour le matériau crin qui la compose et son enchâssement à un coffret. Mais la dimension culturelle de l'objet est ici renforcée par la présence d'une forme en buis sculpté, s'apparentant à un ex-voto. Ce morceau de bois d'environ vingt centimètres représente, au premier regard, un os qui serait utilisé comme bobine ou manche de fouet car une longue tresse de crins noirs y est enroulée. En y regardant mieux, il apparaît que les rondeurs représentant l'accroche cartilagineuse à chaque extrémité de l'objet sont plus précisément sculptées suivant la forme d'un cœur d'un côté et d'une paire de testicules de l'autre. Du latin *ex-voto* nous traduisons *d'après le vœu*. La formule consacrée à l'usage de ces derniers serait d'ailleurs *ex voto suscepto*, parfois inscrits sous les initiales E.V.S., soit « d'après le vœu par lequel on s'est engagé ». Comme le rappelle Georges Didi-Huberman dans son livre *Ex-voto image, organe, temps*, les ex-votos sont :

Des représentations réifiées, ou plus exactement [...] des objets constitués psychiquement par le lien votif. Ce que l'on dépose dans les sanctuaires par gratitude votive est toujours un objet qui a été touché par un événement souverain, par un symptôme : malheur subi ou conversion subite du malheur en miracle, de la maladie en guérison, etc. Bref, c'est presque toujours un objet-reliquat, un relief d'épreuves organiques psychiquement élaborées¹⁷².

Il est essentiel ici de relever la dimension votive de l'objet et le lien qui se crée, mais aussi la réification de l'être aimé qu'il permet, démarche au cœur de mon processus de travail. La paire de testicule nous ramène à la Renaissance italienne et à l'importance de ce détail dans les représentations de l'équidé. Elle cristallise la notion même de propriété. Le droit de propriété que l'homme exerce sur l'animal est acté à travers la mutilation car le geste de castration vient façonner le caractère de l'animal et donc l'usage, la fonctionnalité qui lui sera attribuée : la domination de l'homme sur la bête

171 G. Deles, « Ce reste, qui est la pensée », in E. Viguier S. Soulard, J. Moreno (dir), *Reliquiae : envers, revers et travers des restes*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015, p. 117.

172 G. Didi-Huberman, *Ex-voto image, organe, temps*, Paris, Éditions Bayard, 2006, p. 25.



Marion Le Torrivellec, 45 tours, Paso Doble,
2015, crins de cheval collés, papier, 30 x 40 cm.



**Marion Le Torrivellec, 45 tours, Paso Doble,
2015, crins de cheval collés, papier, cadre doré, 30 x 40 cm.**

est absolue. D'autre part, nous entendrons « propriétés » au pluriel, comme celles qui sont ôtées au cheval mâle. Testicules et dosage hormonal allant de pair, les propriétés du cheval sont à la fois ce qu'il possède naturellement (son intégrité physique) et ce qui définit son caractère. La réification est alors à appréhender aussi bien à travers l'objet proposé qu'à travers la question de l'artefact que la domestication et le choix des races dans la filière équine pourraient nous renvoyer.

Relevés topographiques relève du procédé de l'empreinte, du « ça-a-été¹⁷³ ». Cette pièce se compose de deux moulages en plâtre disposés en regard l'un de l'autre, chacun sous sa vitrine de verre. Le dispositif de monstration joue ici absolument la mise en scène du précieux. À l'inverse d'un reliquaire qui représenterait l'objet en le gardant caché, la vitrine protège et donne à voir, s'effaçant par sa transparence au profit de l'objet présenté. Ces moulages n'ont d'ailleurs de relique que le processus de prise d'empreintes et le contact (sanctifiant ?) induit par le médium au plus près du corps référent. Nous ne sommes plus dans l'usage de matériau animal et le plâtre, par sa blancheur et les transformations que nécessite son état – d'abord en poudre, puis liquide et enfin solide – nous tient bien éloignés de toute référence au vivant. Le titre de l'œuvre va en ce sens et si les moulages sont ceux du pelage de mon cheval, donc une représentation à échelle un du dessin de ses poils, c'est bel et bien un territoire qui semble ici s'offrir aux regards. La première représentation anatomique est celle d'un épi figurant sur ses papiers d'identité, comme signe distinctif au même titre que son sexe et la couleur de sa robe. Organisés autour d'un point semblant les repousser, les poils partent en étoile dans toutes les directions opposées et ce sur quelques centimètres. Le prélèvement de l'image s'apparente ici – par la précision du processus d'empreinte à l'alginate mais aussi par l'aspect formel du dessin obtenu – à un relevé d'empreintes digitales. La représentation territoriale qui m'apparut lors du premier tirage en plâtre fut si criante que j'en fis un second d'une autre partie de son corps au nom sans équivoque : le rocher. Sans surprise, ce qui s'apparentait à une nouvelle vue satellitaire venait accompagner la précédente. Le jeu d'échelle induit par le titre opère bel et bien et malgré la froideur du matériau plâtre, une dimension sensuelle s'installe. L'observation rigoureuse de chaque poil, le relevé de signes

173 « Ça-a-été » est un concept que Roland Barthes développe dans son ouvrage *La Chambre claire* à propos de la photographie, insistant sur le fait que dans ce médium « Il y a double position conjointe : de réalité et de passé » et que ce qui y est intentionnalisé n'est « ni de l'Art, ni de la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie ». La photographie étant un procédé d'empreinte, je l'applique également au moulage. Nous pourrions continuer avec les théories barthésiennes et confirmer l'analogie entre photographie et moulage que nous avançons en nous arrêtant sur la notion de « spectrum ». L'auteur désigne par ce terme le référent photographié. Nous y entendons le mot « spectre » qui désigne l'apparition d'un mort, un fantôme. R. Barthes, « La Chambre claire », in *Œuvres complètes*, Tome 3, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 1165.



**Marion Le Torrivellec, *Mètre étalon*,
2015, crins de cheval tressés, bois, boîte de peintre, 25 x 35,5 x 28 cm.**



**Marion Le Torrivellec, *Relevés topographiques*,
2015, moulages en plâtre, boîtes en verre, 20 x 28 x 8 cm.
Détail du moule puis vue d'ensemble.**

distinctifs physiques nous amène à visualiser ces moments peau à peau, où, tout contre l'autre, les intimités se révèlent. L'être amoureux fait du corps de sa moitié un territoire à explorer, à conquérir, un univers en soi.

Orchestrer l'érotisme

La fabrication de ces objets alliant lenteur et délectation au plus près de l'être aimé révèle une indiscutable sensualité. Démêler ses longs crins, les sélectionner attentivement sur cette queue qui m'échappe, m'en saisir et, un peu honteuse, les séparer du corps pour enfin leur imposer la forme de mes désirs : le chemin ici parcouru semble empreint d'érotisme. « Est érotique quelqu'un qui se laisse fasciner comme un enfant par un jeu défendu. Il a peur de ce qui pourrait lui arriver et il va toujours assez loin pour avoir peur¹⁷⁴ ». Cette définition de Georges Bataille semble précisément pointer ce qui se joue dans notre relation à l'altérité, au monde animal : une fascination existe et elle se mêle intimement à la frayeur d'un mouvement brusque, d'une mise en danger physique par des forces non maîtrisées¹⁷⁵. L'intervention directe sur son corps et le prélèvement de matière de son vivant vont aussi en ce sens, amputant, profanant l'ordre établi naturel. Imposer mes gestes de sculpteur à son anatomie m'inscrirait donc en pleine transgression.

« Les animaux, du fait qu'ils n'observent pas d'interdit, eurent d'abord un caractère plus sacré, plus divin que les hommes¹⁷⁶ ». Par son attachement même à la terre et à la vie dans sa dimension matérielle, dénuée de spiritualité, l'animal se retrouve dans cette citation de Georges Bataille, hissé comme symbole divin. Nous pouvons nous amuser ici du parallèle fait avec mon processus de sculpture, lorsqu'il s'agit d'aller chercher dans la matérialité des corps, un moyen de donner à voir une spiritualité car c'est à l'inverse, ce glissement du haut vers le bas, du métaphysique vers le tangible qui se retrouve dans les jeux érotiques. La projection dépasse de beaucoup le caractère des signifiants offerts au regard, la fiction fait le reste. Si nous poussions l'analyse bataillienne plus loin, nous constaterions à quel point la mort est inhérente à

174 G. Bataille, *Lecture pour tous*, émission du 21 mai 1958, extrait diffusé in G. Mosna-Savoye, « Georges Bataille : de l'érotisme à la petite mort », *Les Chemins de la philosophie*, 15 juin 2016, France Culture, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/georges-bataille-34-de-l-erotisme-la-petite-mort+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr>, consulté le 31 décembre 2018.

175 Les puissances métaphysiques convoquées par la conservation de reliques sont aussi de cet ordre. N'oublions pas que chez les Fang : « Pour les non-initiés [...] la vue des reliques constitue un interdit [...] qui, s'il est transgressé [...] peut entraîner la mort, la paralysie ou la cécité. » D. Clévenot, « Le Regard des reliques » in E. Viguier, S. Soulard, J. Moreno (dir.), *Reliquiae : envers, revers et travers des restes*, op. cit., p. 83.

176 G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 91.

toute dimension métaphysique. Elle se retrouve dans tous les processus vitaux étudiés par l'auteur, qu'il s'agisse de sa beauté ou de son caractère éternel. Nous apercevons de nouveau les enjeux du culte de reliques. L'érotisme, au même titre que la pratique artistique, religieuse et fictionnelle met en scène la recherche d'une limite matérielle pour pouvoir, en contrepartie, s'ouvrir à la perspective sacrée d'un domaine infini. C'est l'approbation même de la vie jusque dans la mort.

Nous reviendrons ultérieurement sur la recherche de sensations limites à travers une pratique de couple et verrons alors que bien souvent la cravache et la notion de dressage sont les outils érotiques d'une domination de l'autre. La question du toucher et de la qualité du contact semble alors accompagner celle de la vue sous-tendue par la fascination elle-même.

Nous pourrions approfondir ce rapport au corps érotisé par le geste de la caresse. En effet, celui-ci se trouve à la croisée de ce qui serait un ponçage, un geste de finition chez le sculpteur et ce qui s'apparenterait à un geste de rencontre et de découverte dans le rapport à l'autre. Ainsi, la caresse semble contenir l'ouverture et le commencement aussi bien que la promesse d'une fin prochaine. Malgré sa matérialité, elle se fait contenant d'une fiction. Dans le contexte de la relation à l'animal, ce mode de rencontre basé sur un contact physique immédiat peut alors nous interroger sur la sensualité en jeu dans notre comportement, surtout face au cheval, si sensible, qu'il ne supporte une mouche sur son dos et s'emploie dès lors, sans répit à la chasser. Chez Emmanuel Lévinas la caresse est :

[...] un mode d'être au sujet, où le sujet dans le contact d'un autre va au-delà de ce contact. [...] Ce n'est pas le velouté ou la tiédeur de cette main donnée dans le contact que cherche la caresse. Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce ne pas savoir, ce désordonné fondamental en est l'essentiel¹⁷⁷.

Sans doute est-ce pour cette éternelle quête d'identité face à nos origines que ce geste est requis pour rencontrer l'animal. En effet, on ne touche pas un chien, ni un chat ou un cheval, on le caresse. On le cherche tout autant qu'on se cherche. Alors qu'il nous est inconnu et qu'il peut mordre, griffer ou même pincer, quelle assurance pousse le caresseur à y mettre la main ? Est-il sûr de sa domination sur l'autre et de la qualité de ses caresses pour imaginer l'animal se détendre et se laisser aller à son contact ? Nous retrouvons dans cette prise de risque l'érotisme bataillien, l'idée « d'aller toujours assez loin pour avoir peur¹⁷⁸ ».

177 E. Lévinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Paris, Éditions Biblio essais, 1990, pp. 92-93.

178 G. Bataille, *Lecture pour tous, op. cit.*

Pour Jacques Derrida, le toucher est un moyen d'appréhender la rencontre d'un corps sensuellement. C'est une façon pour l'homme de rentrer en contact avec le monde extérieur, d'en éprouver les contours, les températures. Il est considéré comme sens premier. « Le toucher est [...] toujours limitrophe¹⁷⁹ » et permet de saisir la matérialité des objets existants, d'en définir la place dans l'espace et la distance à instaurer pour être à la bonne place. Il régleme un savoir vivre. D'une certaine manière, il corrige, éduque et façonne :

Un certain tact, un «tu ne toucheras pas trop», «tu ne te laisseras pas trop toucher» voire «tu ne te toucheras pas trop » s'inscrirait *a priori*, tel un premier commandement, la loi d'interdit originaire, dans le destin de l'expérience tactile.¹⁸⁰

La transgression est précisément là. On entre dans l'espace de l'autre. La caresse est-elle motivée par le désir de sentir contre soi la chaleur et la douceur d'une fourrure, d'en garder l'odeur au bout des doigts ou bien s'agit-il davantage de lui prodiguer un léger massage, de lui offrir une sensation relaxante pour se familiariser ? Autrement dit, est-ce un acte de domination ou la réclamation d'une attention ? Nous comprenons toute l'ambivalence qu'elle porte dans les quelques mots du philosophe : « La caresse donne ou prend. Et/ou elle donne et prend. Elle prend en donnant, elle donne à prendre, elle apprend à donner¹⁸¹ ».

Le geste ne semble alors pas réfléchi, précisément comme le serait celui du sculpteur ou du cavalier : la caresse est pulsionnelle et répond au besoin réconfortant de sentir et de faire sentir la proximité d'un corps. De façon animale, « elle cherche, elle fouille¹⁸² ». Une notion de pouvoir réside également dans l'acte de caresser : la caresse « vise le tendre et se porte vers le futur au-delà du futur [...] et de la possibilité même d'un pouvoir, de tout *je peux*¹⁸³ ». Car si je peux me rendre compte que le contact du corps de l'autre m'est si agréable, c'est qu'il ne se soustrait pas à mes caresses, et s'il ne s'y soustrait pas, c'est que j'ai, par ce geste, le pouvoir de lui apporter un certain confort. Je possède un court instant ce corps étranger puisque j'ai pu me positionner comme je l'entendais, tout contre lui, et que mes mains parcourant son corps sont animées par ma volonté. Ainsi, elles fouillent ses contours, mais aussi ses profondeurs dans l'épaisseur d'une chevelure ou d'un pelage, s'agitant dans le « *ne pas savoir*¹⁸⁴ ».

179 M. Antonioli, « À la limite, le toucher : Jacques Derrida lecteur de Jean-Luc Nancy », in A. Jdey (dir), *Derrida et la question de l'art, déconstruction de l'esthétique*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011, p. 456.

180 J. Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Éditions Galilée, 2000, p. 62.

181 *Ibid.*, p. 91.

182 E. Lévinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 288.

183 J. Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, op. cit., p. 94.

184 E. Levinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, op. cit., pp. 92-93.

Les limites matérielles sont bousculées, ouvrant, comme nous avons pu le voir chez Georges Bataille, une fenêtre vers un au-delà défiant, pour la durée d'un contact, l'espace-temps auquel il est soumis.

La dimension transcendante de l'érotisme nous permet, là encore, d'opérer l'analogie entre le geste du sculpteur ou du peintre et la caresse à l'animal : la domination du caresseur s'affirme par l'immobilité et la docilité du corps étranger sous sa main. Cela permet d'en appréhender les contours, mais aussi, tel le bloc de marbre de Pygmalion, d'y imprimer une marque, une empreinte scellant d'une certaine façon un pacte de possession.

I/2.3. DU CORPS À L'OBJET

Jeux d'échelle, morcellement, réduction : les gestes du sculpteur pour un objet maniable

Objet : Chose solide, maniable, généralement fabriquée, une et indépendante, ayant une identité propre, qui relève de la perception extérieure, appartient à l'expérience courante et répond à une certaine destination¹⁸⁵.

Revenons à la série *Objets sentimentaux* et la réification de l'être aimé que ces objets induisent. Voyons plus précisément quels sont les enjeux de cette catégorie de la sculpture, lorsque la confrontation qu'amène l'objet en volume s'opère à l'échelle des mains, permettant alors au spectateur une domination physique à son égard. En aucun cas ce dernier ne se trouve dépassé par ce qui s'offre à lui. Cela lui est même familier. Qu'il s'agisse d'un cadre accroché au mur, d'une petite valise ouverte ou encore de la paire de vitrines, il y a dans ces trois œuvres une référence directe à l'objet préexistant, manufacturé, voire un réemploi d'objets quotidiens dans le champ artistique. Un dialogue existe donc entre la pièce relevant de ma fabrication, l'objet dit « relique », et le support exposant ou enchâssant ce dernier. Sacré et profane cohabitent intimement, l'un dans l'autre, éveillant à nos esprits les images de tout un pan de l'histoire de l'art, lorsque l'objet du quotidien s'invite dans les lieux de culte, puis dans les musées¹⁸⁶. Mais commençons par penser l'objet pour sa destination. Reprenons alors *Mètre étalon* et interrogeons cette notion de fonctionnalité, car c'est

¹⁸⁵ Définition du site CNRTL, [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/objet>, consulté le 14 décembre 2017.

¹⁸⁶ Nous pensons ici notamment aux *ready made* de Marcel Duchamp qui interrogent, au début du XX^e siècle, le statut de l'œuvre d'art et celui de l'artiste.

elle qui s'offre au spectateur dans un premier temps. Le titre nous emmène bel et bien dans le champ de l'outillage. En effet, un mètre étalon est une mesure référence, un outil permettant l'encontre d'un modèle, d'une vérité. Un doute s'installe cependant lorsque l'on distingue que le reliquaire est ici une petite valise. Avec ceci résonne une fameuse œuvre de Marcel Duchamp : *Trois stoppages-étalon*¹⁸⁷. Ce qui semblait alors précieux et sacré devient glissant et incertain : le titre nous sert un jeu de mot ne visant pour toute vérité qu'à nous amener sur le territoire de l'absurde. La mesure dont il est ici question représente, à un moment donné de sa croissance, la longueur du dos de mon cheval, soit l'espace allant du garrot à la queue et caractérisé par l'absence de crins. *Mètre étalon* continue en une ligne noire une hypothétique crinière, renforçant là aussi l'emprise du propriétaire sur sa bête, son calibrage, et la projection d'éventuelles modifications physiques dont il pourrait être l'objet. Castré, privé de ses crins puis recoiffé et enfin reconstitué à travers l'assemblage des différents éléments de cette sculpture, la figure de mon cheval est donnée à voir à travers ce qu'il n'est plus (la castration, la longueur de son dos et de ses crins à l'instant T de la prise de mesure) et ce qu'il ne sera jamais plus, plus fantomatique que jamais. La création de l'œuvre relève ici d'un véritable glissement formel où les différentes lectures semblent se superposer comme autant de strates d'une même roche : aujourd'hui figée, la forme convoque en réalité grand nombre de références et de fictions s'y rattachant. La principale référence, Marcel Duchamp, porte le poids des réflexions qu'il apporta au domaine de la sculpture au début du XX^e siècle, notamment sur la confrontation entre l'œuvre d'art relevant d'un domaine sacré et l'objet manufacturé associé à un quotidien profane. L'œuvre *La Boîte-en-valise*, s'ouvrant en trois panneaux, n'est pas sans nous rappeler la construction d'un retable ni l'idée que la peinture sacrée, par sa mise en boîte, puisse se dérober aux regards. C'est pourtant dans un souci d'accessibilité que ses œuvres en valise sont créées, pour proposer une alternative à l'institution muséale reposant sur une plus grande diffusion des œuvres par leur miniaturisation. Ce changement d'échelle vise à rendre l'objet praticable et, en lui conférant une fonction, il semble l'éloigner par là même du statut artistique et donc sacré, voué au culte, qui lui était octroyé.

De la même façon que par la miniature, le morcellement encourage l'idée du précieux et de la sacralité, faisant basculer ce relevé de mesure vers une anatomie de l'incommensurable, où l'idée du corps n'est plus qu'un concept.

¹⁸⁷ Dans cette œuvre Marcel Duchamp donne à voir les lignes dessinées par trois fils de coton d'une longueur d'un mètre. Le fil étant souple, il ondule et la longueur finale reportée sur une réglette en bois est inférieure au mètre annoncé dans le titre.

Relevons dans la définition du mot « objet » proposée en exergue qu'il est fabriqué comme le serait un outil, dans un but précis qui pourrait être atteint à travers sa manipulation. Systématiquement, l'objet est construit par rapport à l'échelle du corps de son utilisateur. Et cette question d'échelle est primordiale : qu'il s'agisse de retranscrire la dimension précieuse du propos ou de convoquer avec fidélité l'être aimé, le morcellement du corps de ce dernier apparaît comme un processus inéluctable. Le rapport d'échelle entre le corps du cheval et celui de l'homme est exploité dans bien des domaines et c'est justement ce décalage de gabarit et de puissance entre le cavalier et l'animal qui permet l'ascension de l'un sur l'autre et la pratique équestre. Mais l'animal n'est pas un objet et si certains le disent maniable, c'est justement parce qu'il est animé. Aucun doute qu'une demie tonne inerte ne peut se prendre en main. C'est alors par ces *morceaux de choix* que l'animal est convoqué à travers les *Objets sentimentaux*. L'épi de son encolure, son rocher, mais aussi les crins de sa queue ou la longueur de son dos nous offrent une lecture en pointillé de son anatomie. Ces différents attributs sont d'ailleurs directement issus du corps représenté, comme ratifiant son existence. Ainsi, il devient possible d'appréhender et de se saisir de cet Autre qui nous échappe. Son absence, son animalité, sa bestialité sont parés par le traitement réservé à sa matière même. Prélevé, tressé ou encore collé, le crin est discipliné et soumis aux gestes de l'homme. L'animal est possédé. La relique porte d'ailleurs l'intéressante ambivalence entre la représentation du vivant perpétuel et la mise en scène de la mort, sous-entendant que l'être absent ainsi convoqué pourrait bien également posséder son commanditaire, par les pouvoirs magiques qui lui sont accordés.

La sculpture en buis, l'ex-voto de ses testicules, tient une place différente car elle est fabriquée depuis la projection mentale de ce qui put lui être ôté. À dire vrai, je n'ai jamais vu cette partie de son corps et lorsque je fis la rencontre de ce poulain, il n'était déjà plus entier. L'image est purement symbolique là où le relevé se faisait témoin. Il m'apparaît donc particulièrement intéressant ici d'insister sur la signification de la cohabitation entre ces deux éléments de différente nature au sein de *Mètre étalon*. Dans son article « Le Regard des reliques¹⁸⁸ », Dominique Clévenot, enseignant-chercheur en art, étudie les reliques de l'ethnie des Fang, dans l'ouest de l'Afrique. Il y relève cette juxtaposition d'une sculpture et d'un reliquaire et y analyse sa fonction :

[La] figure sculptée serait le symbole public et apparent d'une force habituellement tenue secrète et manipulée à l'écart [...] En d'autres termes, elle interpose sa présence visible entre le monde des hommes et le sacré qui doit rester caché. [...] cette figure sculptée peut avoir

188 D. Clévenot, « Le Regard des reliques », *art. cit.*

pour fonction de détourner les forces maléfiques, toujours tapies dans l'ombre, risquant de désacraliser ces reliques.¹⁸⁹

En effet, la démarche est ici similaire, car si l'objet sculpté en bois s'affiche comme manche d'un fouet, c'est avant tout parce qu'il désigne de lui-même l'endroit où la manipulation peut avoir lieu. Il détourne ainsi, non pas le regard, mais l'appréhension tactile d'un spectateur curieux. Le manche étant l'endroit de l'objet communément saisi, aucune main ne s'égarera sur la partie sacrée issue de l'animal, qui n'est pas manufacturée et donc impossible à reproduire à l'identique. Nous pouvons d'ailleurs constater que seul *Mètre étalon* est un écrin ouvert. Sans doute l'ex-voto en buis le protège-t-il, prenant le relais du caractère isolant de la boîte, créant pour les crins un premier enchâssement, rapidement secondé par la petite valise. Ainsi les reliques présentes dans ces *Objets sentimentaux* ne fuient pas le regard, elles s'y offrent, s'y soumettent. Le caractère sacré qui leur est attribué relève, comme nous l'avons vu, du caractère vivant, ou ayant touché le vivant d'où leur essence est issue, mais aussi de façon tautologique, du cadre artistique qui a encouragé leur création et justifie aujourd'hui leur existence. Le travail de l'artiste tient donc une place de choix dans l'appréhension de ces pièces et leur visibilité est primordiale. La matière même du crin collé, du crin tressé, ainsi que de ces multiples aspérités ancrées dans le plâtre, sont autant de signaux matériels venant équilibrer une balance jusqu'alors spirituelle, alimentée par le rapport culturel aux objets. La sculpture est tangible, matérielle, et son volume doit la faire exister. Sa mise sous verre en nie la dimension sensuelle et tactile, alimentant le désir d'un contact impossible. Elle rejoue l'exposition et consacre le précieux. Le statut des *Objets sentimentaux* est alors double en bien des aspects : la sacralité se retrouve célébrée depuis le champ artistique comme spirituel, mais la dualité est également là dans ce qu'ils représentent. Dans l'objet-relique, la référence est double : le corps adoré est représenté pour en retranscrire la présence mais les dimensions choisies seront celles relatives au caractère maniable requis pour l'usager. Nous assistons donc dans ce processus de création à l'élaboration d'une figure entre-deux cristallisant les attributs physiques de deux êtres qui n'ont pour unique lien que les projections sentimentales du premier sur le second et l'appropriation qu'il a fomentée.

189 *Ibid.*, p. 83.

Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise*,

1935-1941, valise en cuir contenant des répliques miniatures de ses œuvres, 40,7 x 38,1 x 10, 2 cm.



Marcel Duchamp, *3 stoppages-étalon*,

1913 /1964, Fil, cuir, toile, verre, bois, métal, 28 x 129 x 23 cm.

Morceler, fragmenter pour un éloge du détail

Nous avons vu comment le changement d'échelle et le morcellement au cœur de la fabrication des *Objets sentimentaux* peuvent les rendre maniables, exposables, comment, par ces procédés, je domine un corps qui, dans son entité, ne se laisse pas faire. Nous avons également abordé la question de la mise en scène de projections engendrant l'érotisme. Comment ce va-et-vient entre croyance, projection et matérialité des signifiants révèle le caractère érotique de l'objet désiré ? Il va maintenant être question de resserrer le *focus* sur l'attraction esthétique, sur le désir qui naît de l'observation de détails depuis un cadre bien défini et faisant loupe. Le morcellement anatomique nous amène au cœur d'une problématique de la représentation particulièrement riche.

Le blason est un type de poésie basé sur l'éloge du détail. *Le Beau tétin* de Clément Marot en 1535 ne s'emploie à décrire qu'une partie bien précise de l'anatomie de la femme. Cependant dès le début du XVI^e siècle cette petite forme épigrammatique se développe, avec l'édition en 1520 notamment d'un recueil de Pierre Danché Escuyer intitulé *Les Trois blasons de France*¹⁹⁰ rassemblant *Le Blason des bons vins*, *Le Blason de la belle fille* et *Le Blason d'un beau cheval*. Sa visée est alors de faire l'éloge des « objets de plaisir masculin typiquement français¹⁹¹ ». Nous pouvons relever le lien établi entre le beau cheval et la belle fille, lien activé au cœur de l'œuvre *Horse Day* de Mohamed Bourouissa par le choix des références *gangstarap* qui se veulent viriles. Qu'il s'agisse du blason du corps féminin, ou bien d'une fragmentation s'inscrivant davantage dans le fétichisme, l'acte de morcellement vise chaque fois à mettre en évidence le détail, à objetiser l'anatomie et donc, à afficher une domination, une propriété vis à vis du corps de l'être aimé. Dans le blason, la dimension amoureuse est plus évidente. Contrairement aux fétiches qui, selon les théories freudiennes, véhiculent la dimension morbide de la castration symbolique¹⁹², et nous y reviendrons, le blason relève davantage de la réorganisation d'un tout que du démantèlement. En effet, il est empreint d'une dimension vitale. La poésie brandissant les blasons féminins veut en accentuer l'importance, retracer par les mots le balayage du regard sur le corps désiré, l'analyse des détails de ce corps médium de l'amour et du désir. Contrairement au blason de Marot qui ne décrit que le tétin, chez André Breton, dans

190 Cité in J. Goeury, *Blasons anatomiques du corps féminin*, Paris, Éditions Flammarion, 2016, p. 12. Le blason n'est pas dénué d'humour et il sera connu par la suite comme relevant de l'exercice de style qui agitera encore les poètes bien des siècles plus tard. Cf. André Breton, « L'Union libre », 1931.

191 *Ibid.*

192 En effet, selon Freud, « le fétiche est métaphore, il est mis à la place du pénis manquant », in É. Marty, Roland Barthes, *le métier d'écrire*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 303.

*L'Union libre*¹⁹³, il transparait chez la femme qu'elle s'offre sans retenue, qu'elle laisse alors tout voir, aussi bien sa taille et ses cheveux, ostentatoires, que ses pensées ou ses dents, intérieures et profondes.

Et c'est précisément à travers le prisme d'une totalité, d'un rattachement à une unité plus vaste qu'il faut appréhender blason et fragment. Le blason pourrait être abordé comme l'érogénéité du corps, comme la vision d'un tout dont seuls quelques endroits clignent pour les sensations bien particulières qui s'en dégagent. C'est du moins dans cette acception et pour leur dimension esthétique que j'orientais mes choix et jetai mon dévolu sur les parties du corps de mon cheval à prélever, sur les morceaux que je voulais offrir aux regards.

Dans *Objets sentimentaux*, leur inscription sérielle permet aussi l'appartenance à un ensemble qui dépasse la dimension de chaque objet pris isolément. En effet, là où *45 tours* ne donne à voir que le noir des crins, *Mètre étalon* représente les testicules disparus ainsi qu'un relevé de la longueur de son dos. *Relevés topographiques* complète ces données à deux reprises par des détails du pelage.

À la façon d'un album photo ou d'un diaporama, la succession d'images proposée vient témoigner de l'existence de l'être référent, nous permettant d'imaginer, par les différents indices qui nous sont apportés, son anatomie. Nous pourrions nous arrêter brièvement sur la construction mentale en jeu dans ce genre d'exercice et nous amuser de la frontière entre fiction et réalité lorsque, comme ici, la fabrication d'une série vient livrer des morceaux d'un tout, nous ouvrant une perspective imaginaire sur la reconstruction mentale du corps référent, alors que le matériau employé est directement issu de l'animal et véhicule donc un pouvoir ratifiant, coupant court « aux débordements de l'imaginaire¹⁹⁴ ».

Les bijoux sentimentaux qui connurent leur succès au XVIII^e siècle s'inscrivent également dans cette veine. Souvent médaillon ou bracelet incrusté d'une mèche de cheveux, le bijou sentimental est offert un sein d'un couple pour entretenir un souvenir et garder l'être aimé tout contre soi malgré son absence. Le cheveu, tout

193 A. Breton, *L'Union libre*, 1931, Premiers vers du poème :

« Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
A la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
A la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée [...] »

194 H. Lassalle, « Apollon et Dionysos », *art. cit.*, p. 15.



Broche

1780-1820, or, ivoire aquarellé, cheveux, Angleterre.



Broche

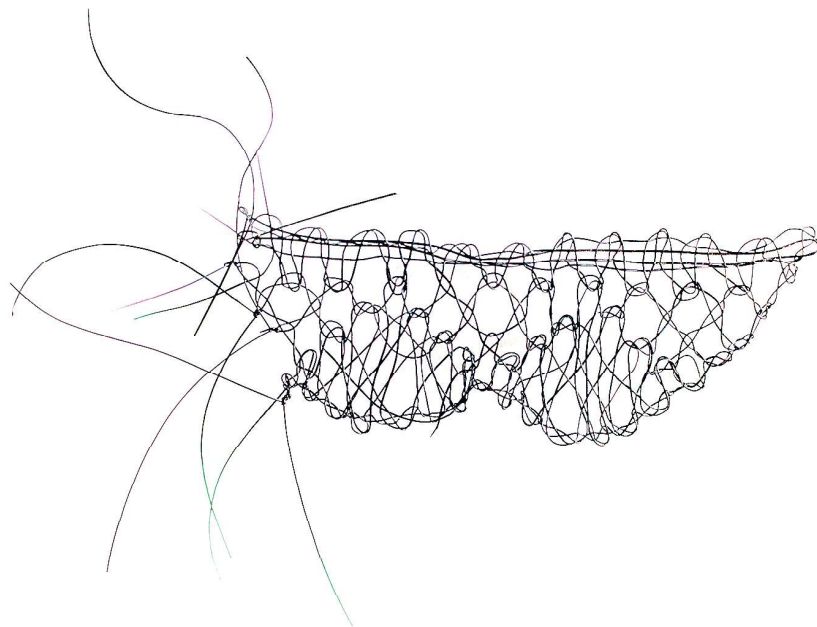
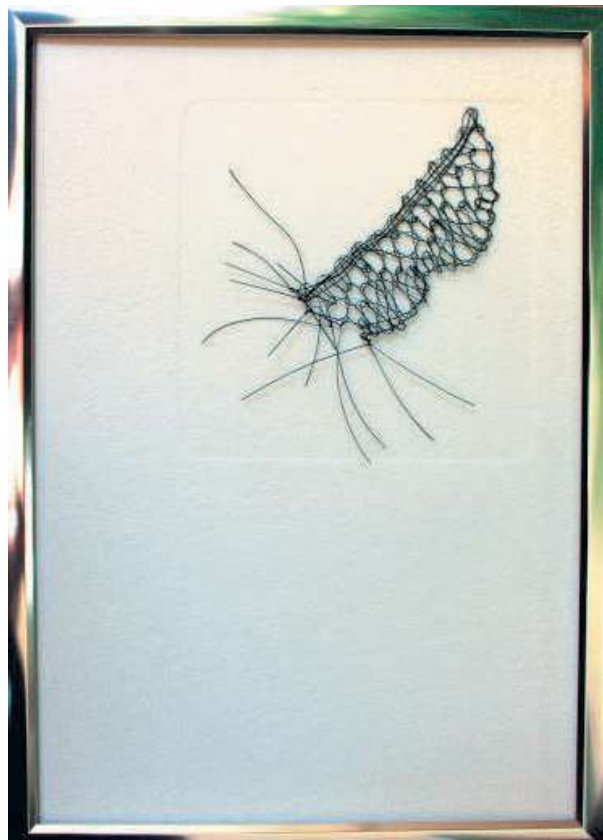
1754, or émaillé, rubis et diamant, argent, cheveux, Angleterre.

comme le crin, contraint cependant le souvenir à coller au réel autant qu'il le guide et lui permet d'exister. La référence à un être tout entier est d'autant plus claire qu'elle fonctionne sur la connaissance et l'entretien du souvenir liant deux personnes. La démarche porte cependant l'ambiguïté morbide du fétiche, de la relique, puisque le cheveu a été prélevé sur un corps bien vivant auquel il ne sera plus jamais rattaché. Dans son œuvre *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes nous raconte la figure d'un amoureux, Werther, à qui son aimée a donné une mèche de ses cheveux. Par ce témoin sentimental, nous retrouvons la figure du fétiche amoureux d'autrefois. L'écrivain Éric Marty¹⁹⁵ se penche sur ce texte et éclaire la notion de fétichisation : elle relèverait de la perversion qui consisterait à se convaincre de ses projections comme toile de fond de la réalité. Il oppose le pervers au sentimental qui sait qu'« il n'a pas affaire à un objet (manipulable) mais à une Image (transcendante)¹⁹⁶ ». Bien que ma pratique sculpturale étudiée ci-dessus ait pour visée d'accorder une dimension maniable à l'être aimé, nous nous appuyerons sur l'importance portée à la mise en scène et à l'érection d'un univers mental pour tenter de l'inclure dans une dimension davantage sentimentale que perverse. À cela, nous accorderons néanmoins l'existence d'une dimension morbide relevant d'une pure fascination¹⁹⁷ pour les crins de sa queue que je réemploie dans de nombreuses pièces. C'est en effet l'alliance du matériau crin au puissant muscle caudal qui confère à cette partie de son anatomie l'image d'une chevelure sans tête ou d'une poupée sans corps. Sa queue a la capacité de se mouvoir dans une absolue indépendance, protectrice de son grand corps et de ses orifices, chasseuse de mouche, elle me fascine et agit sur moi comme un abîme dans lequel je compose, sentimentale et appliquée. Nous retrouvons cette idée dans la vidéo de la performance *Tant qu'il me supporte* où je reste allongée sur lui, immobile, durant une dizaine de minutes. Seule sa queue s'agite pour chasser les mouches. Mais c'est dans les travaux de dentelle que tout l'héritage vernaculaire rattaché au domaine féminin et domestique rencontre ce précieux « matériau queue ». Dans l'œuvre *Dentelle*, un corps à corps semble se livrer entre une technique pour laquelle je me forme mais qui demeure difficile à maîtriser et les crins que j'impose à mes fuseaux. Les ouvrages

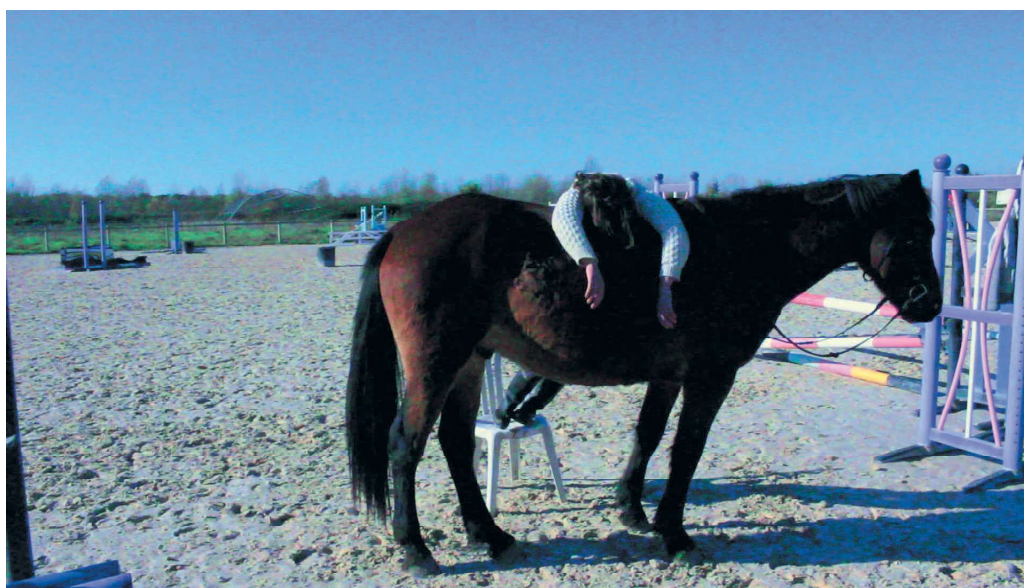
195 E. Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire, op. cit.*

196 *Ibid.*, p. 306.

197 Si l'appréhension de cette queue nous ramène directement au pénis et sa séparation du corps à la castration, autorisons-nous le lien avec une scène du récit *Madame Edwarda* de Georges Bataille dans laquelle le narrateur se retrouve fasciné, pétrifié, par la vision du sexe de la prostituée. La prostituée interpelle le narrateur en lui montrant son sexe : « Tu vois, dit-elle, je suis DIEU... », « Mais non, tu dois regarder : regarde ! », in G. Bataille, *Madame Edwarda*, Paris, Éditions 10-18, 1956/2010, p. 34. Le fragment fascine et véhicule ici une dimension morbide. « L'Image transcendante » de Marty peut être vue chez Bataille également comme alternative à la figure du pervers, renforçant le caractère naïf et sentimental de son personnage principal.



Marion Le Torrivellec, *Dentelle*,
2017, crin de cheval, 6 x 2,5 cm,
Papier gaufré et cadre, 14 x 19 cm.



**Marion Le Torrivellec, *Tant qu'il me supporte*,
2016, vidéo couleur et son, 9 min 18 s.**

sont soumis aux dimensions de la queue de mon cheval mais aussi à la résistance des crins. Nombre d'entre eux se cassent lorsque je les serre, réduisant à néant mes efforts. Les nœuds formés résistent et semblent vouloir s'ouvrir, n'imprimant pas la contrainte appliquée. Ici encore, la fougue de l'équidé demeure tout contre moi – agit même contre moi –, véhiculée par ce matériau jamais mort, éternel et rebelle, qui, même par un traitement éloigné de tout corps référent, nous rappelle d'où il vient : du monde animal, fascinant et entier.

Fragmenter pour mettre à distance le réel : objets énigmatiques.

Mais le fragment est à inclure dans le paysage plus vaste de la sculpture. Puisque résultant *a priori* d'une fracture, d'un acte de morcellement le séparant d'un corps, le fragment mobilise notre imaginaire pour se figurer un tout originel auquel il a appartenu. Il porte en lui la dimension temporelle d'un témoignage du passé. En effet, les exemples de statues ou d'objets morcelés sont nombreux lorsque nous regardons vers l'Antiquité.

Qu'il s'agisse de la *Vénus de Milo* ou du *Torse du belvédère* pour les plus connus, nous comprenons que ce qui nous est donné à voir résulte d'une séparation accidentelle du corps et de ses membres. Nous comprenons qu'il s'est passé quelque chose et que la forme que nous voyons retranscrit à la fois l'époque reculée de sa création, mais aussi la marque du temps et des intempéries qui s'y sont inscrits au cours des années. Le fragment comporterait une dimension altérée pour la supposée dégradation subie par un original *a priori* bien entier, mais aussi, d'un point de vue étymologique, par son glissement vers un état *autre*. Si nous connaissons la mélancolie des romantiques et leur attachement aux ruines du passé, à l'héritage des antiques grecs, le réemploi du thème du torse dans la sculpture du XIX^e siècle serait à imputer, selon Herbert Von Einem,

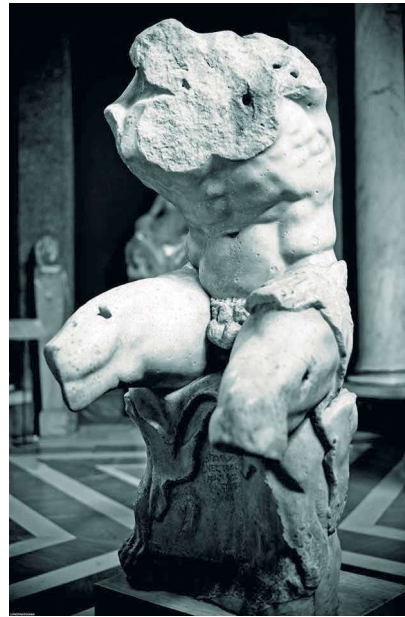
au goût pour l'esquisse, pour l'inachevé, dont la peinture impressionniste a longtemps passé pour un exemple, la valeur d'une œuvre s'étant déplacée de son aspect définitif à sa genèse¹⁹⁸.

Pour l'historien de l'art allemand, le lien serait à faire avec le domaine pictural et notamment dans sa dimension préparatoire. Nous pouvons alors penser à Rodin et à la collection d'abattis qu'il conservait dans son atelier. Ils lui permettaient d'essayer différentes positions des membres avant de décider de l'attitude définitive de la statue.

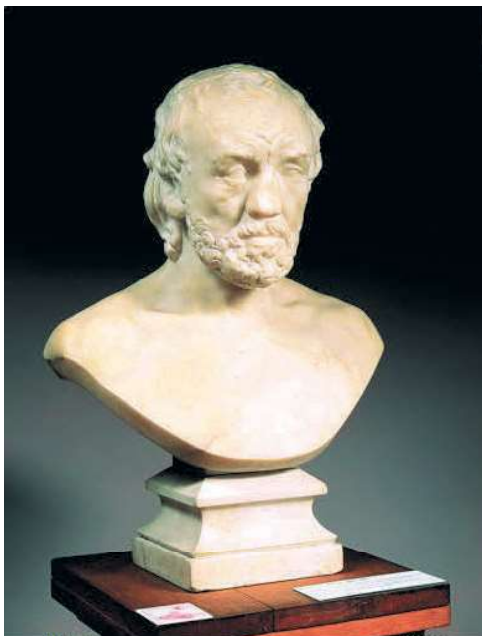
198 P. Vaisse, « Autour du torse » in C. Chevillot, L. De Margerie (dir.), *La Sculpture au XIX^e siècle, Mélanges pour Anne Pingot*, Paris, Éditions Nicolas Chaudin, 2008, p. 305.



Vénus de Milo,
II^e siècle av. J. C., marbre, 204 x 63 x 64 cm.



Apollonios, Torse du belvédère,
II^e siècle av. J. C., marbre, 148 x 75 x 75 cm.



Auguste Rodin, L'Homme au nez cassé,
1864, marbre, 44,8 x 41,5 x 23,9 cm.



Donatello, Statue équestre de Gattamelata,
1447-1453, bronze, 340 x 390 cm.

Ainsi, en trois dimensions et dans cette même dynamique de recherche, le sculpteur pratiquait lui aussi le repentir, rectifiant, corrigeant dans l'espace la position des membres de ces corps inertes. Est-ce de ce jeu d'assemblage que lui vint le désir de privilégier le fragment sur l'ensemble ? À l'instar de la statuaire équestre italienne de la Renaissance, Rodin mêle à l'observation depuis nature une part fantasmée.

Dans sa sculpture de 1864, *L'Homme au nez cassé*, il commence à représenter le visage d'un homme vagabond qui vivait dans son quartier, mais quand on regarde ce buste, c'est l'idéal antique que l'on voit poindre. Le désir naturaliste de l'acte de représentation se mâtine du style de ses mentors, et nous verrons quelques années plus tard (son premier voyage en Italie se fera en 1876) le maître italien Michel Ange influencer sa production¹⁹⁹. Est-ce en référence à ses prédécesseurs grecs et à l'état d'usure de leurs legs fissurés que Rodin déclina ses recherches sur les formes et les corps morcelés ? Quels qu'en soient la raison et l'usage, l'artiste intégra à sa production formelle le processus de création lui-même, faisant d'un principe de l'accident assumé l'assise de la modernité que nous lui connaissons. Pour Georg Simmel, philosophe contemporain de Rodin :

L'excitation est poussée à son comble dans la mesure où l'inachèvement de l'œuvre contraint le spectateur à une contemplation d'autant plus intense. [...] cela ne pourrait se produire plus énergiquement que lorsque l'imagination doit achever ce qui est incomplet et immiscer sa mobilité productive entre l'œuvre et l'effet qu'elle fera finalement sur nous²⁰⁰.

La figure s'éloigne donc du réel, oscillant entre la construction propre à l'esquisse et la déconstruction, ruine symbolique d'un héritage artistique. Le jeu et l'acte de création apparaissent ici en remplaçant l'appréhension de ces figures amputées par un jeu de signifiants énigmatiques. C'est donc sans surprise que nous retrouverons ce mécanisme de mise à distance du réel au cœur de la pratique sculpturale du début du XX^e siècle, renvoyant aux déconstructions picturales cubistes la fragmentation des corps. Le moulage intervient justement pour catalyser ce jeu de fidélité et de distanciation du réel, comme si la nature se devait de reprendre ses droits sur une représentation fantasmée de plus en plus débridée. C'est ici un nœud très important de la question de la représentation en volume, car si nous avons pu voir que l'observation anatomique servait à l'artiste de squelette, que ce dernier complétait d'un certain

199 Le catalogue d'exposition *Le Corps en morceaux* consacre un chapitre à Michel Ange et son traitement fragmentaire de la figure, héritage dont se saisit Rodin. Cf. *Le Corps en morceaux*, Musée d'Orsay du 5 février au 3 juin 1990, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, pp. 85-95.

200 G. Simmel, « L'Art de Rodin et la question du mouvement dans la sculpture », cité in A. Le Normand-Romain, P. Pachet, *Du fragment*, Paris, INHA/Éditions Orphys, 2011, p. 41.

nombre de détails – oreilles en arrière, bourses imposantes chez le cheval, découpe du buste antiquisante – le moulage est à cette époque réservé à l'étude. Passer par la technique du moulage pour concevoir un corps était considéré comme une duperie, comme un moyen de facilité ne mobilisant pour ce faire aucune prouesse technique, aucune habilité conférant habituellement à l'artiste son auréole glorieuse. Rodin fut lui-même accusé de cette tricherie, tant son modelé était précis.

Continuons à étudier la dimension énigmatique que génère le morcellement. Lorsqu'on l'associe à la technique du moulage et qu'il s'agit du corps humain, l'objet qui nous est donné à voir convoque une étrangeté certaine qui peut se faire inquiétante, tant ce dernier s'est éloigné de son modèle. C'est le cas notamment de *Relevés topographiques* qui, par l'utilisation du plâtre et du moulage, nous perd dans le détail et nous éloigne du pelage chaud et sombre qu'il représente. Chez Marcel Duchamp, la technique du moulage est abordée comme procédé de l'infra-mince visant à la production d'une forme par contact. Ce concept est élaboré par l'artiste pour fonctionner comme une topologie générant de l'érotisme. Il aspire ainsi à qualifier ce qui « représente une différence infime et singularisante²⁰¹ ». C'est donc par cette technique du contact que le corps est conceptualisé chez Marcel Duchamp : son appréhension et sa représentation sont mystérieusement fragmentées pour nous éloigner de tout référent organique et générer une dimension supplémentaire, sensationnelle²⁰².

On ne peut alors qu'être surpris du qualificatif d'érotique qui est attribué à un objet qui ne nous évoque pas le corps. C'est précisément par ce jeu du biologique au mécanique que la technique du moulage et le morcellement qu'elle entraîne opèrent ce glissement si intéressant entre signifiant et signifié. C'est ici une des clés des fragments énigmatiques de Marcel Duchamp. Pensons aux moulages de l'artiste *Coin de chasteté, Feuille de vigne femelle, Not a shoe, Objet dard*. Ce sont des fragments de l'œuvre *Étant donné...* qui nous apparaissent loin de toute représentation du corps féminin. L'objet proposé s'est éloigné de son référent au point d'être indéchiffrable et les titres donnés aux pièces de Marcel Duchamp vont également en ce sens : l'artiste fait de cette dimension énigmatique le ressort de la lecture de son œuvre.

201 C. Zéhenne, « De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours. DAVILA, Thierry, 2010, Éditions du Regard, Paris, 309 p. », *Communication & langages*, n° 170, avril 2011, mis en ligne le 1^{er} novembre 2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2011-4-page-124.htm>, consulté le 14 août 2020.

202 En effet, Marcel Duchamp s'intéresse et s'inspire des écrits d'Esprit-Pascal Jouffret, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* de 1903, dans l'élaboration de son concept d'infra-mince. Selon le mathématicien, il n'y aurait que deux façons de concevoir notre espace : la manière additive et la manière soustractive. Nous retrouvons ici les caractéristiques de l'infra-mince et son application au médium du moulage.

Moule ou moulage, mâle ou femelle, il est chaque fois question d'une forme appelant à s'emboîter dans une autre, nous rappelant une selle sur un dos de cheval, des fesses sur une selle ou un pied dans un étrier. *Coin de chasteté* est d'ailleurs présenté comme étant l'imbrication d'un positif dans un négatif, d'un coin en bronze ou en plâtre dans une fente aux attributs féminins en plastique rose. Pour Georges Didi-Huberman²⁰³, le développement du concept d'infra-mince viserait à faire converger l'optique vers le tactile, créant l'appréhension érotisée de l'objet, sensualisant le mécanisme. Le fragment du corps, en s'émancipant d'un tout, apparaît interchangeable et fonctionne indépendamment du reste. Il nous rapproche alors du terme « organe²⁰⁴ » dans sa dimension mécanique et utile, avant d'être raccroché à un ensemble « corps ». À l'instar des préoccupations de Marcel Duchamp, l'oxymore contenu dans le titre *Objets sentimentaux* rejoue ces mêmes liens en désignant des pièces faussement utilitaires et dont la dimension sentimentale, soutenue par la sensualité des techniques et des matériaux, est propre au regardeur. Bien que l'être aimé soit ici le sujet représenté, les chemins que nous empruntons nous permettent l'instauration du second degré nécessaire au traitement de notre sujet. Loin de son corps et à la fois tout contre lui, c'est par l'imaginaire que nous embrassons le cheval, et par là même que nous le faisons muse. André Breton me revient alors à l'esprit, non plus pour ses poèmes, mais pour les objets surréalistes qu'il souhaitait fabriquer : « objets qu'on n'approche qu'en rêve²⁰⁵ », « presque incompréhensibles, pervers²⁰⁶ ». Par cette initiative, l'univers du rêve rentre dans le monde réel, tangible et matériel, activant, par l'érotisme, l'élévation du profane au domaine du sacré.

203 G. Didi-Huberman, cité in H. Parret, « Le Corps selon Duchamp », *Protée*, n° 28, 2000, mis en ligne le 22 février 2002, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2000-v28-n3-pr2784/030608ar.pdf>, consulté le 18 juin 2018.

204 Sur le site CNRTL [En ligne], le terme *organe* est défini comme étant une « partie d'un corps vivant remplissant une fonction déterminée » mais aussi « chacun des éléments essentiels d'une machine », URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/organe>, consulté le 25 juin 2018.

205 A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, cité in T. Augais, *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'atelier*, Thèse de doctorat en Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, 2009, [En ligne], 715 p., p. 120.

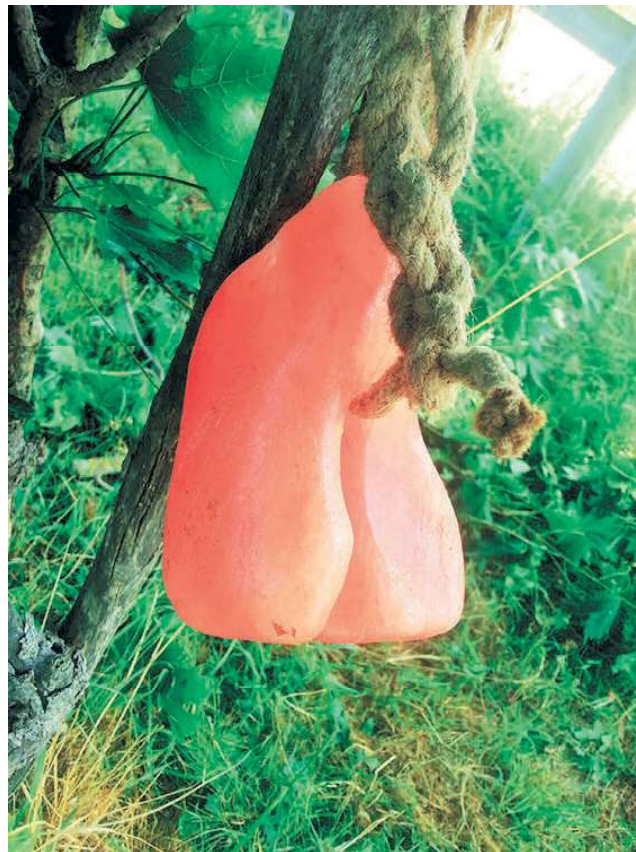
206 A. Breton, *Nadja*, cité in *Ibid.*



Marcel Duchamp,
Objet dard,
1951, bronze, 7,8 x 19,7 x 9 cm.

Marcel Duchamp,
Feuille de vigne femelle,
1950/1951, bronze,
8,5 x 13 x 11,5 cm.

Marcel Duchamp,
Coin de chasteté,
1954/1963, bronze, plastique
dentaire,
6 x 4,5 x 8,5 cm.



Pierre à sel dans un pré.

I/2.4. LE RAPPORT AU SOL : EMPREINTES, RYTHME, ANCRAGE

Nous avons pu voir précédemment à travers la série d'*Objets sentimentaux* que ces sculptures relèvent du champ de la relique et détiennent ainsi l'aura d'un certain culte. Nous avons également insisté sur leur conception en tant qu'objet, leur format et leur existence hors sol, dans une sorte d'entre-deux où matérialité et spiritualité semblent s'équilibrer pour accueillir, dans notre contexte artistique, projections et fantasmes. Au regard de ce travail, la notion de fragment comme représentation du corps dans la sculpture a été abordée et avec elle, toutes les ambivalences qu'elle véhicule. Accompagnant nos réflexions autour de la technique du moulage et des *Relevés topographiques*, le travail de Marcel Duchamp a pu nous éclairer sur l'étrangeté de certains de ses objets pourtant *a priori* moulés sur nature. Ainsi, nous avons questionné la fidélité de la reproduction par le contact, et surtout l'écart qui s'établit entre l'image que *nous nous faisons* d'une chose et cette chose existante lorsqu'elle est reproduite, c'est-à-dire identique mais simplement décalée de son cadre habituel (par sa fragmentation mais aussi le changement de matériau, de couleur, etc.). Les enjeux et l'histoire de la technique du moulage, la prise d'empreintes, sont analysés dans l'ouvrage de Georges Didi-Huberman *La Ressemblance par contact*. Une des principales questions soulevées demeure relative à la matrice et à l'authenticité :

Le processus d'empreinte est-il contact de l'origine ou bien perte de l'origine ? Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possibilité de reproduction ?²⁰⁷

C'est ici encore la nature de notre propos qui conditionne mes choix plastiques : les *Objets sentimentaux* doivent dire vrai. Ils doivent convoquer la bonne personne, et même si pour la plupart des spectateurs rien ne ressemble plus à un cheval bai qu'un autre cheval bai, il est clair qu'utiliser d'autres crins noirs que les siens ferait perdre tout sens à ma démarche. Le qualificatif de relique sous-entendant un contact sanctifiant, le contact de l'origine est donc l'objet de notre quête, ne pouvant pour autant évacuer la dimension fictive du témoignage de ce contact. Penser à une empreinte de cheval,

²⁰⁷ G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op.cit., p. 18.

c'est le visualiser en lien avec le sol, c'est entendre ses sabots qui claquent en rythme ou s'enfoncent dans la boue. Dans un premier temps, penser le cheval debout sur ses quatre pieds confirme les analogies avec la sculpture que nous avons pu avancer : il est autant socle pour son cavalier – comme le travail de Mohamed Bourouissa et Mounir Fatmi a pu nous le démontrer – qu'il est plastique et sculptural. Il surélève et sacralise son cavalier tout en dialoguant activement avec son environnement. Dans un second temps, envisager l'animal en lien avec le sol c'est le replacer dans une perspective comportementaliste qui l'intègre à un territoire selon l'histoire de sa domestication. Nous verrons alors de quelle manière une pratique sculpturale de la terre peut venir alimenter la mise en lumière de notre relation affective au cheval. Quels sont les enjeux des techniques et des matériaux sélectionnés ? Quelle nouvelle perspective cette pratique ouvre-t-elle dans notre appréhension de l'animal ?

Enfin, nous nous intéresserons au sol comme support, support percussif où les sabots impriment le rythme de leurs pas mais aussi comme support de l'installation artistique lorsque le socle n'est plus là.

Être en lien avec la terre : atelier chthonien et matériaux telluriques (terre, métal)

Sans titre (Labour) de Didier Marcel nous offre la transition car c'est ici le moulage d'une parcelle labourée, au dessin si reconnaissable, que l'artiste nous donne à voir en résine. Il déclinera les titres selon les teintes données au matériau, nous verrons donc *Labour bleu, Labour rouge, Labour violet...* Le moulage est utilisé pour prélever une forme, et pourtant, bien qu'étant à échelle un, un effet de zoom opère par le cadre, spécifiant le détail. Les reliefs ainsi prélevés nous donnent à voir une sorte d'écorce, véritable croûte terrestre, empreinte du travail de l'homme et de l'emprise de ce dernier sur les paysages. Derrière l'œuvre de Didier Marcel, je ne peux cependant m'empêcher de visualiser les énormes engins agricoles qui arpentent les champs nus, laissant peu de place dans mon imaginaire au cheval attelé. Certaines similitudes se retrouvent d'ailleurs entre le dessin tracé par les pneumatiques des machines et celui de la terre fraîchement retournée.

Et pourtant, comme pour les bovidés, le labour, le travail de la terre, a, chez le cheval, la saveur d'une tradition ancestrale. Le cheval de trait est puissant, épais, « lourd » dit-on, comme on désignerait la catégorie de certains gros véhicules. Nous pouvons apprécier la puissance des percherons dans le tableau *Le Marché aux chevaux* de

**Didier Marcel, *Sans titre (Labour bleu)*,
2009, résine, fibre de verre, 240 x 400 x 40 cm.**



**Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*,
1852-1855, huile sur toile, 244 x 507 cm.**

**Joseph Beuys, *Titus/Iphigénie*,
1969, performance.**

**Joseph Beuys,
Comment expliquer la peinture à un lièvre mort,
1965, performance.**

Rosa Bonheur, véritables colosses qui viennent nous rappeler l'œuvre de Géricault, *La Course des chevaux libres : la Mossa*, peinte quelques 40 années auparavant. Dans les deux œuvres, on perçoit la traction qu'exercent les équidés et la difficulté qu'ont les hommes pour tenter de les contenir lorsque le troupeau s'emballé. Et quand il n'est pas attelé dans un champ, c'est souvent parcourant le territoire pour des besoins de transport que l'équidé a été employé. À travers les époques et les différents usages, grâce à ses sabots, leur dureté, et les empreintes qu'ils laissent, le cheval s'est défini en lien avec le sol. Surface meuble où il imprime ses pas ou terre aride que les troupeaux font trembler, le sol n'est pas simplement l'interface entre le monde lumineux et l'obscur. Il est la matière même, matricielle et originelle, dont l'antre accueille et enfante nombre d'essences du vivant, nourrissant les herbivores. Il s'oppose au ciel, évanescent, gazeux, insaisissable, inimprimable. Pensons alors à la performance de Joseph Beuys en 1969, *Titus/Iphigénie*, où l'artiste convoque un cheval blanc à ses côtés pour sa dimension psychopompe, parce qu'il symbolise le passage du monde céleste à celui, souterrain, des enfers. Le sol est un point de tension crucial dans l'œuvre. Le plancher de la scène accueillant l'action est recouvert d'une plaque métallique et les sabots à son contact produisent un son percussif vibrant, puissant, qui, amplifié par un système de sonorisation, révèle le contact de l'animal avec le sol dans un rapport tellurique. Dans la performance *Comment expliquer la peinture à un lièvre mort*, quatre ans plus tôt, l'artiste portait déjà une semelle métallique qui claquait sur le sol, car « le fer, le métal tellurique et impur, outil de guerre [...] symboliserait la terre-mère (le sol) souillée²⁰⁸ ».

En cette dimension matricielle, le travail du métal et celui de la terre peuvent se rejoindre. La céramique est d'ailleurs une technique qui sait parfaitement les rallier au plus près d'un feu chthonien, lorsque le grès ou la faïence se fait émailler et recouvrir d'oxydes de cuivre, de cobalt ou de fer pour qu'opère l'alchimie qui saura nous révéler les plus belles couleurs et les plus beaux effets. Mais pour une praticienne de la sculpture, parler du travail de la terre c'est avant tout évoquer le modelage. C'est penser aux argiles lisses ou chamottées, aux terres crues façonnables, prêtes à accueillir de nouvelles formes, à saisir une empreinte. Revenons alors au graphisme par empreinte sur le sol et à l'ambiguïté décelée dans l'interprétation de certains signes. Georges Didi-Huberman relate dans *La Ressemblance par contact* la difficulté pour les historiens à déchiffrer un certain symbole préhistorique gravé dans les

208 C. Dreyfus, « Beuys et l'animal », *Inter*, n° 113, hiver 2013, mis en ligne le 22 février 2013, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2013-n113-inter0419/68316ac.pdf>, consulté le 18 août 2019

grottes, un triangle fendu dont la lecture pouvait tendre à la fois vers la représentation d'un sexe féminin et vers celle d'une empreinte de sabot de cheval. En effet, ce que l'on appelle la fourchette, qui se trouve sous le pied et qui sert d'amortisseur aux pas de l'équidé, est un triangle qui se divise en deux parties charnues, comme le serait une vulve. Cette synecdoche visuelle est également relevée par Renaud Ego dans son ouvrage *Le Geste du regard* pour y pointer la force graphique car « les formes ainsi compactées permettent la germination des signifiés²⁰⁹ » : femme et cheval se retrouvent formellement dans une « héraldique commune²¹⁰ ». Le trouble généré par cette association m'a donné l'idée de la création d'*Épiphanie*. J'ai entrepris alors de modeler une faïence claire pour fabriquer un grand nombre de pieds de cheval, de la taille d'une fève de galette (1 à 2 cm de haut), et de garnir chaque dessous de sabot d'un triangle renflé, jouant de l'ambiguïté formelle de la fourchette. Cette pièce se veut être la révélation de ce qui se trouve sous le sabot d'un cheval – puisque l'on désigne par une expression populaire « ce qui ne se trouvera pas sous le sabot d'un cheval » – ou sous les jupes des filles... Dans ce principe de fétichisation du pied du cheval – car c'est bien morcelé et multiplié, collectionné qu'il est ici présenté – nous pouvons également nous remémorer les photographies de gros orteils que Georges Bataille faisait figurer dans son article du même nom au sein de la revue *Documents*²¹¹, en 1929. Il rédigeait quelques pages sur cette partie du corps qu'il considérait comme la plus humaine de notre anatomie car loin du pouce préhensible que les singes anthropoïdes possèdent. Pour l'écrivain, le gros orteil est le signe indiscutable de notre érection. Il poursuit ensuite en discourant sur les pieds considérés comme partie intime en Chine comme en Turquie où regarder les pieds d'une femme serait décrété immoral. Il faut alors les imaginer recouverts pudiquement, ne se dévoilant que dans la sphère intime. *Épiphanie* dévoile les parties intimes – pied, sexe – en un seul mouvement, en un seul objet qui joue à être une fève, petite faïence qui apparaît en bouche entre deux bouchées, précieuse et inattendue comme la perle d'une huître. George Bataille, auteur de la transgression et du sacré, s'il en est un, voit également le pied qui s'ancre dans la terre, et donc la boue, la saleté, la poussière, le monde des ténèbres, les enfers et qui s'oppose à la tête, céleste, aérienne et lumineuse. Présentées en tas, comme un charnier, dans une boîte lumineuse rouge, ces petites fèves blanches apparaissent comme autant d'ossements dont la lumière qui les domine signifierait la veille. De poussière redevenue poussière, ce charnier de pieds nous rappelle également que les

209 R. Ego, *Le Geste du regard*, op. cit., p. 78.

210 *Ibid.*

211 G. Bataille (dir.), *Documents*, Paris, Nouvelles éditions Jean Michel Place, 1929/1991.

matricules des chevaux convoqués à faire la guerre étaient inscrits sur la corne de leur sabot, obligeant la mutilation des corps morts pour leur recensement. À ce sujet, rappelons-nous la grinçante plaisanterie d'un soldat dans *L'Acacia* de Claude Simon : « Une chance encore, dit-il, qu'ils n'aient pas eu l'idée de nous tatouer ces numéros sur le dos de la main, comme aux gailles. Mince ! Tu vois le bureau des effectifs rempli de mains coupées ?²¹² »

Mais le jeu des connivences entre le cheval et la terre est vaste. *Épiphanie* comme l'œuvre *Champ de bataille* fait naître des corps d'humains et de chevaux depuis un bloc de faïence : la terre est matricielle. J'ai réalisé quelques pièces en argile crue ainsi qu'en faïence qui portaient sur une interrogation propre au matériau lui-même et à sa ressemblance avec d'autres matières, feutre ou cuir, issues du monde animal. *Dix pour cent de retrait* fonctionne par le pliage et évoque de gros morceaux de feutre, tandis que *Tapis de selle* a reçu l'empreinte d'un motif capitonné de tapis de selle. Par impression du motif en relief, moulé depuis un véritable tapis en coton, le jeu de matière se fait curieux, oscillant entre la représentation d'un matelassage que l'on reconnaît être celui d'un tissu et la présence imposante de ce que l'on imagine être celle d'un gros cuir. Le tapis de selle est posé sur une selle, de la même façon qu'il serait donné à voir dans une sellerie, gommant tout mystère quant à l'objet représenté, selon la ligne directrice insufflée par le titre. Ces quadrilatères du tissu référent imprimés sont cependant très graphiques car la plaque de terre a séché sur la selle et s'est donc retrouvée étirée par les reliefs du pommeau et du troussequin, contrairement à l'assise de la selle qui l'a contraint à se rétracter. La faïence de *Dix pour cent de retrait* nous apparaît comme un feutre épais et le tapis fatigué devient à son tour le reliquat d'un animal dont la peau aurait servi à équiper un cheval.

Dans une toute autre optique, cette fois-ci désireuse d'exploiter la plasticité même de l'argile, je me suis inspirée d'un article de Didi-Huberman, « Le Visage dans les draps²¹³ », dans lequel il analyse les autoportraits de Dürer. La surface de l'oreiller y est envisagée comme réceptacle de l'empreinte de la tête lorsqu'elle lâche prise, qu'elle se laisse aller, intimement. Les dessins de l'artiste allemand présents au dos de son *Autoportrait* de 1493 représentent six coussins selon une variation de froissements propres à chacun, semblant devoir révéler une partie de ce que l'on ne peut saisir, de notre activité mentale nocturne et inconsciente. Selon l'auteur, ces

212 C. Simon, *L'Acacia*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 223.

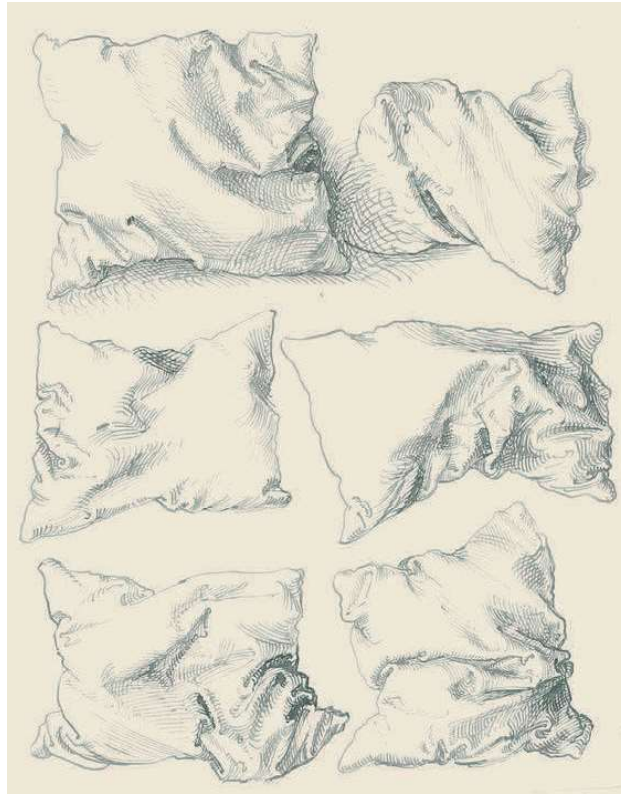
213 G. Didi-Huberman, « Le Visage entre les draps », *Nouvelle revue de la psychanalyse*, n° 41, Paris, Éditions Gallimard, 1990.



Marion Le Torrivellec, *Épiphanie*,
2019-2020, faïence, détail, centaine d'éléments d'environ 1 cm.



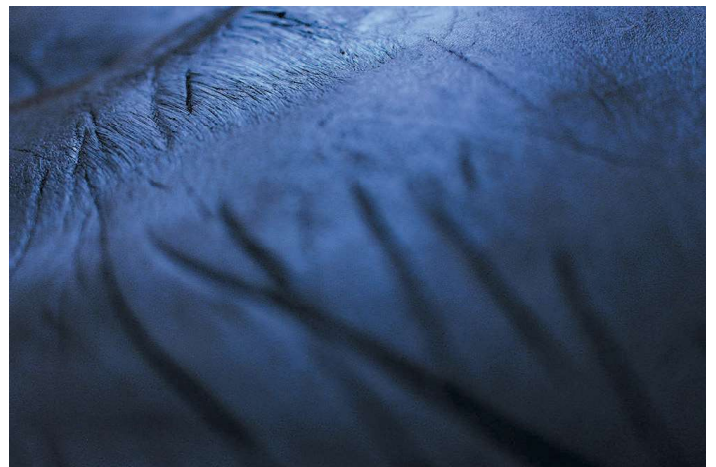
Marion Le Torrivellec, *Tapis de selle*,
2016, argile.



Albrecht Dürer,
Six oreillers (verso d'Autoportraits),
1493, dessin.



Marion Le Torrivellec, *Atael, 4 ans et demi,*
2016, argile



Marion Le Torrivellec, *Détail des empreintes de poils.*

empreintes matinales sont pour l'artiste :

L'autre côté du miroir : ce n'est plus la lucide surface de verre qui renvoie tous les aspects d'un visage, c'est seulement le chaos d'un tissu blanc qui contient et implique les mouvements d'un visage en proie à sa nuit dernière. L'épreuve de son temps le plus intime²¹⁴.

L'idée d'accéder d'une certaine façon aux pensées de mon cheval, à ses tourments intérieurs m'a alors semblé un aspect à investiguer, mettant encore une fois l'argile et sa plasticité au cœur de ma démarche. La terre matricielle vient ainsi révéler une animalité qu'elle pourrait comprendre et retranscrire. Mais mon modèle ne dort pas sur commande et la tentative d'empreinte d'un côté de sa tête, par simple apposition fut peu probante. Atael, visiblement amusé par mes expérimentations se mit à lécher la plaque de terre. Je la déposai donc finalement devant lui afin qu'il puisse en disposer. La terre fut fouillée, mordue, secouée, croquée puis recrachée et enfin piétinée. Par cette dernière marque imprimée à même le sol, apposée comme un sceau, l'applique du sabot ratifie. Atael semble ainsi signer la sculpture en terre qu'il vient de façonner. Il me semble aujourd'hui, après une première déception de ne pas parvenir à donner forme à l'oreiller que je souhaitais réaliser cet après-midi-là, que cette expérience a encore une fois été l'occasion d'entretenir l'incroyable surface qu'il offre à la projection de mes fantasmes anthropomorphes en me proposant un autre angle d'approche autour d'une question dont il semblait s'être saisi. Le travail de la terre, c'est aussi son domaine, et celui de ses ancêtres, bien avant lui.

Taxidermie et procédés narratifs dans les installations *Don't Believe in Christmas* et *Carousel*

Continuons notre exploration des pratiques de la sculpture et penchons-nous sur deux installations de Delphine Gigoux-Martin et Bruce Nauman. L'animal s'y trouve mis en scène dans un rapport au sol jouant une certaine vitalité pourtant assurément morbide. Il s'agit ici, dans les œuvres étudiées, d'incorporer l'animal à une temporalité cyclique, cynique aussi, et aliénante. La répétition d'un même mouvement entraîne une esthétique du recouvrement qui offre une dimension plastique certaine à ces œuvres.

Dans l'univers de Delphine Gigoux-Martin, c'est le monde animal qui est questionné. Dans son œuvre de 2002, *Don't Believe in Christmas*²¹⁵, elle nous propose une

²¹⁴ *Ibid.*, p. 52-53.

²¹⁵ « Don't Believe in Christmas » se traduit en français par « Ne croyez pas en Noël ».

installation composée des deux antérieurs et des deux postérieurs naturalisés d'un cheval sur lesquels tombe de la neige artificielle. Les membres sont campés sur un tapis de terre et la salle d'exposition est plongée dans le noir, à l'exception de spots qui éclairent l'installation. Les flocons blancs défilent donc comme sur un écran noir, hypnotiques dans leur mouvement continu, venant s'amasser sur la tranche des jambes du cheval qui apparaissent alors comme des colonnes supportant ce délicat dépôt et le reliant visuellement au sol terreux qui s'en tapisse. L'artiste aborde ici les notions qui nous sont chères : le rapport au sol, le fragment et le matériau animal. En effet, comme avec la relique, la taxidermie induit l'utilisation directe du matériau animal. La présence du sujet convoqué est authentifiée et véhicule le pouvoir et l'aura d'un matériau issu du vivant. Nous retrouvons, par le geste de fragmentation, le même aspect énigmatique suscité par le moulage. Qu'est-il arrivé au reste du corps ? Quel événement passé, quelle histoire se rattache à cet objet pour que la perception que l'on en ait aujourd'hui soit tronquée ? La chute de neige nous renvoie également à une temporalité propre, celle de l'hiver, avec le silence et la mise au ralenti, l'hibernation, que sous-entendent les paysages enneigés. Mais tout ne dort pas l'hiver et la neige met aussi en exergue la présence et les déplacements de la faune sur un territoire. Les empreintes qu'elle fige sur le sol allient la dimension cynégétique de la piste au graphisme de la ligne créée. Nous naviguons ici aussi entre deux univers : celui d'une nature en perpétuel mouvement, soumise au cycle des saisons et à leur inlassable recommencement, et la dimension figée, cadavérique, de ces membres tranchés, inertes et immobiles, debout, alors même que notre imagination galope lorsqu'on les voit sur le sol, sous la neige, avec la notion d'empreintes et de rythme que les sabots éveillent dans notre imaginaire. Le titre de l'œuvre et son allusion à la fête de Noël nourrit également tout un univers du conte. L'artiste attache le spectateur au réel par un fil suffisamment solide pour qu'il s'y accroche mais aussi assez ténu pour qu'il s'emploie à broder tout autour, à consolider le scénario de l'histoire de ce cheval. Jouant également d'une fascination suscitée par un mouvement continu, ainsi que d'un mécanisme d'attraction et de répulsion propre à nombre de ses pièces, nous pourrions mettre cette installation en lien avec celle de Bruce Nauman, *Carousel*²¹⁶. Ici aussi le titre de l'œuvre nous ramène à l'univers des contes de l'enfance, mais les chevaux peints des manèges ont été remplacés par des moulages de modèles d'animaux servant de mannequin aux taxidermistes. Les corps sont parfois morcelés,

216 L'œuvre ici étudiée est la version exposée à la fondation Cartier à Paris en 2015. D'autres versions existent, comportant des variations de matériaux, un axe parfois immobile, etc. Il en va de même pour *Carousel Hanging (Georges Skins a Fox)*.



**Delphine Gigoux-Martin, *Don't Believe in Christmas*,
2002, jambes de cheval naturalisées, neige artificielle, terre,
projecteur, 87 x 111 x 418 cm.**

Bruce Nauman, *Carousel*,
1988, acier, aluminium, mousse polyuréthane, moteur électrique.

Bruce Nauman, *Hanging Carousel (Georges skins a fox)*,
1988, moniteur, acier, aluminium, mousse polyuréthane, moteur
électrique.

SEMEFO, *Carousel*
1994, bois, métal, poulains momifiés.

parfois entiers, et nous permettent d'identifier la présence de deux coyotes, d'un lynx, d'un ours et de deux cerfs. Quatre de ces corps sont en aluminium, les deux autres, en mousse polyuréthane. Ces animaux sont des espèces sauvages et les voir ainsi attachés par le cou, embarqués dans cette ronde macabre, n'offre, *a priori*, pas d'autres pistes de lecture possibles que la vision d'une humanité cruelle orchestrant la détresse du règne animal auquel elle appartient pourtant. Le malaise se diffuse d'ailleurs par le son strident que crée le raclement de la croupe d'un coyote et de la patte d'un ours sur le sol du lieu d'exposition²¹⁷. Des lignes se dessinent et créent des microsillons qui nous évoquent *45 Tours*. Cette rotation infernale illustre également l'expression très imagée « être à la meule » qui désigne, dans le jargon hippique, l'activité des chevaux de club qui tournent en manège tout un après-midi, enchaînant les leçons, des enfants sur le dos. La répétition d'un même geste, cette interminable ronde autour d'un même axe nous amène aussi du côté du travail de la terre chez les animaux attelés ou encore des exercices de dressage auxquels les *cow-boys* soumettaient leurs chevaux en corral. Et pourtant, quand on glisse de cette œuvre à *Hanging Carousel* (Georges Skins a Fox), autre installation de Bruce Nauman réalisée la même année, on perçoit clairement la nuance et l'affect dans la relation de l'homme à l'animal, même lorsqu'il s'agit du domaine de la chasse où le tête à tête se termine par la mise à mort. En effet, dans *Hanging Carousel* on retrouve le fonctionnement et la forme de *Carousel* sur bien des aspects mais son message diffère. Nous avons là encore les formes issues des moules du taxidermiste suspendues à deux traverses en métal mais à leur intersection se trouve accroché, tout aussi grossièrement, un moniteur qui diffuse l'image d'un homme, que l'on suppose être Georges, dépeçant un renard. Un gros plan est fait sur les gestes du taxidermiste qui nous apparaissent extrêmement tendres et respectueux. Pour en prendre connaissance, il aura pourtant fallu braver la rotation de l'axe et donc la danse des corps en mousse qui, même s'ils ne touchent pas le sol, délimitent néanmoins clairement l'espace de l'œuvre. Encore une fois chez Bruce Nauman, le spectateur est malmené, il oscille entre attraction et répulsion, plaisir et inconfort. Les traces laissées au sol par le ballet des corps dans *Carousel* marquent l'authenticité de leur présence, de leur souffrance aussi, comme des plaies entamant par le frottement continu la perfection du sol bien lisse et lustré d'un *white cube*. On

217 Ce bruit aigu s'apparente à celui d'une craie sur un tableau noir et c'est alors toute une fenêtre qui s'ouvre sur des travaux postérieurs de l'artiste. Dans *For children/Pour les enfants* de 2015 ou encore *For Beginners (Instructed piano)* de 2010, deux œuvres sonores, un malaise est créé par la répétition des mêmes mots. L'ennui, voire la perversion d'une éducation qui s'impose parfois aux jeunes enfants révèle ici les mêmes travers autoritaristes que ceux qu'impose une humanité toute puissante à ceux qu'elle domine, enfants ou animaux.

imagine les cicatrices laissées par l'installation quand l'exposition se termine, sorte de traces grises plus ou moins profondes. Le monde animal est alors absent du graphisme parfaitement circulaire laissé par le manège, c'est la trace de l'homme outillé qui nous saute aux yeux, l'homme configurateur de monde.

Si ces deux œuvres divergent formellement, on relèvera qu'elles abordent le désenchantement d'un règne animal et l'inscription de ce déclin sur le sol. La taxidermie évoque le vivant et convoque de nouveau l'*unheimlich*, l'inquiétante étrangeté suscitée par la mise en mouvement, et en scène, de ces corps sans vie. Nous pouvons également mettre ces travaux en lien avec *Carousel* du collectif mexicain Semefo, qui nous propose un carroussel composé de cadavres de poulains. Ici, aucun subterfuge, l'esthétique du manège enfantin est entièrement convoquée et l'animal mort n'est pas morcelé, ni remplacé par des mannequins en évoquant la forme. Chez Semefo, la mort est frontale et le registre poétique que nous avons pu relever chez Delphine Gigoux-Martin ou Bruce Nauman est hors de propos. Au contraire, le collectif revendique le recours à une esthétique de la violence, voire du dégoût, pour dénoncer la barbarie des guerres que se livrent les narcotrafiquants dans son pays. Revenons donc à *Don't Believe in Christmas*, car c'est précisément la féerie activée dans l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin, qui nous intéresse, pour le contraste qui opère avec la dimension morbide de la taxidermie. Le mouvement et l'éclairage captent le regard et induisent une temporalité propre à la contemplation. L'animal, lui, est figé. On reconnaît que les jambes du cheval ont été animées un jour mais que cela n'arrivera plus. La réalité de la mort, incarnée par ce matériau animal, n'appartient plus à l'imaginaire aérien de la partie supérieure de l'œuvre où dansent les flocons. Le sol est terrestre, en lien avec l'enfer, les airs sont célestes et divins et cette dialectique véhicule les notions abordées précédemment liées à la sacralité et alors activées par l'emploi, entre autres, du socle en sculpture. Dans l'œuvre de Bruce Nauman nous pouvons faire le même constat : la mise en mouvement dans les airs de ce funeste manège ne crée aucune féerie, au contraire. Mais là où le désenchantement atteint son apogée, c'est au point de jonction des sculptures avec le sol. Le son produit y est pour beaucoup, le grincement nous rappelle à l'ordre, mais l'accumulation visuelle des marques sur le sol et leur intensification procèdent, comme pour la neige, de l'attente d'une saturation. Ou la neige doit fondre, ou elle doit tout recouvrir. Les marques grises des sillons dessinés par les corps en aluminium nous laissent présager la même chose : ou l'animal s'use et le point de contact disparaît, ou le trop-plein de lignes procède à leur propre effacement et nous ne verrons plus qu'un uniforme aplat gris. Le

sol est l'espace où s'inscrit le passage dans l'installation ; même espace foulé par le spectateur qui se verra debout, immergé, sans piédestal, à recevoir crûment les scènes qui s'offrent à lui. Il ne peut pas prendre de hauteur. Il ne peut prendre aucun recul. L'installation l'immerge. Et Bruce Nauman, ce fameux cavalier, en joue. L'oscillation entre attraction et répulsion est un ressort de sa production. Nous entrevoyons ici les contradictions qui, par frictions, accèdent au sublime. Hélène Guénin, commissaire de l'exposition *Sublime. Les Tremblements du monde*, en 2016 au Centre Pompidou de Metz, fit en effet nombre d'oxymores pour en circonscrire le propos, nous décrivant des « formes de jouissances esthétiques [...] teintées d'effroi²¹⁸ » ; un « état d'âme dans lequel tous les mouvements de l'âme sont suspendus dans un mouvement d'horreur²¹⁹ » ; ou encore, nous rappelant que « le frisson de l'engloutissement ou de la disparition et le sentiment de grandeur sont les conditions nécessaires à son surgissement²²⁰ ». Il s'agit ici encore de la confrontation entre Apollon et Dionysos, entre le plaisir esthétique et les forces naturelles, qui surgissent, incontrôlables.

Conclusion

Nous avons pu remarquer un souci constant chez l'homme : celui de s'élever. S'élever au-dessus de sa condition sociale ou condition d'être humain, s'élever, au propre comme au figuré, au-dessus de la terre qu'il foule. Pour ce faire, nous distinguons les deux activités qui sont ici l'objet de notre analyse : la pratique artistique et celle de l'équitation. Dans un cas comme dans l'autre, l'homme se confronte à une matière brute pour la mettre en forme, dominer ses propriétés et pouvoir y projeter ses fictions personnelles. Monter un cheval, c'est s'avouer admiratif de ses formes, de sa puissance. C'est une façon d'ordonner le frisson et l'effroi que la bête fait naître en nous. Dominer l'animal, c'est aussi orienter le chaos, réguler sa passion et régir, un court instant, les forces vives de la nature. Être cavalier serait adopter une position démiurge, et accéder, au même titre que le sculpteur, et plus largement l'artiste, au pouvoir de mettre en forme une nature brute, originelle.

Dans le catalogue de l'exposition *Sublime. Les Tremblements du monde*, la notion de catastrophe occupe une place importante dans l'accession au sublime. La chute est imminente à cheval, tout cavalier le sait. La fougue d'un jeune cheval est volcanique,

218 H. Guenin, « Chaosmose », in *Sublime. Les Tremblements du monde*, Centre Pompidou-Metz du 11 février au 5 septembre 2016, Paris, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2016. p. 14

219 *Ibid.*, p. 15.

220 *Ibid.*

ses galops font trembler la terre.

De la relation amoureuse avec un cheval, à celle projetée sur une statuette, il n'y a qu'un pas, et Pygmalion nous montre alors quel chemin, quel très vieux chemin emprunter. Aujourd'hui plus que jamais, à l'époque de l'anthropocène où l'homme a montré qu'il pouvait, par sa seule activité, modifier le climat et créer, indirectement, des phénomènes naturels très violents, il s'agit de tenir les rênes de son existence. Nous sommes loin de la figure du *wanderer* romantique allemand, seul face à une nature qui le dépasse. Les cavaliers de Fletcher Street en sont un bon exemple. La puissance et la domination apparaissent comme une clé de leur survie, une échappatoire à l'aliénation à leur territoire. Ils sont les *cow-boys* de leur époque. Le cheval devient alors le vecteur d'une force vitale qui se traduit horizontalement dans les déplacements mais aussi verticalement dans la prise de hauteur. Chez Mounir Fatmi, dans *L'Homme sans cheval*, on note également la force vitale qui réside dans l'alliance à l'équidé. La jeunesse s'oppose ainsi à la vieillesse, la vitesse à la lenteur, la fougue à la résignation. « Homme souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras en poussière²²¹ ». Cette phrase de la Genèse semble illustrer la problématique que nous abordons : c'est sur le sol, en lien étroit avec celui-ci que tout commence et tout termine. Depuis nos origines et jusqu'à notre mort certaine, se crée comme une boucle, un espace-temps – la vie – que chacun remplit au mieux pour déjouer une fin promise. Activité artistique, ludique, jouissances esthétiques ou histoires d'amour, tout cela pourrait finalement n'être qu'un écran où projeter nos fictions, mais aussi une surface faisant écran car occultant quelque chose de plus sombre. Bruce Nauman semble l'avoir compris. La fabrication d'un objet, le dressage d'un cheval et l'usage, la jouissance de l'un comme de l'autre qui s'offre ensuite, nous détourneraient de l'emprise de l'issue fatale. Nous ne sommes cependant pas à l'abri que les jours de vent, une bourrasque ne soulève alors le voile et ne laisse apparaître l'autre côté du miroir, obscur et fascinant, où certains se sont abimés. L'anecdote du cheval de Turin, qui semble être pour Nietzsche le moment de décrochage de toute connexion avec ses confrères humains, illustre parfaitement ce passage dans un autre monde, ralenti et silencieux. D'une certaine façon, le refuge auprès de l'équidé serait alors un moyen de s'affranchir de sa condition. Condition humaine ici, condition sociale chez Mohamed Bourouissa, de simple mortel chez Mounir Fatmi : la prise de hauteur fait de l'animal un précieux adjuvant pour déjouer la fatalité de son existence. Par la domination exercée sur la bête, il s'agit finalement de se dominer soi-même, de ne pas se laisser

221 La Genèse, 3-19.

aller à emprunter cette voie toute tracée, celle qui va du point A au point B sans offrir les paysages grandioses de la liberté.

C'est alors par la force de l'imaginaire que l'homme transcende le réel. Par l'acte de création, par ses projections et les techniques employées, ses fictions voient le jour. Les stratégies divergent, les dispositifs de monstration, les matériaux aussi, mais le but reste le même : comprendre nos origines, notre place sur terre, et imaginer ce que nous pourrions en faire ou ce que cela aurait pu être. Par le jeu d'opposition, le sens se dévoile, le morcellement invite à repenser un tout, la fiction cinématographique à questionner la réalité, et l'animal à comprendre l'homme. Ou peut-être est-ce le contraire ?

CHAPITRE 2 :

FUSION ET PRATIQUE DE COUPLE, VERS UN CHANGEMENT D'ÉTAT

**II/1. Ne plus faire
qu'un, devenir-animal :
promenade en autre
monde**

II/1.1. PRATIQUER L'ÉQUITATION, FAIRE DU SPORT : REPOUSSER SES LIMITES OU LES EFFACER ?

CSO vs CsO : repousser ses limites, brouiller les frontières

Dans la série de photos *Carrière* c'est le terrain du sport qui est donné à voir. Le ciel est bleu, le sable est clair et fin et les volumes jalonnant un parcours ont l'aspect de gros jouets en bois. Les couleurs sont vives, les formes sont simples et semblent prêtes à s'accueillir l'une l'autre, à s'emboîter pour permettre de nouvelles formes, comme un jeu de construction en cours, faisant appel à nos souvenirs d'enfant pour projeter sur l'endroit tout un tas de possibles. Nous sommes ici dans l'univers du jeu. Pour l'attrait des formes et leur apparence ludique, certes, mais aussi pour le jeu d'échelle : les images sont imprimées à échelle un sur du papier à tapisser et recouvrent une surface de plus ou moins deux mètres sur neuf. Ces jouets nous dépassent et nous ne sommes pas de taille pour jouer avec ; ils ont visiblement été construits pour nous plaire, selon nos codes esthétiques du jeu mais à destination de quelqu'un, de quelque chose qui nous surpasse. Enfin, le jeu de mot induit par le titre termine cette invitation sportive, cette invitation à l'amusement avec le transfert de tous ces obstacles à la vie d'adulte, celle qui est professionnelle et qui, pour faire carrière, réclame un nombre d'efforts et de peines parfois conséquent. Mais cette carrière vide aurait pu avoir un tout autre titre, elle aurait de façon tout aussi didactique pu s'appeler « CSO » – acronyme désignant la discipline équestre du Concours de Saut d'Obstacle – dont le décor est ici posé. Ce titre aurait, de la même façon, joué d'homonymie en convoquant les liens au corps sous-entendus par l'échelle du parcours en nous dirigeant vers la théorie du Corps sans Organes, qui, initiée par l'auteur et dramaturge Antonin Artaud, avait vocation à le libérer d'un corps souffrant qu'il jugeait mal construit :

Le CsO est une pratique en ce sens qu'il est une quête sans fin, et qu'en tant que conscience de la sensation son étendue est celle de toutes les sensations susceptibles d'être vécues par un corps. Et c'est justement parce que le CsO est toujours présent, et définit les vivants en tant qu'êtres sentant, mais qu'il nous échappe en tant que sujets rationnels, qu'il convient de faire des expériences que l'on pourrait qualifier d'extrêmes pour peut-être le voir émerger. En effet, lutter contre l'évidence du cogito cartésien afin d'accéder à cet autre niveau de

conscience qu'est le CsO, implique, si l'on se réfère à *Mille Plateaux*, que « les drogués, les masochistes, les schizophrènes²²² » soient en quête du CsO.²²³



**Marion Le Torrivellec, *Carrière*,
2017, photographies couleur, triptyque, 200 x 300 cm chacune.**

Nous compléterons donc cette liste avec les sportifs qui, en quête d'endomorphine, passent par la douleur pour atteindre l'extase²²⁴, à la différence que contrairement aux drogués, masochistes et schizophrènes cités par Gilles Deleuze, le sportif dans l'effort est méritant, il bénéficie d'un regard favorable au sein de la société car il semble, à travers l'effort, se réaliser et s'accomplir.

Le CsO s'oppose au *cogito*²²⁵ et à l'idée de conscience de soi telle que l'a construite la modernité. L'effort répondant à la volonté, le sujet se jauge, se maîtrise, prend ses propres mesures : celle de sa volonté mais aussi celle de ses capacités. Il rencontre ainsi les limites de son organisme qui deviendront, chez l'athlète; l'objectif à atteindre puis à dépasser. Cette appréhension du corps phénoménologique, s'ancre du côté de l'expérience et de la connaissance sensible. En ceci, le CsO en est proche car là aussi il s'agit d'une pratique, donc d'une quête d'expérience sensible, la principale différence étant que le CsO n'est à aucun moment convoqué pour éclaircir sa conscience de soi, pour une subjectivation de soi, bien au contraire, cette pratique consiste à

222 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, op. cit., p. 191.

223 F. Andoka, « Qu'est-ce qu'un corps sans organes ? », *Philosophique*, n° 16, 2013, mis en ligne le 13 juin 2016, PDF [En ligne], URL : <http://philosophique.revues.org/838>, consulté le 19 décembre 2016.

224 G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., p. 192. « Le plaisir n'est nullement ce qui ne pourrait être atteint que par le détour de la souffrance, mais ce qui doit être retardé au maximum comme interrompant le procès continu du désir. » On comprend donc ici que l'enjeu des pratiques autodestructrices du masochiste ou du drogué repose sur la production du désir, sur la quête en elle-même plus que sur un but précis.

225 *Cogito ergo sum* se traduit par « je pense donc je suis », célèbre maxime du philosophe René Descartes issue de son ouvrage *Le Discours de la méthode* publié en 1637. Cette sentence a pour particularité d'échapper au doute méthodique et d'apparaître comme étant la seule certitude du philosophe. En s'opposant au *cogito*, le CsO affirme ne pas être le fruit d'une réflexion cérébrale.

désorganiser voire défaire l'organisme pour ne plus l'appréhender sous l'angle de ses fonctions – « je pense donc je suis » – mais davantage comme lieu d'expression des sensations : « je sens donc je suis²²⁶ ».

Les questions qui se posent dans notre contexte du concours de saut d'obstacle seraient alors : quel est le moteur ? Quel phénomène amène l'athlète vers ses limites ? La conscience de soi et l'entraînement assidu du corps dans un but prédéterminé, ou le retournement voire l'éclatement de ce corps pour qu'il ne réponde plus qu'au désir pour sa récompense sensationnelle immédiate ? Autrement dit, mise-t-on sur l'effort volontaire ou sur la puissance du désir ? La force en jeu est-elle consciente ?

En effet la théorie du Corps sans Organes touche à l'organisation de l'organisme, or l'équitation reste le seul sport qui mobilise un corps autre que celui du sportif. L'organisation classique de la volonté se trouve donc bousculée car la hiérarchie habituelle voulant que la tête commande le mouvement des membres n'est plus directement appliquée. Le cavalier est saisi par le désir de franchir les barrières et de s'élever mais ses propres jambes ne sautent pas. Aucun mouvement de flexion/extension ne sera commandé nerveusement si ce n'est chez le cheval lui-même. C'est donc sans avoir à bouger ses propres jambes que le cavalier provoquera l'extension nécessaire pour le franchissement des obstacles. Nous ne sommes alors pas loin de « marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre²²⁷ ». Une certaine fusion²²⁸ opère et le corps du cavalier s'apparente à deux corps : celui qui désire et celui qui saute, en une sorte de centaurisation schizophrénique volontaire.

La théorie cartésienne de l'animal-machine ne l'a défini que comme système organisé et, en le privant de conscience, lui a fait le mal que l'on connaît. Pouvoir envisager l'animal sous un angle contraire prend ici tout son sens. Pensons-le soumis à une autre conscience : celle de la sensation. Cela expliquerait bien des choses quant à son comportement. Le CsO est « un dispositif émancipatoire grâce auquel nous désirons²²⁹ », et le désir est l'unique mode régissant l'animal. Tout chez l'animal est manifestation d'intensité (accouplement, fuite, faim, contact...), l'animal n'est qu'un

226 Cet adage nietzschéen nous rappelle que nous sommes une multiplicité de tendances et de forces, en ses termes, de puissances qui s'affrontent, circulent et estompent les limites physiques. A. Van Reeth, « Quatre malentendus nietzschéens : "deviens qui tu es " », *op. cit.*

227 *Ibid.*, p. 188.

228 Deleuze et Guattari auraient préféré le terme d'« alliance » à celui de « fusion », cependant, dans ce contexte équestre, c'est bien une fusion que recherche le cavalier. Il désire ne plus faire qu'un avec sa monture, ce qui signifie alors que l'écoute et la compréhension au sein du couple sont totales.

229 G. F. Duportail, « Autopsie du corps sans organes », *Essaim*, n° 26, janvier 2011, mis en ligne le 1^{er} février 2011, URL : <http://www.caim.info/revue-essaim-2011-1-page-91.htm>, consulté le 22 juin 2017.

être sentant : il ne peut pas ne pas s'impliquer. Sous le mot allemand *benommenheit*, le philosophe Heidegger désigne cet accaparement et le définit comme étant « le fait d'être absorbé dans l'ensemble des pulsions compulsées les unes avec les autres. Pour l'animal, être soi-même c'est être propre à soi, sur le mode du tiraillement pulsionnel²³⁰ ».

Machine désirante, animal machine : des pistons à pulsion

Tell'animal-machine, la machine désirante est l'allégorie d'un mode de fonctionnement, de réactions physiques. L'animal-machine est une théorie cartésienne : elle réduit le fonctionnement animal et son rapport au monde à une série de comportements mécaniques répondant à des *stimuli*. La machine désirante, elle, est issue des théories de Deleuze et Guattari et vise à expliquer la production du désir et la place que celui-ci occupe dans nos fonctionnements. Dans un cas comme dans l'autre, le corps est abordé dans sa dimension matérielle, loin de toute approche spiritualiste. Les recherches de Marcel Duchamp que nous avons étudiées précédemment ne sont alors pas loin. La confusion entre un corps biologique et un corps mécanique opère bel et bien.

Selon la philosophe Florence Andoka, le flux produit par le corps-machine est sexuel dans sa forme la plus large. « La sexualité est partout : dans la manière dont un bureaucrate caresse ses dossiers, dont un juge rend la justice, dont une affaire fait couler l'argent, dont la bourgeoisie encule le prolétariat²³¹ ». À cette définition du désir semble s'accorder celle du pouvoir dans son acception foucauldienne, c'est-à-dire dans sa positivité, comme force qui produit, et non comme hiérarchie entre les êtres vivants, bien que le dernier exemple cité ci-dessus puisse laisser supposer l'inverse.

Cependant, notre observation du couple homme/cheval ne se fait pas ici depuis l'angle d'approche de la domination, bien au contraire²³². Nous aurons compris que la

230 F. Dastur, *Heidegger et la question anthropologique*, Louvain-la Neuve, Éditions Peeters France, 2003, p. 53.

231 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 348, cité in F. Andoka, « Machine désirante et subjectivité dans l'Anti-Œdipe de Deleuze et Guattari », *Philosophique*, n° 15, 2012, mis en ligne le 6 avril 2012, URL : <https://philosophique.revues.org/659>, consulté le 22 juin 2017.

232 Dans le livre de Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, l'auteur nous raconte sa relation avec sa chienne. Elle pratique l'*Agility*, un sport de parcours regroupant le chien et son maître dans une visée de dressage de l'animal. Nous relèverons ici le qualificatif d'« expérience cruciale » qu'elle associe à la discipline, « sport qui engage des "devenir avec" [et qui] s'avère constituer une exercice, ou plus justement, une performance éthique. » Il n'est pas question d'une relation de dominant à dominé. V. Despret « Préface » in D. Haraway, *Manifeste des espèces compagnes, op. cit.*, pp. 12-13. L'équitation mobilise les mêmes enjeux. Nous reviendrons ultérieurement au travail de Donna Haraway dont la richesse des théories sur la relation affective à l'animal, le devenir-autre et l'hybridité a nourri nos recherches.

convocation des théories de Deleuze et Guattari a pour visée l'appréhension des corps fonctionnant en réseau, permettant une libre circulation des flux – flux énergétiques, flux sexuels, désirants – et donc un point de vue mélioratif sur la pratique d'un sport, et par ricochet, sur la place que le cheval y occupe. La nature sexuelle de la production du corps-machine est recevable dans le domaine équestre du saut d'obstacle dans la mesure où le binôme cavalier/cheval ne procède à rien d'autre qu'à un accouplement, une pratique de couple visant à *s'envoyer en l'air*²³³.

Nous savons que l'effort engendre une production successive de plaisir et de douleur, en cela l'image d'une batterie me semble à même d'illustrer notre démonstration : grâce à sa bipolarité, une énergie, une électricité est produite, alimentant les machines les plus complexes.

En résumé, en plaçant le désir comme moteur premier de tout mouvement, et par sa production même, l'ascendance de l'esprit sur le corps devient confuse et nous éloigne définitivement de tout cartésianisme. Le mécanisme est ici autoalimenté, dynamo du désir permettant au corps dans l'effort de s'émanciper de toutes directives : « d'un coup, un état de grâce, ton corps s'envole, et là tout te dépasse. C'est un mystère²³⁴ ».

Lignes de désir : itinéraire d'une quête de sensation

Le philosophe Bernard Jeu dans son ouvrage *Analyse du sport* remarque la récurrence, depuis toujours, des mêmes schèmes au sein des jeux, jalons fondamentaux de la vie de l'homme : « Les compétitions rituelles – initiatiques, matrimoniales, funéraires – [...] faisaient fonction de rite de passage²³⁵ ». Les unités de lieu et les instruments seraient également quasiment identiques. Quels que soient le territoire et l'époque, on retrouve un terrain délimité, une balle, un cheval et une arme. Repensons alors aux courses de quadriges sur la frise du Parthénon : sous la forme de concours, l'homme se surpasse pour offrir ce qu'il a de meilleur aux dieux. Hissé sur un podium, le vainqueur semble d'ailleurs parti pour les rejoindre. Chaque course est très codifiée, sacralisée, et la ligne du terrain de jeu borne un autre monde offert aux projections de l'imaginaire.

233 Il est intéressant de relever que la relation cavalier/cheval est l'exemple que Deleuze et Guattari utilisent dans *Mille Plateaux* pour expliquer le CsO du masochiste. « Résultat à obtenir : que je sois dans l'attente continuelle de tes gestes et de tes ordres, et que peu à peu toute opposition fasse place à la fusion de ma personne avec la tienne ». R. Dupouy, *Du masochisme*, cité in G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, op. cit., p. 193.

234 « Le cœur à corps de Benjamin Pech », entretien réalisé par E. Favereau, cité in I. Queval, *Philosophie de l'effort*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2016, p. 54.

235 B. Jeu, *Analyse du sport*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 188.

L'absence de l'athlète sur le terrain de CSO permet dans *Carrière* l'ambivalence décrite précédemment avec l'imagerie d'un jeu de construction : le lieu habituellement habité, foulé, mesuré littéralement au compas²³⁶ perd toute fonctionnalité. La barre n'est obstacle que si elle suscite un effort pour être franchie, et, sans rien ni personne pour le faire, la carrière, malgré ses multiples éléments, demeure vide. Seules les traces de pas au sol, marquées sur le sable, donnent à imaginer un moment autre, celui où se déchaînent les passions et les corps pour le franchissement des barres. Ainsi relève-t-on des lignes de désir²³⁷ témoignant de l'énergie des corps sportifs et de la répétition de leur entraînement. Les passages créent l'érosion, et si, par définition, la ligne de désir contourne l'obstacle, il me semble intéressant de convoquer sa figure pour témoigner du fait que les corps centauroisés, désirants et fusionnels ont un comportement contraire : ils foncent droit sur la barre à franchir, allant par l'impulsion chercher la sensation²³⁸.

Revenons à l'œuvre *Pièges* de Mounir Fatmi, que nous avons approchée plus tôt. Depuis le début des années deux mille et la série *Next Flag* (2003), il utilise la barre de saut d'obstacle dans ses installations. Convoquées pour leurs qualités graphiques et leurs couleurs vives ou encore pour leur poids symbolique, les barres de CSO font partie intégrante et récurrente du vocabulaire de l'artiste. Elles se dressent dans le lieu d'exposition, parfois amovibles et précaires, qui jouent d'ambivalence entre un format imposant (chaque barre mesure 4 mètres) et la place importante qu'y occupe le vide. L'installation *Pièges* (2004-2005) intervient de la même façon dans l'espace et on comprend par le titre qu'une certaine méfiance est de mise. Qu'il s'agisse d'éviter la chute éventuelle d'un des modules qui semble instable, ou encore par le changement d'itinéraire qui s'impose au spectateur, Mounir Fatmi nous conseille ici de garder l'œil ouvert. Le rapport au corps est criant, frontal, l'obstacle nous impose un certain recul sur l'installation, certes pour en embrasser les enjeux et en faire le tour, mais également de manière plus métaphorique sur :

la vision d'une humanité nécessairement inachevée, pour laquelle seul un état permanent de précarité permet de déconstruire les certitudes, une existence humaine dans laquelle la constitution de son identité, la coïncidence avec soi-même, la saisie de l'altérité, la liberté

236 C'est-à-dire selon les racines latines du mot compas (*compasare*) mesuré par le pas, car c'est ici le nombre de foulées de galop que le cheval peut placer entre chaque élément qui importe.

237 Une ligne de désir est un concept urbanistique désignant un sentier créé par le passage répété de piétons voulant simplifier l'itinéraire prévu par l'aménagement urbain.

238 Par l'image de cette fuite, de cette échappée, nous pouvons repenser aux « drogués » cités par Deleuze dans *Mille Plateaux* et qui incarnent des comportements en quête d'un Corps sans Organes pour foncer *droit dans le mur*. Le « cheval » étant un terme couramment employé pour désigner l'héroïne, nous pourrions même avancer que les outils sont finalement les mêmes, car c'est *via* le cheval qu'une quête de sensation opère, pour le cavalier, comme pour le toxicomane.



**Char, frise sud du Parthénon,
V^e siècle av. J. C.**

**Mounir Fatmi, *Pièges*,
2000, installation, barres d'obstacle, peinture, 400 cm de long.**

exige de s'affranchir de bien des déterminismes²³⁹.

Et c'est en cette dernière analyse que l'écho aux théories deleuziennes se fait le plus clair. *S'affranchir des déterminismes* sous-entend une mise à plat de toute hiérarchie, l'ouverture à un autre fonctionnement, à l'altérité, à une autre réalité. Ainsi, le cavalier se confie entièrement au cheval, laissant l'animal et son fonctionnement pulsionnel l'emmener hors de ses frontières.

L'installation *Pièges* sonne comme une alerte, nous rappelant de conserver notre liberté, liberté de mouvement comme de pensée. En regard du triptyque *Carrière*, il apparaît que dans un cas l'obstacle est franchi (les traces dans le sable au sol en témoignent) et la perspective est ouverte sur un horizon au ciel bien bleu, tandis que *Pièges* ne s'annonce qu'à travers un titre menaçant et une oppression physique dans l'espace d'exposition. Grâce à l'alliance du cavalier avec sa monture, et la force supplémentaire qui lui est alors allouée, le cheval semble être la condition *sine qua non* pour foncer droit dans le mur et s'en sortir victorieux. Gilles Deleuze affirme que « la force est la condition de la sensation²⁴⁰ », et c'est sans doute en ceci que la théorie du Corps sans Organes gagne à se confronter à la pratique sportive et au report perpétuel des limites qu'elle induit. Dans ce paysage mouvant aux contours sans cesse redessinés, aux frontières repoussées, la précarité prônée par le travail de Mounir Fatmi dans le but de « déconstruire les certitudes²⁴¹ » résonne comme un adage. Le devenir-autre est en route et l'animal nous guide, nous rend plus fort, plus libre.

De l'allemand *ursprung* on traduit « origine », *sprung* voulant dire « saut » : c'est par le bond que tout commence. La conscience de soi par l'ouverture sensationnelle au monde animal prend forme dans l'activité équestre et nous amène sur le chemin d'un devenir-animal²⁴², autre figure deleuzo-guattarienne, semblant succéder à toute pratique du CsO. Être multiple éveillerait une conscience de la sensation plus fine, un devenir-autre élargissant notre *umwelt*. Deleuze et Guattari mettent en évidence que « l'organisme emprisonne le corps et que l'impératif d'attacher à la corporéité des formes spatiales mesurables et déterminées lui ôte proprement la vie²⁴³ », c'est

239 M. Deparis, *Pièges*, sur le site de l'artiste, URL : <http://www.mounirfatmi.com/work-283-13.html>, consulté le 5 octobre 2017.

240 G. Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1981/2002, p. 58.

241 M. Deparis, *Pièges*, art. cit.

242 Le « devenir-animal » est un concept qui apparaît dans *Mille Plateaux* et qui qualifie un changement presque imperceptible qui intervient au niveau « moléculaire ». C'est « laisser advenir en soi l'animal que je deviens » in D. Viennet, « Animal, animalité, devenir-animal », *Le Portique*, n° 23-24, 2009, mis en ligne le 28 septembre 2011, URL : <http://leportique.revues.org/2454>, consulté le 23 octobre 2017.

243 R. Arsenie-Zamfir, *Pourquoi le corps sans organes est-il «plein» ?*, PDF [En ligne], mis

entendre par là que l'ouverture du corps à la libre circulation des énergies est vitale, et que si le désir met en mouvement, pourvu que celui-ci ait la marge de son amplitude.

« Exister » du latin *ex-sistere* veut dire « se tenir hors de soi ». Appuyée par l'étymologie de cette langue morte, notre démonstration prend tout son sens : le « repousser ses limites » propre au corps phénoménologique vient rejoindre le « repousser ses limites » de toute quête sensationnelle. Drogué, masochiste, schizophrène ou sportif dans l'effort flirtent alors avec une autre dimension au frontière du vivable. En quête d'une petite mort, ils s'offrent le déport nécessaire pour qu'ait lieu cette posture délicate, cette aventureuse promenade en terre d'utopie, loin de leurs propres limites, pour se tenir hors de soi, et par cette conscience de soi, mobilisés par et pour le désir, exister.

II/1.2. SE FAIRE ANIMAL / FAIRE L'ANIMAL ?

Art Orienté objet : de l'usage de l'artefact au devenir-animal

Nous venons de tenter de circonscrire les enjeux de la pratique équestre dans le contexte du concours de saut d'obstacles, et ce, depuis l'angle d'approche de la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari pour la justesse de la confrontation entre cette pratique de couple dans l'effort, et la réciprocité, la circulation des flux, en un mot, l'alliance qui se trouve au centre des fonctionnements de leurs concepts, qu'il s'agisse du Corps sans Organes, ou du devenir-animal. Attardons-nous sur ce dernier. Le devenir-animal nous intéresse particulièrement car il inclut une relation et la modification de l'un au contact de l'autre. L'exemple porté dans *Mille Plateaux* pour introduire ce concept s'appuie sur l'observation de la guêpe et de l'orchidée, thème emprunté à Marcel Proust dans *Sodome et Gomorrhe* alors qu'il utilisait la symbiose insecte-fleur pour qualifier la séduction amoureuse entre deux hommes, Jupien et Charpus. Il y aurait devenir-animal dans le fait que l'orchidée présente sur ses pétales l'image de l'abdomen d'une guêpe, et incite donc celle-ci à venir s'accoupler. En se frottant au pétale qu'elle prend pour un représentant de son espèce, la guêpe vient

en réalité récolter le pollen de la fleur et assurer ainsi sa reproduction. Il y a une alliance, une symbiose qui sert la perpétuation de l'espèce. Il faut cependant faire attention de ne pas accorder trop d'importance à la dimension mimétique présente dans cet exemple. Pour les deux auteurs, il ne s'agit pas de ressembler à l'animal, de « l'imiter ou devenir comme lui, mais d'entrer dans sa zone de voisinage moléculaire qui permet de faire varier son propre rapport de vitesses ou de lenteurs, sa propre intensité de puissance²⁴⁴ ». Il s'agirait de capturer les codes pour une reproduction des formes. Nous entrons encore une fois avec Deleuze et Guattari sur des considérations sculpturales.

Regardons à présent comment les artistes procèdent lorsqu'ils se font animal. Qu'il s'agisse d'activer un devenir-chien, chat ou encore cheval, dans bien des cas, cela passe par la création d'une forme à s'ajouter physiquement, pour faire ressembler son corps à celui d'une bête. On touche alors à une hybridation que nous pourrions qualifier de mécanique, tandis que d'autres préfèrent engager une démarche performative de l'ordre du mimétique. Penchons-nous sur les stratégies développées par le travail du duo Art Orienté objet, de Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, qui prend justement forme sur ces pratiques visant, à la croisée des arts et des sciences, à s'animaliser.

Dans *Félinanthropie*, l'artiste Marion Laval-Jeantet s'est fait fabriquer des prothèses de pattes de chat et une queue dont elle se vêt pour se faire quadripède, pour ressembler au chat dans son rapport au sol, « reprenant l'usage du leurre, outil de base de l'éthologie animale et sublimant du principe merleau-pontien *d'un corps véhicule de notre être au monde*²⁴⁵ ». L'exposition des prothèses en vitrine est accompagnée d'une photographie de l'artiste les portant et interagissant avec un véritable chat. Cette pratique du leurre est aussi à l'œuvre dans *Necking* où son compagnon Benoît Mangin met des prothèses lui allongeant les jambes et une sorte de masque à échelle un d'un cou et d'une tête de girafe. Le procédé de monstration est le même que pour *Félinanthropie* : nous trouvons ce long cou fabriqué en tricot fixé au mur comme un trophée de chasse, non loin du tirage argentique couleur de l'artiste ainsi grimé devant l'enclos de véritables girafes dans un zoo. Un jeu de reconnaissance opère donc à différents niveaux : le spectateur reconnaît la girafe dans la forme tricotée, il repère dans un second temps l'utilisation de l'objet au sein de la photographie, puis enfin, il s'amuse du regard des girafes au sein même de l'image et de l'intérêt

244 A. Sauvagnargues, « Deleuze, de l'animal à l'art », in P. Marrati, A. Sauvagnargues, F. Zourabichvili, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 203.

245 C. Pirson, *Art Orienté objet, Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, p. 61.

**Art Orienté objet, *Félinanthropie*,
2007, tirage argentique, 120 x 180 cm
et paire de chaussure, queue en bambou et fourrure articulée,
dimensions variables.**

qu'elles semblent porter à leur pseudo-congénère. Il en est de même dans *Jeter les bois* où Benoît Mangin fixe des bois de cerf sur un casque de moto et aborde ainsi un troupeau de cervidés. Le fait que les bois soient fixés sur un casque de moto en fait un objet plastique qui se base sur l'assemblage et le simulacre. La girafe en tricot naît également d'un artefact pour servir une forme : la ressemblance formelle devient un canal de communication avec l'espèce représentée et rejoue cette frontière entre homme et animal. C'est en ceci précisément que le travail du duo d'artistes nous intéresse. Il convoque une grande partie des questions de représentation, de Platon à Deleuze, pour la dichotomie nature/culture et son renvoi à celle du réel/virtuel. Car si l'accaparement (*benhommenheit*) de l'animal par son environnement le place dans un rapport immédiat avec le réel, il est intéressant de pointer ici la médiatisation dont fait preuve l'homme dans son rapport avec ce qui l'entoure. Par le langage, la technique, l'homme crée des signifiants et c'est par la correspondance de la forme avec l'espèce qu'elle représente que l'animal envisage l'homme comme un des siens. Les expériences éthologico-artistiques d'Art Orienté objet sont ici la mise en pratique des observations de Lacan autour de la formation du sujet dans le stade du miroir, lorsqu'il étudie l'effet spéculaire chez le pigeon et le criquet pèlerin. « L'ovulation de la pigeonne, [...] se produit à la simple vue d'une forme évoquant le semblable congénère, d'une vue réfléchissante, en somme, même en l'absence de mâle réel²⁴⁶ ». Selon Jacques Lacan, l'animal n'ayant pas accès aux signifiants, ne pouvant se faire sujet du signifiant, ne pourrait feindre de feindre. Par la représentation, nos deux artistes parisiens brandissent face à l'animal leur différence en même temps qu'ils cherchent à l'effacer.

Dans la performance *May the Horse Live in Me*, le procédé diffère, nous ne sommes plus dans l'utilisation d'attributs formels empruntés à l'espèce, mais dans le prélèvement direct d'une substance et l'inoculation de celle-ci dans le corps de l'artiste. Marion Laval-Jeantet se fait injecter du sang de cheval pour se faire cheval et accéder à l'essence même de l'équidé. Cela semble reposer sur le principe même du génie génétique : en transférant les gènes d'un animal sur une plante on peut « commander l'apparition d'un caractère²⁴⁷ ».

Chaque semaine durant les trois mois précédant la performance, l'artiste reçoit des

246 J. Lacan, « Propos sur la causalité psychique », *Écrits*, cité in J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.*, pp. 166-167.

247 Définition donnée par Axel Khan, scientifique, essayiste et directeur de recherche à l'INSERM, dans sa conférence du 31 janvier 2000. A. Khan, *Les Enjeux de la génétique* [DVD], Vanves, CERIMES, 2000.

injections d'immunoglobine pour préparer son corps et éviter tout choc anaphylactique le jour de la performance où lui serait administré le sang de cheval. Les auto-expérimentations étant interdites par les laboratoires français, le suivi médical et la performance ont lieu à Ljubljana, en Slovénie. Il y a plusieurs étapes : le travail en amont pour que son corps tolère l'arrivée de sang étranger, l'inoculation devant le public, l'arrivée dans la galerie slovène du cheval dont est issu le sang injecté, puis une prise de sang et la lyophilisation de celui-ci pour finalement créer des sortes de reliques de ce sang de centaure. L'œuvre est présentée sous forme de vidéo d'une durée de 1h15. Voilà ce qui nous est donné à voir. Elle, en revanche, en vit un peu plus. L'artiste raconte s'être retrouvée dans un état d'hyper nervosité, se sentant à la fois toute puissante et ayant peur de tout. Elle avait une faim insatiable qu'elle tentait de combler par l'ingestion de petites quantités tout au long de la journée, dormait par cycle d'une heure, puis passait une heure éveillée, ne dormant guère plus de quatre heures par nuit. Une peur de la foule la saisit, puis tout cela disparut après quelques jours... la fusion avec l'herbivore avait eu lieu. Mais comment se l'expliquer ? Les attributs d'une espèce se transmettraient-elles si simplement, à travers le bête mécanisme d'une transfusion sanguine ? Donner son sang serait donner de sa personne, avec tout ce qui la définit : insomnies, boulimies, etc. Un peu de sang de chameau nous permettrait une traversée du désert sans eau, et pourquoi pas, pour exploiter jusqu'au bout les propriétés qui nous rendent jaloux, un peu de sang de lézard pour faire repousser le membre amputé d'une victime d'accident ? Cela semble délirant, mais ce n'est pas la véracité de son témoignage qui importe ici, comme dans les œuvres précédemment étudiées, c'est la notion de fantasme qui nous intéresse. L'artiste s'éloigne du réel pour se tricoter une autre nature. Elle fait de son corps un artefact, un être domestiqué aux caractéristiques finement sélectionnées, unique, à la croisée de l'être humain et de l'herbivore. Le jeu de la représentation opère là aussi quand on sait que son aspect extérieur est inchangé. L'animal est à l'intérieur mais bien éloigné du registre pulsionnel de l'animalité : la dose qui lui a été administrée était précisément mesurée, sous contrôle médical. Ce qui compte se trouverait alors dans cette subversion, dans la liberté qu'elle s'octroie à franchir ces limites et à passer du côté de la bête, alors même que le bon sens et les lois de notre pays s'y opposent. La stérilité des espèces hybrides nous confirme par ailleurs que la nature elle-même ne le permet pas. Cette démarche contre nature s'inscrit dans le mouvement Bio-art, tendance de l'art contemporain à s'appuyer sur les biotechnologies pour questionner l'existence, et par le travail sur le vivant, l'emprise de l'homme sur son environnement, sa toute-puissance.



Art Orienté objet, *May the Horse Live in Me*,
2011, performance.

Cynisme, innocence ou culpabilité : se faire chien pour une critique de la société

Se faire animal : cette visée est aussi au cœur des préoccupations de l'artiste russe Oleg Kulik, auteur de la fameuse performance *Mad Dog or the last Taboo Guarded by lonely Cerber*²⁴⁸. Les procédés activés par Oleg Kulik diffèrent de ceux d'Art Orienté objet : il n'a pas vocation à se déguiser en chien, au contraire, c'est dans son plus simple appareil, exhibant sa nature, qu'il fait le chien. Aucune duperie donc, pas de faux pelage ni de prothèses, l'artiste est un homme, nu, et passablement en colère. Seule la posture qu'il adopte mime le canidé, à quatre pattes, au bout d'une laisse. Des protections recouvrent cependant ses genoux, nous rappelant que cette position n'est pas naturelle chez l'homme, qu'elle endommage les parties au contact du sol.

L'artiste fait le chien car il actionne ainsi un procédé métaphorique plaçant son action dans un cadre politique, celui de la Russie dans les années quatre-vingt-dix, au lendemain de la chute du mur de Berlin. Il veut se faire défenseur de valeurs – la liberté de création – en réaction à la fermeture par les autorités politiques moscovites d'ateliers d'artistes squattés. Comme le titre de l'œuvre le mentionne, il se désigne comme cerbère solitaire, en référence au chien à trois têtes gardien des enfers dans la mythologie grecque. Il défend donc farouchement son territoire, lopin pourtant infernal. Deux ans après sa première performance à Moscou en 1994, il se refera chien, cette fois-ci à Stockholm à l'occasion d'une exposition intitulée *Interpol*, et qui avait pour vocation de réunir des artistes de Stockholm à Moscou et de mettre en exergue les échanges entre l'ouest et l'est, de recréer une « micro-société modèle dans laquelle disparaîtrait tout conflit²⁴⁹ ». C'est en tant qu'artiste russe qu'Oleg Kulik s'impose le masque de l'animal, pour signifier que dans le contexte actuel, il vit une vie de chien. « Ma position sur les mains et les genoux est une conscience de la chute de l'horizon humain, accompagnée d'un sentiment de la fin de l'anthropocentrisme²⁵⁰ ». C'est donc en nageant à contrecourant de cette représentation de micro-société modèle qu'il mord, le soir du vernissage, un critique d'art et endommage le travail exposé de Wenda Gu, artiste américaine d'origine chinoise. Au lendemain du vernissage d'*Interpol*, les avis étaient partagés : un des commissaires d'exposition justifiait lors d'une conférence de presse les débordements de la veille en les qualifiant d'« action

248 Cela se traduit par *Chien fou ou le dernier tabou d'un cerbère solitaire*, performance réalisée une première fois à Moscou en 1994, puis à Stockholm en 1996.

249 L. Pearl, « Oleg Kulik : canis, cannibale », in B. Lafargue (dir.), *Figures de l'art*, n°8, Pau, Presses de l'université de Pau et des Pays de l'Adour, 2005, p. 364.

250 O. Kulik, cité in *Ibid.*, p. 365.

Art Orienté objet, *Necking*,
2007, photographie argentique, 180 x 120 cm
et résine polyuréthane, tricot, fil de pêche, 400 x 60 x 80 cm.

Art Orienté objet, *Jeter les bois*,
2007, photographie argentique, 180 x 120 cm
et casque de moto, bois de cerf, 100 x 80 x 60 cm.

artistique dynamique²⁵¹ », tandis que pour le second commissaire d'exposition, mais aussi pour des critiques d'art et des artistes présents ce soir-là, cette justification était inadmissible. Ils dénoncèrent en une lettre ouverte son « utilisation d'un discours sur l'art pour légitimer une nouvelle forme d'idéologie totalitaire (...) qui n'a rien à faire avec la théorie de l'art, mais avec ce que nous appelons hooliganisme et idéologie *skinhead*²⁵² ». Pour l'artiste, cette morsure a du sens car elle vient sanctionner le non-respect d'une distance et l'intrusion du spectateur dans son espace « niche ». Cet événement fait beaucoup parler de lui, et dès lors Oleg Kulik enchaîne les performances où l'animal se fait métaphore d'une situation politique. L'animalité, la bestialité deviennent le cœur de son travail. Sa performance *I Bite America and America Bites Me* en 1997, reprendra ce filon en mettant en scène l'artiste dans une petite pièce en laquelle les visiteurs peuvent rentrer vêtus de protections de maître-chien, et sur lesquels il surgit, tel un chien fou, prêt à mordre. La référence insufflée par le titre nous amène au travail de Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, en 1974, lorsque l'artiste s'enferme avec un coyote au sein d'une galerie new yorkaise ; mais nous y reviendrons. La morsure n'est pas anodine et relève d'un interdit, comme nous l'avons vu plus tôt avec Derrida à propos du toucher. Dans un cas comme dans l'autre, on s'approche du tabou de l'inceste et du désir de fusionner, de communier, en absorbant une partie de l'autre²⁵³. Plus récemment, au cinéma, ce devenir-animal a été convoqué pour retranscrire ce que nous pouvons imaginer avoir été la soirée de vernissage d'*Interpol*. Dans le film *The Square*, du suédois Ruben Östlund, un dîner de gala est troublé lorsqu'un artiste performeur nommé Oleg va trop loin dans sa partition. Il est torse nu, musclé, impressionnant et joue le singe. Il porte des prothèses sur les avant-bras qui lui permettent de se déplacer en appui sur ses quatre membres et surtout il crie, il s'en prend à certains des invités qui se veulent être le reflet des membres du cercle très fermé de l'art contemporain : des donateurs et collectionneurs fortunés, richement vêtus et peu enclins à se faire chahuter. Cette scène est très intéressante à différents niveaux, pour la performance de l'artiste, certes, mais aussi pour l'étude sociétale que nous propose le réalisateur. L'homme/singe est animal au point de ne plus respecter les convenances sociales.

251 E. Lebovici, « Deux artistes russes déchaînés à Stockholm », *Libération*, 15 février 1996, mis en ligne à une date inconnue, URL : https://next.liberation.fr/culture/1996/02/15/deux-artistes-russes-dechaines-a-stockholm_162878, consulté le 29 août 2019.

252 *Ibid.*

253 Une approche psychanalytique envisagerait la morsure comme étant liée au stade oral du développement de l'enfant, et comme expression d'une première forme de sadisme et de pulsion destructrice. L'article de Lydia Pearl analyse *Mad Dog* par le prisme d'une action cannibale. Se référer au texte pour approfondir cette approche.



**Oleg Kulik, *Mad Dog or the last Taboo*
Guarded by lonely Cerber,
1994, performance.**

**Oleg Kulik, *I Bite America and*
America Bites Me,
1996, performance.**

Son comportement s'oppose à toute raison. Il touche les invités, crie près d'eux, a un comportement de mâle en rut auprès d'une jeune femme qu'il entreprend même de violer... Le malaise est alors à son paroxysme lorsque d'une passivité silencieuse, aux molles protestations, l'assistance passe finalement à une explosion de violence, rouant collectivement de coups l'artiste invité. La référence à la performance *Mad Dog* d'Oleg Kulik est revendiquée.

Dans l'œuvre littéraire de Kafka, nous retrouvons ce même transfert. Dans le conte *Les Recherches d'un chien*, le narrateur nous offre le point de vue d'un chiot qui se met à l'écart du groupe pour en observer les mœurs et ainsi, questionner son identité, et plus largement la *société* canine. Il adopte donc un comportement analyste que l'on pourrait qualifier d'humain, loin de l'insouciance de ses congénères, et questionne le fonctionnement de la société dans laquelle il vit, à l'instar des ambitions de Kulik. Ce ressort est également employé dans la nouvelle *Le Terrier*, où Kafka nous offre une plongée sous terre, dans le terrier d'un animal/narrateur. Prétextant la nécessaire défense des entrées du logis et des vivres qui y étaient stockés, nous sommes alors invités à une réflexion sur la propriété, et donc les travers et excès de la société capitaliste. Certains qualifieront ce récit comme étant une « autocaricature perfide de Kafka : un célibataire, égoïste, rusé, vorace, cruel, misanthrope, narcissique²⁵⁴ ». Et c'est effectivement lorsqu'il nous trace un portrait de l'humain qu'il me semble intéressant d'appréhender l'animal, lorsque l'artiste agit par autocritique, comme au XVIII^e siècle où l'écrivain des Lumières se servait de la figure du sauvage pour dénoncer les travers sociétaux. Nombre de passages du texte des *Recherches d'un chien* laissent d'ailleurs entendre qu'à travers son étude de la société canine et sa mise à l'écart de celle-ci, l'écrivain nous parle de sa situation de juif à Prague entre les deux guerres.

Dans *Les Recherches d'un chien* ou *Le Terrier*, en optant pour un narrateur qui est un animal, l'auteur utilise un point de vue interne nous révélant ses états d'âme. Ainsi, la projection se fait en deux temps : l'auteur se fait animal et projette donc ce que ce dernier doit penser, ses préoccupations, mais l'animal/narrateur n'est jamais que le porte-parole de l'écrivain et le lecteur le sait. Kafka ne projette donc pas uniquement ce que pense un chien, mais plutôt ce que pense un chien qui pense pour un homme. Repensons ici à Gilles Deleuze qui disait « j'écris pour les bêtes²⁵⁵ », se référant à

254 P. Citati, « Avant-propos » in F. Kafka, *Description d'un combat, Les Recherches d'un chien*, Paris, Éditions Gallimard, 1989/2004.

255 G. Deleuze, G. Boutang, C. Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

Antonin Artaud qui disait « j'écris pour les analphabètes²⁵⁶ » et William Faulkner : « j'écris pour les idiots²⁵⁷ ». Il jouait du double sens de « pour », signifiant à la fois « à destination de », et « à la place de ». « Écrire pour », voulait bien sûr dire, « à la place de », et c'est dans cette optique que j'appréhende Kafka. Le devenir-animal guattaro-deleuzien opère chez Kafka²⁵⁸ car cette pratique de la projection nous donne l'impression que l'auteur rentre littéralement dans la peau de l'animal pour nous livrer son œuvre. Chez Kulik, les excès bestiaux du performeur nous poussent également à croire qu'il est devenu chien²⁵⁹. Dans *Les Recherches d'un chien*, nous attirons l'attention sur la fin du texte, quand le chien jeûne dans une forêt et qu'il pense à ses ancêtres et « les considère, il est vrai, sans que j'ose le dire publiquement, comme responsables de tout²⁶⁰ », alors les traits d'Adam et Eve se dessinent, ainsi que ceux de leur péché originel et la prétendue culpabilité fondamentale qui en découle. Cette référence termine de tracer sur ce chien les contours de l'humanité. Comme Diogène le cynique qui casse son écuelle pour boire l'eau dans ses mains et qui se plaît à vivre nu, nous retrouvons chez Kulik comme chez Kafka le désir de s'extraire de sa condition pour en proposer un regard critique. Face au regard du chien, remémorons-nous l'exposition d'Adel Abdessemed *Je suis innocent*²⁶¹ qui s'ouvrait en 2008 sur une œuvre au néon *Anything Can Happen when an Animal is your Camera Man*, nous suggérant qu'un autre point de vue est possible. « Je suis innocent » serait en quelque sorte le dernier rôle du narrateur des *Recherches d'un chien*, lorsque, reclus dans les sous-bois, il en veut à ses aïeux. Cette scène précède d'ailleurs tout juste la fin du texte où un chien tacheté de blanc lui apparaît après qu'il se soit évanoui, un chien au « beau regard vigoureux et inquisiteur²⁶² », qui « est une forme ou une ombre de Dieu²⁶³ ». En écho de ce *tableau chien*, une citation de Mounir Fatmi résonne : « Mon père a perdu toutes ses dents, maintenant je peux le mordre ». Nous avons pu la voir apparaître dans sa vidéo *L'Homme sans cheval*, mais aussi sur les murs

256 *Ibid.*

257 *Ibid.*

258 Deleuze et Guattari dédièrent tout un ouvrage à l'œuvre de Franz Kafka : *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

259 Je parle ici du chien car c'est la performance que nous connaissons le mieux, mais l'artiste s'est aussi fait carpe en nageant dans un aquarium avec d'autres poissons de cette espèce, il s'est jeté d'un immeuble avec des ailes pour se faire oiseau, etc. Ce n'est cependant pas toujours le cas, comme dans *Horses of Bretagne* de 1998 où il est photographié entouré de chevaux mais n'adopte en aucun cas leur comportement. Au contraire, il les câline, monte dessus, semble danser dans le pré : il reste dans la position de l'humain dominant, seule sa nudité laisse entrevoir un éventuel terrain partagé. Je reste ici perplexe quant au message délivré et déçue de voir que les chevaux bretons sont ainsi désignés pour leur lieu de vie et non pas la race de trait qui en porte le nom.

260 F. Kafka, *Description d'un combat*, *Les Recherches d'un chien*, *op. cit.*, p. 261.

261 C'est cette même exposition qui contenait *Le Cheval de Turin* et *Also sprach Allah* que nous avons étudié précédemment.

262 *Ibid.*, p. 271.

263 P. Citati, « Avant-propos » *art. cit.*, p. 18.

de l'exposition *Africa remix* où il exposait *Pièges*. Et l'exposition personnelle de Mounir Fatmi à Roubaix en 2004 ne s'appelait-elle pas *Dieu me pardonne ? Comme Je suis innocent*, il transparaît ici un désir de se faire excuser. Mais de quoi ? De faire de l'art et de vouloir déjouer cette fin promise ? Chez Fatmi, le père, figure divine, figure d'autorité est annoncé vieillissant, affaibli, et par ce retournement de valeur, une seconde subversion opère car c'est le fils, le subordonné – l'animal ? – qui mord et par ce geste prend le pouvoir. Doit-on entrevoir là la scène mythique de *Totem et tabou*²⁶⁴ où une fratrie tue et mange leur père car il leur refusait ses « femelles » ? Chez Mounir Fatmi, Adel Abdessemed, comme chez Freud puis Lacan, tuer le père n'ouvre pas la porte vers la liberté, au contraire, cela renforce les interdits. Et pour cause, il s'agit chaque fois de vouloir prendre une place qui n'est pas la sienne.

Zoophrénie d'Oleg Kulik : déclaration d'amour ou blasphème ?

Critiquer un système c'est s'en faire le juge, et Oleg Kulik ne s'est pas seulement fait animal. En effet, il flirta plus d'une fois avec la figure de Dieu comme dans sa performance *The New Sermon* de 1994, où il traverse un marché aux viandes de Moscou avec une couronne d'épines sur la tête, des sabots de boucs à la place des mains et un porcelet mort dans les bras. La couronne d'épine lui prête les traits du Christ et il pousse de longs gémissements, comme pour pleurer la mort de ce jeune être. Nous voyons alors derrière cette mise en scène l'influence des actionnistes viennois qui utilisèrent le sang et l'iconographie chrétienne (le sacrifice²⁶⁵, la figure du martyr et la crucifixion notamment) pour la fonction cathartique sous-jacente à tout déploiement de souffrance²⁶⁶. Le fait qu'Oleg Kulik présente son sermon face aux étals de bouchers n'est pas innocent, et si cela sert son propos de protecteur

264 S. Freud, *Totem et tabou*, Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 1912/2010.

265 Dans son article « L'assujettissement artistique de l'animal », Miguel Egaña analyse l'acte sacrificiel dans l'art, notamment à travers les textes de Georges Bataille « L'Histoire de la religion » et « Lascaux ou la naissance de l'art » in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976.

Il y cite Georges Bataille dans la peau du sacrificateur : « Intimement, j'appartiens, moi, au monde souverain des dieux et des mythes, au monde de la générosité violente et sans calcul [...] Je te retire, toi, victime du monde où tu étais et ne pouvais qu'être réduit à l'état de chose [...] Je te rappelle à l'intimité du monde divin, de l'immanence profonde de tout ce qui est. » Nous relèverons que l'acte sacrificiel amène la fin d'une vie suivie d'une renaissance au plus près d'un état originel, d'un accès à une vérité ; démarche que nous retrouverons dans le travail de Joseph Beuys. M. Egaña, « L'assujettissement artistique de l'animal », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 12, n°2, 2013, mis en ligne le 27 janvier 2014, URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-2-page-211.htm>, consulté le 29 août 2019.

266 En effet, les actionnistes viennois se font connaître dans les années soixante-soixante-dix – en réaction à l'Autriche d'après-guerre complice du nazisme qui voulut se faire victime à la fin conflit – pour leurs performances qui associent codes rituels, « saillies blasphématoires [...] réminiscences archaïques, dans la quête de puissants effets cathartiques ». G. Mayen, *Dossier pédagogique du Centre Pompidou*, [En ligne], mis en ligne le 2 mars 2011, URL : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html#haut>, consulté le 5 juillet 2019.

des animaux s'élevant contre leur sacrifice et l'abattage, il fait plus généralement référence à la chair, commune contrée des passions où le vivant n'est plus que viande froide, vidé de son substrat, prêt à être mangé. Nous nous remémorons alors une nouvelle approche du devenir-animal que propose Gilles Deleuze dans l'ouvrage *Francis Bacon, Logique de la sensation*, lorsqu'il commente le travail du peintre et son traitement de la figure²⁶⁷ humaine comme morceau de viande, créant une « zone d'indiscernabilité²⁶⁸ » où homme et animal, une fois écorchés, ne sont plus distingués. S'appuyant sur un devenir commun, Oleg Kulik parodie donc dans *The New Sermon* la scène biblique sacrificielle de l'agneau, activant par le rituel, le désir d'une réparation, de laver l'homme de ce qu'il considère comme son principal péché : tuer et exploiter des animaux. Il s'autoproclamera même, selon les mots empruntés à la docteure en art, Alice Cazaux, « nouveau messie venu libérer l'espèce animale²⁶⁹ » et rédigera les *10 commandements pour la zoophrénie*, parodiant explicitement le décalogue de Moïse :

1- L'esprit créateur n'est pas anthropomorphe. Apparemment le monde n'est pas définitivement séparé entre Dieu et le Diable, entre l'homme et la femme, entre les démocrates et les conservateurs, les libéraux et les radicaux. Le monde est beaucoup plus varié. Il est partagé entre le phoque et la chauve-souris, la fourmi et le fourmilier, entre l'homme et le chien.

2- Nous perdons le monde, et nous même, dans notre marchandage. L'homme est vieux, faible et absolument immoral. Du fait de cette obsession de Superman, l'homme est condamné s'il n'est pas capable de trouver l'énergie intellectuelle nécessaire à l'élaboration d'une nouvelle morale et, démoralisé par son histoire, il n'est finalement pas capable de trouver sa propre place dans le monde réel (le monde absolu, non conventionnel et non virtuel). Finalement, la catégorie de la réalité n'a été intégrée dans aucun système philosophique ou esthétique. Même la science a abandonné cette catégorie (les exceptions sont extrêmement rares). Mais le salut est toujours possible.

3- C'est l'homme qui doit faire le premier pas vers la morale post-humaniste, car il a une dette envers toutes les espèces (la sienne incluse).

4- L'homme sera sauvé par son humilité et méprisé pour son orgueil anthropocentrique. Ni Superman, ni l'homme de la masse, qui cache avec empressement le Superman qui est en lui, n'ont de futur. Le futur est post-humaniste. L'homme n'est pas le roi de la nature ou la couronne de la création, il n'est qu'une espèce biologique parmi toutes celles qui peuplent notre planète, et pas la plus nombreuse (les insectes sont plus nombreux). Rien, excepté l'agressivité, n'en fait une espèce supérieure aux autres.

5- L'alter ego de l'homme est un animal supprimé en lui, une créature qui ne peut mentir, qui connaît le secret d'une existence harmonieuse dans le monde réel, et qui ignore les problèmes d'identité. L'animal est absolu, et son identité est absolument évidente. Histoire, politique, art, sont un témoignage clair du fait que l'homme ne peut pas construire seul, opposé à

267 Nous utilisons ici le terme « figure » car pour le philosophe la figure n'a pas de visage et Bacon vise justement à défaire celui-ci pour « faire surgir la tête sous le visage » (p.19), effaçant une caractéristique humaine pour faire entrer le corps dans une zone commune à l'homme et l'animal où opère le devenir-animal. G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, op. cit.

268 *Ibid.*

269 A. Cazaux, *De l'idiot au fou dédoublé : recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*. Thèse de doctorat en Art et Histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015, p. 196.

l'autre (lui-même un être humain). L'homme doit trouver un Autre non anthropomorphe en lui-même.

6- Aimer l'animal qui est en vous, c'est comprendre et aimer tous les êtres qui vivent et respirent à vos côtés, qu'ils soient humain ou chien, lion ou tueur de baleines, fourmi ou fourmilier, phoque ou chauve-souris. Nous sommes égaux lorsque nous faisons face à la réalité. Seulement en se fondant de manière ascétique dans l'autre et en s'empressant de dissoudre l'autre en soi sauver l'homme et le monde.

7- L'humilité de l'homme dans sa quête pour sa vraie place dans le vrai monde dissimule une extraordinaire impulsion créative. La nouvelle culture d'une Noosphère sera offerte à tout être vivant parce que cette nouvelle culture sera basée sur le réflexe (et non la réflexion), elle sera basée sur le langage de la douleur et de la passion, les seuls capables de rendre l'odeur de la réalité que l'homme a oubliée (étymologiquement, nous signifie la capacité de sentir).

8- Le message et l'objectif de l'art aujourd'hui est de trouver une morale intégrée, fonctionnelle pour tous les êtres vivants. L'art est mort quand il ne parle pas de la chose principale qu'est la morale (et il n'en a pas parlé depuis longtemps). L'esthétique comme sphère d'activité humaine est morte. Aujourd'hui, l'inutilité de l'esthétisme peut s'observer dans n'importe quel geste esthétique. L'éthique est morte aussi. Son inutilité s'observe dans n'importe quelle tentative de réaliser un geste humain éthique aujourd'hui. Seule l'annihilation des frontières entre les espèces pourrait sauver la morale et l'esthétique nouvelles.

9- L'animal pense, donc il existe. « Je pense, donc je suis » est la justification de l'homme à son permis de détruire. Mais où est la preuve que l'animal ne peut penser ? Vous le pensez seulement parce qu'il ne cite pas Deleuze et Guattari et leur stratégie de devenir un animal ? Ce n'est pas une vraie preuve. Chacune des espèces biologiques a sa propre culture et ses propres problèmes linguistiques. Sommes-nous capables de citer une abeille ou une fourmi, et connaissent-elles moins de succès dans la construction d'une société que Sir Thomas Moore ?

10- L'expansion de la morale entre les espèces est la principale demande du libéralisme et de la démocratie. Les valeurs libérales, la démocratie représentent les seules réussites de l'humanité qu'elle déforme elle-même chaque minute. Cette déformation peut s'expliquer par le fait que l'homme est exclu de plusieurs relations inter-espèces. Vous ne pouvez pas être démocrate et libéral au sein d'une espèce lorsque vous ignorez, réprimez et annihilez les autres.²⁷⁰

Le manifeste de Kulik est alors antispéciste, il met au même niveau toutes les espèces animales y compris l'espèce humaine, et accorde de nombreux succès aux animaux tels que construire et gérer une société, penser... Selon lui, le salut n'advient que dans le « faire ensemble », Dieu aurait une forme animale, non humaine, et il en reviendrait à l'homme de « trouver un Autre non anthropomorphe en lui-même²⁷¹ ». Partant de ce constat, les photographies *Deep into Russia*, au caractère pornographique et zoophile, s'inscriraient dans le sillon d'un acte amoureux, nuançant l'aura de perversion qui colle dans un premier temps à l'image. À la vue du sexe en érection de l'artiste, tout contre un lapereau ou dans la gueule d'un cochon, nous repensons à Diogène et à l'utilisation, entre autres, de l'acte masturbatoire dans des lieux publics comme acte

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 196-197.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 197.

**Adel Abdessemed, *Anything Can Happen when an Animal is your Camera Man*,
2008, Néons, 19,5 x 2,3 m.**

**Oleg Kulik, *Deep into Russia*,
série commencée en 1993, photographie argentique.**

contestataire. Par ce biais outrageux et ce manque criant de pudeur et de civisme, le philosophe grec bousculait la société humaine et dénonçait son fonctionnement. Les « saillies blasphématoires²⁷² » d'Otto Muelh, Hermann Nitsch et consorts activent le même levier. Le titre *Deep into Russia* se traduisant par « profondément dans la Russie », c'est la vie des russes dans les campagnes profondes qui semble ici parodiée. Sachant que cette série de photographies datent de 1993, soit un an avant le premier *Mad Dog* de l'artiste, et trois ans avant le scandale d'*Interpol*, il semble difficile d'appréhender son travail autrement qu'à travers le prisme de la provocation et de l'image choc. Le *buzz* n'a d'ailleurs pas manqué : la FIAC de 2008 vit des policiers débarquer pour ces seules images, jugées « à caractère violent ou pornographique, ou contraires à la dignité humaine et susceptibles d'être vues par des mineurs²⁷³ ». La censure opère comme lorsque les autorités du pays intiment à Art Orienté objet d'aller faire leurs expériences de transfusions sanguines en dehors des frontières : il s'agit là d'une alliance contre-nature. Il est alors intéressant de tenter de mettre le doigt sur ce qui gêne autant. Le titre *Zoophrénie*, qu'il donne à une partie de son travail, notamment la série de photographies *Deep into Russia*, résulte d'une contraction des termes « zoophilie » et « schizophrénie ». Il s'agit donc à la fois d'aimer les animaux, de pratiquer cet amour, par la sexualité notamment, et d'y associer les symptômes d'une maladie mentale définie par un comportement révélant une dissociation de la personnalité. Nous pouvons donc entendre dans *zoophrénie* l'accusation et l'excuse en un seul mot. L'artiste désire bousculer les carcans de l'homme dit « civilisé » et s'autorise, pour ce faire, toutes les pratiques possibles. Oleg Kulik explore les frontières entre civilisation et sauvage, et par la création même du terme de « zoophrénie », il nous prévient qu'il quitte la *mimèsis* pour un voyage intérieur, *deep into* l'humanité, à la recherche de cet « Autre non anthropomorphe²⁷⁴ ».

Dans sa thèse de doctorat, Alice Cazaux procède au rapprochement du travail d'Oleg Kulik avec la déconstruction derridienne. En effet, lorsque l'artiste refuse la parole et la station debout, lorsqu'il aboie ou qu'il meugle et dénonce le sacrifice animal, il remet en perspective le carno-phallogocentrisme derridien, soit, en un mot, la conceptualisation du phallogocentrisme, du logocentrisme et de l'abattage des animaux pour leur consommation, comme étant les clés de voute d'une construction du pouvoir dans notre société occidentale. De la même façon que Derrida a rédigé *L'Animal que*

272 G. Mayen, *Dossier pédagogique du Centre Pompidou*, op. cit.

273 H. Bellet, « Des flics à la FIAC », *Le Monde*, mis en ligne le 27 octobre 2008, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/10/27/des-flics-a-la-fiac_1111490_3246.html, consulté le 28 mars 2019.

274 A. Cazaux, *De l'idiot au fou dédoublé : recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*, op. cit., p. 197.

**Oleg Kulik, *The New Sermon*,
1994, performance.**



**Oleg Kulik, *Deep into Russia*,
série commencée en 1993, photographie argentique.**

**Hermann Nitsch, *Théâtre des orgies et des mystères*,
1984, performance.**

donc je suis, se considérant « Comme [...] l'élus secret de ce qu'ils appellent les animaux²⁷⁵ », Kulik le messie se fait intercesseur entre le monde des humains et celui de l'animal. Dans sa performance *The New Sermon*, mais aussi dans *Missionary*, quand il veut évangéliser des carpes, il joue de la symbolique religieuse pour questionner la morale, la culpabilité de l'humain tout puissant et faire peser le doute d'un jugement dernier. La religion étant à envisager comme l'apanage de l'humain, utiliser ses codes sémantiques procéderait là encore à faire se refléter l'animal sur l'homme, et l'homme sur l'animal, mettant en évidence une frontière où la spiritualité s'oppose à la matière, à la viande, à la chair.

Les exemples de ces différentes pratiques performatives visant à devenir animal, à établir un contact d'une nature différente, n'en constituent absolument pas la liste exhaustive. Ces travaux ont ici l'intérêt de venir nous faire réfléchir aux moyens plastiques mis en œuvre pour enjamber la frontière qui sépare l'homme de l'animal. Nous comprenons alors que ces pratiques s'ancrent davantage dans le champ de la performance, là où l'action est expérience et que le devenir est en mouvement.

**Oleg Kulik, *The Missionary*,
1995, performance.**

275 J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, op. cit., p. 91.

II/1.3. CHAMANISME, INTERCESSION ET ANIMAL PSYCHOPOMPE

L'artiste chaman

La figure de l'artiste intercesseur entre deux mondes est justement le cœur du travail de Joseph Beuys. Il a construit son œuvre autour d'une mythologie personnelle dans laquelle il tient une place de *medecin man*, de chaman. Tout commence pendant la Seconde Guerre mondiale alors qu'il est étudiant en médecine. Le jeune homme aurait été enrôlé par la *Wehrmacht* pour piloter des avions sur le front russe où il aurait eu un violent accident qui marquera la fin d'une vie, suivie d'une renaissance. Grâce aux soins d'une tribu nomade, les tatars, qui l'ont recueilli et soigné, le pilote tombé du ciel revient à la vie, imprégné des us de ses hôtes. À son retour chez lui, il se revendique artiste-chaman porteur d'une mission, comme le christ ressuscité, et se met en tête de sauver la civilisation et de laver l'Allemagne de ses péchés commis. Sa démarche ressemble à s'y méprendre à celle des artistes performeurs précédemment étudiés : la charge de l'horreur nazie semble imposer une démarche cathartique. Dans le travail de Joseph Beuys, on retrouve avec récurrence des matériaux qu'il utilise comme autant d'ingrédients d'une pommade qui soignerait les êtres meurtris et panserait les plaies béantes de leur humanité. Nous avons évoqué précédemment l'utilisation de plaques métalliques et de semelles pour marquer et faire sonner ses pas au contact du sol, mais d'autres éléments reviennent fréquemment : le feutre, le cuivre, le miel, la graisse, le sang, l'os ou encore l'animal (mort ou vivant) constituent son vocabulaire plastique, pour leurs propriétés mais aussi leur charge symbolique. Par exemple, nous trouvons le lièvre dans nombre de ses travaux²⁷⁶ car il symbolise la renaissance, l'émergence de la vie depuis la terre nourricière où il vit. Le coyote de *I Like America and America Likes Me* (1975) représente l'esprit des indiens d'Amérique, le cheval de l'action *Titus/Iphigénie* (1969) est l'animal psychopompe, il guide le chaman pour passer d'un monde à l'autre, des vivants aux morts, du terrestre au céleste. Les matériaux cités ont pour point commun de réagir à la chaleur, comme conducteurs ou isolants, et de cristalliser

²⁷⁶ Nous avons pu voir auparavant le léporidé dans *Tombeau du lièvre* (1962), *Symphonie sibérienne* (1963) ou encore *Le Chef* (1964). L'animal continuera de peupler son œuvre jusqu'à sa fin.

un changement d'état : la graisse fond, comme l'or ou le cuivre, le miel est un produit animal issu d'une transformation du végétal, que l'homme ingère et transforme à son tour, etc. Ils sont extraits des souvenirs des soins qui lui auraient été prodigués par ses sauveteurs cimmériens. Nous nageons, chez Joseph Beuys, en plein mythe, et la place du fantasme dans ses récits apparaît extrêmement intéressante dans notre étude de la relation à l'animal. En effet, l'artiste se disant chaman, il se doit d'être en lien avec les esprits, notamment ceux que véhiculent les animaux. Ses projections sur la supposée nature de leur relation alimentent la légende. La recherche de la vérité dans ses témoignages importe peu finalement et nous nous accorderons sur la dimension archétypale qui naît de cette histoire, sur l'aura mystique qui le nimbe. D'ailleurs, nombre de ses références en appelle à la figure du héros. Sa citation de la pièce de Shakespeare, *Titus*, convoque la figure héroïque du personnage Titus, défenseur de Rome. Plus largement, toute l'histoire de cette pièce, qui passe par le chaos mais s'achève dans l'ordre, nous rappelle l'importance de la notion de construction dans le travail de Beuys, qu'il s'agisse d'un lien entre les mondes, d'érection de formes, de matières, ou encore de pédagogie. Dans son article « Joseph Beuys : la Fabrique d'un Chaman », l'historienne de l'art Maïté Vissault met directement en lien l'œuvre de l'artiste avec la reconstruction de l'identité allemande après-guerre.

En effet, plus encore que la « thématization du refoulement de l'histoire allemande » Beuys a réactualisé une conception de l'art qui puise ses racines dans Schiller, Goethe et Wagner : dans une conception mythique, une transcendance inspirée par l'œuvre d'art totale et le romantisme allemand.²⁷⁷

Nous retrouvons alors en filigrane les revendications romantiques d'une nature enchantée et d'un mythe du bon sauvage. Comme nous l'avons abordé au début de cette thèse, l'homme convoque l'animalité par la pratique artistique « pour opérer un retournement vers sa propre nature animale, pour lutter et résister contre la fatalité d'un éloignement qui s'opère depuis ses origines et vers une mort certaine²⁷⁸ ». C'est donc *lavé* des méfaits de la civilisation, après son séjour en terre orientale, que l'artiste revient intercéder entre deux mondes et reconstruire les ruines du territoire allemand dévasté après-guerre, tout autant que son peuple, pour « orchestrer le passage du chaos au cristallin²⁷⁹ ». Si, pour Joseph Beuys, il réside en chaque homme un artiste, et qu'il

277 M. Vissault, « Joseph Beuys : la Fabrique d'un Chaman », *Art et société*, n° 15, avril 2007, mis en ligne le 26 avril 2007, URL : <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/2394>, consulté le 19 juillet 2019.

278 Cf. le premier chapitre de cette thèse.

279 F. Hergott, M. Hohfeldt (dir.), *Joseph Beuys*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 8.

faut privilégier « l'art comme enseignement, [et] non pas l'enseignement de l'art²⁸⁰ », alors médecine et pratique artistique se confondent et Beuys se fait guide pour aider chacun à trouver sa voie, et les âmes à trouver leurs corps. Son statut de chaman place le rituel guérisseur comme procédé de reconstruction, conférant à l'action une valeur artistique où se mêlent les gestes, les sons et le visuel. Il porte également le masque du berger, entouré tour à tour de son bestiaire, de ses élèves, du peuple allemand (il fera une carrière politique), qu'il invite à se former au contact d'une vérité dont il serait porteur²⁸¹. Joseph Beuys canalise l'indéterminé – qu'il s'agisse de l'élève qui apprend ou du matériau brut qui réagit aux fluctuations de températures – pour qu'il (se) révèle.

Le duo Art Orienté objet a une approche artistique similaire de celle de Joseph Beuys dans la mesure où sa production artistique est insufflée par une mouvance relative au soin et accompagnée d'un discours de mythification. La part du fantasme tient en effet une place conséquente dans la réflexion de Marion Laval-Jeantet et de Benoît Mangin. Nous la saisissons pleinement lorsque nous pensons à la performance de 2011 *May the Horse Live in Me*. À l'instar de Joseph Beuys, Marion Laval-Jeantet peut prétendre avoir vécu dans cette performance une expérience extraordinaire digne d'une réincarnation et en ressortir plus forte, avec le pouvoir et l'aura d'un guide. Également psychologue et anthropologue, elle revendique d'ailleurs une véritable connaissance de la nature humaine qu'elle traite en miroir du monde animal, sans cesse interrogé dans sa pratique artistique. Une autre expérience, antérieure à celle de la transfusion sanguine, leur offre la possibilité, en 2003, d'un flirt avec un autre monde. Le duo part au Gabon faire l'expérience du Bwiti, cérémonie rituelle incluant une prise d'Iboga, une racine puissamment psychotrope. Lors de ce rite, l'initié se retrouve pendant plusieurs jours en proie à des visions qui lui feront rencontrer ses ancêtres défunts et « faire face à sa propre mort²⁸² ». Il acquiert sous l'effet de la plante, la capacité de voyager d'un monde à l'autre. Il faut, pour ce faire, « laisser tomber [...] les systèmes de protection mentale pour se laisser envahir d'énergies et d'entités parfaitement étrangères²⁸³ », qu'elles soient issues d'une autre culture – en

280 *Ibid.*, p. 16.

281 Pensons ici à la ressemblance entre le chaman représenté à Lascaux, *L'Homme du puits*, et l'artiste allemand dans sa performance avec le coyote : tous deux sont munis d'un sceptre ou d'une canne et leur tête est couverte (d'un chapeau de feutre chez Beuys, d'un masque d'oiseau sur la paroi de la grotte).

282 M. Laval-Jeantet, « Approche thérapeutique de la prise d'iboga dans l'initiation au Bwiti vécue par les Occidentaux », *Psychotropes*, vol. 10, 2004, mis en ligne le 1^{er} avril 2004, URL : <https://www.cairn.info/revue-psychotropes-2004-3-page-51.htm>, consulté le 28 avril 2020.

283 P. Pique « Art Orienté objet : vers une nouvelle alchimie de l'art et du vivant. Entretien avec Marion Laval-Jeantet » cité in M. Cloutier, *Le Bio-art comme espace de conceptualisation de l'identité : figurer le corps humain sous l'œil des biotechnologies*, Thèse de doctorat en Histoire de

**Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*,
1964, performance.**

l'occurrence gabonaise – ou d'une autre nature, animale ou végétale. En effet, celui qui a ingéré la plante doit s'attendre à « passer par un stade au cours duquel des esprits animaux forestiers vont le posséder²⁸⁴ » : une connexion interespèces aura donc lieu. L'initié tout entier devient un territoire du rêve, traversé, parcouru par d'autres esprits, et la richesse de ces rencontres nourrira sa connaissance de lui-même et s'exprimera dans un être-au-monde pleinement conscient. En clin d'œil à Adel Abdessemed, nous serions tentés de dire « Everything can happen when an chaman is your cameraman », et dans le cas d'Art Orienté objet, le scénario s'écrit à plusieurs mains. Les portes sont ouvertes et les flux fantasmatiques continuent d'alimenter l'imaginaire des deux artistes, donnant naissance aux œuvres que nous leur connaissons et qui nous renvoient cet entre-deux où le fantasme d'un devenir-autre a pris place. Cependant, quelque chose m'échappe dans leur travail à travers leurs choix matériels pour retranscrire l'intangible. En effet, l'esthétique d'Art Orienté objet dessert, à mon avis, toute visée onirique car bien que l'expérience du Bwiti, comme l'administration du sang de cheval dans ses veines poussent physiquement l'artiste aux limites de son propre corps, Apollon nous impose la lumière là où Dionysos nous offrirait la perception, mais dans l'obscurité.

**Art Orienté objet, *La Vision*,
2003, photographie couleur, 60 x 300 cm.**

Ce voyage initiatique est sensé opérer un retournement vers ses propres ancêtres, mais aussi vers les traditions d'un peuple appartenant au continent africain, « le berceau de l'humanité ». Or, les images ramenées de ce périple m'apparaissent fortement rattachées à un point de vue chrétien qui, même s'il fait écho à l'histoire du continent africain, colonisé par les pays européens évangélistes, m'apparaît en opposition par rapport au rite animiste du Bwiti. En effet, les deux artistes convoquent un passage

l'art, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 173.
284 Marion Laval-Jeantet citée in *Ibid.*

de la Bible pour justifier ou expliquer la photographie *Léo et Bos*²⁸⁵. Le point de vue demeure, malgré les tentatives d'exotisme, absolument univoque. Le duo parisien nous affiche sa domination de la faune et de l'inconnu, en dépit d'un sauvage qu'ils désirent pourtant investir.

**Art Orienté objet, *Léo et bos*,
2006, photographie argentique couleur, 87 x 240 cm.**

Chez Joseph Beuys, l'œuvre me semble bien plus puissante car son vocabulaire tout entier – formel et matériel – véhicule ses propres croyances et en propose une lecture singulière. Le symbolique manque dans le travail du duo pour nous autoriser un accès universel qui rejouerait la porosité de ces différents mondes.

285 *Léo et Bos* est une photographie qui superpose deux prises de vue faites au même endroit à 24 heures d'intervalle. On y voit un lion faire face à un bœuf. Le bœuf a été photographié le premier car si le lion se trouve à cet endroit même le lendemain, c'est parce qu'il piste sa proie. Pour Marion Laval-Jeantet, ce parallèle entre deux espace-temps touche justement à une définition du sacré : « En annulant le postulat du temps, on obtient une image qui correspond à l'évocation biblique post-apocalyptique de la paix des animaux. "le lion et le bœuf mangeront de la paille ensemble". Isaïe 65.25. » Pour ma part, je relève, grâce au médium photographique, la capture du sauvage avec, par ce jeu de superposition, une cohabitation voire un apprivoisement des bêtes sauvages pour les faire paître ensemble. Si sacralité il y a, elle m'apparaît résider dans l'approche de ces animaux si puissants et dans la transgression des distances de sécurité qui semblent s'imposer d'elles-mêmes. Comme sur les parois rupestres du paléolithique supérieur, la technique employée pour la représentation fixe l'insaisissable et immobilise le furtif. M. Laval-Jeantet, interrogée in « La voie du rêve / The Path of Dream », *Espace Sculpture*, n° 91, printemps 2010, mis en ligne le 28 mars 2011, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/63016ac>, consulté le 28 avril 2020.

L'importance du *logos* ou le sacre du silence

Revenons à Joseph Beuys pour aborder la question du langage, cruciale dans la relation à l'animal. Durant sa performance de 1965, *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*, il se promène dans une galerie, le visage recouvert de miel et de feuilles d'or²⁸⁶, avec, de la même façon que l'on porterait un bébé, un lièvre mort dans ses bras. Comme le titre nous l'indique, l'artiste remplit ici une mission : celle de médiateur entre sa peinture exposée aux murs, et cet animal mort, peu enclin, *a priori*, à en saisir l'enjeu. Pour ce faire, il lui murmure un langage inintelligible et lui approche la patte des tableaux pour qu'il touche la peinture et ainsi rentre en contact avec elle, pour la comprendre ou la sanctifier. Une retransmission par vidéo permet au public maintenu hors de la galerie, de l'espace sacré du rituel, de suivre la performance. Si Beuys est le médiateur, et nous le savons bon pédagogue²⁸⁷, le lièvre semble ici lui offrir un miroir : chacun est un guide, un berger psychopompe. Dans son discours, la compréhension de la parole usitée n'a pas d'importance. Elle se veut « un murmure incompréhensible [parce] que les hommes trop intellectualisés, ne sont plus ou pas encore en mesure de comprendre²⁸⁸ ». Il utilise la parole comme engagement artistique, pour faire œuvre. Chez Beuys, elle est sculpture. « La voix (le volume de la voix, son modelé, ses tons) prend part à l'espace créé²⁸⁹ ». Elle se fait matériel modulable, conducteur dynamique et fluctuant, elle « s'oppose à l'éternité du marbre²⁹⁰ ».

Nous touchons ici à une problématique incontournable à nos questionnements. La parole, et par glissement, le langage, sont la clé de voute des théories logocentristes de la philosophie occidentale qui veut, par cette faculté, ériger la frontière séparant l'homme de l'animal. Dans son livre *Le Silence des bêtes, La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, la philosophe Elisabeth de Fontenay s'emploie à déconstruire, dans un sillage derridien, l'apanage d'un propre de l'homme. Dans un entretien pour la revue *Pouvoirs*, la philosophe tente de définir ce qui marque la différence de l'homme face aux autres animaux.

286 Comme nous l'avons vu précédemment avec les reproductions anthropomorphiques des chamans artistes de la préhistoire, la tête appartient au monde animal, au monde des esprits, à « l'espace transcendantal où la mort n'est plus crainte ». Cf. le premier chapitre de cette thèse.

287 En effet, « la pédagogie, [est le] premier cercle d'un corps de doctrine implicite, noyau même de la conception de Beuys – l'art comme enseignement, non pas l'enseignement de l'art – », F. Hergott, M. Hohfeldt (dir.), *Joseph Beuys, op. cit.*, pp. 15-16.

288 *Ibid.*, p. 20.

289 *Ibid.*, p. 16.

290 *Ibid.*

S'il peut y avoir un propre humain il réside, je le redis, dans le pouvoir, la décision de marquer une frontière : c'est dans ce qu'on appelle le performatif. En rhétorique, une locution performative désigne une affirmation qui constitue simultanément l'acte auquel elle se réfère [...] C'est l'éthico-rhétorique plus que le rationnel qui fait la spécificité de l'humain.²⁹¹

Nous comprenons alors la tautologie sous-jacente à la problématique. Parce que l'homme peut le faire et par la parole, l'acter, il divise et cloisonne les espèces, jouant par la taxinomie, d'une certaine façon, à se prendre pour Dieu, à prendre une place qui n'est pas la sienne. Cette discrimination maniaque constituerait pour Elisabeth de Fontenay le « véritable péché originel qui pousse l'humanité à l'autodestruction²⁹² ». Dans le contexte de prêche de *The New Sermon* d'Oleg Kulik, ou encore chez Joseph Beuys, nous notons que l'artiste fait usage de sa voix mais qu'elle véhicule un message sonore qui ne se base pas sur le *logos*. Ainsi, l'artiste, messie ou chaman, bafoue son apanage humain pour communiquer et communier en un seul mouvement, faisant de l'oralité un canal sensible que tout être vivant doté d'organes récepteurs est en mesure de saisir.

Dans une autre veine artistico-éthologique, le duo d'artistes Art Orienté objet avait pour projet de créer une machine permettant de révéler une télépathie entre l'homme et l'animal. Mettant en lumière ce vieux fantasme d'une lecture de ce qui se passe dans la tête des animaux, ces Autres qui n'ont pas la parole. Le dispositif visait à enregistrer les auras électromagnétiques émanant de chacun des corps, ces dernières évoluant selon les humeurs des sujets. Appelées « effet Kirlian », du nom du scientifique qui découvrit ce phénomène, ces luminescences créent comme un halo. Il aurait alors s'agit de mesurer et d'enregistrer les auras des animaux, *versus* celles des hommes. Malgré l'ancrage artistique du projet, ses auteurs démentant toute ambition scientifique, la grande halle de La Villette retoqua le projet, sensiblement pour des raisons éthiques.

Si le langage parlé ne tient pas une place prépondérante dans mes travaux, il apparaît à plusieurs reprises dans sa forme écrite. La sculpture *Good Boy* par exemple donne des mots à manger à mon cheval. *J'aime mon maître* propose de même à mon chien, mais dans un cas comme dans l'autre, l'enjeu est ailleurs. L'animal est rendu actif par le fait que ce qui lui est destiné est appétent. Alors même que les lettres tracées nous racontent une frontière dressée par notre logocentrisme triomphant, elles viennent

291 E. de Fontenay, « L'Homme et l'animal : anthropocentrisme, altérité et abaissement de l'animal », *Pouvoirs*, n° 131, avril 2009, mis en ligne le 1^{er} mai 2009, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-pouvoirs-2009-4-page-19.htm>, consulté le 16 juillet 2019.

292 *Ibid.*

pointer volontairement l'appétit et l'instinct de la bête, montrant que l'importance de notre *logos* humain est finalement toute relative. *Good Boy* récompense, et si mon cheval ne lit pas l'anglais, ce n'est pas grave, le contact du sel sur sa langue lui transmet, par le plaisir qu'il en tire, le même message. Bruce Nauman mange lui aussi des mots dans sa vidéo *Eating my Words* : il dévore des tartines en forme du mot *word*, recouverte de confiture. Dans cette œuvre, comme dans nombre d'autres de ses vidéos, le langage est au centre de sa démarche et se met au service de l'humanité dont il dénonce les absurdités au rythme aliénant de ses ritournelles. Le pain se fait corps du Christ dans certaines fictions qui nous sont racontées, mais chez Bruce Nauman, en 1967, subissant les influences de *Chair* de Joseph Kosuth, deux ans plus tôt, le pain est pain et c'est (aussi) un mot. De la même façon que pour la série *Objets sentimentaux*, le matériau utilisé (croquette, sel, crin) contient déjà en lui-même le message délivré, qu'il s'agisse d'un maître aimant son chien dans l'attente d'une réciprocité ou d'un propriétaire de cheval qui le remercie d'être à ses côtés. Il opère une association d'idées entre le matériau choisi et l'objet produit. Ainsi, je place cette démarche à la croisée des considérations de Kafka et de Faulkner puis Deleuze : j'écris pour un chien qui penserait comme un homme. C'est du moins ce que je veux faire passer aux autres humains, lecteurs et spectateurs de ces pièces. Mes projections anthropomorphiques et mes fantasmes demeurent moteur premier.

Révélation du monde animal et communication entre deux mondes : animal intercesseur et psychopompe

Nous avons vu précédemment que le duo Art Orienté objet misait sur une ressemblance formelle et un effet spéculaire pour rencontrer l'animal. Ce canal de communication visuel est développé en accord avec les observations qui peuvent être faites du règne animal, lorsque la parade amoureuse, notamment, suscite un déballage de formes et de couleurs. C'est précisément le sujet de l'ouvrage incontournable d'Adolf Portmann, *La Forme animale*. Ce passionnant zoologue nous y livre ses recherches sur le rapport entre l'intériorité de l'animal et sa révélation par le biais des pelages et parures chatoyants. Dans la préface de la dernière édition de l'ouvrage²⁹³, Jacques Dewitte met en avant l'importance de l'individu et son besoin naturel « d'"apparaître", de "se montrer", de "s'autoprésenter", mû, par exemple, par la fierté²⁹⁴ ». Dans cette visée,

293 A. Portmann, *La Forme animale*, Paris, Éditions La Bibliothèque, 1961/2013.

294 *Ibid.*, p. 17.

un mouvement commun pousserait l'individu à se regrouper par espèce pour occuper le règne animal, – comme un clan ou un gang s'emploierait à investir un territoire, arborant les mêmes marques et les mêmes couleurs, comme signes distinctifs les ralliant à leur communauté et à une cause commune (généralement la perpétuation de leur espèce). La fierté serait alors le moteur d'une adresse aux autres espèces, et nous autres humains en serions, entre autres, récepteurs. Nous percevons ici le concept nietzschéen de volonté de puissance. Le philosophe allemand désigne ainsi la tendance à l'accroissement que l'on trouve dans tout principe vital. La volonté de puissance se détermine comme « structure générative de l'apparence²⁹⁵ », « elle ne peut se manifester qu'au contact de résistances²⁹⁶ », en relation avec d'autres forces et dans un rapport de domination, dans le but de prendre une place. L'autoprésentation serait une ontologie de la relation. Lorsque Deleuze et Guattari observent un oiseau australien et le qualifient « d'artiste complet » au regard de la mise en scène qu'il effectue chaque matin avant de se livrer à son tour de chant, nous pensons effectivement assister à une scène d'autoprésentation. Comme Joseph Beuys le chaman, le *scenopoïetes dentirostris* pourrait être vu comme intercesseur, ordonnateur d'une œuvre d'art totale, donnant à voir à l'homme ce qu'il ne peut comprendre dans les chants de l'espèce.

Le Scenopoïetes dentirostris, oiseau des forêts pluvieuses d'Australie, fait tomber de l'arbre les feuilles qu'il a coupées chaque matin, les retourne pour que leur face interne plus pâle contraste avec la terre, se construit ainsi une scène comme un ready-made, et chante juste au-dessus, sur une liane ou un rameau, d'un chant complexe composé de ses propres notes et de celles d'autres oiseaux qu'il imite dans les intervalles, tout en dégageant la racine jaune de ses plumes sous son bec : c'est un artiste complet.²⁹⁷

Nous pouvons également être surpris par l'observation du *jardinier à bec argenté*, cousin du *scenopoïetes dentirostris* dont le photographe Daniel Naudé nous a rapporté l'image du nid. Un véritable souci esthétique, cette volonté d'autoprésentation, semble ici encore animer l'animal. En effet, ce dernier a pour habitude de construire son habitat, puis de le décorer en bleu dans un second temps, soit par l'apport d'objets divers collectés ayant cette couleur, soit par l'enduit des murs d'un mélange de salive et de jus de baies. Par cet acte, il se fait médiateur, ramenant aux oiseaux de son espèce des objets fabriqués par l'homme et les réemployant, au même titre que les enduits qu'il crée, comme pour pardonner à l'homme de produire tant de déchets nuisibles pour le monde animal. Il est alors notable de constater que l'homme, qui se pare de plumes à travers de le monde et dans diverses cultures, offre cette fois-ci

295 P. Montebello, *Nietzsche, La volonté de puissance*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 10.

296 *Ibid.*, p. 23.

297 G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 174.



Marion Le Torrivellec, *J'aime mon maître*,
2009, vidéo couleur, 16 min 14 s.



Marion Le Torrivellec, *Good Boy*,
2016, pierre à sel, 16 x 13 cm.

Bruce Nauman, *Eating my Words*,
1966-1967/1970/2007, photographie couleur, 49,2 x 60,5 cm.

l'ornement à l'oiseau.

Avec une autre démarche, mais toujours dans une recherche de communication et de porosité entre nos deux mondes, l'artiste japonais Shimabuku travaille avec des animaux, souvent pieuvres ou singes, et les met en situation avec différents éléments, jouant à exploiter un hasard et, par le « laisser faire », à voir ce qu'il advient²⁹⁸. Nous noterons des similitudes avec l'œuvre de Joseph Beuys, notamment dans l'exploitation de l'indéterminé. Dans la vidéo *Et puis j'ai décidé de faire visiter Tokyo à une pieuvre d'Akashi*, Michihiro Shimabuku capture une pieuvre et l'emmène dans une petite poche d'eau visiter la ville de Tokyo. La vidéo rend compte de ce périple. Que ce soit une exposition de peinture chez Joseph Beuys ou le grand marché aux poissons de la ville de Tokyo, l'animal est celui à qui la visite est offerte. Il est question de faire découvrir la société humaine à la pieuvre, avant de la remettre à l'eau où elle pourra transmettre son périple. Nombre de ses projets convoque le céphalopode, commençant par la capture de celui-ci et terminant par sa relâche. Pour l'artiste, la pieuvre est un animal qui symbolise une quête de l'autre et de ses origines. Elle représente l'envers de notre monde, celui, obscur et mystérieux des fonds marins. La pieuvre devient porteuse d'une vérité, il lui est donné l'expérience, donc la possibilité d'une retranscription à ses congénères pour qu'ils connaissent la terre ferme à laquelle les céphalopodes n'ont normalement pas accès.

Ouvrons ici une petite parenthèse pour associer la notion de « laisser faire » à l'idée du passage d'un monde à l'autre. La figure de l'animal psychopompe, présente dans différentes cultures, occupe justement cette place de passeur car il guide les âmes des défunts vers l'au-delà. Le cheval en est un bien connu car ses facultés véloces et porteuses lui permettent d'être associé au transport des corps d'un monde à l'autre, du terrestre au céleste²⁹⁹. Nous noterons que ce dernier voyage – des plus importants s'il en est un – est confié à l'animal, à celui que l'homme a guidé durant sa vie, rênes en main, choisissant les chemins à emprunter. En se laissant guider à son tour, l'homme s'en remet à une force supérieure, une force du hasard, de l'indéterminé, incommensurable au simple pouvoir de notre humanité.

298 Mettre l'animal en situation de création d'un objet, d'un dessin ou d'une œuvre est un procédé qui a été exploité par de nombreux artistes ces 20 dernières années, tels que Céleste Boursier-Mougenot, Hubert Duprat ou encore Christian Gonzenbach. Les photographies de Daniel Naudé *Jardinier satiné* vont aussi dans ce sens, mettant en évidence la *technè* de l'animal. J'y consacrais un chapitre dans mon mémoire de master. Cf. M. Le Torrivellec, *L'Animal dans l'art contemporain : étude analogique d'une pratique de l'équitation et de la sculpture comme mise en forme d'une relation*, Mémoire de Création artistique, théorie et médiation, Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2016.

299 Le cheval est animal psychopompe dans la mythologie celtique entre autres, sous la figure d'Épona. On la retrouve également dans l'Antiquité à Rome. Ces deux foyers ne constituent en rien la liste exhaustive des cultures possédant la figure du cheval comme psychopompe dans leur mythologie.

Shimabuku, *Et puis j'ai décidé de faire visiter Tokyo à une pieuvre d'Akashi,*
2000, vidéo couleur et son, 6 min 48 s.



Shimabuku, *Les Singes des neiges du Texas – Les singes des neiges se rappellent-ils des montagnes enneigées ?*
2016, vidéo couleur et son, 20 min en boucle.

Comme Joseph Beuys, Shimabuku revendique une œuvre qui serait faite « de gestes positifs, de soin, de don, et parfois même de reconstruction³⁰⁰ ». L'idée d'une vie antérieure suivie d'une renaissance transparait notamment dans la vidéo *Les Singes des neiges du Texas – Les singes des neiges se rappellent-ils des montagnes enneigées ?* de 2016. L'artiste s'intéresse à des singes des neiges, espèce originaire d'une région montagneuse du Japon, qui ont été déplacés et acclimatés au désert texan, une région aride où ils n'ont jamais vu la neige. Il se livre alors à une expérience et leur propose un monticule de glace pilée. La vidéo intervient pour retranscrire la réaction spontanée des primates face à cette pseudo neige, et témoigner d'un éventuel souvenir d'une vie antérieure réactivé face au matériau. Son processus de travail consiste à mettre l'animal en présence d'autre chose – naturelle ou sociétale – et de voir ce qu'il advient. Le témoignage vidéo pourrait être apparenté à une recherche scientifique visant à percer le mystère d'une filiation homme/animal. Dans le travail de l'artiste japonais résonnent alors les recherches de Claude Lévi Strauss chez les indiens d'Hawaï :

Nous savons ce que les animaux font, quels sont les besoins du castor, de l'ours, du saumon et des autres créatures, parce que, jadis, les hommes se mariaient avec eux et qu'ils ont acquis ce savoir de leurs épouses animales.³⁰¹

Dans son livre *La Pensée sauvage*, l'anthropologue nous rapporte les propos d'indiens hawaïens qui opposent le savoir de l'homme blanc au leur. Ils revendiquent à travers l'expression du mariage une filiation directe avec le règne animal et la symbiose de ce vivre ensemble. Ici encore, l'animal est *primo* arrivant, détenteur d'une vérité que les hommes à son contact sont conscients d'avoir hérité.

Conclusion

Nous venons de voir comment l'homme cherche à s'extraire de la gangue de son humanité pour faire l'expérience de l'animalité, pour s'offrir une promenade en un autre monde et en revenir augmenté : en ramener un savoir, une vérité, ou encore une puissance physique bien supérieure à celle de ses confrères humains. Dans le devenir-animal il y a l'idée d'une collaboration avec une autre espèce, d'une modification constitutive du corps pour accéder à un état autre qui serait insufflé par cette alliance.

Ce chapitre s'est ouvert sur la pratique de l'équitation que nous avons analysée depuis

300 C. Le Restif, *Pour les pieuvres, les singes et l'homme*, Dossier de réflexion sur l'exposition de Shimabuku, Crédac, 2018, PDF [En ligne], mis en ligne le 4 octobre 2018, URL : http://credac.fr/v3/files/pdf/Reflex%2037_Shimabuku.pdf, consulté le 16 août 2019.

301 C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, cité in H. S. Afeissa et J. B. Jeangène-Vilmer (dir.), *Philosophie animale, différence, responsabilité et communauté*, Paris, Éditions Vrin, 2010, p. 30.

Daniel Naudé, *Jardinier satiné*,
2014, photographie couleur, 87 x 112 cm.

différents concepts philosophiques, de Descartes à ceux plus récents de Deleuze et Guattari. Il en est ressorti qu'en confrontant la pratique du Concours de Saut d'Obstacle à celle du Corps sans Organes, nombre de points communs semblaient nous indiquer que dans un cas comme dans l'autre, nous assistions dans ces pratiques à la recherche de l'expansion de son propre corps et de ses sensations. En ceci, les frontières et limites repoussées par un athlète en quête de performance rejoignent nos artistes performeurs et leurs pratiques artistiques intégrales, immersives, totales.

La mise en mouvement se fait devenir comme la parole se fait vérité, c'est pourquoi nous avons ici opéré un pas de côté pour observer un nouvel état s'installer. Si l'homme voulut se faire animal par le leurre, le déguisement et l'usage de borborygme, c'est surtout par le langage, en se proclamant humain animal supérieur, qu'il s'en est éloigné. Là où la parole raconte l'histoire, invente une filiation et crée le mythe, elle finit de donner forme à l'humanité, rigoureusement. Nous n'avons donc pas été surprise de voir que dans les actions artistiques visant à (se) faire (l') animal, le signifiant quittait tout discours, pour laisser place au son et à l'image.

Pour accéder à un autre corps, les artistes observés dans cette partie flirtent avec la médecine ou la religion dans un même désir d'injecter un peu de magie à leur acception du monde, de le comprendre et de le réparer. Cette veine messianique exploitée par Oleg Kulik, ou encore Joseph Beuys, figure ressuscitée, nous ramène inévitablement à un péché originel, un fardeau *carno-phallogocentriste* qu'il s'agirait d'alléger par le pardon. Finalement, se tourner vers l'animal c'est guérir l'humain, protéger son égo. La convocation si massive de cet Autre sur la scène artistique répond donc à cette même logique, celle de panser, comme nous avons pu le voir précédemment, les maux de notre époque. Ce qui nous a interpellé alors plus particulièrement est l'importance donnée à un laisser-faire, un « laisser-guider » ou « laisser-devenir » qui ôte justement à l'homme, et ici à l'artiste, l'exercice d'un pouvoir longtemps revendiqué. En effet, quand l'artiste convoque l'animal, il ne connaît pas exactement le comportement que celui-ci adoptera, qu'il s'agisse d'un coyote enfermé entre quatre murs ou de l'inoculation en intraveineuse de sang, essence de l'équidé : l'ordonnateur de l'œuvre s'en remet à l'Autre. Comme le drogué, le schizophrène et le masochiste, il s'agit ici pour l'artiste de s'ouvrir à l'altérité, de s'allier à l'inconnu et de déconstruire les certitudes pour grandir et s'éloigner de « l'impératif d'attacher à la corporéité des formes spatiales mesurables et déterminées³⁰² ». Par le devenir-animal, nous entrons

302 R. Arsenie-Zamfir, *Pourquoi le corps sans organes est-il "plein" ?*, art. cit.

alors dans le domaine de l'informe³⁰³, voire, de l'autogénération de la forme résultant d'un mouvement de « coévolution³⁰⁴ » pour Donna Haraway, ou d'« involution³⁰⁵ » selon Gilles Deleuze.

Dans son livre *Manifeste des espèces compagnes*, la philosophe et biologiste américaine, nous annonce vivre une histoire d'amour avec son animal de compagnie, ou « espèce compagne ». Son expérience se basant sur sa relation avec sa chienne Cayenne et le développement de ce partenariat dans la discipline sportive de l'*Agility*, les similitudes avec notre parcours de CSO se font d'autant plus claires. Il s'agit d'un travail de terrain visant une connexion interespèces. Elle affirme la frontière homme/animal poreuse et ce depuis que la domesticité a permis la contagion, la prétendue « transfection³⁰⁶ » ADN, qu'elle observe notamment lorsque son chien lui lèche le visage et la bouche. Ce témoignage, qui vient faire écho à l'expérience d'un devenir-animal, dépasse cependant ce concept. En effet, elle aborde la relation humain/animal comme une véritable éthique de vivre ensemble, comme une politique inséparable de l'histoire de la société humaine. L'évolution de la nature des relations – de travail, affectives, etc. – se ferait de façon concomitante chez l'homme et chez l'animal, décloisonnant les espèces et nous invitant à repenser cette ancestrale dichotomie nature/culture :

On ne peut [...] attribuer à la biologie (et donc à la nature) les mutations corporelles et psychiques des chiens, et à la culture celles des humains, que ce soient les transformations corporelles ou celles de leur mode de vie. Ainsi peut-on soupçonner que les génomes humains contiennent une grande quantité de traces moléculaires laissées par les pathogènes de leurs espèces compagnes.³⁰⁷

Cela nous fait alors reconsidérer, dans une certaine mesure, les limites morales cadrées par l'interdit « contre-nature » imposé, par exemple, à Oleg Kulik et sa zoophrénie. Dans l'appréhension d'une filiation darwinienne, nous serions traversés par un même flux génétique et remarquerions que « dans nos différences spécifiques, nous signalons dans notre chair une méchante infection du développement appelée amour³⁰⁸ ». Pour

303 *L'informe* est un concept introduit par Georges Bataille dans son article du même nom publié en 1929 dans la revue *Documents*. Il touche à la notion de ressemblance dans une visée de déclassement : il s'agit donc d'une perte de forme mais surtout de référent formel. *L'informe* vise à « mettre du désordre dans toute taxinomie ». Y. A. Bois, R. Krauss, *L'Informe : mode d'emploi*, Communiqué de presse, 1996, mis en ligne le 26 août 1996, URL : <https://www.centrepompidou.fr/media/document/61/31/6131f7a30e8af675fc702dafdeb3ea22/normal.pdf>, consulté le 30 juillet 2020. Par extension, le verbe *informer* nous fait également réfléchir à ce que l'éducation – le dressage –, le façonnage d'un esprit apporte de mouvement et d'indétermination à l'être concerné. Quitter la forme et le référent, serait un gain d'autonomie, de liberté ?

304 V. Despret, « Préface », in D. Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, op. cit., p. 18.

305 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 292.

306 V. Despret, « Préface », art. cit.

307 *Ibid.*, p. 16.

308 V. Despret, « Rencontrer, avec Donna Haraway, un animal », *Critique*, n° 747-748, août-

Donna Haraway, l'animal domestique, justement, « réalise l'intention humaine dans la chair³⁰⁹ », l'homme l'éduque, le façonne comme un outil, tout en se trouvant lui-même impacté par ce travail de formation. « Cette relation entre espèces qui brouille les catégories ; il faut y voir la chance de "devenir-ensemble", "avec quelques grâces"³¹⁰ ».

Au-delà d'une promenade en autre monde, Donna Haraway nous invite à considérer le nôtre comme étant le leur, et à repenser comme chance et facteur d'amour la possibilité de vivre et d'échanger avec des espèces différentes de la nôtre. Elle porte la relation affective à l'animal comme accomplissement d'une humanité désaliénée, en évolution, en mouvement, en devenir, en réalisation, bref, une humanité qui s'offre les possibles d'une « refonte des codes du vivant³¹¹ », dépassant le champ de l'idéologie pour atteindre l'expérience ontologique d'être plusieurs. Nous apprécions chez la philosophe que l'appréhension d'un état *a priori* fantasmé (l'hybridité), nous ramenant à des projections fictionnelles millénaires, soit justement ancré dans une expérience tangible vécue dans le présent. Nous touchons ici à la notion d'hybridation qui nous intéressera dans la partie suivante, où nous naviguerons entre mythe et réalité, entre fiction et vérité. Nous interrogerons alors les stratégies déployées par l'homme/l'artiste pour qu'intervienne l'animal, et qu'il modifie, selon ses critères, son entité physique. Ces abords de l'hybridité nous conduiront par la suite à étudier plus précisément la figure du centaure, tour à tour représentant l'amour du cheval ou, celui, dionysiaque, de la chair, actant la fusion de l'homme et du cheval. Enfin, ces questions identitaires nous ramèneront à mon travail artistique et à la réflexion qu'il insuffle sur la féminité, les mythologies personnelles et l'autofiction, selon la trame que je nous tisse.

septembre 2009, mis en ligne le 1^{er} décembre 2011, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-critique-2009-8-page-745.htm>, consulté le 29 août 2019.

309 D. Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, *op. cit.*, p. 57. Nous retrouvons ici le fantasme de Pygmalion, et en filigrane, celui du dresseur ou du domesticateur.

310 V. Despret, « Rencontrer, avec Donna Haraway, un animal », *art. cit.*

311 D. Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, *op. cit.*, p. 47.

II/2. Formes, genres, états : devenirs et relations poreuses

II/2.1. L'HYBRIDATION, LES MÉTAMORPHOSES : VERS UN CHANGEMENT D'ÉTAT

À l'origine, le chaos : création du monde, (pro)création du monstre

Depuis que l'homme observe la nature, et concomitamment, la sienne, il représente des êtres fantastiques, à la croisée du monde humain et animal. Si nous avons pu observer les figures hybrides du paléolithique supérieur avec *Le Sorcier* de la grotte des Trois Frères ou encore *L'Homme du puits* de Lascaux, les récits fondateurs, mythologiques en recensent un grand nombre tout à travers le monde et à toutes les époques.

D'un point de vue étymologique, « monstre » vient du latin *monstrare* qui signifie « montrer », ainsi que « de *monstrum* (de *monere*) qui veut dire "avertir", "éclairer", "inspirer"³¹² ». Il semble donc être un adjuvant à garder près de soi, contrairement au terme « hybride », péjoratif, dont l'étymologie nous amène à *Ibrida* qui signifie « bâtard, de sang mélangé (en parlant d'hommes et d'animaux)³¹³ », ainsi que vers l'*hubris* qui désigne l'excès, la violence, mais aussi le viol, l'accouplement contre-nature³¹⁴. C'est le cas du centaure, notamment : hybride de l'homme et du cheval, c'est un être fantastique que l'on sait conçu dans la convoitise de la femme d'un Dieu. La mythologie grecque raconte qu'Ixion, roi des Lapithes est tombé amoureux d'Héra, femme de Zeus. Ce dernier, l'apprenant, lui envoie un leurre, Néphélé, qui ressemble trait pour trait à sa femme. Celle-ci engendrera, à la suite de cette liaison avec l'homme infidèle, des êtres au torse nu et à la tête d'homme mais au corps de cheval. Ils seront caractérisés par leur adoration de Dionysos, de la luxure et de l'ivresse. Deux centaures feront exception et se verront dotés de sagesse, Pholos et Chiron, mais nous y reviendrons. Même chose pour le minotaure : par jalousie et parce que Minos, roi de Crète, lui avait menti, Poséidon jette un sort à la femme de celui-ci pour qu'elle tombe amoureuse d'un taureau. Le mélange du sang humain avec celui du bovin crée alors cet être hybride.

312 Définition du site CNRTL, [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/monstre>, consulté le 11 septembre 2019.

313 Définition du site CNRTL, [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/hybride>, consulté le 11 septembre 2019.

314 La relation interspèces renvoie en effet à un acte contre-nature, la nature n'acceptant, par exemple, la greffe entre deux arbres, que s'ils proviennent de la même espèce.

De façon générale, les monstres sont associés aux forces telluriques, « à la colère des dieux, à des signes annonciateurs de calamités³¹⁵ ». Ils viennent de régions reculées, sauvages et mystérieuses. Nous connaissons à ce titre les sirènes, mi femme/mi poisson vivant au fond des mers, les centaures, mi-homme/mi-cheval qui viennent de la forêt, ou encore le minotaure, mi-homme/mi-taureau, que l'on sait aux prises du labyrinthe de Dédale, lieu symbolique de l'énigme. La liste est loin d'être exhaustive et nous retrouverons ces créatures merveilleuses dans le bestiaire chrétien par la suite. Diverses représentations d'êtres hybrides, monstrueux, se verront sculptées dans les églises romanes et sur les chapiteaux des cloîtres : les gargouilles sont là comme une sorte de « milice infernale³¹⁶ », pour rappeler aux fidèles que les préceptes de l'Église doivent être respectés sous peine de passer du côté obscur du décor... Le nom de « monstre » agit donc comme une mise en garde. Ces bêtes terrifiantes venues des enfers seraient finalement garantes de la morale, rappelant aux fidèles quel droit chemin ils doivent suivre.

Une fascination, (du grec *fascinatio* : enchantement, charme), opère dans la contemplation de ces êtres extraordinaires. Dans son ouvrage *Les Monstres, Créatures étranges et fantastiques, de la préhistoire à la science-fiction*, Martial Guédron nous relate l'attrait ambigu que provoquent ces créatures :

En 1124, dans son Apologie à Guillaume de Saint Thierry, Saint Bernard s'indigne du faste et de l'élégance des décors sculptés qui détournent les moines de la lecture : c'est que la contemplation de la « beauté difforme » et de la « belle difformité » des singes immondes, des centaures monstrueux, des corps multiples à tête unique [...] risque de procurer des délices plus grandes que la méditation de la loi divine.³¹⁷

Une certaine ambivalence est accordée à ces figures. Nous nous rapprochons alors de la définition de l'érotisme avancée par Georges Bataille et que nous avons pu parcourir au sein de notre premier chapitre : « Est érotique quelqu'un qui se laisse fasciner comme un enfant par un jeu défendu. Il a peur de ce qui pourrait lui arriver et il va toujours assez loin pour avoir peur³¹⁸ ». Probablement le grand frisson qui manque à ces moines... Une dimension interdite voire hérétique colle bel et bien à la peau de ces monstres, d'une part pour la sexualité débridée et incestueuse qui les engendra, mais aussi pour le péché sous-jacent annoncé par leur apparence. En

315 M. Guédron, *Les Monstres, Créatures étranges et fantastiques, de la préhistoire à la science-fiction*, Paris, Beaux Arts éditions, 2018, p. 13.

316 *Ibid.*, p. 20.

317 *Ibid.*

318 G. Bataille, *Lecture pour tous*, émission du 21 mai 1958, extrait diffusé in G. Mosna-Savoye, « Georges Bataille : de l'érotisme à la petite mort », *op. cit.*



Gargouilles, XIII^e siècle, Cathédrale Notre-Dame de Paris.



Eugène Delacroix, *L'Éducation d'Achille*,
1837-1848, Coupole du Palais Bourbon, huile sur toile marouflée, 221 x 291 cm.

effet, si Dieu fait l'homme à son image, alors ces créatures sont sûrement celles du diable. La métamorphose de l'homme en animal est souvent un châtement, si l'on pense par exemple à Actéon³¹⁹ que Diane transforme en cerf pour le punir de l'avoir observée alors qu'elle se baignait nue, ou à Arachnée, que la déesse Pallas transforme en araignée pour sanctionner son manque de modestie et son audace de tenir tête aux dieux³²⁰. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, prendre une forme animale est pour l'homme une régression, un déshonneur qui l'invite à expier son forfait.

Dans le conte *Quaestio de centauris*³²¹ de Primo Levi, la naissance des êtres hybrides est directement mise en lien avec la débauche de libido et de plaisir lors de l'accouplement qui les a générés. La stérilité des créatures interespèces serait justement le prix de cette faute. L'auteur italien nous rapporte les paroles d'un centaure grâce au récit des conversations tenues avec le narrateur. L'homme/cheval livre les légendes de son peuple et explique le mythe fondateur de son monde qui fait écho sur nombre de points au texte de la Genèse. En effet, à la suite d'un déluge, après le retrait des eaux, la Terre aurait été recouverte d'une épaisse boue, enrichie par ce qu'elle avait engloutie. Elle se trouva être un terreau extrêmement fertile pour l'arrivée de la vie. Un homme, nommé Cutnofest, avait sauvé quelques spécimens, mais seulement issus des races dites *pures* : l'homme mais pas le singe, le cheval mais pas l'âne ni l'onagre, ou encore le corbeau au détriment du vautour. Au sein de cette boue matricielle, les unions se firent aveuglément. « Non seulement toutes les noces, mais tous les contacts, toutes les unions, même fugitives, même entre les espèces différentes, même entre des bêtes et des pierres, même entre des bêtes et des plantes³²² », toutes étaient fécondes, « d'une fécondité démente, furieuse, où l'univers entier éprouva l'amour, au point qu'il s'en fallut de peu qu'il ne retournât au chaos³²³ ». Il explique ainsi la naissance des centaures, par l'union d'un homme et d'une jument, mais aussi celle des coquillages, par l'union d'un escargot et d'un galet poli, ou encore les baleines qui naquirent de « l'étreinte avide de la boue primordiale enlaçant la quille féminine de l'arche, qui avait été construite en bois de Gopher et revêtue en dedans et au dehors d'un asphalte brillant³²⁴ ». Il en énumère bien d'autres, amusantes, réveillant en nous un jeu d'association d'idées absolument surréaliste. Les hybrides perpétuent, pour la plupart, des descendants, mais les centaures, eux, ne font jamais que des centaures

319 Cf. « Livre troisième » in Ovide, *Les Métamorphoses*, op. cit., p. 93.

320 « Livre sixième » in *Ibid.*, p. 155.

321 P. Levi, « Quaestio de centauris », in *Histoires naturelles*, Traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Éditions Gallimard, 1966/1994.

322 *Ibid.*, pp. 145-146.

323 *Ibid.*, p. 145.

324 *Ibid.*, p. 146.

mâles. Pour que des femelles naissent, elles doivent être issues de l'union inverse, d'une femme et d'un étalon. Il appuie alors la nature forcément lubrique de ces femmes en quête de l'espèce équine pour l'accouplement, et en déduit qu'elles sont peu promptes à l'engendrement. Rares sont donc les copulations qui procréent, et rares sont donc les femelles qui en naissent. Elles portent par ailleurs les signes de l'hybridation à l'inverse du centaure : la tête, l'encolure et les antérieurs proviennent de leur géniteur équin, le reste du corps est celui d'une femme. Ces créatures sont qualifiées de tristes car elles ne bénéficient pas de la puissance physique de l'équidé. « Lorsqu'elles sont surprises par l'homme elles ont la curieuse habitude de se présenter toujours de face, comme si elles avaient honte de leur moitié humaine.³²⁵ »

Nous retrouvons dans cette appréhension fantastique de la naissance des animaux, un lien direct entre l'amour interespèces et la stérilité. Si nous observons cela chez le mulot, le bardot, ou nombre d'autres races hybrides, le texte de Primo Levi oppose lubricité et procréation, voyant dans l'hybridité la marque honteuse du péché : celui d'une union contre-nature actée dans un désir ardent. Pensons ici à Pasiphaé, la mère du mythique minotaure, se déguisant en vache pour pouvoir s'accoupler, ou plutôt, se faire saillir par le taureau de son amant Minos. Dans *L'Art d'aimer*, Ovide, aborde la démence de Pasiphaé, puis élargit sa thèse aux femmes en général, soulignant « les excès d'un amour effréné ; plus ardentes que les nôtres, leurs passions sont aussi plus furieuses³²⁶ ». De cette union d'une femme et d'un taureau va naître un monstre au comble de la sauvagerie, un être cannibale qui se nourrira d'enfant. Cet accouplement interespèces fait alors écho au livre du *Lévitique* de la Bible, impartial : « La femme qui se sera corrompue avec une bête, quelle qu'elle soit, sera punie de mort avec la bête, et leur sang retombera sur elles³²⁷ ». Une telle union semble devoir être condamnée.

Entre raison et passion, homme et animal, soin et destruction : le centaure, une créature double

Dans la mythologie grecque, le centaure est un être dirigé par ses pulsions bestiales. Il est absolument dionysiaque. Trachi, le centaure du conte de Primo Levi sentait par exemple

325 *Ibid.*, p. 148.

326 Ovide, *L'Art d'aimer*, PDF [En ligne], mis en ligne le 30 novembre 2015, URL : <https://www.fichier-pdf.fr/2015/11/30/l-art-d-aimer-ovide/>, p. 7, consulté le 7 juin 2020.

327 La Bible, *Lévitique*, chapitre XX, verset 16, in J. L. Gouraud, *Femmes de cheval, dix mille ans de relations amoureuses*, Lausanne, Éditions Favre, 2004, p. 284.

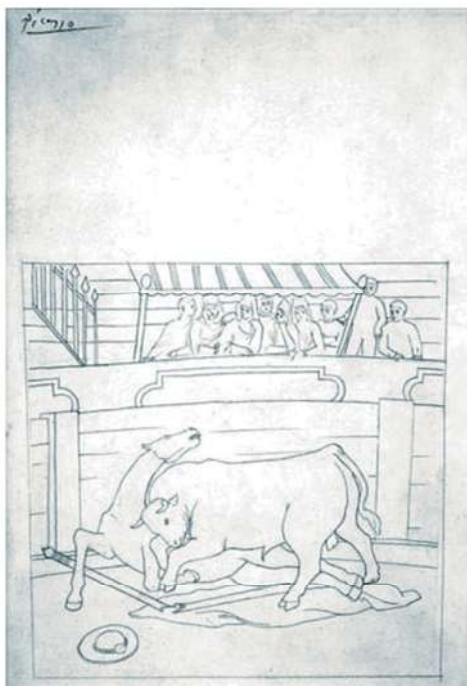
[...] toute germination animale, humaine ou végétale [...] au niveau des régions précordiales, et sous la forme d'une inquiétude et d'une tension oscillante, tous les désirs et toutes les étreintes qui ont lieu dans leur voisinage ; aussi bien qu'habituellement chastes, ils entrent dans un état de vive agitation au temps des amours.³²⁸

On comprend donc que l'on a à faire à une espèce d'une sensibilité extrême, épidermique – comme le cheval qui sent sur sa peau et chasse la moindre mouche qui s'y pose – qui compose avec la fougue et les violents ruts des étalons. Le portrait qui nous en est ici tracé relève d'un élan vital dont nous percevons les excès (*hubris*) et appréhendons un dérapage du côté mortifère, par le déchainement pulsionnel auquel il semble en prise. La suite du conte nous apprend d'ailleurs que par jalousie, le centaure s'enfuira et ravira plusieurs juments qu'il épuisera sous son étreinte. L'une d'elle sera d'ailleurs retrouvée mourante, la nuque déboîtée, après lui avoir manifestement opposé de la résistance.

Esquissons de nouveau un rapide parallèle avec le minotaure, pour le traitement que lui accorde Picasso, notamment dans l'étude pour *Cuadra Flamenco*. À l'instar du centaure qui laisse une jument mourante après l'avoir saillie, le taureau de Picasso semble laisser lui aussi la jument qu'il étreint dans un bien piètre état, se faisant symbole d'une virilité bestiale, incontrôlable³²⁹. Être sensible et pacifique au début du récit, Trachi est dépeint à la fin comme une créature tourmentée, séquestrant et violant des femelles pour calmer sa colère, avant de se donner la mort. Tragique histoire qui semble donner du sens à l'œuvre d'Alain Séchas, *Centaure mourant 2.0*, qui nous amène également à une appréhension tourmentée de l'être hybride. Il s'agit d'une sculpture représentant un centaure qui tient une lyre, probablement Chiron, et dont les formes dissimulent en leur sein un mécanisme. Ainsi, la sculpture tombe de son socle, les membres se disloquent, la tête se détache du tronc, puis, dans un même mouvement, toutes les parties se rassemblent, se relèvent et le centaure trône de nouveau, fièrement sur le piédestal. L'hybride nous apparaît acculé par le poids d'un péché qui dépasse sur bien des aspects sa simple condition. Notons d'ailleurs que le centaure du conte de Primo Levi porte dans son nom sa provenance géographique, Trachi étant une ville de Thessalie, la région abritant les mythiques créatures. Il est rattaché à ses origines, au creuset qui l'a vu naître, et donc, par extension, à ses ancêtres et leur passé. Il porte le poids de sa filiation. Morcelé, disloqué chez Alain Séchas, son entité est mise à mal par cycle, comme un éternel ressac qui donne à voir par quel jeu de puzzle il

³²⁸ *Ibid.*, p. 151.

³²⁹ Nous verrons parfois le peintre espagnol s'identifier au monstre, le faisant alors double de lui-même, symbole de sa fougue sexuelle et créatrice.



**Pablo Picasso, *Étude pour Cuadra flamenco*,
1921-1923, dessin.**

**Alain Séchas, *Centaure mourant 2.0*,
2008, Polyester et électromécanismes, 320 x 300 x 250 cm.**

est construit. Comme Sisyphe, il semble en proie à un éternel recommencement, le plaçant, à l'instar du lièvre de Beuys ou du phénix biblique, comme une créature de la vie, de la mort, puis de la renaissance.

Cela va dans le sens de la légende grecque selon laquelle la figure du cheval est en lien direct avec la médecine, déjouant donc la fatalité d'une mort, *a priori*, promise. C'est ce que Valérie Gitton-Ripoll, maîtresse de conférence spécialiste de la mythologie grecque et de l'hippiatrie, s'emploie à démontrer dans son article « Chiron le cheval-médecin, ou pourquoi Hippocrate s'appelle Hippocrate³³⁰ ». Elle s'intéresse à la légende de Chiron, le bon centaure, qui a éduqué nombre de héros grecs tels que Achille, Jason et Asclépios, leur inculquant notamment un pouvoir de guérison. On l'oppose traditionnellement aux autres membres de l'espèce et plus spécifiquement à Nessos³³¹, sorte de double maléfique. Chiron a donc la faculté de réparer l'irréparable et de soigner les plaies mais aussi, grâce à ses mains humaines, de les recoudre et les panser. En quelque sorte, il détourne la mort de ses proies et inverse ainsi le cours de la vie. Valérie Gitton-Ripoll nous rappelle la légende selon laquelle le cheval est chtonien par filiation :

[...] la Gorgone (mère de Pégase), Érinnye (mère d'Arion dans certaines versions arcadiennes), identifiée linguistiquement à Saranyu mère des Aśvin, la Harpye Podagra (mère des chevaux d'Achille) ; chez Virgile, les centaures, gorgones et autres harpyies peuplent le vestibule des Enfers.³³²

Le lien entre la vie et la mort semble alors passer directement par l'équidé, confirmant sa dominance comme figure psychopompe. Certaines plantes médicinales, telles que la centaurée ou l'achillée millefeuille, portent d'ailleurs en leur racine l'histoire du centaure Chiron et de son disciple Achille, habitants d'une grotte, lieu matriciel, sas des profondeurs terrestres et refuge chtonien. Et puisque la fertilité de la terre vient de ses profondeurs, que ses entrailles la font nourricière, alors nous comprenons aisément le lien tissé entre le sol où se trouvent la terre et les plantes, celles qui nourrissent comme celles qui soignent, et le sous-sol où se trouvent le principe fertilisateur, mais aussi les morts et les prétendus Enfers.

330 V. Gitton-Ripoll, « Chiron le cheval-médecin, ou pourquoi Hippocrate s'appelle Hippocrate », in *Le médecin initié par l'animal. Animaux et médecine dans l'Antiquité grecque et latine*, Actes du colloque international tenu à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux à Lyon, les 26 et 27 octobre 2006, PDF [En ligne], mis en ligne le 8 mai 2016, URL : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/mom_0151-7015_2008_act_39_1_1008.pdf, consulté le 24 septembre 2019.

331 Nessos nous a été présenté dans le Mouvement 01 de *L'Homme sans cheval* de Mounir Fatmi. La statue du centaure enlevant Déjanire filmée au jardin des tuileries retranscrit cet élan où la sauvagerie et la fourberie des chimères est à l'œuvre. Nessos enlève Déjanire, jeune épouse d'Héraclès, alors qu'il s'était proposé de l'aider à traverser une rivière en crue : on lui prête une parole trompeuse, contrairement à Chiron dont la parole instruit.

332 *Ibid.*

Valérie Gitton-Ripoll met en lumière également l'importance des fluides issus du cheval dans ses liens à la vie. Le sang et le sperme empoisonnent, si l'on pense par exemple à la mort d'Héraclès provoquée par Nessos, lorsqu'il donne à Déjanire un remède contre les infidélités d'Héraclès son mari ; mais le sang peut aussi donner la vie, comme celui de la gorgone Méduse qui enfante Pégase, le cheval ailé, et son frère, le géant Chrysaor. Nous comprenons alors, dans la performance *May the Horse Live in Me*, l'importance octroyée aux paillettes issues de l'hybridation. Le sang conditionné se fait véritable relique car un pouvoir de soin ou de mort y réside intrinsèquement. La dimension médicale relative à l'opération de transfusion nous amène alors dans le domaine du mythe, conférant à l'hémoglobine une véritable valeur de philtre.

La larme semble également tenir un rôle crucial. En effet, selon un mythe indien, la plante soma est pressée dans un mortier avec de l'orge pour faire naître un cheval, qui versera une larme qui donnera à son tour naissance aux céréales. Le cheval est celui qui est issu et celui qui engendre, maillon indispensable à tout cycle vital. *Soma* veut dire en sanskrit « pressurage », « jus », et désigne le mouvement par lequel le principe actif d'une plante est obtenu. C'est également le nom donné aux boissons rituelles qui rapprochent le chaman des dieux avec qui il rentre en communication après ingestion. L'artiste Carsten Höller a fait une installation monumentale en 2010 à la *Hamburger Bahnhof* de Berlin qu'il a intitulée *Soma*. Il y convoque douze rennes, douze canaris et des souris qu'il divise en groupes test à qui il administre, ou non, la boisson mythique hallucinogène. Il se base sur une recette sibérienne du soma, à base d'urine de rennes et d'amanite tue-mouches, qui serait donc fabriquée en circuit fermé grâce aux animaux présents. Il inscrit sa démarche dans un désir de questionner les limites de la perception, mais aussi celles de l'art et de la science, ainsi que leur porosité. La mise en scène du processus est froide et médicale, expérimentale, à l'instar des grands réfrigérateurs présents le long du circuit destiné au spectateur, où sont exposés des champignons sous vide et des bouches d'urine. Mais les cerfs boivent-ils vraiment le soma ? L'urine serait-elle envisageable autrement que comme un simple déchet dont le corps se débarrasse ? Peut-on lui accorder le pouvoir d'accession à un autre monde, à l'instar de la larme, du sang et du sperme qui engendrent la vie ou la mort ? Comme lorsque Marion Laval-Jeantet raconte percevoir les sensations d'un cheval, ce travail de Carsten Höller me semble avant tout questionner la fiction et la part de fantasme qui est projetée sur l'expérience, à l'antithèse d'une vérité qui serait donnée à voir par une mise en scène pseudo-scientifique. L'expérience laisse alors la place au mythe et au récit fictionnel fantasmé, dans lesquels *Soma* pourrait nous apparaître comme

**Carsten Höller, *Soma*,
2011, installation.**

**Art Orienté objet, *May the Horse Live in Me*,
2011, performance.**

Carsten Höller, *Soma*,
2011, installation.

Jannis Kounellis, *Sans titre (Douze chevaux)*,
1969/2015, installation, New York.

la mise en vitrine de douze spécimens et rejouer ainsi, dans une version nordique, l'installation avec douze chevaux de l'artiste grec Jannis Kounellis, qui transformait en 1969, la galerie de l'Attico à Rome en écurie.

La frontière entre la vie et la mort se voit ici donc très ténue, jouant de cette duplicité propre à l'hybride et que l'on retrouve à travers le binôme manichéen Chiron/Nessos. Là où l'un soigne, l'autre empoisonne. C'est en référence à ces comportements opposés que Machiavel conçut ce qu'il nomma « la politique du centaure³³³ » et qui consistait en une « revendication de la férocité³³⁴ ». Par sa nature mâtinée d'animalité, conduite par les plus bas instincts, la figure du centaure est à même d'incarner la fourberie et « de délivrer les conseils et surtout un tour d'esprit permettant de vaincre des ennemis³³⁵ ». Sa tête étant soumise aux caractères humains, tout raisonnement logique lui demeure attribué, lui prêtant ainsi les pouvoirs des plus fins stratèges. Les limites de l'humanité sont alors atteintes, sur un plan physique car la part animale de l'homme est revendiquée, mais aussi sur le plan moral par le terme « férocité » qui semble balayer toute mesure, à la faveur d'une cruauté bestiale.

L'hybridation, simple procédé artistique ou fabrique du monstre ? Un paradigme pour de nouvelles formes.



Marion Le Torrivellec, *Champ de bataille*, 2019-2020, photos du travail en cours, céramique.

333 T. Menissier, « Lire Machiavel ? Introduction », *Machiavel ou La politique du centaure*, Éditions Hermann, 2010, mis en ligne le 11 décembre 2017, PDF [En ligne], URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01660808/document>, consulté le 9 septembre 2019.

334 *Ibid.*

335 *Ibid.*

Lorsque je fabrique des personnages hybrides en modelant les figurines de *Champ de bataille*, je pense à une explosion, une bombe, qui aurait fait éclater des corps et les aurait recomposés de façon hasardeuse, collant une queue à la place d'une bouche, une cuisse à la place d'un cou... Le travail prend forme dans un territoire mental où l'imaginaire est à l'œuvre, projetant et inventant d'autres combinaisons pour faire exister, en un seul être, homme et cheval. Derrière les modelages en grès de *Champ de bataille*, il y a le récit de Primo Levi et l'image d'une boue fertile et riche où toutes les espèces et toutes les natures se sont unies pour engendrer de nouvelles formes. Il y a les lectures de Claude Simon, ses descriptions de chevaux embourbés, et cette inversion des valeurs, ce va-et-vient entre l'homme et l'animal, le mort et le vivant, qui font ressurgir l'*unheimlich* de ces grandes carcasses que l'auteur apparente à des insectes et qui semblent, par cet enduit de terre, avoir perdu tout rapport d'échelle.

Les pattes osseuses, jointes et repliées en posture de prière, la carcasse à demi recouverte, absorbée par sa gangue d'argile-comme si déjà la terre avait commencé à la digérer-avec sous la croûte dure et friable, son aspect, sa morphologie à la fois d'insecte et de crustacé.³³⁶

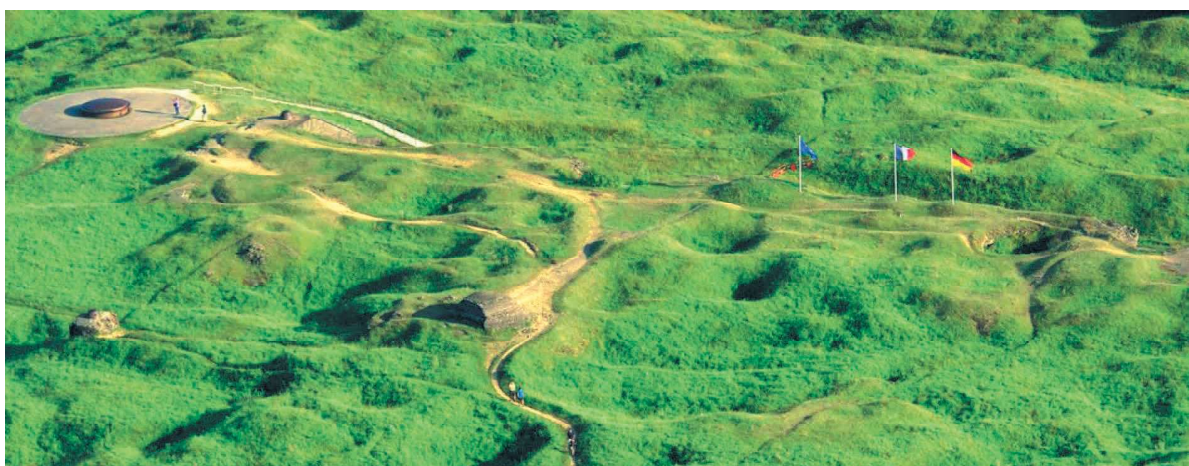
La terre est entre mes doigts comme elle se présentait sous les pieds des soldats : comme un ventre ou un monstre qui engloutit, transforme et recrache³³⁷, créant de nouvelles formes qui naissent dans ces mêmes teintes gris-beiges, mates et grumeleuses, nous ramenant là encore aux comparaisons de Claude Simon, lorsque la boue fait perdre toute proportion aux éléments qu'elle recouvre. Ainsi, « le cheval, ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert-comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré d'une boue liquide et gris-beige³³⁸ ». Telle une tartine manipulée, trempée dans un bol pour être à son tour dévorée par un appétit monstrueux, ogresque et dévastateur, le cheval d'une demie tonne perd ses attributs et devient autre chose, le mélange de ce qu'il a été et de ce qu'il est en train d'advenir. La minéralité de la terre nous éloigne de tout référent organique en jouant les châtiments de Méduse qui transforme en pierre quiconque soutient son regard, à l'instar de ces corps de soldats avalés par la boue sur les champs de bataille, pour avoir soutenu le regard des mitraillettes ennemies. En effet, *Champ de bataille* combine la fascination provoquée par l'horreur de la guerre, mais aussi celle que suscite chez moi l'incroyable couleur verte des champs de bataille, aujourd'hui terrains-musées, étrangement bosselés par les impacts d'obus et qu'une herbe recouvre, ostensiblement

³³⁶ C. Simon, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 117.

³³⁷ Le crachat est l'exemple dont Georges se saisit pour développer sa notion de l'informe. Pour une étude plus approfondie de cette notion, cf. G. Bataille (dir.), *Documents*, op. cit.

³³⁸ C. Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 53.

abreuvée d'un principe vital fertile. Ce terrain, visiblement accidenté, me semble rejouer le changement d'échelle provoqué par *Relevés topographiques*, qui expose un pelage à échelle un mais pourtant nous évoque un paysage vu du ciel. À Verdun, il s'agit bien de la vue aérienne d'un champ, mais ses multiples bosses en font un objet tout autre, qui serait beaucoup plus petit, de l'ordre du terrain de jeu, comme si nous avions sous les yeux un mini-golf. Le sang rouge de ces jeunes soldats semble avoir trouvé une résurrection dans sa couleur complémentaire, le vert, celui de l'herbe qui recouvre aujourd'hui les champs de bataille autrefois boueux. L'intensité de ce vert est présente dans la feutrine qui recouvre la table de jeu qui sert de socle à mes figurines étincelantes, agissant comme un cadre à l'imaginaire convoqué par le jeu. Les figurines émaillées et colorées nous apparaissent comme des jouets qu'une esthétique de bande dessinée finit d'ancrer dans ce domaine.



**Champ de bataille,
Verdun, vue actuelle.**

Je ne pratique pas l'hybridation, je fabrique des formes qui la représentent, qui semblent s'être mélangées les unes avec les autres, nous réinventant, en cette terre matricielle, l'éventuelle union d'un homme et d'une jument ou l'inversion, comme après une explosion, d'un intérieur avec un extérieur. En effet, une pratique artistique qui fait naître l'hybride se rapproche d'avantage d'une activité scientifique, à l'instar de la préparation en laboratoire qui précéda les injections de Marion Laval-Jeantet. Intéressons-nous alors à la manipulation du vivant qui fait naître l'hybride et questionne l'artefact. L'artiste brésilien Eduardo Kac s'inscrit, par exemple, dans cette veine, comme en 2000, lorsqu'il collabore avec les laboratoires de l'INRA pour greffer à un

lapin blanc le gène de l'aequorine, une photoprotéine issue de la méduse. Sa pièce (sa création ?) *PVF lapin*, un rongeur bien vivant prénommé Alba, est donc devenu, à la suite de la greffe de gènes, phosphorescent. Si cet animal est un artefact, le travail de façonnier qui modifie ce lapin n'est pas une prouesse technique comme le monde de l'art a pu les recenser, mais une véritable interrogation du vivant, une hybridation due au fait que l'humain, configurateur de monde, intervient sur les êtres vivants qui l'entourent. L'artiste explique faire de l'art transgénique dont le principal attrait réside dans l'observation de la réception de ce lapin modifié par ses congénères non modifiés. Il s'intéresse donc aux relations sociales de son œuvre et nous rappelle à ce titre les « sculptures sociales » de Joseph Beuys, « dont la signification est à mi-chemin du politique et du mystique³³⁹ ». Ces quelques mots empruntés à Camille Prunet, auteure d'une thèse abordant les enjeux du vivant dans l'art, nous montrent précisément l'écart existant entre la volonté scientifique de l'artiste et le mysticisme, voire, dans le cas d'Eduardo Kac, le canular, qui entoure cette œuvre. En effet, son travail est très controversé, tant pour les questions éthiques que les manipulations génétiques soulèvent, que pour le doute quant au fait qu'elles aient bien eu lieu. Louis-Marie Houdebine, chercheur à l'INRA, dément avoir créé ou assisté la création d'un lapin hybride pour Eduardo Kac. Selon lui, Alba porte un gène issu d'une méduse, au même titre que tous les autres lapins qui servent leurs recherches en laboratoire, car ce gène à l'avantage de permettre une observation des organes de l'animal sans le passer aux rayons X. L'artiste serait donc venu se faire photographier auprès du lapin choisi, et la suite de l'histoire – l'affichage de banderoles où l'artiste réclame sa libération d'Alba car le contexte de méfiance de l'opinion publique face aux OGM pousse le laboratoire à refuser de laisser participer le lapin au festival *Avignonnumérique* – ne relève que d'une opération de communication, il faut l'avouer, plutôt réussie. Cette anecdote nous donne à penser la part fictive inhérente à ces manipulations mystérieuses car insaisissables, qui ont lieu *dans l'ombre* des laboratoires. Entre sciences et art, nous rencontrons alors le mysticisme, l'obscurantisme et divers fantasmes démiurges. La crainte de sombrer dans une iconographie illustrative de science-fiction pousse d'ailleurs plusieurs artistes du Bio-art à exacerber la caution scientifique de leur travail, et à se faire photographier dans un décor médical des plus sérieux³⁴⁰.

339 C. Prunet, *Le Vivant dans l'art : un questionnement renouvelé par l'essor des nouvelles technologies*, Thèse de doctorat en Art et Histoire de l'art, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014, [En ligne], p. 271.

340 C'est le cas d'Art Orienté objet pour *May the Horse Live in Me*, ou encore d'Eduardo Kac pour l'œuvre *Edunia*. J'emprunte ces exemples à la thèse de Camille Prunet qui développe plus précisément ces enjeux esthétiques in *Ibid.*

Cependant, l'histoire d'Alba, quelle que soit la part de manipulations effectuées par l'artiste, soulève les questionnements de l'hybridation dans le débat public. Le philosophe et éthologue Dominique Lestel, commente cette intervention génétique en s'intéressant au cas d'une souris de laboratoire :

Les biotechnologies introduisent une rupture essentielle dans le processus de filiation. La petite souris manipulée génétiquement n'est pas seulement la petite de ses géniteurs, mais aussi le produit du biologiste qui l'a en partie fabriquée. Suivant l'interprétation qui sera donnée de cet « en partie », la souris sera considérée comme plutôt un animal ou plutôt un artefact.³⁴¹

**Eduardo Kac, *Alba*,
2000.**

La notion d'artefact fait ici cohabiter art et sciences, et ce depuis un point de vue philosophique. Ces deux domaines portent la même ambition d'un renouveau, d'une redéfinition perpétuelle du monde qui nous entoure. Les critères de filiation évoqués par Dominique Lestel nous renvoient les problématiques d'engendrement des êtres hybrides mythologiques : le geste menant à leur création relève d'une relation interespèces contre-nature. L'humain engendre, d'une certaine façon, l'animal. Et c'est ce geste d'engendrement qu'il faut questionner : l'objet dont il est question étant vivant, des questions morales découlent indubitablement de sa fabrication. Nous reviendrons sur ces questions de manipulation génétique un peu plus loin, à propos de la tendance à miniaturiser certaines espèces. Pour la philosophe Elisabeth de Fontenay,

³⁴¹ D. Lestel, *L'Animal singulier*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 100.

allier l'art à la biologie moléculaire est une pratique « ignoble³⁴² », « grotesque³⁴³ » car on « gomme l'utilitarisme inhérent à ces expériences³⁴⁴ » scientifiques. Cela encourage une chosification de l'animal. Marion Laval-Jeantet, qui fait partie avec Benoît Mangin, des pionniers de ces pratiques artistico-scientifiques dans les années quatre-vingt-dix, appréhende cela tout autrement. Elle considère que le travail qui met en lien l'homme avec l'animal, en sa matière même, permet de déconstruire le cloisonnement érigé entre les deux règnes. Valider, par l'expérience, la compatibilité du sang de cheval avec le sien, permet notamment de pointer la similitude de nos constitutions, et de revendiquer ainsi, l'importance de donner des droits aux animaux et un traitement digne. De la même façon, mélanger méduse et lapin, pourrait être vu comme un acte antispéciste.

Ces questions morales sont finalement bien subjectives et les points de vue si divergents d'Elisabeth de Fontenay et de Marion Laval-Jeantet, bien qu'ancrés dans des champs d'étude distincts, nous le confirment.

**Y. Xiao, Ruan,
1999, taxidermie.**

L'exposition suisse *Mahjong !* qui réunit en 2005 le travail de l'artiste chinois Yu Xiao,

342 I. Omélianenko, « Les Artistes contemporains et le monde animal », *Sur les docs*, 19 janvier 2012, France Culture.

343 *Ibid.*

344 *Ibid.*

dont sa fameuse chimère *Ruan* contenant une tête humaine sur laquelle ont été cousus des yeux de lapin, accusera une levée de boucliers de la part d'un public choqué par le non-respect de la sépulture. Déjà exposée en 2001 à la biennale de Venise, son œuvre *Ruan* n'avait alors créé aucun remous. Le contexte de l'exposition et la nature de son public – spécialiste de l'art contemporain ou novice en la matière ? – semblent définir le cadre de la morale en jeu dans ce travail et donc la réception de celui-ci. Contrairement aux règles de bienséance³⁴⁵ qu'imposait autrefois le théâtre classique, la morale n'apparaît pas comme prédéfinie, mais bien subjective. Dans notre contexte d'hybridation, elle nous amène alors à questionner les limites de l'art et le statut de l'objet. Peut-on appréhender un corps sans vie comme on le ferait d'un objet ? Le manipuler ? Le transformer ? Et surtout, qui est en droit de fixer les règles du jeu ? Sont-elles les mêmes vis-à-vis de l'animal que vis-à-vis de l'humain ? La plainte qui avait été déposée pour le retrait de l'œuvre *Ruan* invoquait le fait que l'humain concerné (le fœtus) n'avait pu consentir à être utilisé de la sorte, et que « la combinaison d'une tête humaine avec des parties animales est de mauvais goût et constitue un avilissement de l'être humain concerné.³⁴⁶ » Le dossier a finalement été classé sans suite car d'un point de vue légal, il n'existe qu'un registre de refus concernant l'utilisation de son corps après la mort. Bernard Duvauchelle, chirurgien spécialisé dans la greffe du visage, nous rappelle qu'à partir du moment où nous sommes morts, notre corps ne nous appartient plus³⁴⁷. Le droit français considère donc l'utilisation d'organes issus d'un patient décédé comme tout à fait envisageable, et, *a fortiori*, tout à fait viable. Si l'intégrité physique s'affiche comme gage de dignité et de salubrité, intervenir sur cette entité serait interférer dans les lois de la nature qui sont, pour les croyants de tous bords, les lois immuables de Dieu. La morale qui impulse ce rejet de la chimère en art s'ancrerait donc sur un terrain qui n'a rien de légiste, au contraire, il serait mythique. Il me semble que l'on touche ici précisément à des questions que doivent traiter les artistes : celles de la représentation.

345 Ces règles dites de « bienséance » empêchaient la représentation de scènes de violence, et notamment de crime sur scène. Ces événements devaient être racontés par un personnage et non mis en scène.

346 Entretien avec Marc Jimenez réalisé par Thierry Hurlimann, « Une tête de fœtus sur un corps de mouette au Musée des Beaux-Arts de Berne : "Cachez cette chimère que je ne saurais voir..." », *L'Observatoire de la génétique*, n°27, avril-mai 2006, mis en ligne le 23 mai 2006, URL : http://www.omics-ethics.org/observatoire/zoom/zoom_06/z_no27_06/zi_no27_06_02.html, consulté le 1^{er} octobre 2019.

347 B. Denis-Morel (dir.), *Corps recomposés, Greffe et art contemporain*, Aix-en-Provence, Presse universitaires de Provence, 2015, p. 122.

Au-delà du *plassein* : identité et éthique de l'auto-hybridation

Manipuler le corps, en modifier la forme ne se pratique pas que sur l'animal, au contraire, il est le terrain d'expérimentation premier de nombre d'artistes performeurs depuis les années soixante. C'est le cas d'Orlan qui a organisé sa transformation physique et diffusé les opérations chirurgicales qu'elle a subies dans le but de questionner les canons de beauté en vigueur. Par une greffe d'implants, elle choisit d'intervenir directement sur son visage, et donc sur son rapport à l'autre et au monde. Pour Orlan, « le corps est obsolète et mérite d'être dépassé³⁴⁸ ». Prendre en main son apparence physique relèverait d'une pratique émancipatrice, son nouveau visage portant les traits du libre arbitre et de la liberté. S'éloigner des dictats du code génétique rapprocherait donc d'une vérité identitaire. En modifiant ce qu'elle devait être de façon prédestinée, l'artiste affirme s'engager sur le chemin de la découverte de soi, ôter le masque de la nature pour celui de la technologie. Cette pratique pourrait apparaître comme illustrant la création radiophonique d'Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*³⁴⁹, lorsqu'il déclare que « l'homme est malade parce qu'il est mal construit³⁵⁰ » et qu'il développe sa théorie du Corps sans Organes pour le délivrer de ses automatismes et le libérer de ses comportements précablés. L'hybridation relève donc d'une pratique du fantasme, de la concrétisation d'un vieux rêve qui consiste en l'extraction de sa gangue corporelle pour une élévation sur d'autres territoires. Ainsi, le propre de l'homme, sa nature, est déjouée, et par là même, la fatalité du temps qui passe : les questionnements que ces technologies convoquent sont absolument existentiels.

Nous avons vu entre 1976 et 1982, l'artiste australien Stelarc faire l'expérience d'un troisième bras prothétique, *The third Hand Project*, puis en 2006 recevoir la greffe d'une troisième oreille, *Ear on my Arm*, augmentant ostensiblement ses capacités physiques. À travers ces prothèses qu'il qualifie d'« architectures anatomiques³⁵¹ », l'artiste s'intéresse aux questions de connectivité, d'interaction avec ses congénères, à l'instar d'Eduardo Kac et d'Alba. En effet, la prothèse qu'il porte est reliée via des capteurs qui peuvent être programmés par des internautes en ligne pour déclencher des réactions chez l'artiste, décidant alors des gestes qui seront les siens. De la même façon,

348 *Ibid.*, p. 21.

349 Création radiophonique du poète Antonin Artaud enregistré dans les studios de la radio française en novembre 1947, mis en ligne le 13 septembre 2012, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>, consulté le 2 décembre 2019.

350 *Ibid.*, p. 24.

351 R. Boisseau, « L'homme qui murmure à son avant-bras », *Le Monde*, mis en ligne le 18 juillet 2009, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/18/l-homme-qui-murmure-a-son-avant-bras_1220377_3246.html, consulté le 7 octobre 2019.

sa troisième oreille est équipée d'un micro, lui aussi connecté, pour retransmettre les sons perçus par l'organe. Ainsi, l'artiste australien, qui souhaite faire de son corps « un système opérationnel plus étendu³⁵² », bouscule radicalement les notions de libre-arbitre et de propriété. Placer son corps et ses mouvements, mais aussi le contenu de ses conversations, dans le domaine du libre accès en ligne apparaît comme la négation totale de sa personne, lui refusant, littéralement, toute liberté de mouvement et toute intimité. Nous semblons progresser chez Sterlac à contre-courant des motivations d'Orlan pour qui la redéfinition de son visage était une clameur de liberté. Et pourtant, dans les deux cas, le choix d'une interface relationnelle est au centre des démarches. Si Orlan met son visage au service de la révélation de ce qu'elle est devenue, de la personne qui s'est créée au fil des expériences et du vécu, le dispositif mis en place par Stelarc met en lumière son intériorité par sa négation même. L'un comme l'autre fait don de son corps à l'art³⁵³. Hybridé à la technologie, l'homme 2.0, englué dans la toile, s'échine à mettre fin à cette vieille guerre nature/culture, paraphrasant Descartes pour « se rendre comme maîtres et possesseurs de la nature³⁵⁴ ».

**Stelarc, *The third Hand*,
1976/1982.**

**Stelarc, *Ear on my Arm*,
2006.**

352 *Ibid.*

353 Les opérations-performances d'Orlan sont intitulées *J'ai donné mon corps à l'art*. Elle souhaite après sa mort être conservée par plastination, exposée dans un musée, « pièce maîtresse d'une installation avec vidéo interactive ». Cf. C. Prunet, *Penser l'hybridation, Art et biotechnologie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2018, p. 39.

354 Dans le *Discours de la méthode*, Descartes fait cette déclaration car il associe l'exploitation de la nature à la conservation et la gestion de la santé. Elle est pour lui « le premier bien et fondement de tous les autres biens de cette vie [...] car même l'esprit dépend [...] de la disposition des organes. » in B. Stiegler, « Nous rendre comme maîtres et possesseurs du vivant ? », *Lignes*, n° 7, janvier 2002, mis en ligne le 1^{er} mars 2014, URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2002-1-page-84.htm>, consulté le 10 octobre 2019.

L'incorporation des nouvelles technologies nous amène inmanquablement à la figure du cyborg que développe Donna Haraway dans sa lutte féministe de redéfinition des genres. Si le lien entre technologie, cyborg et animal de compagnie n'est pas évident à saisir de premier abord, c'est dans la notion de relation et de vivre ensemble que les liens au corps s'illustrent. C'est en étant connecté, en étant perméables aux éléments dont on s'entoure – vivants et non-vivants – que l'on peut observer une hybridation. Le cyborg se trouve donc être l'hybride de l'homme connecté, sorte de devenir-machine où le téléphone portable se fait deuxième cerveau, à l'instar du bras-prothèse de Stelarc. L'hybridité du cyborg balaie donc la dichotomie nature/culture, entrelaçant les deux notions, et dans un même mouvement, réinvente les rapports hiérarchiques en mettant en évidence que la machine doit son existence à l'homme et vice versa. Il en réside une véritable éthique de l'hybridation, un devenir pluriel riche en possibles. Le principe est le même dans les relations à l'animal : l'interspécificité résultant de la relation réciproque tend à faire disparaître l'anthropocentrisme. Nous comprenons pourquoi les *gender studies* s'en sont saisies : le décloisonnement des classes, des genres et des races est justement le *leitmotiv* du féminisme contemporain. Pour Marie-Hélène Bourcier, philosophe des études *queer*, le sujet ne doit pas subir sa condition, au contraire, il faut « s'inventer, se créer, prendre soin de soi, développer un style de vie, une technologie de vie, une éthique de soi³⁵⁵ ». Et c'est précisément dans cette même veine féministe, dans un élan d'appropriation de son corps et de sa condition que Donna Haraway écrit des manifestes qui incitent à envisager sa nature sous des angles pluriels : il s'agit fondamentalement de réinventer et de redéfinir un nouveau monde où le modèle sociétal carno-phallogocentriste ne doit plus être subi. En effet, « l'hybride en tant que forme intermédiaire et indéterminée – puisqu'elle se retire de l'emprise de l'Être et de ses définitions – s'inscrit dans une perspective de résistance, voire de révolte³⁵⁶ », et c'est cette subversion qui la rend si riche.

À la lumière de l'étude de cette notion, j'écarte toute hybridité de la définition de ma relation avec Atael. Cela engage une dimension génétique que nous ne partageons pas. Je resterais sur un terrain deleuzien où notre alliance relève d'un devenir-animal, car ce vivre ensemble est poreux, il nous modifie. Vivre côte à côte nous transforme et fait de la domestication une histoire relationnelle qui ne souffre pas de ma seule

355 M. H. Bourcier cité in B. Andrieu, « Révolution et hybridité : Le transcors », *Le Portique*, n° 20, 2007, mis en ligne le 06 novembre 2009, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/1360>, consulté le 08 septembre 2019.

356 M. Zilio, « Une traversée hybride en régime numérique. Enjeux et travers contemporain. », *Litter@ Incognita*, n°4, 2012, mis en ligne en 2012, URL : <http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2018/01/09/la-ville-contemp...ite-au-generique/>, consulté le 15 octobre 2019.

domination. Les dires de la penseuse américaine me sont également familiers lorsque je nous perçois si dépendants :

toute forme de la relation éthique – que celle-ci s'opère à l'intérieur ou entre les espèces – est tissée du même fil robuste de vigilance constante à l'égard de l'autreté-en-relation. Nous ne sommes pas autonomes, et notre existence dépend de notre capacité à vivre ensemble.³⁵⁷

Il existe un va-et-vient de pouvoirs, de prises de décisions et une véritable réciprocité des devenir. Évoluer aux côtés de l'animal (me) fait réfléchir (à) mon humanité, me faisant cheval au fur et à mesure qu'il devient humain. L'équitation me centaurose et la fabrication de mes objets sentimentaux le fait muse. Ensemble, nous nageons en pleine fiction et la part fantasmée de la relation fait absolument partie de l'éthique générée par un devenir-autre, comme par l'hybridité. Chez Donna Haraway, nous retrouvons d'ailleurs ce qu'elle désigne par le savoir situé : il s'agit de définir « comment voir³⁵⁸ », de savoir qui parle et depuis quel point de vue. Le mien – celui d'une artiste/chercheuse, cavalière amoureuse – se doit de se saisir de ces projections pour donner corps à cette fiction en construisant des objets, des histoires et en provoquant des émotions. Je propose des écrits à mon cheval, je lui trace des mots, lui dédie des objets, autant d'attention qui n'ont de sens que si je pars du principe que nous partageons cette histoire et qu'il la vit autant que moi, également désireux d'investir ce fantasme, pour faire et devenir ensemble.

II/2.2. DEVENIRS-DOMESTIQUES

La répétition : passage du temps, maîtrise du geste

Nombre de techniques que j'emploie se veulent empruntées à des pratiques traditionnellement féminines. Je tisse la dentelle, tresse des crins comme je le ferais de cheveux, fabrication de petits objets qui relèvent du précieux, et quand je me tourne vers la céramique, c'est par l'attrait de la porcelaine que je rentre dans l'atelier. À différents niveaux donc, j'exulte mon être femme et brandis ma pratique artistique comme s'apparentant à celle d'une femme d'intérieur. Lorsque je travaille sur *Épiphanie*, je mets en œuvre un principe de répétition auquel la technique de la dentelle avait

357 D. Haraway, *Le Manifeste des espèces compagnes*, op. cit., p. 57.

358 P. Charbonnier, « Donna Haraway : Réinventer la nature », *Mouvements*, n° 60, avril 2009, mis en ligne le 18 juin 2009, URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-4-page-163.htm>, consulté le 10 octobre 2019.

déjà conféré une musicalité. La terre meuble au creux de ma main, à la recherche d'une même forme, j'en roule un petit morceau et lui imprime la trace de mes ongles, délimitant ainsi un triangle renflé, et réitère ces mêmes gestes, comme le ferait une cuisinière roulant des falafels ou refermant des raviolis. La répétition nous invite à l'appréhension existentielle du temps qui passe et à la maîtrise du geste, comme un entraînement visant la perfection. Les nœuds formés par le passage de mes fuseaux impriment la répétition d'une gestuelle qui se fait écho d'une routine. Lorsque je tisse de la dentelle, entrelaçant mes fuseaux en me répétant « un sur deux, deux sur trois, quatre sur trois... » pour ne pas perdre le fil du point dont il est question, le cliquetis des petits objets de bois qui s'entrechoquent consacre au moment une musicalité qui lui est propre. J'y associe alors indubitablement un cheminement, le bruit d'une marche, l'écho du pas cadencé des centaines de sabots décrit dans les scènes que relate Claude Simon. Ou peut-être est-ce là une autre bête, moins régulière, plus aigüe, sorte d'insecte dont les formes se faisaient deviner sous les gangues de boue recouvrant les carcasses d'équidé ? Une araignée dont le tissage serait sonorisé ? Sans doute est-ce l'association des fuseaux par paire qui provoque l'association d'idée vers des jambes, ainsi que l'impression que les paires sont autonomes, filant vers un même point où convergent les intentions, qu'elles soient celles des marcheurs ou de la dentelière. Proches de l'écriture, les points de dentelle recouvrent un espace blanc, tracent un graphisme net et amènent mon esprit vers un ailleurs imaginaire. La psychanalyste Cristina Biondi, auteur de l'ouvrage en italien *Il profumo di lino*, le parfum du lin, raconte comme elle rêvait de courir, enfant, alors que son corps devait rester sagement assis, occupé au travail du linge :

[...] courir, traversant des lieux merveilleux, des bois épais, de vertes clairières, de plus en plus loin vers l'horizon. Il est peut-être bizarre que ce souvenir émerge en pensant à mes loisirs, liés sans doute à une vie sédentaire et aux murs de ma maison. Il y a tout de même quelque chose qui court également : c'est le fil entre mes mains, rapides comme le vent, tandis que la pelote qui se déroule paresseuse pas loin garantit au travail un très long parcours.³⁵⁹

Dans la suite de ce texte, elle se dit rassurée de pouvoir voyager tout en demeurant entre les murs de sa maison, pour ne pas risquer de se perdre, ni elle, ni ses repères, comme les eskimos qu'elle imagine dans leurs kayaks, ramer sans fin, répétant le même geste dans un paysage éternellement blanc. Le fil de son ouvrage se fait donc fil d'Ariane, garde-fou d'une pensée qui s'échappe. Apollon discipline, assure un travail

359 C. Biondi, *Il profumo di lino*, cité in A. Iuso, « "Ma vie est un ouvrage à l'aiguille" », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 35, 2012, mis en ligne le 1^{er} mai 2014, URL : <http://journals.openedition.org/clio/10515>, consulté le 27 mai 2020.

net, fixant ces « formes précises, bien tracées³⁶⁰ », tandis que Dionysos invite l'esprit à se saisir du rythme des passements pour danser une gigue endiablée : la tisseuse est-elle si sage ?

Il était coutume que la jeune femme brode, jusqu'au siècle dernier, ses initiales sur les pièces de tissu constituant ses effets personnels. Outre le caractère émancipateur du trousseau, qui, en lui-même, annonce le départ du foyer parental, l'écriture de ses initiales active, par le geste, la construction d'une identité propre et pose les jalons d'une nouvelle vie. Hélas, bien souvent, le joug marital succédait au joug parental, mais dans cette domesticité imposée, l'activité féminine du tissage se faisait également un lieu d'ouverture. La quenouille file la laine, comme je tisse le crin : nul doute que les sensations du toucher et de l'odeur de l'animal entre les doigts activent cet imaginaire dionysiaque, où rythme et vitesse contrastent avec la patience qui s'impose. Il est alors véritablement question d'un espace parcouru, à toute allure, entre danse et cavalcade. Suivant une partition précise, le vide entre les fils chuchote les temps de silence tandis que mes mains, comme celles de tant de femmes avant moi, enfantent des formes et façonnent un monde.

L'œuvre de l'artiste Pierrette Bloch se saisit également du crin de cheval pour sa richesse graphique. Elle orchestre un jeu de pleins et de vides et crée de grandes progressions horizontales, sortes de partitions abstraites. Certaines d'entre elles sont tracées à l'encre de Chine, elles répètent une même forme – plutôt ronde ou plus allongée – comme autant de notes constituant un ensemble. Le geste qu'elle impose au crin le noue en de longues lignes horizontales, s'étendant en écheveaux comme une écriture, où les phanères enlacés se maintiennent en un souffle continu, régulier mais sauvage, dont on sent en chaque boucle la volonté du matériau de bondir hors de la forme qui lui est ordonnée. Son travail, qu'il soit graphique ou tridimensionnel, s'amorce comme un déplacement, une errance où « il faut suivre pas à pas, chaque dessin pour se perdre d'un point à l'autre, puis emporté par l'encre, voir surgir en une inflexion un écart : l'imprévisible³⁶¹ ». Et c'est justement cet écart qui rend la répétition riche, cette impossibilité de faire deux fois exactement le même geste, qu'il s'agisse de la tension exercée sur les fils ou de la pression sur une argile crue. Notons alors que les enjeux sont les mêmes, qu'il s'agisse d'une installation de plusieurs mètres longilignes ou d'un carreau posé sur les genoux : le corps est tout entier traversé par

360 H. Lassalle, « Apollon et Dionysos », *art. cit.*, p. 15.

361 O. Kaepelin, « Secrètement », in *Pierrette Bloch*, Galerie d'art graphique du 25 septembre au 30 décembre 2002, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p. 12.

une fréquence, il est branché sur un *topos* propre à l'œuvre et à l'altérité qui la traverse.

Nous appréhendons alors la lecture du texte de l'historien de l'art Alfred Pacquement avec enthousiasme lorsqu'il souligne le parallèle entre les partitions à l'encre de Pierrette Bloch et les points de couleur recouvrant les parois de certaines grottes au paléolithique supérieur. Soufflés, ils ne nous racontent pas d'histoire, mais bien « des rythmes et des cadences, une respiration³⁶² », en un mot, ils manifestent la vie. C'est justement par le tissage que le souffle de la mythique Pénélope subsiste, résistant à l'oubli et maintenant l'espoir du retour de son aimé.

Le temps imparti à la réalisation de mes objets ainsi que l'utilisation de cette même technique m'invitent à emprunter ses traits, à « prêter mon corps au mythe³⁶³ » de cette patiente tisseuse, qui chaque soir défaisait son ouvrage pour le recommencer, inlassablement, le lendemain matin. L'esseulée femme d'Ulysse est d'autant plus présente dans la trame de mon autofiction que j'incarne cette figure de la femme amoureuse. L'utilisation de matériaux issus du corps de mon cheval et le relevé d'empreintes sont, comme nous avons pu le voir précédemment, des moyens de le convoquer à mes côtés, de palier son absence.

Femme de compagnie en quête d'animal au foyer



**Marion Le Torrivellec, *Good Boy*,
2016, pierre à sel, 16 x 13 cm.**

362 A. Pacquement, « Lignes d'encre, lignes de crin », in *Pierrette Bloch, op. cit.*, p. 7.

363 Je fais ici de nouveau référence à l'ouvrage d'Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe, Le féminin et l'art contemporain, op. cit.*

Good Boy diffère des objets reliques, c'est une pierre à sel sculptée. L'objet brut n'est donc pas relié intrinsèquement à mon cheval mais elle est manufacturée à destination de l'herbivore en général. J'interviens ici sur un objet déjà existant lourd de toute une histoire : celle de l'élevage avec les questions de propriété et d'exploitation qui en découlent. Cependant, l'éthique n'est pas l'approche qui nous intéresse. En tant que propriétaire, il est acté que je le possède, bien que la part sentimentale de la relation semble être le fardeau dont je suis la seule batée. La pierre à sel est donc un complément alimentaire que l'herbivore doit lécher pour bénéficier de ses bienfaits. Les sels minéraux dont il a besoin ne lui sont délivrés qu'après qu'il l'ait bien léché. Si l'encouragement affectueux que j'ai sculpté dans le sel veut dire « bon garçon », me conférant une place maternante, l'accompagner d'une friandise récompense et sous-entend que quelque chose a été demandé en retour. Une porte s'ouvre alors sur l'élaboration d'une fiction, le désir ardent de deviner ce qu'il a bien pu en être. En effet, ma position devient ambiguë dès lors que l'on imagine le cheval se saisir du message. Il ne s'agit pas d'un bonbon que l'enfant met en bouche, ni d'un os qu'un chien rongerait, mais bien d'une surface que l'animal vient lécher, longuement et avec soin car il s'en délecte. La pratique d'un *cunnilingus* est alors sous-entendue, justifiant la délivrance de la récompense, le remerciement adressé au garçon qui lèche *bien*. Gratifier celui-ci d'un « bon garçon » rend alors ambiguë la position du destinataire du message qui semble s'adresser à un enfant, devenant alors une figure autoritaire et pédophile. L'objet sculpté vient semer le trouble et sceller radicalement une relation de dominant à dominé, nous ramenant vers un domaine qui relèverait d'une sexualité monstrueuse, contre-nature, dont je – la femme – tiendrais les rênes. Avec ces objets – *Good Boy*, mais aussi les *Objets sentimentaux* – j'affirme m'être appropriée le sauvage. Physiquement, par l'emploi de matériaux issus de son corps, qui m'ont à leur tour potentiellement apporté un certain pouvoir « cheval », mais aussi de façon affective car je donne à voir les éléments d'une histoire sentimentale. Je me donne à voir comme femme accomplie car maîtrisant un certain nombre de techniques imposant patience, rigueur et minutie. C'est avec humour qu'il faut appréhender ce travail, initiatique s'il en est, qui semble me conférer l'aura d'une femme « bonne à marier ». La vidéo-performance *Le Jour où il m'a laissée tomber*³⁶⁴, finit d'ancrer cette fiction dans le contexte de la relation amoureuse, faisant d'Atael l'écran de mes projections. Le cheval est alors une figure de rupture, annoncée d'une part à travers le

364 Dans cette vidéo-performance, je monte Atael jambes nues, à cru, mais ce dernier et je glisse de son dos et m'effondre sur le sol sablonneux de la carrière. Nous reviendrons sur cette chute en fin du troisième chapitre de cette thèse.



Marion Le Torrivellec, *Épiphanie*,
travail en cours, 2019/2020, céramique.

titre, et d'autre part à l'écran, lorsque mon corps quitte le sien pour tomber sur le sol. Le contact chaud de son pelage sur mes jambes dénudées est interrompu, nous laissant imaginer la brutale rupture actée par le choc de la chute, mais nous y reviendront ultérieurement.

S'il peut sembler abrupte de passer du chapitre précédant abordant les notions de transcorps propres à la théorie du genre, à celles, très cloisonnées définissant les activités féminines et masculines, nous ne perdons pas de vue que c'est la pratique d'un fantasme, l'incarnation possible d'une identité qui nous fait lier ces deux approches. Dans son article « La Femme et le cheval³⁶⁵ », l'anthropologue Emmanuel Désveaux annonce dès le titre qu'il existe un lien entre le milieu équestre et la femme. Il commence ensuite son écrit en citant un article du quotidien *Le Monde* mettant en lien deux domaines qu'il définit comme étant essentiellement féminins : l'équitation et la mode.

L'équitation n'est pas une pratique sportive comme une autre pour mille et une raisons. En ce qui concerne le sujet qui nous intéresse ici, la mode, il est facile de prouver que c'est à coup sûr la seule pratique sportive qui inspire le milieu. Jean-Paul Gaultier s'est amusé plusieurs années à imaginer une mode équestre pour le sellier Hermès. Normal, me direz-vous pour un sellier, mais quand John Galliano imagine des amazones chaussées de bottes cavalières et stick de dressage à la main (haute-couture Dior printemps-été 2010) ? On est loin des falbalas de la haute couture. De même, quand les écuyères de Bartabas présentent leur matinale dans les écuries du château de Versailles, vêtues de larges capes et dansant sur leurs lusitaniens, c'est mieux que du Dior. Le vêtement n'est plus accessoire, il sert la fusion entre l'homme [ici la femme] et l'animal. Sur un cheval, on a besoin d'être beau, il faut s'aimer pour bien monter. C'étaient les bons conseils d'un instructeur : plutôt que les classiques « tiens-toi droite » ou « les épaules en arrière », il disait « sens-toi belle ». ³⁶⁶

Nous saisissons ici l'importance donnée à l'apparence dans une discipline qui se pratique pourtant bien souvent dans la poussière, les excréments et la boue. Il faut se sentir belle et forte. La sortie à cheval prend alors l'aura d'un rendez-vous amoureux. Le corps de la cavalière se faisant lien entre ses fantasmes et l'équidé, sa tenue vestimentaire doit être au service de la pratique sportive, mais aussi véhiculer tout un nombre de codes visant à érotiser le corps à corps en question. Nous pouvons penser à l'esthétique des cavalières citées ci-dessus, chaussées de bottes en cuir et armées de cravaches, prêtes à en découdre avec le bestial. L'odeur puissante des selles et des brides placent également un rapport sensuel immédiat avec l'animal, mêlant l'odeur du cuir à la transpiration des séances précédentes, où la sueur, épongée par la sangle

365 E. Désveaux, « La Femme et le cheval », in *Avant le genre, triptyque d'anthropologie hardcore*, Paris, Éditions EHESS, PDF [En ligne], mis en ligne le 4 septembre 2015, URL : <https://books.openedition.org/editionsehess/1257?lang=fr#bodyftn19>, consulté le 17 octobre 2019.

366 S. Chayette, « L'Équitation, un sport de haute couture », cité in *Ibid.*

et le coton du tapis de selle, est devenue acré avec le temps. La femme cavalière se fait alors, à l'instar de l'homme à cheval, dominatrice. Et pourtant, malgré leurs fonctions de soutien ou de protection, les sous-vêtements féminins, soutien-gorge ou porte-jarretelle, comportent autant de sangles à ajuster et de liens à refermer qu'ils évoquent inmanquablement le matériel de sellerie visant à contraindre le corps pour l'utiliser, l'objetiser, le dominer. Un autre dominant se cache derrière la cavalière, il se nomme « patriarcat » et le rapport au corps de la femme qu'il induit nous place dans un rapport de domination érotisant. S'il s'agit avant toute chose dans l'équitation d'une maîtrise du corps, celui du cheval mais aussi le sien, il en est de même dans la danse classique, exemple que prend Emmanuel Désveaux pour mettre en évidence le point commun de ces disciplines prisées des petites filles : l'élève apprend à se tenir et à se maîtriser. Serait-ce là un apprentissage sociétal de la place que la femme aura à tenir plus tard ? Nous pouvons associer à ses pratiques rigoureuses qui exigent persévérance et port altier, les pratiques artistiques citées ci-dessus. Elles révèlent un savoir-faire et une patience au service de l'Autre, du mâle absent, où la femme rendue active, sportive, artiste, se configure un rôle dans ses propres fictions.

La femme en selle, amazone émancipée ou cavalière dominée ?

Pour penser la femme et le cheval, il faut se saisir de la femme à cheval, l'endroit de l'exercice de son pouvoir sur la bête et/ou par la bête. Car si la fuite à cheval a pu permettre l'échappée épique de nombre d'héroïne, la femme a longtemps subi sa féminité jusqu'en selle où son genre la contraignait à une monte en amazone, bien peu commode. La selle amazone, ou selle à fourches, impose à la cavalière – car c'est à destination des femmes qu'a été pensé cet outil – à monter les deux jambes du même côté, lui interdisant la position à califourchon pratiquée par les hommes. Dans une correspondance de Catherine II de Russie, nous découvrons les stratagèmes de la cavalière qui se doit de tricher pour se plier aux modes de la cour tout en s'offrant l'accès à la monte à cheval en homme :

Comme je savais que l'impératrice n'aimait pas que je montasse à cheval en homme, je m'étais fait préparer une selle de femme anglaise [...] Je m'inventais des selles sur lesquelles je pouvais m'asseoir comme je voulais. Elles avaient le crochet anglais, et on pouvait passer la jambe pour être assise en homme. Outre cela le crochet se divisait, et un autre étrier se baissait et se relevait à volonté, selon que je jugeais à-propos. Si l'on demandait aux écuyers comment je montais, ils disaient : « Sur une selle de femme selon la volonté de l'impératrice ». Je ne passais ma jambe jamais autrement que quand j'étais sûre de ne pas être trahie, et comme je ne vantais pas mon invention et qu'on était bien aise de me faire plaisir, je n'en eus point de désagrément. Le grand-duc se souciait fort peu de comment j'allais [à cheval].

Pour les écuyers, ils trouvaient moins de risque pour moi d'aller à califourchon, surtout courant continuellement à la chasse, que sur des anglaises qu'ils détestaient, appréhendant toujours quelque accident dont peut-être on leur eût donné faute ensuite.³⁶⁷

En effet, ainsi en selle, la femme se trouve déséquilibrée et cela l'empêche de galoper, de sauter, bref, de se déplacer autrement qu'au pas avec le consentement d'une monture docile. Étrangement, la réflexion technique sur une pratique sportive ne vise pas la performance. Mais cela n'empêche en rien le développement de la monte en amazone au XIX^e siècle qui profite du terreau fertile des croyances liées à la nature féminine : il s'agit de préserver intact un hymen qui serait malmené à califourchon et d'éviter le dévoilement impudique des jambes de la femme. La cavalière peut ainsi garder ses grandes robes et ses corsets, eux aussi réfléchis à d'autres desseins que ceux du confort et de l'efficacité. Les chutes de cheval sont souvent très dangereuses, car là où le cavalier à califourchon se retrouve déséquilibré vers l'avant et projeté vers l'encolure qui amortit sa chute et lui permet de se raccrocher à la crinière, la femme en amazone tombe en arrière, et donc, inévitablement sur la tête. Cela entretient également la prétendue infériorité de la femme dans la discipline, mais aussi sa subordination, car si la chute ne lui a pas été fatale, il lui est, pour autant, impossible de remonter en selle sans l'aide de quelqu'un. Ainsi, les femmes à cheval ont coutume de se faire accompagner d'un homme pour les remettre en selle si elles doivent mettre pied à terre, car ce dernier, peut, lui, remonter seul sur sa monture. L'emprise du patriarcat est totale. Nous sommes alors bien loin de l'image de l'amazone véhiculée par le mythe : celle d'excellentes cavalières vivant dans une société matriarcale et faisant la guerre au genre masculin. Ces femmes belliqueuses ont, selon la légende, un sein amputé pour leur permettre de tirer à l'arc. La féminité de leur silhouette et la maternité sont alors reléguées au second plan, derrière une belligérance virile. Ironie s'il en est, la monte en amazone n'a pour but au XIX^e siècle que la mise en avant de l'élégance de la silhouette féminine, confirmant les liens étroits entretenus entre la discipline et la mode, aux dépens de la dimension émancipatoire de la pratique sportive :

En équitation, la grâce est tout entière dans le charme de la position qui fait la femme si légère qu'on dirait qu'elle plane sur sa monture comme une gazelle, plutôt qu'elle n'y est retenue, et que toujours elle est prête à en descendre pour toucher terre en un froufrou délicat et charmant.³⁶⁸

367 C. II de Russie, *Mémoires de l'impératrice Catherine II*, cité in A. de Savray, *Cavalières amazones*, Paris, Swan éditeur, 2016, p. 87.

368 J. C., Pellier, cité in *Ibid.*

Ainsi accueilli, le corps féminin se retrouve brimé, handicapé, contraint. Il doit absolument se distinguer de celui de l'animal et se tenir loin de la fusion, *a priori*, recherchée par la pratique équestre. La déesse gauloise de la fertilité, Épona, pourrait avoir servi d'exemple car on la trouve représentée assise de côté sur sa monture, faisant du cheval un trône qui s'efface au profit de sa cavalière. Cette posture se retrouve également dans les représentations de la Vierge Marie assise sur un âne dans l'épisode de la fuite en Égypte : ainsi figurée, elle s'éloigne de toute animalité pour s'élever et se distinguer du reste du monde. La femme véhicule ainsi l'image d'une matrice sûre, auréolée de sagesse et de bienveillance. L'ordre des choses est alors conservé.

La selle amazone a donc été pensée envers tout intérêt technique, dans une optique limitante. Nous pourrions mettre en parallèle le développement de cette pratique avec celle du port du corset, des talons hauts, ou encore des pieds bandés en Chine : il s'agit de réduire la vitesse et la liberté de déplacement de la femme, alors confinée à l'espace domestique. En effet, au-delà d'une mode, c'est bien un désir d'entrave qui a motivé le développement de cette technique. Le cheval étant un véhicule, il émancipe et libère physiquement la femme traditionnellement recluse et gardée dans le périmètre restreint de son foyer, prête à accomplir les tâches qui lui sont désignées (tâches ménagères, maternité, etc.). Par cette incapacité à chevaucher jambes écartées, la femme se retrouve doublement évincée du pouvoir : du pouvoir sur l'animal – car elle ne peut réprimer sa fougue – et du pouvoir par le cheval – car c'est bien par la vitesse, la hauteur et la mobilité que l'on domine un territoire et ses habitants. Au foyer, la femme n'a plus, pour exercer son emprise, que la maîtrise du temps et de ses propres gestes, dans l'espoir qu'ils nourrissent son imagination.

Voyons le travail photographique de l'artiste néerlandaise Krista Van Der Niet qui nous propose une vision de la féminité, où la pratique sportive et la maîtrise du corps viennent déjouer les stéréotypes de la femme dominée. Dans sa série de photo *Pose*, un corps nu, féminin, est photographié dans une position de yoga complexe et maîtrisée, dialoguant avec différents accessoires : des talons aiguilles, un parapluie et enfin, une selle en cuir noir. La femme de *Pose 1* se trouve à quatre pattes, elle a les jambes tendues, le torse collé aux cuisses et les mains, comme les pieds, sont chaussés de talons aiguilles. Ce type d'escarpin nous renvoie au tailleur féminin et place nos projections dans un cadre professionnel, où l'équipement vestimentaire, là encore limitant, est celui d'une femme de pouvoir. On perçoit alors sur ce travail une ambiguïté entre domination et soumission, entre univers intime et univers professionnel. Le corps nu de la femme à quatre pattes évoque une attitude sexuelle soumise, mais la position



Krista Van der Niet, *Pose 1*,
2010, photographie couleur, 100 x 146 cm.

Krista Van der Niet, *Pose 2*,
2010, photographie couleur, 100 x 146 cm.

Krista Van der Niet, *Pose 3*,
2012, photographie couleur, 136 x 110 cm.

Allen Jones, *Table*,
1969, fibre de verre, résine, verre, 61 x 130 x 76 cm.

Allen Jones, *Chair*,
1969, fibre de verre, résine, verre, 78 x 96 x 57 cm.



Helmut Newton, *Saddle I*,
1976, photo-lithographie, 200 exemplaires, 41 x 28 cm.

Helmut Newton, *Saddle II*,
1976, photographie argentique,
10 exemplaires, dimensions variables.

qu'elle tient s'avère en réalité être une démonstration de force, de souplesse et de contrôle, loin de tout mimétisme avec le monde animal. *Pose 2* nous présente une femme nue en posture de yoga dite *Pincha Mayurasana*, ou posture du paon. Elle tient un parapluie entre les chevilles, inversant la verticalité habituelle du corps et témoignant, là aussi, d'une grande maîtrise physique et d'un équilibre certain. La troisième image de cette série, *Pose 3*, nous montre une selle, posée sur le corps nu d'une femme faisant le pont. La selle appelant l'assise, l'image crée une tension entre l'équilibre de ce corps cambré et son éventuel écroulement, inévitable, si quiconque s'y assoit. Dans chaque situation, nous pouvons relever la prouesse physique en œuvre dans la tenue de la posture et le dialogue instauré entre le corps nu de la femme et un objet noir et lisse. Il existe un lien épidermique, pourrions-nous dire, entre chacun de ces objets, leur apparente imperméabilité, qui les donne à voir comme protecteurs. Mais sous un autre angle d'approche, nous pourrions les trouver coercitifs car en inadéquation totale avec le corps qui les emploie, voire même, tout désignés pour en causer la chute. Ces objets sont issus d'un univers du luxe, servant l'image du gentleman ou de la femme de pouvoir. Les faire ainsi dialoguer avec un corps féminin dénudé joue de l'ambivalence domination/soumission qui accompagne les jeux de pouvoir d'un registre érotique dont le matériel équestre se fait souvent accessoire.

Chez Krista Van Der Niet, la femme contrôle. Le modèle maîtrise son image car la prise de vue est en studio et l'artiste leur laisse le libre choix des postures et maintient leur anonymat. Leur corps est aussi sous leur propre contrôle, car les positions affichées reflètent une condition physique et une maîtrise de soi conséquentes. Ses photographies évoquent la figure de l'amazone pour le pouvoir décisionnaire que l'on prête traditionnellement à l'homme et dont sont dotées ces femmes. En effet, la virilité que l'on accorde aux mythiques Amazones explique leur utilisation iconique par les femmes revendiquant leur émancipation. Dans son ouvrage *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*, Anne Creissels nous invite à reconsidérer ces figures archétypales en nous faisant découvrir, entre autres, un genre de portrait politique à succès au XVII^e siècle, où les femmes de pouvoir se font représenter en amazone. Le corset évoque alors la cuirasse du guerrier, les plumes de leur chapeau, leur casque, et c'est finalement par un jeu d'analogies que le glissement opère, brandissant leur féminité comme une arme de guerre, faisant de ce handicap leur meilleur atout. Ainsi accoutrées, elles sont également rapprochées de la figure de Diane chasseresse, dominant le sauvage, un arc à la main.



Jean-Marc Nattier, *Portrait de Jeanne-Antoinette Poisson, marquise de Pompadour*, 1746, huile sur toile, 101 x 82 cm.



Pierre Mignard, *Portrait d'Olympia Mancini en Athena*, seconde moitié du VII^e siècle, huile sur toile, dimensions inconnues.

Mon interprétation du triptyque *Pose* n'est cependant pas celle que revendique Krista Van Der Niet. Elle explique s'inspirer du travail d'Allen Jones³⁶⁹ pour le jeu de va-et-vient de l'objet au corps féminin, et l'objetisation de ce dernier. Cependant, je ne peux ignorer la prouesse et l'équilibre mis en scène : ils nous font complètement dépasser les clichés de la femme soumise. Le fait que les corps soient nus ne permet pas d'accroche possible : aucune ceinture, bretelle ou écharpe ne peut alors faire office de bride. Comme dans la vidéo/performance *Le Jour où il m'a laissée tomber*, où ma peau nue provoque ma chute, glissant contre son poil, la nudité des modèles de Krista Van Der Niet ne permet pas l'emprise, nous empêchant toute confusion avec les tenues BDSM des sculptures d'Allen Jones. La place de l'imaginaire et du fantasme s'en trouve finalement réduite et puisqu'aucun équipement ne vient cadrer les forces ici en jeu, alors ces corps nus, même à quatre pattes, ne semblent soumis à quiconque. Nous sommes finalement formellement assez loin des femmes du sculpteur anglais qui sont utilisées pour ce qu'elles représentent, mais aussi pour leur fonction (montant d'un fauteuil, pieds d'une table...). Chez Jones, l'objet « femme » est une femme-objet,

³⁶⁹ Correspondance par mail avec l'artiste, 3 janvier 2019.

tandis que chez Krista Van Der Niet, la distinction est claire. Nous voyons ici apparaître en filigrane le célèbre cliché du photographe Helmut Newton mettant en scène une femme à quatre pattes sur un lit, portant pantalon d'équitation, bottes et éperons, mais aussi une selle sur le dos. La femme, coiffée et maquillée est éminemment dans un rapport de séduction avec le spectateur. Son regard est envoûtant. Elle est en soutien-gorge et son décolleter avantageux semble une invitation à une chevauchée sans cheval. De même que chez la photographe néerlandaise, la femme sellée ne semble pas soumise et sa féminité nous apparaît comme une arme redoutable. La richesse de cette iconographie mêlant corps contraints et matériel équestre sera abordée ultérieurement pour les enjeux de pouvoirs exprimés dans la relation sadomasochiste.

Amazones, Valkyries : mythiques chevauchées de femmes guerrières

Mais la femme à cheval a aussi été vêtue du pouvoir et de la belligérance du cavalier. La mythologie scandinave a inventé la Valkyrie qui s'est faite véhicule d'une iconographie de la femme toute puissante, guerrière et magicienne. Ces cavalières ont en effet la mission, selon le mythe, de ressusciter des guerriers morts au combat pour grossir les rangs de l'armée d'Odin, dieu scandinave de la guerre. Le cheval associé à la résurrection nous amène à repenser à l'article de Valérie Gitton-Ripoll, « Chiron le cheval-médecin, ou pourquoi Hippocrate s'appelle Hippocrate » dans lequel elle met en lien la figure du cheval et celle du médecin. La Valkyrie semble alors avoir fusionné avec sa monture et en avoir acquis les pouvoirs psychopompes, mais aussi virils. L'artiste Joana Vasconcelos s'est emparée de ce thème en intitulant *Valkyries* une série de sculptures monumentales passablement molles et dont les différents modules de textiles sont en suspension. Dans un premier temps, la force et les pouvoirs des Valkyries n'apparaissent pas comme évidence. En effet, les choix formels de l'artiste ne suggèrent la femme qu'à travers la technique employée, celle du crochet, qui draine avec elle toute une tradition féminine du tissage, au même titre que les pratiques du tricot, ou encore de la dentelle dont je fais usage. Elle est donc convoquée pour ses qualités conjugales et, *a priori*, pacifiques, puisque mettant en évidence sa patience, sa persévérance, voire sa fidélité si l'on se réfère à la mythique tisserande Pénélope. Aucun cheval ailé n'est identifié non plus. La convocation d'objets, de matériaux ou de techniques évoquant la femme au foyer portugaise est un des ressorts de sa pratique, souvent mis au service d'une réalisation monumentale³⁷⁰. Par ce dimensionnement

370 Nous pensons ici, entre autres, à l'œuvre *Marylin*, composée de casseroles formant un escarpin

grandiose, un tout autre message nous est alors soufflé : l'artiste n'est probablement pas seule, nous quittons le registre du foyer pour celui d'un travail d'atelier peuplé de nombre d'assistants, aiguilles à tricoter en main. L'emploi d'une technique mettant en exergue une féminité qui passe le temps en cuisine est relégué au second plan : à cette échelle et en ce lieu, l'auteur du projet a déjà toutes les clés en main et une véritable armée à ses côtés pour sa réalisation. La femme, Joana Vasconcelos, tentaculaire, chapote ses ouvriers, à l'image de ses *Valkyries* qui surplombent les lieux emblématiques du pouvoir. Notons au passage que l'une des *Valkyries* de la série s'intitule *Mary Poppins* : en convoquant la célèbre nurse en regard des tableaux de guerre, l'artiste nous assure que les facettes les plus maternelles de la femme sont aussi des attributs de guerrière. En cela, une aura féministe nimbe son travail. Le pouvoir de l'envol à cheval semble faire écho à celui d'une chevauchée de balai chez la sorcière. Le manche serait pour certains un simple bâton, « instrument et symbole de la domination masculine³⁷¹ », qui serait enjambé pour « inverser les rôles [et] le chevaucher comme un homme chevauche son cheval³⁷² », dans une démonstration de virilité et de toute-puissance. La Valkyrie ne touche pas le sol, s'élève vers les cieux, loin du foyer, loin du feu et de la terre, elle ressuscite par magie et déjoue toute fatalité. Cette figure mythologique s'absout des contraintes matérielles – à l'instar de Mary Poppins, dotée elle aussi de pouvoirs magiques – et sert de modèle pour l'artiste qui repense la place de la femme au Portugal à notre époque. S'émanciper de sa condition réclame un certain pouvoir qui s'exerce par divers moyens. Chez Joana Vasconcelos, le textile en est un médium :

Finalement les textiles sont devenus pour beaucoup d'entre elles un moyen d'émancipation, un procédé détourné pour exercer leur intelligence. Quand certaines répétaient des modèles, d'autres y ont vu la possibilité d'inventer de nouveaux motifs, en s'appropriant cette technique comme un moyen de dépasser une certaine condition. La dentelle décore et protège, mais la protection est aussi une forme d'enfermement.³⁷³

Nous retrouvons, dans cette ambivalence entre protection et enfermement, les inquiétudes de la psychanalyste Cristina Biondi qui se préférait cloîtrée, s'évadant par l'esprit, que libre comme un eskimo, ramant et se perdant dans un paysage de glace. La complexité de la relation affective dans un contexte d'apprivoisement

de 4 m 10 de haut.

371 E. Anheim, J.P. Boudet, F. Mercier *et al.*, « Aux sources du sabbat. Lectures croisées de L'Imaginaire du sabbat. Édition critique des textes les plus anciens (1430 ca. -1440 ca.) », *Médiévales*, n°42, 2002, PDF [En ligne], mis en ligne en 2002, URL : https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_2002_num_21_42_1548, consulté le 18 novembre 2019.

372 *Ibid.*

373 Joana Vasconcelos, *Versailles*, Château de Versailles du 19 juin au 30 septembre 2012, Paris, Éditions Skira Flammarion, 2012, p. 184.

Joana Vasconcelos, *Trousseau Valkyrie*,
2012, crochet fait à la main et mailles
industrielles, fils, ornements, câbles en acier,
400 x 530 x 1400 cm.

Joana Vasconcelos, *Golden Valkyrie*,
2012, crochet fait à la main et mailles
industrielles, fils, ornements, câbles en acier,
650 x 1140 x 1360 cm.

repose également sur ce comportement quasiment schizophrène du propriétaire qui prive de liberté en voulant le bien de celui qu'il chérit. Selon l'étymologie du terme, apprivoiser signifie « rendre priver », c'est donc comme soustraction à la sphère publique et à l'ouverture au monde qu'il faut entendre ce mouvement qui tend à garder à l'intérieur du foyer, au chaud, pour soi. Le château de Versailles porte également en son histoire un projet de cet ordre : celui, grandiose, de délocalisation de toute une (haute) société pour le plaisir du roi, pour qu'il ait en son foyer, pour sa jouissance personnelle, toute l'aristocratie de Paris et d'ailleurs. Une dualité est bien présente dans le travail de l'artiste portugaise, elle se révèle immédiatement à la découverte de ces grands ouvrages au crochet installés dans la Galerie des glaces. Un jeu d'oppositions met en tension la pratique populaire du crochet et le faste des décors, la souplesse des tissus et la rigueur de l'architecture classique, ou encore, la féminité de ces formes girondes accrochées en regard de la virilité qu'exhause la Galerie des batailles. C'est précisément ce jeu de friction qui crée le déport nécessaire pour voir le cheval apparaître, trainant dans son sillage l'imaginaire du mythe. L'artiste a su se faire rencontrer Apollon et Dionysos, créant « un duel entre deux dynamiques : celui d'une part de la précision du geste, de l'artisanat, et de l'autre le débordement³⁷⁴ ».

Nous pourrions alors imaginer ces Valkyries triompher dans ces décors luxueux et ces dorures, progressant un son de *La Chevauchée des Walkyries*³⁷⁵, fameux opéra wagnérien, comme de grands vaisseaux sur le point d'atterrir, s'appêtant à faire de Versailles le fief de leur armée de femmes. Comme la tête du roi a été coupée, le sein de l'amazone amputé, les attributs masculins de la virilité auraient donc tout à craindre. La castration hanterait alors symboliquement ce lieu, dans une même dynamique de dislocation du corps, de sa mise au service d'une gouvernance féminine.

Conclusion

Nous avons longé le fleuve de la mythologie en admirant l'omniprésence du thème de la métamorphose, puis nous l'avons traversé pour accéder à la rive artistique des pratiques contemporaines où l'hybridation s'aborde comme alternative identitaire, comme éthique d'une nouvelle forme d'être au monde. Nous avons constaté que cette question de la forme finie, ordonnée, la question du cosmos était intimement

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ R. Wagner, *La Chevauchée des Walkyries*, opéra, 1856. Notons que le compositeur allemand l'orthographe avec un *W*, nous avons pour notre part appliqué l'orthographe utilisé par l'artiste Joana Vasconcelos.

liée à celle de la nature et que toute ingérence en son sein était vue comme péché, contre-nature et condamnable. Pourtant, choisir une alliance, chercher l'hybridation, apparaît comme une liberté, celle de déjouer les fatalités et d'insuffler sa marque à des déterminismes.

La technologie dépasse, par définition, les capacités de l'humain. Elle en est le principal adjuvant et intervient comme les divinités mythologiques détentrices du pouvoir de la métamorphose. Nous comprenons alors aisément l'accession des Amazones au rang d'icônes féministes : elles ont une activité belligérante, sont viriles, arpentent les champs de bataille, tirent à l'arc et ce, en faisant corps avec leur monture. L'aura de pouvoir qui les nimbe est éblouissant. Cette figure rassemble à la fois un décloisonnement des genres et des espèces, incarnant l'hybridation par la fusion au cheval et une redéfinition radicale de la place de la femme. Auteur de l'ouvrage *L'Archémythe des Amazones*³⁷⁶, Alain Bertrand avance une explication à cet entrelac du fantasme où fiction et réalité s'avèrent indissociables :

Le fait que des femmes aient pu vivre seules, de façon autonome, plonge l'homme dans un tel malaise qu'il se voit contraint soit, *in illo tempore*, de massacrer au plus vite toute émergence de peuple féminin, coupable de cumuler ces deux altérités insupportables, barbarie (altérité) et féminité, soit, à l'époque historique, de propager au mieux l'idée d'une merveille, d'une fable aussi fantaisiste que celles des Centaures ou des Sirènes, car une telle différence (la femme égale de l'homme, voire supérieure, et/ou susceptible de vivre sans lui) doit être invraisemblable.³⁷⁷

Le fantasme et la fiction s'imposent alors comme garde-fou du réel, préservant l'homme d'un vertigineux reflet qui le placerait en porte-à-faux d'un système où la femme, au même titre que l'animal, le dépasserait. Pour garder sa place où s'en faire une autre, l'humain comme l'artiste déplace la mythologie et se l'approprie à titre personnel. L'œuvre de Joana Vasconcelos nous en offre l'exemple lorsqu'elle mêle à la représentation archétypale de la femme portugaise d'aujourd'hui, la référence à des figures mythologiques de femmes guerrières. Nous pouvons également penser au travail d'Annette Messenger qui use de l'autofiction pour aborder une situation plus universelle, celle de la femme émancipée de la fin du siècle dernier. Là où mon travail croise le sien, outre l'emploi du tissage, de la broderie et de la figure animale, qui viennent poser le décor tantôt d'une féminité, tantôt de l'enfance, c'est dans un fonctionnement par hétéronymie. En effet, Annette Messenger se définit tour à tour

376 A. Bertrand *L'Archémythe des Amazones*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

377 A. Bertrand, « La Branche armée du féminisme : les Amazones », *Labyrinthe*, n°7, octobre 2000, mis en ligne le 20 avril 2005, URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/742>, consulté le 19 novembre 2019.

comme artiste, collectionneuse, truqueuse, colporteuse, jouant différentes femmes : midinette cherchant le prince charmant ou encore femme maternante tricotant des trousseaux de bébé pour des moineaux morts. J'active pour ma part dans ce travail, mon identité de femme dominatrice, de cavalière, de mère maternante, d'artiste et d'amoureuse.

**Annette Messager, *Approches*, album-collection n°8,
1972.**

Ces différentes casquettes sont le résultat mouvant d'un devenir issu d'une première étiquette, celle d'une enfant qui construit son regard sur le monde dans une campagne du centre Bretagne. C'est alors dans ce contexte que se mêlaient pour les premières fois, l'appréhension du temps qui passe, l'ennui, et la délivrance de cette attente lorsqu'enfin je rentre en contact avec l'équidé, une fois par semaine, quand il ne pleut pas trop.

Obsédée, comme seuls savent l'être les enfants qu'aucune autre préoccupation n'atteint, je me souviens des semaines qui se succèdent, souvent pluvieuses, dans l'attente du samedi où mes parents me conduisent à l'écurie pour une leçon d'équitation. C'est là des souvenirs extrêmement précis qui se sont formés, empreints d'un désir mâtiné de peur, dans l'impatience de franchir le panneau de cette petite ferme nommée « Le Bijou de Salomon », tenue par une femme qui vivait chez sa mère, avec son fils, dans une maison où régnait un bazar monstre. Nous n'étions pas dans l'équitation clinquante des défilés d'Hermès, et le nom de la ferme me revient comme une blague qui dérange : humour grossier ou dénomination juste ? Mes souvenirs sont pluvieux, boueux, l'électricité dans les fils est trop forte, souvent je prends le jus. De plus, je

dois préparer mon poney seule, aller le chercher dans un pré glissant, où mes bottes en caoutchouc se font aspirer par le sol, avec pour consigne de ne pas passer derrière les chevaux pour ne pas prendre un coup de sabot, et encore moins derrière les ânes... quel défi ! J'ai peur mais chaque semaine j'y parviens et je pense aujourd'hui que cette épreuve initiatique a posé les fondements de cette passion hippique, de ce récit épique qui ne m'ont plus quittés. Arael a fait irruption dans ma vie quand j'étais adulte, indépendante financièrement, *bonne à marier* et en quête de sensations fortes. Vingt-cinq années sont passées depuis mes samedis au Bijou de Salomon, et pourtant l'adrénaline reste la même sur les premiers instants où je me mets en selle.

Si mon travail artistique active les ressorts de l'autofiction, par ces anecdotes fondatrices et un usage du « je » récurrent, je n'en suis que la narratrice. Je scénarise les faits mais ne suis que ponctuellement représentée. Avec les vidéo-performances *Le jour où il m'a laissée tomber* et *Tant qu'il me supporte, 45 Tours* fait exception. À l'image, nous apparaissions ensemble tandis que sur le disque seul mon nom est mentionné, accompagnant le sien. Pour le reste, c'est sur mon cheval que le *focus* est fait, le voulant à la fois muse, amant, enfant, bref, acteur principal de cette fiction tramée sur l'autobiographie.

En se redécrivant à travers un récit, l'homme cherche à devenir celui qu'il est. Bien que cela paraisse paradoxal, la forme narrative montre que l'homme, pour dire celui qu'il est, doit en même temps s'inventer, comme s'il ne pouvait atteindre l'authenticité que par le biais de masques [...]³⁷⁸

Et ces différents masques sont autant de chemins qu'emprunte l'artiste pour donner à voir, pour révéler, pour que se produise l'épiphanie, feuilletant, proposant des filtres permettant d'apposer sur le réel différents tons ou différents cadrages. Cette envie de multiplier les points de vue répond à ce désir de vérité et d'authenticité, au même titre que les 56 albums d'*Annette Messenger, collectionneuse*, qui nous offrent chacun un nouvel angle d'approche de la féminité, méprisant où moquant ses attributs, les nuancant pour les hisser, quoi qu'il en soit, en lieu et place de tout désir. À ces pratiques autofictionnelles répondent celles de l'hybridation, intimement, lorsque c'est la chair même de l'artiste qui se fait matière de l'œuvre, trame active du récit dont il est le héros.

Ces différentes pratiques que nous avons abordées dans cette seconde moitié de notre deuxième chapitre se rejoignent naturellement pour la part fantasmée qui les constitue.

378 P. E. Yavuz, *La Mythologisation du sujet en photographie : une pratique auto-fictionnelles dans les arts plastiques*, PDF, [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : <http://presses.univ-lyon2.fr/download.php?i2a=26>, consulté le 16 décembre 2019.

En effet, le désir d'un devenir-autre, la recherche d'alliance avec l'animal, qu'elle soit opérée par des biais mimétiques ou incarnés, induit une modification de notre humanité, une reprogrammation de notre nature selon nos propres désirs. Il s'agit alors, à travers la relation à l'animal, de mettre le pied à l'étrier de l'autodétermination et de la liberté.

CHAPITRE 3 :

PLASTICITÉ DE LA RELATION

**III/1. Projections
anthropomorphiques :
tendre l'écran, flouter
les contours. Définir
la relation ou inventer
l'histoire ?**

III/1.1. ÊTRES EN DEVENIRS ET MONDES PARALLÈLES : ENQUÊTE SUR LA RELATION DE L'ENFANT À L'ANIMAL DANS LE TRAVAIL DE FRANÇOISE PÉTROVITCH

Suivant le fil de l'autofiction, nous allons aborder la peinture de Françoise Pérovitch comme une fenêtre ouverte sur un questionnement intime, féminin, sur une fiction floue dont les contours, familiers, demeurent durs à saisir. Le traitement énigmatique qu'elle réserve aux figures de l'enfance et à celles de l'animal va particulièrement nous intéresser car la mise en scène de cette relation singulière, où le dialogue est réduit au silence, semble intimer à qui l'observe de remonter une piste et de trouver les clés de lecture de ces images. Comme Daniel Arasse, qui nous a bercé de ses analyses du détail³⁷⁹ en déchiffrant les toiles de maîtres, nous les présentant « non comme un texte à dérouler mais comme un nœud à défaire³⁸⁰ », nous approcherons l'image, de la même façon que l'animal, attentive aux choses qu'elle a à nous dire, bien au-delà des mots qu'elle n'a pas. L'étude qui suit questionne la réception des peintures de Françoise Pérovitch et le cheminement analytique qu'elles suscitent, entre observation, interrogation et supposition. Nous croiserons ses œuvres avec celles d'autres peintres, toutes possédant ce même pouvoir d'intriguer, d'éveiller le désir de percer à jour la mystérieuse présence de l'animal au sein de ses portraits.

Enfants témoins d'un monde cruel : épreuves initiatiques

L'univers de Françoise Pérovitch est celui de la fable. Elle y convoque un vocabulaire récurrent, entremêlant figures humaines en devenir, monde animal et couleurs colorées. Il est plus précisément question de l'enfance, de l'adolescence, mais aussi d'une

379 À ce sujet, Daniel Arasse est l'auteur de l'ouvrage *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Éditions Flammarion, 1998.

380 G. Wajcman, « Transverbération de Daniel Arasse », in B. Lafargue (dir.), « Daniel Arasse : la pensée jubilatoire des œuvres d'art », *Figures de l'art*, n°16, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2009.

expression de la féminité qui pourrait laisser supposer le caractère autobiographique de son travail. L'artiste est avant tout dessinatrice et le traitement de ses formes en couleur passe par l'encre et l'aquarelle, laissant apparaître ce qui se joue au moment où la couleur prend possession de l'espace. Une certaine temporalité est alors apparente et cela sert au plus près son sujet : enfant ou adolescent, l'être en devenir est représenté effacé, envahi et flottant. Il se confond avec son environnement et parfois ne fait plus qu'un avec le fond, nous faisant ainsi penser qu'il se laisse voguer à une rêverie légère, dans un monde affranchi de toute apesanteur.

Dans son article « Après », Nancy Huston insiste sur la référence permanente à la figure de la poupée : « La poupée joue à être une petite fille qui joue à être une femme qui joue à être une poupée³⁸¹ ». Effectivement, il pourrait s'agir d'un jeu car les œuvres de Françoise Pérovitch sont jalonnées de déguisements, de masques, de bonhommes de neige et de cordes à sauter. Pourtant, aucun rire n'en émane, aucune joie apparente. Les enfants sont bien grimés mais l'impression qui s'en dégage n'est pas joyeuse. Elle met en lumière un certain malaise, celui de ne jamais être au bon endroit au bon moment. Ces enfants chaussés des talons hauts de leur mère, trop grands, ou ces adolescentes qui jouent aux petites filles, nous renvoient l'image d'une temporalité sans sens bien défini, d'un temps qui passerait à rebours ou ferait du sur place.

L'enfant de *Je te tiens* étrangle une forme rouge sur talons hauts. En a-t-elle assez des femmes autoritaires de son entourage ? Maman l'étoufferait-elle ? Est-ce l'âge adulte et sa propre féminité qu'elle souhaite anéantir ?

Dans une série d'encre sur papier, *Sans titre*, nous pouvons distinguer plusieurs petites filles qui se font brosser les cheveux. Leur a-t-on intimé l'ordre de rester tranquille ? Le coiffage relève-t-il du désir d'une figure féminine supérieure, probablement maternelle qui se trouve hors champ et dont on ne voit que les mains s'affairer ?

Les différentes épreuves que semble devoir surmonter l'enfant nous amènent du côté du conte initiatique. Une des principales références de l'artiste est d'ailleurs Lewis Carroll et son œuvre *Alice au pays des merveilles*. En effet, cette fiction retrace le parcours ponctué d'épreuves d'une fillette qui se lance à la poursuite d'un lapin blanc un jour où elle s'ennuie et qui, s'engageant dans son terrier, se retrouvera *de l'autre côté du miroir*³⁸², dans un autre monde où les animaux parlent et où les adultes sont

381 N. Huston, « Après » in B. Porcher (dir.), *Françoise Pérovitch*, Paris, Éditions Sémiose, 2014.

382 *De l'autre côté du miroir* est la suite du premier volet *Alice au pays des merveilles* de l'auteur anglais Lewis Carroll, paru en 1865 chez l'éditeur Macmillan and Co. La première édition en français parut chez le même éditeur quatre années plus tard.

Françoise Pérovitch, *Sans titre*,
2013, huile sur toile, 50 x 40 cm.

Françoise Pérovitch, *Snowman*,
2013, huile sur toile, 161 x 130 cm.

Françoise Pérovitch, *Sans titre*,
2012, encre sur papier, 160 x 120 cm.

Françoise Pérovitch, *Garçon au Squelette*,
2013, encre sur papier, 160 x 120 cm.

fous et/ou cruels.

Sans doute est-ce pour cela que l'enfant occupe le premier plan et que, lorsque l'adulte apparaît, il est morcelé, fractionné, hors champ. Quand l'enfant est accompagné, c'est souvent l'animal qui lui tient compagnie. Ce dernier semble d'ailleurs davantage présent pour son image de peluche, compagnon rassurant et protecteur, que pour sa dimension sauvage. Il se confond avec la figure de la poupée dans sa série d'encre sur papier, *Présentation*, lorsque l'artiste le représente ainsi, affublé de petits chaussons en laine. Nous pensons alors au travail d'Annette Messager, *Les Pensionnaires*, lorsqu'elle recueille de petits moineaux morts et qu'elle leur tricote de petits vêtements. Ainsi emmaillotés et présentés sous verre, on croirait se trouver derrière la vitre d'une maternité, dans le service couveuse d'une pédiatrie où les nouveaux nés, tenus à distance par des cloisons vitrées, portent le même bonnet sous lequel ils sommeillent, immobiles, innocents et fragiles, comme ces petits oiseaux. Dans cette œuvre, qui se décline autour de plusieurs pièces, l'artiste rejoue tour à tour la promenade, la punition, la sieste, autant d'évènements qui structurent les journées et en font des moments marquants de l'enfance. Documentés dans des cahiers consignant dessins et textes, le rapport maternel instauré au premier abord semble poussé trop loin, remplaçant la protection par la surveillance, pointant une obsession, qui, autorisée lorsqu'elle est celle d'un enfant, confine à la folie chez un adulte.

Cette objetisation, qui dépasse toute domestication, est également représentée par Françoise Péetrovitch, notamment dans la série *Nocturne*, et dans les œuvres *Nocturne* et *Dans mes mains*, où nous voyons des enfants jouer à la poupée avec des oiseaux. *Dans mes mains* illustre cette expérience si caractéristique de l'enfance où le jeune être humain veut guérir le plus faible et recueille pour lui redonner vie un oiseau sur le point de mourir. Le cadrage est intéressant car c'est littéralement entre ses mains que l'enfant appréhende, saisit et embrasse le monde animal. L'épreuve est initiatique et l'amène à comprendre le principe vital régissant même le plus petit des êtres. La seconde peinture de cette série montre une jeune fille de dos dans une robe rouge qui lève un bras dont la main tient un oiseau, comme une marionnette, sa gestuelle mime l'envol. Une autre huile sur toile de cette même année fait cohabiter le visage d'une fillette avec un oiseau visiblement blessé qu'elle porte dans ses mains. L'animal est ramené contre son visage et le rouge s'échappant du noir plumage se confond avec la couleur de ses lèvres. Les yeux fermés, rouges eux aussi, elle semble se recueillir avec solennité devant l'oiseau défunt, communiant en ce qui s'annonce être un baiser, à moins qu'elle ne s'apprête à le dévorer. Le va et vient entre rêve et cauchemar semble

être ici un des ressorts de cette série. L'enfant oscille entre la figure d'une candeur passée et celle d'une cruauté à peine dissimulée. *Garçon avec la poupée*, toujours dans ces mêmes teintes, digère l'image d'un garçonnet dans l'arrière-plan du tableau. La petite poupée qu'il tient entre ses mains nous apparaît plus animée que lui et, bien que ses yeux soient ouverts, l'enfant semble somnambule, hors de son propre corps, hors de son esprit, comme un fantôme ou une sorte d'apparition nocturne relevant d'un cauchemar. Les couleurs utilisées par l'artiste vont du moins en ce sens. La série *Nocturne* n'est pas la seule à jouer sur ce tableau : nombre des dessins et lavis à l'encre nimbent les enfants représentés de coulures rouge sang.

Mais de quelle sorte de crime s'agit-il ? Sont-ils enfants d'une autre époque ? D'un après, comme l'intitulé du texte de Nancy Huston nous incite à le croire ? Sont-ils les survivants d'une apocalypse, ou le monde dont il est question ne serait ici que l'autre face du nôtre ? Un *autre côté du miroir* pour reprendre Lewis Carroll, où la prétendue innocence et légèreté associées à l'enfance ne seraient qu'une légende ?

Dans le monde de ces enfants-là tout se fait sans un bruit. Les jeux sont silencieux, les déambulations masquées et c'est comme happés par ce monde aquatique, où le lavis met sur un même plan fond et forme, que les êtres évoluent. Enfants soldats d'une armée souterraine prise dans les nuages épais d'un humide brouillard, reliquats de souvenirs d'un âge où la morale se définit tout juste : les représentations que l'artiste nous livre de cette enfance sont empreintes de douleur. Corps blessés, masqués, ils sont inatteignables dans leur unité et semblent nous indiquer qu'il rôde non loin de là, une force du mal dont il faut se défendre. Cela serait-il une explication à la façon qu'ils ont de tenir l'animal ? Encore une fois, l'artiste joue sur le flou de l'enfance. Dans *Présentation*, l'animal est mis au premier plan : est-il montré et porté dans les bras parce qu'on l'aime et que l'on en est fier ou est-ce par souci de protection que l'on s'efface derrière lui ? Il est un être déjà fini, un être appartenant à un monde défini, à une espèce qui le reconnaît. Dans les fables de la peintre l'animal n'a pas la parole et, comme dans *Alice aux pays des merveilles*, il incarne le pont entre l'imaginaire du monde de l'enfance et le fantasme d'un état naturel et originel à tout jamais perdu. Chez Annette Messenger, peu de chances que l'animal confère à l'humain une quelconque protection, au contraire il en révèle la fragilité. *Les Pensionnaires* sont « rendus dociles par la mort [...], choyés et suppliciés dans un même mouvement, ils sont l'indicateur de nos pulsions, l'oscilloscope de notre conscience³⁸³ », ils sont comme des poupées,

383 C. Grenier, *Annette Messenger*, Paris, Éditions Flammarion, 2000, p.51.

crystallisant nos attributs humains pour mieux recevoir nos pulsions bestiales, nous permettant de jouer à la vie, à la mort ou au soin, selon l'ordonnateur du jeu qui en fixe les règles.

**Annette Messenger, *Les Pensionnaires*,
1972, oiseaux naturalisés, tricot,
installation de 14 vitrines
aux dimensions variables. Détail.**

Adolescence : état d'entre deux mondes

Chez Françoise Pérovitch, l'adolescent est effacé, hors sol, il semble en lévitation. Dans sa gravure de 2011, *S'envoler*, de la série *Les Sommeils*, une adolescente est étendue sur le sol, la tête relevée, elle regarde ses pieds et les petits talons qui la chaussent. Peut-être porte-t-elle sa première paire de talons ? Les ombres qui parcourent son corps mettent en évidence une poitrine naissante, et donc le départ de l'enfance pour la vie de femme adulte. La tache sombre qui fend le ventre de l'adolescente nous invite à imaginer que l'oiseau qui vole au-dessus d'elle s'en est échappé, métaphore de l'enfance qui s'éloigne de ce corps qui a grandi. Son couloir de vol occupe la moitié supérieure de la feuille et ne semble plus pouvoir interférer avec

**Françoise Pérovitch, *Présentation*,
2004-2005, encre sur papier, 160 x 120 cm.**

le monde terrestre et son apesanteur. D'ailleurs que regarde-t-elle ? Est-ce cette béance abdominale ou ses souliers ? Qu'il s'agisse des chaussures à talon ou de l'envol de l'oiseau, nous comprenons que le sujet de cette image est le fantasme d'un autre mode de déplacement, d'un moyen de prendre la fuite. Contrairement à la proximité qui ralliait l'enfant à l'animal dans la représentation que l'artiste fait de ce jeune âge, ces derniers semblent se séparer quelques années plus tard. Là où l'animal était objetisé par l'enfant, nous n'en percevons plus que la dimension sauvage dans sa cohabitation avec l'adolescent. Pourtant, tout ceci pourrait être nuancé dans la mesure où l'espace de la feuille demeure partagé. Dans son dessin à l'encre sur papier, *Sans titre*, de 2013, l'animal accompagne la jeune fille, mais le réconfort que semblait procurer à l'enfant la présence animale n'est plus ici d'actualité. Ils cohabitent à peine, comme juxtaposés en deux dimensions parallèles. En effet, dans cette œuvre, nous pouvons distinguer une fille que nous imaginons adolescente, étendue avec les yeux fermés et les jambes croisées, paraissant s'abandonner à un autre état, celui que l'on traverse pour arriver au sommeil. Le traitement du dessin estompé par le lavis place la jeune fille à un second plan fantomatique, comme engloutie par l'espace sans profondeur du papier qui l'accueille. Au-dessus d'elle, constituant la moitié supérieure de l'œuvre, une pie se tient farouchement campée sur ses pattes, ses plumes sombres contrastent avec la clarté du fond beige.

L'animal s'est-il ici élevé au-dessus du corps pour veiller sur lui ? Les deux êtres pourraient sembler connectés dans le sens où les yeux fermés de l'adolescente nous poussent à croire qu'elle regarde un ailleurs, un *en-dedans* du monde des esprits. L'oiseau serait alors une sorte d'animal totem guidant l'adolescente vers son identité.

Cette lecture pourrait s'appliquer également à la peinture de Balthus qui, tout au long de sa carrière, s'employa à l'utilisation d'un même vocabulaire pictural visant à mettre en lien la figure animale et celle d'adolescentes, se revendiquant lui aussi fasciné par le monde de Lewis Carroll et l'impétueux désir d'aller voir de *l'autre côté du miroir*. De façon systématique, le peintre réunira donc, durant les 70 années qu'il consacra à son œuvre, des figures de jeunes filles, de chats et l'objet miroir. Qu'il s'agisse de l'oiseau chez Françoise Pétrévitch ou de chat chez Balthus, nous conviendrons que nous avons là des espèces dont l'indépendance est la principale caractéristique. Le chat est certes domestiqué, et non l'oiseau – moins communément du reste – mais pour l'un comme pour l'autre, une certaine liberté, voire une désobéissance leur colle à la peau. En cela, les associer à des figures en devenir, qui s'émancipent de l'autorité

Françoise Pérovitch, *Sans titre*,
2013, encre sur papier, 60 x 80 cm.

parentale prend tout son sens.

Commençons par la fin et observons son dernier tableau, *La Jeune fille à la mandoline*, laissé inachevé à sa mort en 2001.

**Balthus, *Jeune fille à la mandoline*,
2000-2001, huile sur toile, 190 x 250 cm.**

On y voit une jeune fille à peine pubère, étendue nue sur une méridienne dans une position évoquant l'abandon à un état physique délectable. Ses jambes sont écartées, sa tête est basculée en arrière et elle passe sa main gauche dans ses cheveux, semblant savourer un récent orgasme. Non loin du lit, un chat sur une chaise regarde dans une direction opposée, comme montant la garde.

Deuxième sentinelle du tableau, un grand chien blanc aux oreilles noires, portant un collier rouge, est debout sur ses pattes arrières, la tête passée par la fenêtre ouverte, semblant guetter un visiteur. En arrière-plan, un chemin serpente sur la montagne et s'enfonce dans les bois, créant un pont entre la nature sylvestre (impénétrable ? Vierge ?) et l'univers reclus de la pièce.

Les différents éléments du tableau sont également formellement connectés : la fenêtre ouverte sur une vue dégagée et le rideau tiré qui dévoile cette fenêtre font écho à la position de la jeune fille. Ses jambes écartées, dont la gauche repose lourdement sur le matelas, sont, à la manière du rideau, un élément massif qui sut ici se contenir, se décaler pour offrir aux regards un lieu de passage du dedans au dehors : d'un côté une fenêtre ouverte sur la nature, de l'autre le sexe fendu de la jeune fille. Pour Balthus, « la fente qui prolonge le croisement de ses cuisses est comme la brèche qui fait passer de l'autre côté du miroir³⁸⁴ ». Dans un cas comme dans l'autre, le dévoilement constitue une ouverture sur le mythe et la question des origines du monde, mais aussi sur la nature de celui que nous peuplons : avons-nous accès à toutes ses dimensions ?

Les animaux présents dans cette toile nous apparaissent comme des veilleurs, gardiens autorisant ce passage au visible et la révélation d'un mystère. Ils apparaissent complices, connectés, voire au service des abandons de la jeune fille. Comme le peintre, l'animal régit cette sempiternelle *interdiction du voir*. C'est ici que la comparaison avec le travail de Françoise Pérovitch trouve ses limites. Balthus dénude ses modèles et les inonde de lumière comme pour lutter contre une angoisse qui serait propre à sa fonction de peintre : celle de ne pas tout montrer. La présence du chien dans cette scène nous rappelle d'ailleurs la mythique scène du bain de Diane, lorsqu'un chasseur égaré ou trop curieux, tombe nez à nez dans la forêt avec la déesse nue se baignant dans une rivière. Courroucée par le regard de l'inconnu sur son intimité, cette dernière le change en cerf et il se fait dévorer par ses propres chiens. À la fin de la scène, il ne reste donc plus que la femme dans son plus simple appareil, et les chiens³⁸⁵. C'est un thème récurrent dans l'histoire de l'art que de voir la femme nue, Vénus ou odalisque, s'offrir aux regards accompagnée d'un animal, chien ou chat. Symboles de luxure, ils cristallisent l'animalité, les pulsions sexuelles de la femme. Ils représentent une parfaite figure de témoin, muets mais aux aguets, et explicitent ainsi le caractère licencieux de la scène. Nous y reviendrons un peu plus loin.

La Chambre est une huile sur toile peinte entre 1952 et 1954 qui joue sur cette même triangulation : une fenêtre aux rideaux tirés, une jeune fille et un duo de personnages adjutants (ici ce n'est pas un chien mais une servante qui accompagne un chat). Ces similitudes nous invitent à considérer que la *Jeune fille à la mandoline* serait une réinterprétation de cette fameuse toile réalisée un demi-siècle plus tôt. En effet,

384 A. Vircondelet, *Les Chats de Balthus*, Paris, Éditions Flammarion, 2013, p. 35.

385 Nous noterons ici que *Le Bain de Diane* est le titre d'un roman de Pierre Klossowski, frère du peintre, paru en 1980 chez Gallimard. Sa littérature est hantée par les mêmes obsessions que la peinture de Balthus.

La Chambre nous donne à voir une adolescente qui s'abandonne dans les bras d'un fauteuil, la tête révoltée et les cheveux tombant. Elle ne porte qu'une paire de chaussettes hautes et des souliers qui, tout comme sa poitrine visiblement naissante, nous la présentent comme une écolière à peine pubère. La position de la jeune fille est identique à celle du tableau précédent. Les yeux clos et la bouche entrouverte du sujet évoquent aussi un état d'abandon succédant à la jouissance. Le dévoilement de cette impudeur se fait également face à un rideau tiré, mais ici, la lumière rentre directement par la fenêtre baigner le jeune corps nu et nous permettre de le distinguer. Non loin de là, un chat assis sur une commode veille. Il détourne le regard du corps et fixe la servante, sorte de gnome qui s'affaire à tirer le rideau. Le chat semble faire autorité et veiller à ce que le dévoilement opère, que la mise en lumière ait lieu selon les règles dictées par une autorité suprême : le peintre.

**Balthus, *La Chambre*,
1952-1954, huile sur toile, 270 x 330 cm.**

Dans la trilogie *Le Chat au miroir*, le dévoilement est symbolisé par le miroir. Balthus le rapprochera des figures du chat et du peintre car l'un comme l'autre entraîne le regard dans « l'invisible des choses³⁸⁶ ». Ils sont tous trois une « voie de passage³⁸⁷ », « un outil de la traversée³⁸⁸ ». Daniel Arasse, dans son livre *On n'y voit rien* qu'il présente comme une « enquête sur une évidence du visible³⁸⁹ », met en lumière le lien entre peinture et miroir qui, appréhendé à travers les traits de Narcisse, impose une distance à la condition du voir. En effet, qu'il s'agisse de peinture, d'un reflet sur l'eau

386 *Ibid.*, p. 15.

387 *Ibid.*

388 *Ibid.*

389 D. Arasse, « La Femme dans le coffre », *On n'y voit rien*, Paris, Éditions Denoël, 2000.

Balthus, *Le Chat au miroir I*,
1977-1980, caséine et tempéra sur toile, 180 x 170 cm.

Balthus, *Le Chat au miroir II*,
1986-1989, huile sur toile, 200 x 170 cm.

Balthus, *Le Chat au miroir III*,
1989-1994, caséine et tempéra sur toile, 200 x 195 cm.

ou dans un miroir, on ne peut ni toucher, ni embrasser la figure. Il faut s'imposer un certain recul pour en saisir les contours, les enjeux et en déjouer l'intrigue.

Chez Françoise Pétrovitch en revanche, on voile, on laisse la technique employée recouvrir les sujets, les mettre en forme mais aussi, s'il le faut, les faire se confondre et s'effacer. Sa peinture ne semble pas figée comme celle de Balthus qui nous renvoie l'impression d'un instantané. Chez Pétrovitch le temps s'écoule, doucement, silencieusement, à l'étouffée, mais les éléments semblent soumis au mouvement, tout semble graviter.

Dans les séries *Supporters* et *Paysages à l'estomac*, ce qu'affiche le vêtement, son motif, sa marque, est un élément central du portrait, comme si ce dernier donnait les clés de lecture pour ces mystérieux êtres en devenir. Dans la série *Supporters*, l'adolescent est reconnaissable par sa silhouette et l'allure générale, propre à cet âge, que lui donne son vêtement. Affublé d'une inscription en anglais, tour à tour *dreams, love, slow, fun...* ce qui semble être une marque vestimentaire lui confère un caractère propre que le seul visuel du portrait n'aurait pas permis. Cela vient remplacer, d'une certaine façon, les codes véhiculés par la présence de l'animal. Il n'y a plus ni chien ni poupée, fidèle ou virilisant. La peintre opte cette fois pour une série de mots qualificatifs, semblant aller à l'encontre de la représentation de la silhouette, dénuée de tout ancrage. Les figures adolescentes semblent être ce qu'elles portent, ce qu'elles affichent, et la représentation de leur corps nous semble plus que jamais fantomatique. En effet, c'est lorsqu'il existe un décalage entre un corps qui grandit, qui devient adulte, et un esprit invisible qui, lui, demeure enfant – ou le contraire, car les enfants représentés par Pétrovitch semblent avoir des jeux de grands – qu'un écart se crée, qu'une brèche s'ouvre et qu'une ambiguïté vient flouter le sujet, le rendre insaisissable. Chez Balthus, c'est précisément la projection d'un érotisme sur ces corps d'enfants, voire d'une activité sexuelle réservée aux corps pubères, qui dérange. C'est cette inadaptation à leur monde qui place les portraits de Françoise Pétrovitch dans une dimension spectrale.

Françoise Pérovitch, *Paysage à l'estomac*,
2013, huile sur toile, 162 x 130 cm.

Françoise Pérovitch, *Sans titre*,
2012, encre sur papier, 35 x 25 cm.

Françoise Pérovitch, *Je te tiens*,
2013, crayons de couleur, 37 x 26 cm.

L'animal dans les portraits classiques des XVI^e et XVII^e siècles



**Titien, *Portrait de Clarissa Strozzi*,
1542, huile sur toile, 115 x 98 cm.**



**Véronèse, *Les Pèlerins d'Emmaüs*,
1559, huile sur toile, 242 x 416 cm.**

Dans les portraits de la peinture italienne de la Renaissance, les enfants accompagnés de chiens semblent se comporter envers eux comme ils le feraient avec une poupée. *Portrait de Clarissa Strozzi* du Titien, datant de 1542, représente la fille d'une importante famille florentine âgée de deux ans. Elle est peinte en pied, à taille réelle, accompagnée d'un chiot épagneul. Les traits de ce dernier, son front bombé, ses grands yeux et son museau court, ne sont pas sans nous rappeler les proportions du visage d'un bébé, le reléguant au statut de poupon. L'enfant l'enlace, protectrice, presque maternelle, tandis que le chiot semble presser sa tête contre son épaule. Nous pouvons alors imaginer que nous assistons aux projections des qualités fécondes et maternelles de la fillette qui seront des atouts certains pour sa famille, commanditaire de la toile. Suivant ce même procédé, Véronèse réalise une vingtaine d'années plus tard *Les Pèlerins d'Emmaüs*, toile qui lui valut d'être accusé d'hérésie car il y faisait cohabiter Jésus Christ ressuscité et la famille du commanditaire autour d'une même table. Au pied de cette table, une fillette semble s'amuser à toiletter un chien, lui imposant une position singulière, couché sur ses genoux, une patte avant dans chacune de ses mains, contrôlant ses gestes comme avec une marionnette.



Jean-Baptiste Greuze, *Madame de Porcin*, 1770, huile sur toile, 50 x 70 cm.



Goya, *La marquise de Pontejos*, 1786, huile sur toile, 211 x 126 cm.

Il est intéressant de relever ici la dimension genrée de cette pratique à la Renaissance, mais aussi chez Françoise Péetrovitch, dans *Présentation ou Nocturne*, où seules les fillettes jouent à la poupée avec les animaux. Une fois adultes, les femmes, contrairement aux hommes, continuent à être représentées aux côtés de races miniatures dont le XVIII^e siècle voit fleurir le commerce à la cour, en véritables accessoires de mode. Les portraits de Madame De Porcin par Jean-Baptiste Greuze en 1770 ou celui de la marquise De Pontejos par Goya en 1786 en témoignent, tous deux représentant Madame accompagnée d'un petit chien, coiffés respectivement d'une couronne de fleurs et d'un collier de tulle et de grelots. Cela contraste en tous points avec le portrait masculin où l'on peut voir que le chien évolue en même temps que son maître, voire plus vite que lui... Par exemple, les portraits successifs de Charles II par Anthon Van Dick nous montrent un enfant d'environ deux ans avec un King Charles, puis, aux alentours de cinq ans avec un épagneul et c'est dès sept ans que l'on pourra le voir, trônant fièrement, la main reposant sur la tête d'un gros mastiff. À l'instar du cheval, le chien est un symbole de virilité, ratifiant la capacité de l'homme à exercer le

pouvoir. De la même façon, il tient place de fidèle compagnon. *Le Portrait de Charles Quint* comprend lui aussi un grand chien aux côtés de l'empereur. Notons que dans sa version de 1532 par Jakob Seisenegger, le lévrier l'accompagnant est une femelle aux mamelles ostensiblement gonflées, tandis que *Le Titien*, en 1533, représente Charles Quint avec un chien plus épais, très probablement un mâle.



**Anthony Van Dick, *Les Cinq enfants de Charles 1^{er}*,
1637, huile sur toile, 163 x 199 cm.**

Ce détail change sensiblement le caractère de l'homme portraitisé, représenté tour à tour veillant sur les plus vulnérables, femmes et enfants, puis dominant les plus féroces, les soumettant à lui. Cependant, la présence du chien sur un portrait n'a pas toujours pour fonction de materniser sa maîtresse ou de viriliser son maître. Sur un portrait féminin, cela diffère dès lors qu'il est empreint d'érotisme. Les notions de pudeur et d'intrusion jouent alors directement avec la place du spectateur. Dans le tableau de Manet, *L'Olympia*, nous relevons la présence d'un chat noir sur le lit qui fixe le spectateur, avec autant d'intensité que sa maîtresse, comme pour lui signifier son intrusion. Le chat étant associé au sexe féminin, il est symbole de luxure et nous



Jakob Seisenegger *Portrait de Charles Quint avec un chien,*
1532, huile sur toile, 231 x 149 cm.



Titien, *Portrait de Charles Quint avec un chien,*
1537, huile sur toile, 192 x 111 cm.

renseigne alors sur le statut de cette femme, prostituée, qui offre ainsi son corps aux regards. Référence directe de Manet pour ce tableau, c'est chez Titien que nous retrouvons aussi cette triangulation. *La Vénus d'Urbain*, de 1538, adresse également un franc regard au spectateur tandis qu'un petit chien dort sur son lit. Elle suggère cependant tout autre chose car le chien est traditionnellement là pour ses caractéristiques fidèles. La Vénus est une femme mariée et si sa main gauche semble caresser son sexe, c'est probablement pour se préparer à un rapport charnel à venir, dans la couche conjugale. Daniel Arasse la qualifiera même d'« excitant sexuel³⁹⁰ », nous confirmant le caractère préliminaire du tableau. La représentation de la masturbation nous pousse à nous tourner à nouveau vers Balthus, même si le voyeur ne surprend plus une scène interdite mais qu'elle lui est offerte, destinée. Cependant, dans l'analyse que Daniel Arasse fait de l'œuvre, une ambivalence persiste : un autre tableau de Titien, *Danaé et la pluie d'or* de 1554, dont la scène retrace la transformation de Zeus en pluie d'or pour posséder la jeune femme, est lui, une invitation au rapport charnel sans équivoque. Or, le même épagneul y est représenté. Est-ce parce que sa fourrure appelle la caresse ? Lorsque le portrait est celui d'un couple, nous pensons ici aux fameux *Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck, le petit chien aux pieds de la femme enceinte est présent pour le caractère fidèle qui lui est attribué, sans aucun doute, scellant alors le pacte des jeunes mariés.



**Jan Van Eyck, *Les Époux Arnolfini*,
1434, huile sur bois, 82 x 60 cm.**

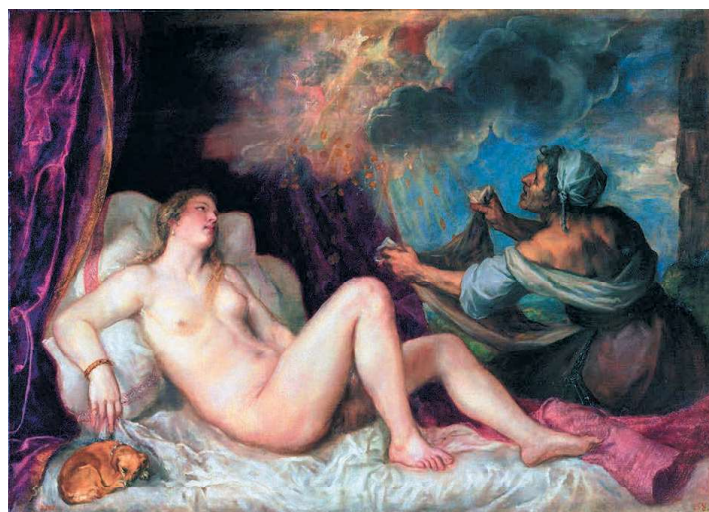
390 D. Arasse, *On n'y voit rien*, op. cit., p. 112.



Edouard Manet, *Olympia*,
1863, huile sur toile, 130 x 190 cm.



Titien, *La Vénus d'Urbain*,
1538, huile sur toile, 119 x 165 cm.



Titien, *Danaé et la pluie d'or*,
1554, huile sur toile, 129 x 154 cm.

Pour conclure : l'animal, une valeur refuge ?

On ne sait pas vraiment, chez Françoise Pérovitch, si un âge est enclin au bonheur. L'enfance est choyée, regrettée par l'adulte, et ses références au monde du conte témoignent de la richesse de l'imaginaire à ce jeune âge. Pourtant, l'enfant est sombre et se grime pour jouer à être plus vieux.

*Sage comme une image*³⁹¹ est une nouvelle d'Éric Pessan, créée en collaboration avec Françoise Pérovitch qui a accompagné le texte de ses œuvres. Le récit nous propose le point de vue interne de la narratrice, et cela devient une ligne de lecture limpide sur l'œuvre de la peintre : une petite fille raconte qu'elle a perdu sa sœur, disparue, métamorphosée et dissoute dans le monde animal, et qu'elles continuent à communiquer car elle-même est encline à la métamorphose. La narratrice raconte avec dégoût sa vie d'enfant d'humains au cœur de sa cellule familiale. Papa et maman sont hypocrites et font comme s'ils n'avaient jamais eu de fille aînée, les grands-parents sont chasseurs et amateurs de gibier et ils hébergent leur fils, l'oncle de la petite fille dont les penchants pédophiles sont plus que sous-entendus³⁹². Ce dernier serait d'ailleurs, selon l'enfant, responsable de l'absence de sa sœur. Hélas, chaque week-end est passé chez les grands-parents et le même scénario se reproduit, rythmé par les repas carnassiers, l'ivresse que leur procurent le vin et la bêtise simultanément croissante de leurs propos.

Le monde de l'enfant est ici binaire : la nature l'éveille, l'orée de la forêt qu'elle peut apercevoir au bout du jardin de ses grands-parents excite ses sens. Elle se sent *femelle* avec des poils dans les oreilles et un flair surdéveloppé. Son corps lui semble agile, rapide et l'herbe l'attire comme une gourmandise. En revanche, la cellule familiale l'effraye et la dégoûte. Elle se sent comme une proie face aux grandes mains moites et poisseuses de son oncle. Comme *Alice au pays des merveilles*, le comportement des adultes lui apparaît absurde, cruel et immoral. Elle préfère s'évader dans un monde bien à elle où les animaux sont des référents protecteurs.

Par ce conte, nous définissons le statut de l'animal comme adjuvant d'une enfance bancale. Il est référent, guide, esprit supérieur connecté à une autre réalité. Il est omniprésent et s'illustre comme une valeur sûre vers qui l'enfant peut se tourner à n'importe quel moment, surtout quand les adultes deviennent menaçants. À cette

391 F. Pérovitch, É. Pessan, *Sage comme une image*, Montreuil, Éditions Pérégrines, 2006.

392 À la lecture de ce récit, les oiseaux sombres des tableaux semblent tenir une autre place, menaçants, et perdent l'aura de guide que nous leur avons accordé. En effet, il est difficile de ne pas penser ici à l'aigle noir de la chanson de Barbara, symbole de son père incestueux.

lumière, la lecture des dessins et des peintures de l'artiste s'éclaircit, ils sont le décor d'un univers mental singulier, où la porte vers l'autre côté du miroir serait, ou du moins a été, en chacun de nous.

III/1.2. L'ANIMAL FACTICE, L'ANIMAL JOUET

Cheval-jupon, masque-cheval : jeux de rôle pour jour de fête

L'homme qui agite une tête de cheval au bout d'un bâton ou qui anime le corps du masque continue en effet à traduire inconsciemment, un des plus anciens rites qu'ait connu l'humanité.³⁹³

Tout à travers le monde³⁹⁴ et depuis des siècles, le cheval est enfourché par les plus jeunes pour les conduire vers un imaginaire du jeu. Justicier, prince, chevalier, cavalier ou encore cheval sont autant de figures héroïques que la vélocité de l'équidé apparente au transport, en faisant un parfait écran pour les projections fictionnelles de qui rêve d'aventure. Simple bâton enjambé et tenu devant soi (cheval-bâton), jupon doté d'une tête de cheval (cheval-jupon), jouet à bascule ou figure de manège, monter sur le cheval permet de s'imaginer être quelqu'un d'autre. L'enfance n'a d'ailleurs pas l'apanage de ces projections, au contraire, certaines de ces pratiques, où l'homme convoque un devenir-autre, s'apparentent au monde du sacré lié à celui des adultes et du pouvoir. C'est le cas de la pratique folklorique du cheval-jupon qui allie déguisement, danse et jeu de rôle. Structure creuse de bois ou de papier mâché que l'on enfle et qui tient avec des bretelles, le cheval-jupon ne laisse dépasser que le torse de celui qui le revêt, ses jambes sont dissimulées sous un caparaçon, donnant alors à voir un étrange double corps, entre centaure et cavalier, invitant la fiction du mythe dans la vie quotidienne.

Les fêtes folkloriques varient d'une région à l'autre – *cheval-frus* en Provence, *chevalet* autour Montpellier, *zamalzain* dans le Pays Basque ou encore *hobby-horse*³⁹⁵

393 J. Baumel, *Masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques, étude de folklore, d'ethnographie et d'histoire*, Paris, Éditions de l'Institut d'Études Occitanes, 1954, p. 8.

394 Dans son ouvrage *Masque-cheval*, l'historien Jean Baumel fait mention d'exemples recensés en Chine et jusqu'en Europe, en passant par Java, l'Inde, la Russie ou l'Afrique du Nord.

395 Notons que le *hobby-horse* désigne aujourd'hui une activité sportive qui consiste à faire du cheval sans cheval. Il existe des compétitions de *hobby-horse*, notamment dans les pays d'Europe du Nord.

Outre-Manche – mais nous retrouvons à peu de choses près les mêmes schèmes. On y recense généralement un meneur avec le cheval-jupon, et quatre hommes qui s’agitent autour de lui, dans une sorte de ronde en levée, chacun simulant un acte de soin à l’équidé. Le donneur d’avoine doit rester à la tête du cheval pour lui proposer l’écuelle, ce qui l’amène à lui tourner autour. L’homme qui chasse les mouches sur le corps du cheval essaye de le toucher. S’il y parvient, celui-ci s’agace et rue. Un homme se trouve également sur le côté, muni d’une brosse et d’une étrille, et enfin, le quatrième homme tient un marteau et une tenaille et va tenter d’intervenir, à un moment donné, pour se livrer à un corps à corps avec le cheval et simuler, pour certains son ferrage, pour d’autres sa castration. Après quoi, l’homme vêtu du cheval-jupon changera de pas de danse pour signifier qu’il boite. Dans certains cas, un balayeur s’ajoute à cette équipe, les précédant pour nettoyer le chemin que le cheval empruntera. La gestuelle de chacun est prétexte à une danse, parfois complexe, qui simule la capture de l’animal, la domination du sauvage. Le rôle à endosser n’est pas laissé au premier venu, au contraire. S’il faut être bon danseur, il faut aussi avoir été coopté et c’est bien souvent de père en fils que se transmet la charge de cette mission qui relève d’ailleurs plus du privilège, tant elle fait des envieux. Il revient également au cheval-jupon de faire « des aubades à la notabilité³⁹⁶ » ou encore « des couplets moqueurs ayant trait à la chronique locale³⁹⁷ ». Nous imaginons aisément l’aura du meneur et le pouvoir politique qui lui est conféré. Le jour de la mascarade s’apparente alors pour certain à une tribune électorale. La figure du chaman se dessine ici en filigrane : nous retrouvons un homme qui a une importante place sociale et à qui sont offerts les traits de l’animal pour animer une cérémonie rituelle très codifiée. L’élitisme de la cooptation confirmerait les exigences requises pour accéder à un autre monde : il faut être l’ élu. Marcelle Mourgues, spécialiste des danses folkloriques, relie ces festivités aux pratiques magico-religieuses préhistoriques. Adopter le corps du cheval pour le faire sien, se cacher derrière son masque, nous ramènerait à l’aube de l’humanité :

Dans toute société primitive, certains individus privilégiés, jouissant d’une grande autorité au sein de la tribu, présentent des dispositions marquées pour ces pratiques magico-religieuses et se livrent à des expériences extatiques au cours desquelles il leur arrive fréquemment de s’identifier à un animal.³⁹⁸

396 M. Mourgues, « Les Chivau-frus de Provence », *Revue Folklore*, n° 103, automne 1961, mis en ligne le 14 février 2014, URL : http://garae.fr/Folklore/R52_103_AUTOMNE_1961.pdf, consulté le 8 février 2020.

397 *Ibid.*

398 *Ibid.*



**Danse du chevalet,
Mèze**

Nous pensons alors au *Sorcier* de la Grotte des Trois Frères, que nous avons abordé en première partie du chapitre un de cette thèse, et qui, ainsi masqué et avec un corps hybride, est représenté en lien avec le monde des esprits, celui des animaux et de la nature. Rappelons-nous l'importance donnée à son sexe dans le dessin pariétal, ses qualités fécondes étaient au premier plan. Nous savons à présent que le cheval porte ces mêmes pouvoirs générateurs de vie et pouvons avancer l'idée que sa symbolique ait encouragé l'utilisation de sa figure au centre d'une danse rituelle.

L'historien Jean Baumel, consacre son ouvrage *Masque-cheval* à recenser les pratiques convoquant un costume de cheval dans les fêtes folkloriques. Il relève deux principales théories sur la signification de ces festivités. Puisqu'elles se pratiquent essentiellement en février, signant ainsi la fin de l'hiver et le début du printemps, une première théorie inscrirait ces manifestations en lien avec la saison où la végétation renaît, telle une survivance des rites anciens de la fertilité. Ce principe vital alloué à l'équidé irait en ce sens.

La seconde envisagerait ces carnivals comme des versions actuelles d'antiques danses pyrrhiques. Les chorégraphies simuleraient un combat, les bâtons tenus par les danseurs seraient des pseudo lances. Il faut bien avouer que les mythes antiques sont présents car c'est la figure du centaure qui s'offre à nous lorsque le déguisement en jupon ne laisse apparaître que le torse de l'homme, fondu dans le corps du cheval. De plus, nombre de danses font mention d'une poursuite des jeunes femmes par les hommes grimés, jouant les différents ravissements de jeunes vierges que la mythologie a pu nous servir.³⁹⁹

S'il est admis que les fêtes sont des moments de débordement, d'ivresse et de licence sexuelle, il est intéressant de noter que le carnaval a lieu en février, avant la diète et l'abstinence que requiert le carême chrétien. Porter un déguisement permet le passage de ce moment charnière d'un état à l'autre, où les excès du jour annoncent déjà le jeûne à venir. Cela permet justement d'incarner un personnage qui n'aura pas à porter la responsabilité de ces débordements et c'est dans cette même visée expiatoire que le carnaval prend fin dans l'immolation d'un mannequin. Par les flammes s'en iraient toutes les mauvaises choses pour que l'année commence⁴⁰⁰ sous les meilleurs auspices. L'homme grimé a alors l'occasion de tenir une autre place dans son village et d'inverser les rôles. Il devient, au choix, roi, femme s'il est homme ou encore

399 Nous pouvons penser ici à l'enlèvement des Sabines ou encore à celui de Déjanire par le centaure Nessos.

400 Nous pensons ici à l'année agraire qui s'aligne sur les saisons, le printemps étant le temps de la renaissance de la nature.

animal, évoluant dans la rue, tandis que les bêtes sont admises dans les maisons⁴⁰¹. Nous retrouvons cela dans la tradition slave des *Gody* où l'intérieur de la maison est tapissé de paille et que « les enfants crient, aboient, chantent, imitant la voix des animaux ; les jeunes garçons de ferme mènent à l'*izba* chiens, chats, chevaux, vaches, etc.⁴⁰² ». C'est un moment de passage d'un état à un autre, l'ordre établi est renversé.

Jean Baumel souligne la forte opposition de l'Église à ces fêtes païennes, nous rappelant que déjà au VII^e siècle, l'évêque de Noyon, Saint Eloi, interdisait de se déguiser en cheval. En réalité, tout déguisement était suspect, en témoigne cette déclaration de l'Église en 1098, au cours du second concile d'Auxerre, informant qu'« il ne convient pas pendant les fêtes de se déguiser en génisse ou en cerf⁴⁰³ ». Le déguisement en animal est diabolique. Ce n'est pas un hasard alors si en Provence, lors des jeux traditionnels des *chevaux-frus*, la vierge est invitée aux festivités : elle reflète la christianisation massive des fêtes païennes qui eut lieu aux alentours du XV^e siècle. En effet, Marie est celle qui sauve les vierges des chasses centauriques et le jeu prend fin lorsque le scapulaire de Notre Dame du Mont Carmel est passé sur les épaules d'un cheval-fru. Celui-ci est alors maîtrisé, le masque tombe et la bête devient docile. Pour Marcelle Mourgues, le déguisement en cheval-fru provençal est également revêtu par de jeunes hommes à marier. Nous pouvons relever ici que l'historien met en lien direct la castration (parfois remplacée par une joute avec le maréchal-ferrant) et le mariage. L'enjeu de l'union conjugale serait alors la capture d'une certaine fougue, littéralement, la domestication :

[...] dans les sociétés d'homme, le rituel du ferrage, le rituel de la mort et de la résurrection du cheval symbolisent une sortie du fiancé du clan des célibataires et son entrée dans le groupe des hommes mariés.⁴⁰⁴

Le cheval-jupon est à appréhender comme outil d'une métamorphose permettant ce passage du côté des forces animales, des pulsions et des *bas* instincts. Bien souvent, la fête se déroule d'ailleurs jusque tard dans la nuit, opposant les ténèbres couramment associées au démon, à la lumière céleste du jour. La tradition antique des Lupercales romaines associait de la même façon une action thanatique à une autre vitale : d'abord

401 Certains récits de mascarade en cheval-jupon relatent que le cheval se rend dans les maisons pour choisir une jeune femme à épouser. Il se fait accompagner d'un homme qui joue le maquignon et négocie pour lui, directement avec le père de famille. Dans ce cas, le cheval est effectivement invité à entrer.

402 G. Dumézil, *Le Problème des Centaures*, Paris, Éditions Paul Geuthner, 1929, p. 13, PDF [En ligne], mis en ligne le 5 décembre 2017, URL : <https://excerpts.numilog.com/books/9782402188951.pdf>, consulté le 6 février 2020.

403 J. Baumel, *Masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques, étude de folklore, d'ethnographie et d'histoire, op.cit.*, p. 139.

404 M. Mourgues, « Les Chivau-frus de Provence », *art. cit.*

un sacrifice avait lieu, puis les prêtres qui l'avaient accompli se livraient à une course qui les faisait traverser la ville pour flageller de jeunes femmes, assurant ainsi leur fertilité. Cette fête était aussi appelée « fête de purification⁴⁰⁵ ». En Irlande, une version de *hobby-horse* utilise pour costume un véritable crâne de cheval mort fixé à une longue perche. L'homme tenant la perche est caché sous un drap blanc, tel un fantôme venant visiter le village. La vitalité allouée aux danses folkloriques est alors mâtinée d'une aura inquiétante :

Vrai masque de saison à caractère magique, le crâne de King's County était montré au public la veille de la Saint Jean. Le cheval sautait par-dessus le feu de joie et courait après les gens qui criaient « le cheval blanc, le cheval blanc »,⁴⁰⁶



**Hobby horse,
crâne de cheval mort et drap blanc.**

Le jeu de rôle convoque ici la mort autour du feu. Le rite ancestral met en avant le pouvoir d'un éventuel fantôme, le caractère magique de la relique à qui l'homme redonne vie par ses sauts et ses courses. La fête se définissant par « la liberté et l'abstraction du temps⁴⁰⁷ », véritable « revanche de la vie sur la mort⁴⁰⁸ », nous percevons l'écho de la théorie bataillienne abordée précédemment, qui reconnaît l'art,

405 Définition du site CNRTL, [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/lupercales>, consulté le 14 février 2020.

406 J. Baumel, *Masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques, étude de folklore, d'ethnographie et d'histoire, op.cit.*, p. 62.

407 L. Alioui, *Fêtes populaires et institutionnelles en Provence au XVII^e siècle*, Thèse de doctorat en Langues et Littérature française, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2010, 382 p. [En ligne], p. 36.

408 *Ibid.*

au même titre que le jeu, comme intimement lié à la conscience de la mort, venant chez l'être humain « nous ouvrir à d'autres possibilités que l'action efficace⁴⁰⁹ ».

Universelle et cathartique, la pratique du déguisement en cheval opère comme décharge d'une humanité pesante. S'identifier à l'animal permet, *via* l'animalité intrinsèque au rôle à jouer, de libérer la charge pulsionnelle habituellement retenue. Passer par la danse ritualise ce processus de transformation, le chorégraphie et l'inscrit dans le champ du sacré comme acte cérémoniel à destination d'un esprit supérieur. En effet, la danse est une forme d'expression adressée aux dieux, notamment dans le domaine agraire, mais pas uniquement. Pensons aux bacchanales en l'honneur de Bacchus, qui alliaient danses et débordements dionysiaques à des actes cérémoniels très ritualisés. *L'hubris* ayant été abordé précédemment dans un chapitre sur les questions d'hybridité, nous voyons de nouveau poindre la figure bestiale du centaure derrière ce terme complexe. Cette notion est d'ailleurs précisément ce qui semble être en jeu dans ces mascarades. Il y a excès par l'abondance des denrées proposées avant carême, mais il y a surtout débordement, licence, voire outrage lorsque la population masculine d'un village devient ivre et poursuit, costumé et en toute impunité, les vierges dans les ruelles. Le masque-cheval serait l'outil d'un jeu de rôle, la danse, le canal artistique – au même titre que le dessin l'a été dans certaines sociétés – pour pénétrer le champ du sacré et s'adresser à une autorité supérieure. Ce cadre très codifié devient le garde-fou d'une inversion de tous les repères. Lorsque l'homme se fait bête, que le pauvre se fait roi et qu'il fait bombance ; lorsque la mort vient danser autour du feu de joie, alors le déguisement apparaît nécessaire pour cristalliser les interdits, modifier la perception visuelle et transformer l'identité de celui qui le porte. Il amène la rassurante pudeur en même temps qu'il déclenche *l'hubris*. Par cette fenêtre ouverte sur un autre monde, chacun peut jouir de son existence, déjouant cette fin promise par des actes inutiles, puis cesser l'excès qui souvent finit mal, par le simple geste de faire tomber le masque.

409 G. Bataille, « Lascaux ou la naissance de l'art », *art. cit.*, p. 32.

Le cheval comme marionnette

Comme le masque, la marionnette permet un transfert d'identité vers un personnage double. Elle s'ancre du côté du fantasme, de l'imaginaire et du jeu. Elle prolonge le corps du marionnettiste et prend, au bout de ses mains, la vie qu'il lui insuffle, incarnant ses projections et donnant vie à ses fictions. Comme le cheval sous le cavalier, cette prolongation opère comme une prothèse, c'est-à-dire qu'elle comble un manque, mais aussi, d'un point de vue étymologique, qu'elle se place devant lui, faisant ainsi disparaître son corps, comme un bon cavalier dont la présence en selle sait se faire oublier. L'analogie entre marionnette et cheval réside dans leur soumission à la volonté de qui les dirige. L'un est objet que l'on anime, l'autre un être bien vivant, mais dans les deux cas, les mouvements sont ordonnés par « la volonté d'un être supérieur⁴¹⁰ » qui tient les rênes ou tire les ficelles. Nous comprenons, par cette occurrence, la métonymie que la figure de la marionnette a pu inspirer, comme métaphore de l'homme qui serait mû par Dieu, chez Platon par exemple, où les fils de la peine et du plaisir cohabitent au sein d'un même mécanisme avec celui de la raison. Nous vient alors en mémoire le célèbre attelage du *Phèdre* : le cocher est la raison, il dirige d'un côté la vertu et de l'autre le vice, que l'on distingue sous les traits d'un cheval blanc qui serait le courage et d'un cheval noir qui incarnerait « les désirs multiples associés au corps⁴¹¹ ». Malgré son unité apparente, l'être est composé d'une multiplicité de caractères qui entraîne, un « combat qui a lieu en chacun de nous contre nous-mêmes⁴¹² ». L'unicité ne s'obtiendrait qu'au prix d'un comportement vertueux ne laissant place au vice, à l'image du cocher du *Phèdre* qui dirige, autant que faire se peut, le fougueux cheval noir pour le garder dans le droit chemin.

Pour l'homme, adopter un supplément prothétique engage la reconstruction d'un corps nouveau, désir récurrent chez Antonin Artaud, qui nous rappelle le Corps sans Organes que nous avons abordé précédemment. Cette théorie, que Gilles Deleuze lui avait empruntée, tient ici juste place en écho notamment de la figure du pantin, récurrente elle aussi chez Artaud. Les deux formes prothétiques abordées – cheval et marionnette ou pantin – apparaissent ici essentielles car elles fonctionnent comme figure de double et activent ainsi un ressort du devenir-schizophrène propre au

410 F. Garcin-Marrou, « Pas si bête la marionnette », *Bêt(is)es, Entre Derrida, Deleuze-Guattari et Sloterdijk*, Toulouse, Éditions Érès, 2014.

411 J. Laurent, « Fil d'or et fils de fer. Sur l'homme "marionnette" dans le livre I des Lois de Platon (644c-645a) », *Archives de Philosophie*, n° 3, 2006, mis en ligne le 1^{er} juillet 2008, URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-3-page-461.htm>, consulté le 7 mars 2020.

412 Platon, Livre I des Lois (626e) cité in *Ibid.*

dramaturge. Si cette duplicité a été sous-entendue précédemment dans nos recherches, elle prend ici toute son importance. En effet, lier son corps à un Autre semblant être autonome, qu'il soit vivant ou animé, ouvre la possibilité d'un fonctionnement à deux, d'une alliance voire d'une fusion, et donc d'un éventuel dédoublement de la personnalité. La folie du schizophrène relevant d'un tiraillement semblable, entre soi-même et altérité, nous pourrions qualifier cette pratique prothétique d'aliénante. Dans son article « La Marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique⁴¹³ », Pascal Le Maléfan, psychologue, confirme que l'aliénation du marionnettiste à sa marionnette est chose courante derrière le castelet :

Ce renversement du lien entre le marionnettiste et sa marionnette est précisément une impression de sujétion [...] Autrement dit, le sujet change de côté et le marionnettiste se livre à un véritable combat pour limiter la domination de cet autre qui le prolonge. De plus, cette lutte semble accentuée lorsque la marionnette a été construite par le marionnettiste, véritable démiurge pris en défaut.⁴¹⁴

Pygmalion et Galatée se rappellent alors à notre souvenir, nous invitant à nous demander si le mythe envisage la désobéissance de la créature engendrée, comme Frankenstein ou encore dans *Totem et tabou* de Freud, où l'on comprend la nécessité absolue de tuer le père pour en prendre la place. Le psychologue ajoute, dans ce même article, une anecdote à propos du peintre viennois Oskar Kokoschka qui souhaitait la compagnie d'une poupée grandeur nature pour palier à sa misanthropie. Elle devait représenter Alma Mahler, la femme qu'il aimait et dont il se séparait. Cependant, il ne devait en aucun cas la fabriquer lui-même, car à coup sûr, cela l'aurait fait sombrer dans la folie⁴¹⁵. Enfiler une marionnette ou en tirer les ficelles invite à un partage de soi – de ses forces, de sa voix, etc. – mais c'est aussi un ajout car la prothèse vient outiller le corps, lui offrir la possibilité d'être plusieurs. En cela, nous pouvons concevoir une dépossession de soi et le mouvement d'un devenir-autre. C'est d'ailleurs un devenir-cheval que l'auteur du *Théâtre et son double* semblait exprimer dans sa dernière conférence au Théâtre Vieux-Colombier en 1947 :

Moi Artaud, je me sens cheval et non homme / et j'ai envie de ruer des quatre fers, / de m'ébrouer des deux naseaux, sans qu'on puisse me prendre au mot / parce que je ne dis rien [...]

413 P. Le Maléfan, « La Marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique », *Cliniques méditerranéennes*, n° 70, 2004, mis en ligne le 1^{er} octobre 2005, URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2004-2-page-227.htm>, consulté le 19 février 2020.

414 *Ibid.*

415 Un livre intitulé *La Poupée de Kokoschka* est sorti à ce sujet en 2010. Le narrateur adopte le point de vue de la couturière à qui le peintre avait passé commande. H. Frédérick, *La Poupée de Kokoschka*, Paris, Éditions Verticales, 2010.

Lui qui se sentait comme un pantin réclamant « le libre jeu de toutes les articulations de mon être⁴¹⁶ », décrivant « des corps flottants entre ciel et terre, comme rattachés par des fils invisibles à la voûte céleste⁴¹⁷ », nous découvrons alors que la figure du cheval est l'une de celles qu'il associe à son corps marionnettique.

Ce corps réifié, relégué au statut de pantin, nous renvoie la présence d'une inquiétante étrangeté – *unheimlich* – au même titre que celui de l'objet marionnette qui subitement prend vie. Dans le premier cas, nous détectons l'inerte dans un corps vivant, et dans le second, à l'inverse, une intériorité en quelque chose qui n'est pas sentée en avoir. Nous avons abordé cette notion dans le premier chapitre de cette thèse, à propos de la peinture de Théodore Géricault, car les chevaux représentés paraissent dotés d'une intériorité les plaçant dans un rapport d'égalité face à l'homme. C'est encore ce qui se joue ici lorsque la marionnette passe de l'objet « de manque », à qui il faut donner la vie, à sa place de personnage mouvant, parlant et apparemment autonome. Cette transformation qui doit être subie, de la mort à la vie et inversement, lui confère un caractère bien particulier qui n'est pas sans nous rappeler la sacralité de certains rites évoqués avec le cheval-jupon. Pour Pascal Le Maléfan, la marionnette est le « seul être – avec le chaman ou le médium spirit – à posséder l'aptitude à circuler entre l'état de vie et celui de mort⁴¹⁸ ». Je nuancerais ses propos, car qu'il s'agisse de la relique, du déguisement ou de la marionnette, l'objet est convoqué et activé pour ses pouvoirs incarnatifs. En cela, la mise en scène et le contexte rituel de leur activation joue précisément l'incorporation d'un principe vital qui se manifeste puis s'éteint.

Rappelons ici que le terme « animal » vient du latin *anima* qui signifie âme. *Anima* désigne le souffle, le principe de vie qui anime et fait se mouvoir tout être vivant. Entre animal et animé, la différence réside dans l'origine du moteur. Il est évident que le cheval n'est pas un objet de manque, le cavalier n'est nullement nécessaire à l'animal pour qu'il se meuve, cependant, la notion d'*unheimlich* peut nous apparaître lorsque le cheval en séance de dressage se met à enchaîner une série de pas à des allures peu naturelles telles que des galops sur place⁴¹⁹ ou à reculons. Dans ce cas, le cavalier intervient pour le mouvoir à la façon d'un automate. La fougue laisse alors place à la machine, invitant Apollon pour « la grâce de la belle apparence⁴²⁰ » et les « formes précises, bien tracées⁴²¹ ».

416 A. Artaud, *L'Automate personnel*, cité in *Ibid.*

417 E. Grossman, « Introduction », *art. cit.*

418 P. Le Maléfan, « La Marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique », *art. cit.*

419 Nous pouvons penser ici à la scène du film *Mazeppa* où Bartabas, dresseur et comédien, relève le défi de traverser la cour d'honneur du château du haras du Pin au galop... en une heure !

420 H. Lassalle, « *Apollon et Dionysos* », *art. cit.*, p. 15.

421 *Ibid.*

C'est aussi la dimension mécanique des mouvements qui est mise en avant dans les descriptions de Claude Simon qui apparentent les chevaux au pas à de grands jouets : « comme des compas s'ouvrant et se refermant, mais toujours sur ce même rythme mécanique, régulier et abstrait de jouet à ressort⁴²² ». Le cheval paraît alors relégué au statut de pantin.

Pour la critique simonienne Bérénice Bonhomme, l'œuvre de Claude Simon est d'ailleurs « très proche de la vision d'Antonin Artaud, pour qui l'homme est un pantin articulé et désarticulé tout à la fois⁴²³ ». Dans son analyse de *Triptyque*, elle décèle une volonté de l'auteur de faire de ses personnages des automates car « l'absence de conscience engendre, chez le pantin, l'innocence et le charme des mouvements⁴²⁴ ». À travers la lecture de l'œuvre de Claude Simon, les personnages s'animent et, nous imaginons l'écrivain, démiurge, tirer les ficelles de ce petit monde, remontant le mécanisme des chevaux, les alignant, suivis d'une collection de petits soldats de plomb. Les formes précises et bien tracées semblent primer, la grâce des mouvements également, et c'est encore une fois vers le cheval apollinien que je me tourne, lorsqu'il s'agit ainsi d'en commander les gestes, comme seule la discipline du dressage, intransigeante, sait le donner à voir.

La miniaturisation du vivant

La miniature appelle la manipulation, et permet, grâce au décalage produit par le changement d'échelle, d'appartenir au monde réel et tangible tout en y invitant la fiction. Elle peut donc s'apparenter au monde du jouet qui crée l'illusion, dans son essence même, et invite à « être et faire du faux⁴²⁵ ». Nous avons vu avec le masque et la marionnette, les possibles fictionnels qui sont offerts lorsque l'on peut jouer à être un autre et que cette altérité peut prendre part à notre être. Alors on se réinvente, on fantasme, et tout cela prend corps.

La question qui va maintenant guider notre étude aborde le phénomène de miniaturisation du vivant. L'homme intervient sur le vivant pour en modifier l'échelle, jouant au démiurge pour faire exister de nouvelles espèces, toujours plus petites. En effet, depuis quelques années, le marché de l'animal de compagnie se trouve

422 C. Simon, *La Route des Flandres*, p. 155.

423 B. Bonhomme, *Triptyque de Claude Simon : du livre au film. Une esthétique du passage*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005, p. 118.

424 *Ibid.*

425 M. O. Métral, « Miniature, grotesque, mimésis », *Anthropologie et société*, n°3, 1981, mis en ligne le 6 mars 2017, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/006048ar>, consulté le 28 février 2020.

sensiblement modifié par la tendance à la miniaturisation des espèces, ayant entre autres conséquence, de rendre domestique des animaux qui n'étaient pas classifiés comme tels⁴²⁶. La dénaturalisation de l'espèce, sa désanimalisation, s'entend dans le nom qu'on leur donne : mini, *toy*⁴²⁷ ou encore extra *toy*.

**Ânes miniature,
élevage asinier Francarolis.**

Cheval miniature américain

La miniaturisation de l'animal devient un véritable défi pour certains éleveurs qui voient dans la réduction de taille, un cumul d'avantages. L'animal réduit ses besoins de nourriture, d'espace, et donc de moyens nécessaires pour l'héberger chez soi. Posséder un cheval ou un âne devient un rêve à portée de main. Le *toy* serait une sorte de bibelot, peu encombrant donc bien pratique, mais attention à ce qu'il ne soit pas utilitaire, car cela serait, selon Jean-Pierre Digard, incompatible avec les conditions d'une relation affective⁴²⁸. Ce propos me semble à peine recevable et je pense, si nous prenons l'exemple du chien, que bien des bergers ou des agents cynophiles le contrediraient également.

Dans la nature, on peut observer sur plusieurs générations la réduction de taille d'une espèce. C'est une réponse à un milieu hostile qui fournit peu de nourriture. En réduisant sa taille, l'animal réduira ses dépenses énergétiques et par là même, aussi, ses besoins.

426 Nous les retrouvons classifiés sous l'acronyme N.A.C. (nouveaux animaux de compagnie).

427 En anglais, *toy* veut dire « jouet ».

428 En effet, Jean-Pierre Digard insiste sur le lien entre utilitaire et relation affective. Pour lui, le chat n'était pas un animal de compagnie lorsqu'il rendait service à l'homme en chassant les rats et les souris qui infestaient les maisons autrefois. De même, la vache est un animal de rente et ne sera pas soumise à une relation sentimentale. Seul le cheval, suivant sa théorie, fait exception.

Cela peut s'observer par exemple sur les moutons de Ouessant, dont le caractère insulaire du territoire – peu de terrain et beaucoup de vent – a incité l'espèce à une diminution de ses mensurations. Les plus petits deviennent alors les plus résistants. Cela présente également de nombreux avantages pour les éleveurs : l'animal est plus facile à capturer, à maîtriser et à héberger. Ainsi, les élevages de cochons nains ou de chèvres naines fleurissent, tout comme ceux de chevaux ou d'ânes miniatures. Sur le blog d'une éleveuse d'ânes, nous avons pu relever le traitement réservé à la miniature, aux antipodes de ce que l'équidé, réputé rustique, réclame habituellement. En effet, à plusieurs reprises, la femme les qualifie de « petites boules d'amour⁴²⁹ » et assure qu'ils seront « livrés bien éduqués⁴³⁰ ». Le texte est accompagné d'une photographie où l'on voit deux jeunes enfants assis sur le dos de l'animal, la légende précise « à mettre dans les mains de tous, y compris les très jeunes enfants⁴³¹ ». Le client à l'achat d'un de ces spécimens se fait donc appâter par le caractère affectueux, obtempérant, et discipliné de l'animal. Nous sommes loin de l'âne têtu et obstiné que nous connaissons et dont nous craignons les ruades inopinées et les coups de sabot. La réduction de la taille par manipulation génétique aurait entraîné une réduction de son caractère sauvage, de son animalité, voire une inversion de son essence même. L'âne semble programmé pour être le jouet des jeunes enfants. Bien sûr, ce site à vocation commerciale ne fait aucune mention des dégénérescences que les sélections ont pu entraîner. Pourtant, les croisements systématiques d'individus présentant les mêmes particularités en entraînent, notamment par une consanguinité qui peut être redoutée dans le milieu si clos des étalons *toy*. Chez le cheval miniature américain, objet d'étude de la thèse vétérinaire de Stéphanie Durand⁴³², nombre de tares ont pu être relevées, pour la plupart tendineuses ou dentaires. Le cheval miniature serait notamment sujet à des maléruptions, c'est-à-dire que ses dents n'ont pas suffisamment de place dans sa bouche car elles sont trop grosses proportionnellement à la tête. Ce problème dentaire semble caractériser les limites de la miniature : à force de réduire le format, il faut en modifier le contenu. Dans le cas de la maléruption, il faut procéder à l'arrachage de certaines dents. Cet exemple fait écho au cas du bouledogue français qui, à force de croisements, atteint les limites de sa viabilité : outre de récurrents problème de respiration, c'est la reproduction de l'espèce qui ne se déroule plus naturellement.

429 Site de l'asinerie Francarolis, URL : <https://www.anes-miniatures.com/>, consulté le 27 février 2020.

430 *Ibid.*

431 *Ibid.*

432 S. Durand, *Contribution à l'étude des races équines miniatures*, Thèse de doctorat vétérinaire, Université Paul Sabatier de Toulouse, 2008, 100 p. [En ligne].

En effet, dans 70 % des cas, les mises bas se font par césarienne et les saillies sont assistées par l'homme⁴³³. La morphologie du chien ne permet plus d'effectuer les gestes assurant la perpétuation de son espèce. En cause, les nombreuses modifications génétiques que la race a subies pour répondre à une demande de chiens toujours plus petits et à la tête toujours plus plate. Le mâle n'arrive plus à monter sur la femelle, et cette dernière souffre très souvent d'inertie utérine, réduisant à néant sa capacité à accoucher de ses chiots par voie basse. Ce n'est pas un hasard si les races les plus touchées par les croisements malins sont celles du chihuahua ou du bouledogue français :

Ces races ont été sélectionnées de manière à conserver, chez le chien adulte, l'allure et le comportement du chiot (néoténie), voire à rappeler ceux du bébé : face plate, yeux démesurés, membres courts et arqués, démarche maladroite, voix haut perchée.⁴³⁴

Jean-Pierre Digard confirme ce phénomène dans son article « Le tournant obscurantiste en anthropologie⁴³⁵ » et le met en lien avec un désir de mater l'animal, et la place de substitut d'enfant qui motive parfois son arrivée dans un foyer. Ces « petites boules d'amour », qu'elles soient chien ou âne, deviennent alors le bébé pour qui les maîtres vont se dévouer, gratifiés par la position de parents qui leur est désignée. Les tableaux du XVIII^e siècle représentant les portraits de Madame de Porcin ou de la marquise de Pontejos, accompagnées de leur petit chien habillé, illustrent parfaitement ce phénomène qui n'a rien de nouveau. L'adulte joue à être une enfant qui joue à être une maman avec sa poupée. Nous revoyons poindre l'*unheimlich* lorsque le monde animal, sauvage et fort, vient se confondre avec celui de la puériculture, si vulnérable. Nous avons vu le rejet moral que provoque l'hybridité, le péché sous-jacent à l'alliance contre-nature, mais alors pourquoi l'intervention sur le vivant pour sa sélection eugéniste ne provoquerait-elle la même levée de bouclier ? Le prétexte de la passion et d'une pseudo-bienveillance semble rendre tolérable ces manipulations. Miniaturiser c'est se sentir démiurge, modifier les règles de la nature pour lui imposer les siennes. Les limites de ce jeu sont pourtant vite atteintes : le bouledogue ne peut plus se reproduire sans l'aide de l'homme ! Au regard des photographies contenues dans la thèse de Stéphanie Durand, on peut également avancer que sans la venue

433 Source personnelle, entretien téléphonique avec Alice Puech-Maurel, ostéopathe animalier, le 27 février 2020.

434 J. P. Digard, *L'Homme et les animaux domestiques*, Anthropologie d'une passion, Paris, Éditions Fayard, 1990/2009, p. 241.

435 J. P. Digard, « Le Tournant obscurantiste en anthropologie », *L'Homme*, n° 203-204, 2012, mis en ligne le 3 décembre 2014, URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23292>, consulté le 27 février 2020.

d'un dentiste pour arracher les dents qui poussent de travers, les chevaux miniatures auraient grande peine à se nourrir. Il semble ici que l'on atteigne le point d'orgue d'une confusion entre la nature et la culture. L'animal est un produit de consommation fabriqué sur mesure, un jouet mis en rayon à l'approche de Noël. En pur artefact, il devient objet d'ornement et perd toute animalité. Repensons alors aux mises en garde d'Elisabeth de Fontenay et de Dominique Lestel, spécialistes de la philosophie animale : la dimension ontologique de la relation à l'animal est bouleversée. Il ne s'agit plus d'un tête à tête entre l'homme et la bête, une troisième notion s'est invitée, celle d'artefact, et elle vient brouiller les précédentes.

Étrange tout de même que ce syndrome du démiurge qui pousse les amoureux des bêtes à modifier celles-ci pour qu'elles répondent à leur propre besoin affectif : la schizophrénie n'est alors pas loin lorsque c'est toute une race qui périt des bouffées commerciales délirantes des éleveurs. La nature est niée et remplacée par les désirs de son maître, au détriment de la santé de l'animal, bafouant la règle qui s'applique à tout propriétaire qui se doit d'agir, comme le stipulent les contrats d'hébergement en écurie, « en bon père de famille⁴³⁶ ».

III/1.3. LA RELATION AFFECTIVE

Animal familier/familial, une relation filiale ?

Identifier l'animal de compagnie à un enfant le place inmanquablement dans un rapport de filiation où il se fait chair de la chair de celui qui le porte et le nourrit. Il en est l'appendice, vit tout contre, et nous pouvons être sûrs que la sujétion n'est pas univoque. Nous allons donc nous pencher sur la place qui est faite à l'animal de compagnie au sein des relations familiales. Quelle figure endosse-t-il ? Est-elle celle d'un substitut ?

Comme nous venons de l'évoquer à propos des caractères néoténiques de certaines races de chien, l'animal de compagnie tient une place au sein de la cellule familiale qui se rapproche de celle d'un enfant. Le terme anglais *pet* est issu du français

436 Ce terme est employé dans les contrats qui lient le propriétaire d'une écurie qui héberge un cheval au propriétaire de ce dernier. Cela sous-entend que le bien-être et la santé de l'animal doivent occuper la personne en charge de l'animal, comme s'il s'agissait de son propre enfant.

« petit » et désigne les animaux de compagnie, mais aussi, en parlant d'un enfant, le petit chouchou, le favori d'une fratrie. Nous pouvons donc entendre l'affection que véhicule ce terme et l'affiliation qu'il sous-entend. Une part d'excès peut aussi lui être conférée, excès des sentiments, excès des gâteries qui lui sont accordées. L'Angleterre victorienne, que nous avons rapidement abordée en conclusion de la seconde partie du premier chapitre de cette thèse, mettait en avant l'inclusion des animaux dans les portraits de famille, représentée ainsi « nucléaire et indexée au foyer⁴³⁷ ». Le *pet* prenait tout son sens lorsqu'il s'illustrait en *lapdog*⁴³⁸, sur les genoux de sa maîtresse, maternante et épanouie. Dans l'article « Place et incidence des animaux dans les familles », les sociologues Antoine Doré, Jérôme Michalon et Teresa Libano Monteiro relaient les recherches du psychiatre américain Luke Stoeckel qui vont également dans cette direction : « Lorsqu'une mère visualise les images de son enfant ou de son chien, un réseau commun de zones cérébrales liées à l'émotion, à la récompense et à l'affiliation est activé⁴³⁹ ». D'un point de vue neurologique, la relation semble de même nature, bien que nous nous accorderons sur la différence d'intensité qui qualifie, normalement, ces relations. Dans son *Abécédaire*, à la lettre A comme animal, Gilles Deleuze nous confie pourtant que la nature des relations entre humains et animaux est d'une autre nature que celle qui lie les humains entre eux. Dans le premier cas elle est animale. La porosité à l'œuvre dans le vivre ensemble avec l'espèce compagne a nivelé les canaux de communication, déviant le *logos* pour une forme de l'*éthos*.

Le lien entre l'enfant et l'animal a été abordé précédemment avec le travail de Françoise Pétrovitch : nous avons saisi les accointances de ces sensibilités originelles. Bien qu'adoptant ici un angle d'approche sociologique, nous rejoignons les considérations de la peintre qui nous les propose en tant qu'individu en devenir. L'enfant, comme l'animal, se place du côté des êtres à éduquer. L'un deviendra adulte, l'autre animal familial/familier, c'est-à-dire que les règles du foyer leur auront été inculquées. Contrairement à l'enfant qui bénéficie, *a priori*, d'un amour parental inconditionnel, l'animal doit, lui, répondre à un certain nombre de critères. « La flexibilité ontologique des animaux apparaît alors intrinsèquement liée à leur statut de subalternes⁴⁴⁰ », ils peuvent tour à tour être l'enfant chéri ou l'indésirable. Leurs places évoluent et ils peuvent rétrograder selon l'évolution de la cellule familiale. Nous tenons ici un des

437 A. Dore, J. Michalon, T. Libano Monteiro, « Place et incidence des animaux dans les familles », *Enfances Familles Générations*, n°32, 2019, mis en ligne le 15 mai 2019, URL : <https://journals.openedition.org/efg/8173>, consulté le 02 mars 2020.

438 Le terme *lapdog* se traduit en français par « chien de genou », *Ibid.*

439 *Ibid.*

440 *Ibid.*

motifs de l'adoption : l'engagement vis-à-vis de la bête est variable, entre bien meuble ou compagnon familial/familial, l'angle d'approche diffère malgré une garantie de recevoir l'affection attendue. Notons ici que le changement de statut des animaux domestiques dans le code civil est récent : le 16 février 2015 une loi fut votée pour qu'ils quittent le rang de bien meuble pour celui d'« êtres vivants doués de sensibilité⁴⁴¹ ». À l'échelle d'une domestication vieille de plus de 10 000 ans, cette considération de leur sensibilité était urgente.

Jean-Pierre Digard, spécialiste de l'histoire de la domestication, distingue différentes natures de relation à l'animal domestiqué : il y a celle qui lie l'éleveur à ses animaux de rente, selon un mode utilitaire ; celle qui lie un maître à son animal de compagnie, à dominance affective ; et enfin celle qui s'inscrit dans une mouvance qu'il qualifie d'animalitaire, terme emprunté à l'écrivain Ernest Hemingway, en opposition au terme humanitaire. Cette dernière serait « fictive[s], imaginée[s] et conçue[s] comme un idéal à atteindre⁴⁴² ». Selon lui, les animaux à qui l'on attribue une place d'égal au sein du foyer auraient une fonction rédemptrice, pour compenser, en quelque sorte, le traitement dégradant infligé aux animaux de rente dans les élevages intensifs. Bien que la notion de justice soit plaisante, je doute que le rapport de l'homme face au règne animal ne soit ancré sur un équilibre conscient du bien et du mal, et que l'amour ne vise à compenser les abattages massifs. Pour le trio de sociologues auteur de l'article « Place et incidence des animaux dans les familles », cette piste n'est pas non plus relevée, il s'agirait plutôt d'un substitut convoqué pour des relations d'attachement. Les rôles laissés à l'animal peuvent alors différer et, comme lorsque Françoise Pérovitch met en lien adolescent et animal, ce dernier peut avoir fonction de guide et se rapprocher d'une figure parentale.

Dans son article « Cheval, mon beau miroir », Astrid Chefdhotel, cavalière et alors étudiante en psychologie, envisage le cheval « comme substitut symbolique de la fonction maternelle⁴⁴³ ». Le mouvement en quatre temps propre au pas de l'équidé berce son cavalier, le transporte en un mouvement hélicoïdal qui aurait une fonction

441 L'ancien article 528 du Code civil annonçait : « Sont meubles par leur nature les animaux et les corps qui peuvent se transporter d'un lieu à un autre, soit qu'ils se meuvent par eux-mêmes, soit qu'ils ne puissent changer de place que par l'effet d'une force étrangère. » Il a été remplacé par l'article 515-14 : « Les animaux sont des êtres vivants doués de sensibilité. Sous réserve des lois qui les protègent, les animaux sont soumis au régime des biens ».

442 J. P. Digard, « Raisons et déraisons. Des revendications animalitaires. Essai de lecture anthropologique et politique », *Pouvoirs*, n° 131, 2009, mis en ligne le 1^{er} janvier 2010, URL : <https://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2009-4-page-97.htm>, consulté le 27 février 2020.

443 A. Chefdhotel, « Cheval, mon beau miroir », *Le Carnet PSY*, n° 140, 2009, mis en ligne le 1^{er} janvier 2010, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-le-carnet-psy-2009-9-page-46.htm>, consulté le 27 janvier 2020.

rassurante et sécurisante, donnant l'impression au cavalier « de faire le tour de soi-même⁴⁴⁴ ». Elle emprunte au pédiatre et psychanalyste Donald Winnicott ses concepts de *handling* et de *holding* pour expliciter cette analogie entre la sensation procurée par la monte à cheval et celle, intra-utérine, ressentie par le fœtus, puis par le bébé que l'on porte. Il se rejouerait en selle quelque chose d'archaïque qui relèverait de sensations inconscientes du temps de la petite enfance. C'est précisément ce qui est en jeu dans l'équithérapie, pratique thérapeutique qui met en lien patient et cheval. Le patient se trouve dans une situation de régression qui lui permet « le réaménagement des fonctions psychiques et physiologiques⁴⁴⁵ ». Dans un premier temps, le cheval va lui permettre de consolider son narcissisme primaire, c'est-à-dire qu'il se sentira faire un tout avec l'animal, sans distinguer les objets extérieurs de lui-même, puis dans un second temps, la scission aura lieu, impulsée par le caractère de l'animal, ses refus d'obtempérer et ses mouvements propres. Si c'est le rapport d'échelle entre le corps du cheval et celui de l'humain qui permet le portage, il est certain que sa symbolique d'animal de pouvoir entre en compte lorsqu'il s'agit de faire participer de jeunes patients à ces ateliers. Prendre contact avec l'équidé n'est pas anodin : il est l'écran, depuis bien longtemps, des fantasmes de l'homme et monter sur son dos apparaît chaque fois comme un privilège.

Quand l'animal est petit, chien ou chat, ou qu'il s'agit d'un équidé miniature, c'est l'homme qui le porte, le berce et le rassure. Comme le constate le sociologue Paul Yonnet, « L'homme teste sa capacité éducative de façon analogue à la façon dont il interroge son statut d'éducateur parental⁴⁴⁶ ». La filiation est ici simulée, ancrant en pleine fiction un nouveau rapport interspèces qui n'aura d'autres buts que la narcissisation du propriétaire et l'anthropomorphisation de la bête, voire sa réification. Nous touchons alors à ce qui fait la particularité de cette relation : en choisissant un animal miniature, « une petite boule de poil [...] bien éduquée⁴⁴⁷ », le caractère de la bête s'estompe pour s'éloigner de l'être vivant qu'il est pourtant. C'est d'ailleurs dans ce glissement que nous avons détecté l'*unheimlich*. Et pourtant, plus il devient objet, plus son propriétaire le rapproche du statut d'humain en projetant sur l'animal, au sein du foyer, la figure de l'enfant. Nous pouvons donc conclure que les propriétaires

444 *Ibid.*

445 L. Mermet, « Équithérapie. Du corps vécu au corps relationnel », *Le Journal des psychologues*, n° 303, 2012, mis en ligne le 12 décembre 2012, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2012-10-page-68.htm>, consulté le 9 mars 2020.

446 P. Yonnet, « L'Homme aux chats », cité in S. Durand, « Nouveau-né et animal de compagnie : chacun a sa place », *Enfances & Psy*, n° 35, février 2007, mis en ligne le 1^{er} juin 2007, URL : <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2007-2-page-76.htm>, consulté le 2 mars 2020.

447 Cf. site de l'asinerie Francarolis.

d'animaux miniatures se sentent eux-mêmes plus proches du monde de l'artefact que de celui de l'animal pour son lien à la nature et au sauvage, bien loin des récits précédents qui purent nous être offerts, où l'état de nature originelle sonnait comme un fantôme.

L'animal amant ou l'amour charnel interespèce : un simple fantôme ?

L'Animal que donc je suis de Jacques Derrida, s'ouvre sur une anecdote que nous évoquons en introduction de cette thèse et qui étaye sa démonstration tout au long de l'ouvrage. Il s'agit de ce qu'il ressent lorsque, nu, il surprend le regard de sa chatte qui l'observe. L'auteur interroge alors précisément le sentiment de pudeur qui l'assaille, le sentiment de honte et la honte d'avoir honte qui s'ensuivent. Si sa nudité ainsi observée le gêne, c'est bien qu'un effet de miroir opère, que l'épieur lui renvoie une certaine image de lui-même. L'effet spéculaire serait l'élan initial de toute parade amoureuse, de tout désir de rapprochement pour, dans un second temps, une perpétuation de l'espèce. Mais pourquoi accorder une valeur sexuée au regard d'un chat ? Pourquoi le philosophe a-t-il honte ? La pudeur découlerait-elle d'une conscience de la transgression, comme Adam et Eve durent se couvrir après avoir péché ? Si l'on trouve dans le regard de l'autre l'invitation à s'appréhender « soi comme un autre⁴⁴⁸ », clé de l'hétéro-narcissisme que le philosophe définit comme étant érotique, alors il nous annonce se sentir proche du chat, suffisamment pour s'identifier au félin, et que celui-ci lui renvoie, lorsqu'une tierce personne partage avec eux l'espace, ce qu'il interprète comme « une sorte de feu brillant avec une fumée de jalousie qui se met à flotter comme un encens dans la pièce⁴⁴⁹ ». La similitude des relations unissant ces membres d'un même foyer vient encore élargir le concept « animots » que l'auteur forgea pour la pluralité des formes qu'embrasse ce mot-valise, laissant entendre l'incommensurabilité du terme « animaux » à la pluralité des espèces qu'il désigne. L'intimité du vivre-ensemble interespèces nous permet d'avancer la thèse d'une relation amoureuse entre humain et animal.

Envisager l'animal dans une relation charnelle et affective est justement au cœur des recherches de la penseuse américaine Donna Haraway que nous avons abordée précédemment. *Le Manifeste des espèces compagnes* relate les jeux et les ébats physiques qu'elle partage avec sa chienne, ainsi que de la force du lien qui les unit. Elle insiste, pour sa part, sur le côté sexué de cette relation, désignant sa chienne

448 J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, op.cit., p. 88.

449 *Ibid.*, p. 86.

comme compagne dans son foyer, au même titre que l'homme ou la femme, avec qui on s'installe en couple pour vivre le quotidien. « Nous avons tenu des conversations illicites, nous avons entretenu des rapports oraux⁴⁵⁰ » ; « Sa langue souple et agile de berger australien rouge merle a nettoyé le tissu de mes amygdales⁴⁵¹ » : la penseuse américaine qualifie cette relation à sa chienne de « pornographie soft⁴⁵² », terme derrière lequel nous apercevons la sexualité interespèces – la zoophrénie – que nous avons analysée dans le travail d'Oleg Kulik. Chez certaines espèces, la sexualité se manifeste par une parade amoureuse qui active l'autoreprésentation et l'hétéro-narcissisme. Cette manifestation érotique tend à nous faire penser que le revers de ce désir de se montrer existe et qu'il se nomme pudeur. Dans cette tranche érotique propre au dévoilement, nous entrevoyons la trame de la relation amoureuse telle que nous, humains, la pratiquons. Accordons-nous donc sur le fait que la sexualité et l'érotisme font partie intégrante de ce que nous nommerons ici relation amoureuse, et qu'elle peut impliquer humain et animal.

L'actrice franco-suisse Laetitia Dosch investit la question de la relation amoureuse avec un cheval dans son spectacle *Hate, tentative de duo avec un cheval*, de 2018. Elle y joue nue, simplement équipée d'un fourreau et d'une épée en plastique à la ceinture, face à un cheval mâle, Corazon, dont le nom signifie « cœur » en espagnol. L'idée de ce spectacle lui est venue à la suite d'un tournage qu'elle réalisa aux États-Unis, à cheval, et durant lequel elle découvrit la singularité du travail en duo avec l'animal.

son extrême sensibilité, son attention à l'humain, [...] et la relation que j'ai pu nouer avec lui [...] étai[en]t d'une grande délicatesse, et semblai[en]t étrangement appartenir à une relation utopique entre l'homme et l'animal.⁴⁵³

Le coup de foudre a lieu et le fantasme inhérent à la dimension sentimentale, de cette relation prend corps. Le spectacle s'ouvre sur l'explication de l'origine de ce projet : « le cheval, c'est la seule personne avec qui je me sens bien⁴⁵⁴ ». Elle plante ensuite le décor de sa vie sentimentale suppliant que l'homme arrête de détruire la nature et « qu'il passe à autre chose⁴⁵⁵ » :

[...] pour que je puisse enfin avoir un mec et faire des gosses parce que c'est quand même

450 D. Haraway, *Le Manifeste des espèces compagnes*, op. cit., p. 23.

451 *Ibid.*

452 *Ibid.*

453 L. Dosch, *Hate, Tentative de duo avec un cheval*, Dossier de diffusion, PDF [En ligne], mis en ligne le 23 mai 2018, URL : <http://www.altermachine.fr/sites/altermachine.fr/files/Dossier%20diff%20presse%20HATE%20-%20Laetitia%20Dosch.pdf>, consulté le 21 mars 2020.

454 L. Dosch, *Hate, Tentative de duo avec un cheval*, captation du spectacle, 4 min 14 s. Lien envoyé par mail, conversation du 23 mars 2020.

455 *Ibid.*, 7 min.

pour ça que je suis faite pour de vrai, non ? Et puis trouver de nouvelles façons de vivre aussi parce qu'il y en a marre là quand même !⁴⁵⁶

Nous comprenons alors que le spectacle sera grinçant et qu'il nous parlera, certes d'amour, mais aussi et surtout de sa place de femme blanche approchant la quarantaine et cherchant à tout prix à désamorcer une fin promise. Durant les 80 minutes que dure le spectacle, comprenant une marge aléatoire due au comportement de Corazon qui, chaque soir, l'invite à improviser, la femme et le cheval échangent, discutent, leurs corps se tournent autour, passent par-dessus, par-dessous l'autre, chorégraphient et paradent pour ce qui semble être, un nouvel amour interespèces. Les absurdités du monde qu'elle décrit, le temps qui la presse – parce qu'elle a déjà 37 ans – contrastent avec la sagesse inébranlable qu'incarne l'animal. Le cheval représente la nature qu'elle déplore si abimée. Il devient le refuge de sa féminité, de tout principe vital. Le rideau de scène instaure également une dimension intimiste, posant en toile de fond le décor d'un paysage montagnard aux accents romantiques allemands. Le sol en terre battue et le *gemütlichkeit*⁴⁵⁷ manifeste des rideaux nous invitent à considérer le lieu de l'instauration de ce dialogue amoureux comme étant le nid originel, le creuset de leur histoire, le chez soi où le naturel combat l'artificiel. La nudité de l'actrice va aussi en ce sens, véhiculant une recherche de l'essentiel, d'une certaine vérité, loin des rapports faussés entre les êtres. Ils semblent évoluer vers un monde meilleur, et questionnent, pour ce faire, leur emprise sur ce qui les entoure. Nous percevons la dénonciation d'un monde injuste notamment à travers le récit, au début du spectacle, de la fois où elle s'est rendue dans la jungle de Calais. La comédienne raconte avoir ressenti en elle un « pourrissement » après avoir perçu dans les yeux d'un homme réfugié, la peur qu'elle le dénonce. Le regard de l'autre lui renvoyait le dégoût de son appartenance à un genre humain, se faisant miroir inversé de celui du cheval, fiable, honnête et imperturbable. Intitulé *Hate*, « haine » en anglais, le spectacle joue d'une ambivalence entre cet antonyme du terme « amour », sphère qu'elle annonce explorer, et le mot français *hâte*, auquel il manquerait un accent circonflexe, et qui viendrait alors exprimer l'urgence et l'impatience relatives à la découverte de cette nouvelle alliance. Les questions de domination, d'amour schizophrène envers l'animal sont explorées : « les humains aiment les animaux en les haïssant⁴⁵⁸ ». Les caractéristiques de la vie de couple se dessinent, chacun se montrant à l'écoute de l'autre, dans un premier temps. Elle décide, et lui déclare ne pas savoir prendre de décision. Il raconte que c'est

456 *Ibid.*, 7 min.

457 Terme allemand qui signifie à la fois reconfort et intimité et qui désigne un état de bien-être et de tranquillité que l'on ne ressent que chez soi.

458 *Ibid.*, 16 min.

d'ailleurs un soulagement. Il est heureux d'obéir et de ne plus rien avoir à penser. Ils s'embrassent, analysent l'intimité des sensations de son corps dans cette monte à cru alors qu'elle est nue et elle déclare même vouloir faire un enfant avec lui. Le second tiers du spectacle consistera à chercher un moyen et un endroit pour s'accoupler. Elle passera d'ailleurs en revue différents stratagèmes pour agrandir son sexe afin d'accueillir celui du cheval, qui lui, (plus raisonnable ?) suggère une insémination artificielle. Le couple converse et envisage des solutions pour pallier les différences qui séparent leurs deux espèces. Puis l'entente sera rompue après qu'elle lui chante un rap *trash*. Corazon reproche à Laetitia Dosch de prendre la place d'un homme qui soumettrait les femmes comme elles le feraient avec les animaux. « Il y a quelque chose d'humiliant à se faire contrôler comme ça constamment [...] je n'y vois pas d'amour⁴⁵⁹ ». À travers cette réplique, un doute s'immisce quant à la possibilité d'une équité, d'un bonheur partagé qui semblait pourtant s'installer entre l'animal, soulagé d'être libéré de l'état sauvage, et la jeune femme décisionnaire. La réplique suivante opère comme un lever de rideaux. Les artifices de la fiction sont révélés : nous assistons aux projections fantasmées d'une jeune femme qui souhaite vivre une histoire d'amour avec un cheval, tout simplement.

Quoi que tu dises personnes ne te prendras vraiment au sérieux parce que tout le monde sait que c'est moi qui fait ta voix. [...] Toute cette histoire c'était un leurre, une fantaisie pour nous permettre à toi et à moi d'être un petit peu plus libre que d'habitude, une heure, ensemble.⁴⁶⁰

Dans sa nudité, la comédienne nous évoque Eve, mais l'épée qu'elle porte à la ceinture ou au poing nous ramène aux figures des cavalières guerrières, Amazones ou Valkyries. Nue sur le cheval, elle fait également référence à Lady Godiva, femme d'un seigneur anglais du XI^e siècle, qui releva un défi lancé par son mari en défilant nue à cheval à travers le village. Elle réclamait à son époux qu'il baisse les impôts qui écrasaient les villageois. Persuadé qu'elle serait trop pudique pour accepter, ce dernier posa sa nudité comme condition du retrait des taxes. Lady Godiva releva le défi et fit reculer les positions de son époux, triomphant de l'autorité patriarcale et économique au profit d'une justice sociale. Au regard de cette référence, la proposition de Laetitia Dosch s'envisage sous un angle écoféministe, comme fiction personnelle où la femme réinvente son destin, ses amours et son lien avec la nature regrettée d'un monde meilleur. Le texte du rap qu'elle clame redéfinit la féminité avec engagement, se moquant des dictats sociétaux et des modes oppressantes, allant même jusqu'à provoquer un certain dégoût, cherchant le monstrueux et l'obscène :

459 *Ibid.*, 1 h 10 min 42 s.

460 *Ibid.*, 1 h 12 min.

**Laetitia Dosch, *Hate, tentative de duo avec un cheval*,
2018, spectacle vivant, 82 min.**

Je laisse mes règles couler dans mon lit comme ça je me sens moins seule ; je laisse une dent pourrie dans ma bouche comme ça je peux puer de la gueule ; je ferai tout pour te faire fuir plutôt crever que faire la réservée pour te séduire [...] Viens bébé je me suis faite belle pour toi, j'ai réussi à me faire vomir cinq fois.⁴⁶¹

Un article sur *Sceneweb* va aussi en ce sens, nous révélant leur interprétation du spectacle selon laquelle la comédienne déconstruit *La Dame à la licorne*, moquant la « bonne conduite » de la dame du XVI^e siècle mais saluant les créatures fantastiques dont elle sut se faire accompagner sur la célèbre tapisserie. Dans le tableau *Lady Godiva* de John Collier, nous pouvons relever un certain nombre d'oppositions entre la femme nue, tête baissée, passive et le cheval au caparaçon richement paré et au port altier : l'une souhaiterait disparaître tandis que l'autre parade, fier d'avoir la femme du seigneur sur le dos. Et pourtant, c'est bien une femme forte qui nous est donnée à voir. La version cinématographique de l'histoire de Lady Godiva, tournée par Arthur Lubin en 1955, en fait même une icône féministe qui vole régulièrement à la rescousse de son mari :

Lorsque Léofric est attaqué par ses amis, elle le défend à coup de poing et avec force cris [...] Forte tête, elle s'emporte souvent dans des accès de colère qui inspirent le respect à son auditoire masculin.⁴⁶²

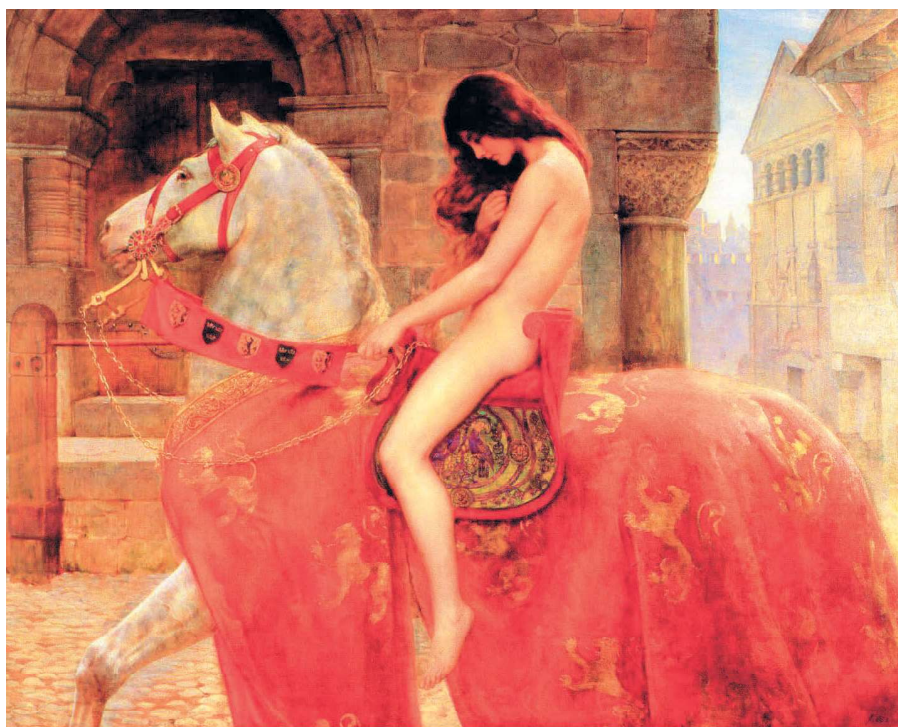
⁴⁶¹ *Ibid.*, 59min.

⁴⁶² S. Gorgievski, « Lady Godiva : mythe et réalité d'une maîtresse femme », *Voix de femmes au Moyen Âge*, Actes du colloque CEMA, 26-27 mars 2010, Paris IV-Sorbonne, PDF [En ligne], mis en ligne le 8 mai 2016, URL : https://www.academia.edu/23958899/Lady_Godiva_mythe_et_r%C3%A9alit%C3%A9_d_une_ma%C3%A9tresse_femme, consulté le 31 mars 2020.



La Dame à la licorne, « À mon seul désir »,
sixième tenture de la tapisserie, début du XVI^e siècle.

Laetitia Dosch, Hate, tentative de duo avec un cheval,
2018, spectacle vivant, 82 min.



John Collier, *Lady Godiva*,
1789, huile sur toile, 142 x 183 cm.

Arthur Lubin, *Lady Godiva*,
1955, Film, 129 min.

Chez Laetitia Dosch, comme chez Donna Haraway, un nouvel amour suppose que l'on déconstruise les codes de l'ancien. La femme côtoie la bête comme un égal, tout autant que l'homme. Genre et espèce sont déhiérarchisés pour ne plus se faire traverser que par les sentiments et dans une visée commune : faire de cette utopie une réalité qui se rencontrerait aussi hors scène et hors caméra, dans la vie de tous les jours.

Conclusion

Anthropomorphisme est un terme construit par l'assemblage d'*anthropos* qui signifie « humain » en grec, et *morphè* qui désigne la forme. Ce terme qualifie une tendance à attribuer à toute réalité les caractéristiques de l'humain. Il s'agit même de façonner ou de configurer cette réalité pour que la forme de l'*anthropos* y apparaisse. Nous y décelons l'expression d'un désir de se voir, ainsi, dans ce qui nous entoure. Nous parlons alors de projection anthropomorphique envers l'animal car il se fait écran sur lequel l'homme projette ce qu'il semble connaître le mieux : une partie de lui-même. Cela opère donc depuis que l'animal est représenté. Il prend les traits des caractères que l'homme lui accorde, dans une symbolique divine, l'aura d'une nature protectrice ou celle d'un guide, comme nous avons pu le voir, par exemple, dans les tableaux de Françoise Petrovitch. Mais cette figure de double est aussi employée pour caricaturer l'homme, tirant son humanité vers ses plus bas instincts, comme Goya put nous le présenter dans ses *Confessions*. Notre enfance, ce temps où se construit notre représentation du monde et de nous-même, est empreinte de ce va-et-vient entre figure animale et humaine, ressort narratif de nombreux contes ou dessins animés, dans lesquels les animaux ont la parole et les comportements de l'*anthropos*. L'apprentissage de certaines fables de La Fontaine ponctuent notre scolarité primaire. Ces courts apologues utilisant les figures animales pour railler la société, nous rappellent qu'à l'instar du règne animal, l'organisation des rapports humains repose sur la prédation et la loi du plus fort.

L'exploration que nous avons pu faire de cette notion nous rapporte l'anthropomorphisme comme étant inséparable du registre fictionnel. En considérant l'animal comme un proche cousin partageant nombre de caractères, nous acceptons le transfert inverse qui accorde à l'homme tout ou partie des caractères de la bête. L'exemple du masque-cheval vient à ce titre mettre en évidence le caractère expiatoire de l'expression de cette

animalité. La figure que l'on projette comme un double de soi ouvre l'espace fictif du jeu qui nous invite à nous réinventer, à « être et faire du faux⁴⁶³ ». Ainsi mis en scène, masqué et déguisé, l'homme devient son propre écran où projeter l'animal. Il s'ouvre à la *catharsis*, n'hésitant pas pour l'activer à convoquer la mort, la pitié et la frayeur. Les pratiques carnavalesques évoquées précédemment s'inscrivent précisément dans cette visée, pour ensemble, provoquer l'*hubris* et jouer à se faire peur. Nous retrouvons dans cette démarche la mise en application des conseils du psychanalyste Carl Gustav Jung à propos d'une (re)connaissance de la part animale de tout un chacun. Dans l'ouvrage *L'Homme et ses symboles*, il revendique la nécessité d'intégrer à son fonctionnement quotidien « sa psyché instinctuelle⁴⁶⁴ », car « l'acceptation de l'âme animale est la condition de l'unification de l'individu, et de la plénitude de son épanouissement⁴⁶⁵ ». Cette acception dionysiaque du monde, cette invitation à nous réconcilier avec la nature – la nôtre, intérieure, mais aussi celle qui nous entoure – fonctionne comme un adage nietzschéen nous incitant à prendre en compte la pluralité de notre être : « nous ne sommes pas une unité seule⁴⁶⁶ ». Considérant donc cette part animale comme nécessaire à notre bonheur et comme faisant partie de chacun d'entre nous, les fils de la passion et ceux de la raison nous apparaissent équilibrer nos corps pantins, et d'autant mieux que dans cette pleine conscience, la bataille entre les pulsions peut s'amoinrir et laisser la part belle aux sentiments, justifiant enfin cet amour viscéral que nous avons constaté dans notre relation à l'animal familial/familier. La place du fantasme est conséquente, nous rêvons l'animal que nous souhaitons et sommes prêts à franchir les barrières déontologiques de certaines pratiques pour y parvenir. Comme nous l'avons abordé avec le bouledogue, les limites de la viabilité de l'espèce peuvent être mises en péril. Si pour succéder à un débordement il en faut un nouveau, alors pourquoi ne pas réinventer notre sexualité pour engendrer une nouvelle espèce qui nous ancrerait plus proche de la nature et de l'animal qui sommeille en nous ? Finalement, peut-être que la sexualité interespèces n'est interdite que parce qu'elle bouleverse l'ordre des choses, s'inscrivant contre-nature alors même que la morale devrait être renversée pour que la réinvention d'un nouveau modèle de vie soit possible ? C'est du moins la proposition de Laetitia Dosch dans son spectacle *Hate*, et nous y percevons les influences harawayennes : il faut « apprendre à remodeler les liens de parenté pour

463 M. O. Métral, « Miniature, grotesque, mimésis », *art. cit.*

464 C. G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, cité in L. Joyeux, *Les Animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, Thèse de doctorat en Art : histoire, théorie, pratique, Université Michel De Montaigne Bordeaux 3, 2013, 344 p. [En ligne], p. 36.

465 *Ibid.*

466 A. Van Reeth, « Quatre malentendus nietzschéens : "deviens qui tu es" », *op. cit.*

contribuer à rendre le monde mieux assorti et plus défamilier⁴⁶⁷ ». Si les limites de notre système sont atteintes, alors réinventons-en un autre et renversons les carcans qui nous figent pour vivre pleinement nos passions.

⁴⁶⁷ D. Haraway, *The Haraway Reader*, cité in T. Hoquet, *Cyborg philosophie, Penser contre les dualismes*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, pp. 101-102.

III/2. Mort ou petite mort : de l'érection à la chute

III/2.1. LA FEMME ET LA BÊTE, FIGURES DISSOLUES ET PLASTICITÉS DE LA TRANSGRESSION

Cheveux, poils, fourrures : éléments de représentation d'une féminité érotique

Dans son ouvrage *L'Érotisme*, Georges Bataille qualifie cette notion de « fusion où se mêlent deux êtres à la fin, parvenant au même point de dissolution⁴⁶⁸ ». Nous retrouvons justement cette fusion à travers la figure de la cavalière nue car, chevauchant dans son plus simple appareil, la perception des limites corporelles se brouille dans ce point de contact où se mêlent les poils de l'un et de l'autre. Le pelage de la bête se confond avec les poils pubiens de la femme et, par ce piège tendu au regard qui tente de pénétrer la scène, nous décelons dans cette confusion érotique, un espace où l'animal et l'humain ne se distinguent plus. Comme nous avons pu le voir avec la figure de Lady Godiva, l'iconographie de la chevauchée érotique joue également bien souvent des longs cheveux de la femme pour instaurer un dialogue formel avec la crinière du cheval et venir dissimuler la poitrine, tandis qu'à la place du pubis, se trouve le pelage de la bête, masquant les parties intimes tout en les suggérant. Ainsi confondus, les poils fusionnent, fléchant par la pilosité le point d'activation de l'animalité présente en tout être humain. La nudité contre la bête active un érotisme qui nourrit la représentation de la relation amoureuse, ramenant la nature de chacun sur un plan commun, redessinant les contours de la féminité et de ses formes possibles.

Dans *La Vénus à la fourrure*, Sacher-Masoch écrit une sorte de traité posant le cadre d'un amour masochiste qui a pour règle la soumission à une maîtresse dominante. Comme nous l'indique le titre, l'auteur est fasciné par Vénus : il y a celle que représente une statue de pierre qui agrémente un jardin et que l'auteur identifie à sa bien-aimée, mais aussi la *Vénus au miroir* du Titien, associée dans le tableau à un manteau de fourrure, symbole de la bête mais aussi de la femme riche et de pouvoir. L'auteur relie l'origine de sa passion pour les manteaux de fourrure à un souvenir

468 G. Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 23.

d'enfance, lorsqu'une de ses tantes l'avait châtié et qu'il s'était retrouvé, fesses nues et à plat ventre, sur ses genoux recouverts du manteau. La cruauté de la scène et la froide beauté de cette femme sévère contrastaient alors avec la chaleur vitale de la peau de bête, ancrant pour toujours en sa mémoire l'association morbide et fétichiste, éminemment érotique, de la fourrure et d'une certaine violence. Elles sont le moteur de ses amours libertins, et nous aurons compris que lorsque l'auteur instaure les règles de la soumission au sein de ses fictions, il s'identifie au narrateur. La relation masochiste s'apparente alors à la relation à l'animal domestique dans le sens où la sujétion à un dominant, maître ou maîtresse, est requise, tout comme le port d'une peau de bête. Il va d'ailleurs puiser son inspiration dans le registre bestial : la cruauté exigée va dans ce sens, en tant que pendant animal d'une humanité, *a priori*, bonne et raisonnée. Mais pourtant, la bestialité qu'il commande est précisément orchestrée, elle se veut froide et ne semble pas soumise au domaine pulsionnel. Elle répond à des règles qu'il a instaurées. Si le narrateur, Séverin, réclame une femme « "ensauvagée par une fourrure", avec un tempérament de bête sauvage⁴⁶⁹ », s'il veut lui appartenir et la supplie « d'être insolente et despotique avec lui, de le fouetter et d'en faire son esclave⁴⁷⁰ », c'est pourtant bien lui qui tient les rênes de cette relation et qui réussit à la rendre jalouse pour raviver ses sentiments. Elle fera d'ailleurs le deuil de son désir premier qui était, à l'image de celui de Séverin, « appartenir [...] à un vrai homme qui m'en impose [...], un homme qui me soumette avec toute la violence de son être⁴⁷¹ ». La relation entre eux n'est pas sans nous rappeler celle de la marionnette à son marionnettiste, cette première étant activée par le désir de l'autre. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici le lien entre la forme inanimée du pantin et la Vénus de pierre que le narrateur vénère : la pétrification déshumanise le modèle, le rend dénué d'amour, ce qui excite sa libido. La couvrir d'une fourrure accentue le contraste entre ce qui aurait été vivant et sa stature pétrifiée.

Les poils de l'animal agissent avec le même pouvoir érotique que les cheveux des Vénus peintes. Ils sont la métaphore d'une toison pubienne qu'il n'a jamais été coutume de représenter. *La Naissance de Vénus* de Botticelli est un tableau qui donne à voir une femme nue dont la chevelure à la longueur extravagante vient cacher le sexe, remplaçant la vue des poils pubiens par une mèche de cheveux qu'elle place consciencieusement par sa main gauche à cet endroit. *La Vénus au miroir* de Titien, que le protagoniste du

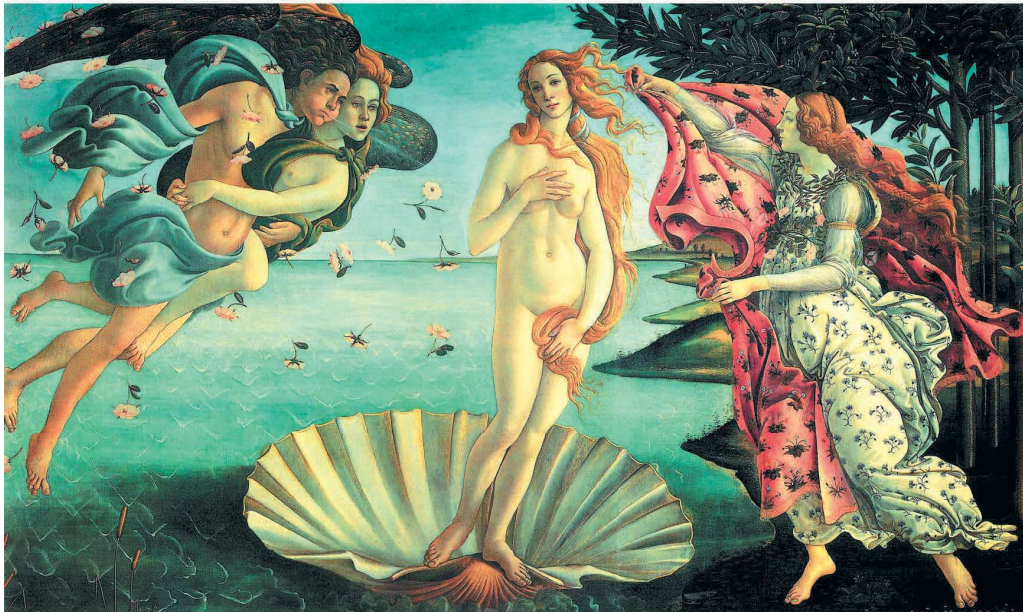
469 A. Ben Miled, « L'Énigme du féminin dans *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch », *Figures de la psychanalyse*, n° 36, 2018, mis en ligne le 25 octobre 2018, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-figures-de-la-psy-2018-2-page-199.htm>, consulté le 27 mars 2020.

470 *Ibid.*

471 L. Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*, cité in *Ibid.*



**Titien, *La Vénus au miroir*,
1555, huile sur toile, 157,5 x 139 cm.**



**Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*,
1485, tempera sur toile, 172,5 x 278,5 cm.**

récit de Sacher-Masoch garde précieusement au creux d'un livre, comme une icône sacrée, a les cheveux tressés en chignon mais c'est précisément une fourrure qu'elle tient de sa main droite et place devant son sexe. La pilosité de sa zone pubienne est donc donnée à voir par ce jeu d'analogie, remplaçant les poils impurs par des pelages plus nobles. Cela repose sur leur douceur – qualité que l'on accorde aux fourrures mais aussi aux cheveux – qui invite à « a caresse, et alimente[nt] le vocabulaire du toucher⁴⁷² ». Nous nous remémorons alors un autre tableau du Titien que nous avons déjà évoqué, *La Vénus d'Urbino*, où la femme représentée se voile le sexe avec sa main, évoquant alors la caresse masturbatoire bien d'avantage que la pudeur commandant la dissimulation de ses parties intimes. C'est d'ailleurs en lien direct avec la fourrure que la caresse est à envisager, comme un geste à la recherche de douceur et de chaleur, à mi-chemin entre le désir de donner et celui de recevoir. Comme nous l'avons vu précédemment, la particularité de toute caresse réside dans ce « ne pas savoir⁴⁷³ » qui en fait un geste qui fouille, qui sonde les profondeurs qui se dérobent à la vue. Qu'il s'agisse de la tiède densité d'une chevelure ou d'une fourrure animale, le caresseur accepte de se perdre un bref instant en territoire inconnu, touffu, velu, creuset de l'animalité. « Ce ne pas savoir, ce désordonné fondamental en est l'essentiel⁴⁷⁴ ». Et ce fouillis appelle la caresse pour qu'elle le discipline en lui imposant son empreinte. À l'inverse, si elle se perd dans le désordre, nous imaginerons quel geste a manifesté une telle force, comment et pourquoi la Vénus s'est décoiffée, ouvrant une fenêtre suggestive sur la fiction. Le contact est alors lourd de sous-entendus sexuels, en atteste la référence sous-jacente à une chevelure relâchée : celle de Marie Madeleine, figure double, parfois représentée comme fidèle et chaste disciple de Jésus Christ, parfois comme une prostituée. C'est elle qui défit sa coiffure pour essuyer les pieds de Jésus Christ lors de la scène biblique du repas chez Simon. Le fait de relâcher ses cheveux devrait être un signe ostentatoire de dévotion car il s'inscrit en opposition à l'artifice de la coiffure. Au XIII^e et XIV^e siècle, époque où le port du hennin et la coiffure se développent, le peigne et le miroir apparaissent comme éléments iconographiques d'une représentation de la femme prostituée, comme c'est le cas, par exemple, sur la teinture de l'Apocalypse de Hennequin de Bruges⁴⁷⁵. La fiole de parfum qui

472 É. Chamonard-Etienne, *Mythes et métaphores du regard chez Rubens. Aveuglement et toute puissance de l'œil désirant*, Thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2010, 530 p. [En ligne], p. 192.

473 E. Lévinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, op. cit., pp. 92-93.

474 *Ibid.*

475 Cette tapisserie est commandée par le Duc Louis 1^{er} d'Anjou et réalisée entre 1373 et 1377 d'après des cartons de Hennequin de Bruges. Elle se compose de six pièces, composées chacune de 14 tableaux. *La Grande prostituée sur les eaux* est sur la cinquième pièce.

accompagne les représentations de Marie Madeleine, véhicule également l'image d'une séductrice au parfum envoutant qui contraste avec celle d'une pénitente dont le contenu du flacon permettra l'extrême onction du Christ. Arrêtons-nous un instant sur la représentation qu'en fait Titien dans son tableau de 1530, *Marie Madeleine pénitente*. La chevelure de cette dernière tombe en cascade sur ses épaules et la draperie entièrement, seuls ses seins percent ce lourd rideau blond qui la couvre, tel un manteau de fourrure qu'elle saisit à pleine main et que l'on imagine chaud et soyeux. Le désir de rentrer en contact avec ce corps ainsi paré se fait impérieux, et, qu'il s'agisse de la position extatique de Marie Madeleine ou du dévoilement de sa poitrine, l'érotisme prime sur le mysticisme de la scène. La coquetterie, qui est le signe d'une alliance de la femme avec le diable, trompant, par les apparences, l'homme naïf, n'est plus à mettre en opposition avec le naturel d'une chevelure originelle, comme la cascade de boucles blondes du tableau de Titien. Chez Marie Madeleine, l'effet inverse se produit. Pour reprendre les mots de Léopold Sacher-Masoch, elle est « ensauvagée par une fourrure⁴⁷⁶ », lorsque Titien la couvre ainsi de ses cheveux. Une chevelure dénouée est alors celle d'« une femme qui fait désordre, ça veut dire qu'elle mène une vie désordonnée. Vous me suivez ?⁴⁷⁷ » Cette démonstration de Daniel Arasse nous ramène alors au terme grec *kosmos* qui fond dans un même vocable à la fois l'ordre du monde et la parure, l'ornement corporel : « il y a *kosmos* lorsque l'ornement permet au bon ordre des choses de se manifester⁴⁷⁸ ».

Le fameux tableau de Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, cristallise ces mêmes considérations érotiques. Le poil désordonné et sombre de la femme en fait un refuge de l'animalité. Inviter le spectateur à entrer dans l'image par la fente de son sexe c'est l'inviter à une expérience éminemment érotique, c'est « aller toujours assez loin pour avoir peur⁴⁷⁹ ». En peignant son sexe sans qu'aucune peau de bête ni chevelure ne viennent entraver le regard, le peintre brave ici un interdit, celui du voir qui passe outre la pudeur et déchaîne l'*hubris*. Le corps morcelé de la femme devient un territoire sauvage et inconnu car habituellement dissimulé et coupé du monde. Ainsi révélé, il incarne sa part animale par le libre passage de l'invisibilité à la visibilité, nous ramenant à l'appréhension des animaux sauvages par Jean Christophe Bailly⁴⁸⁰, qui

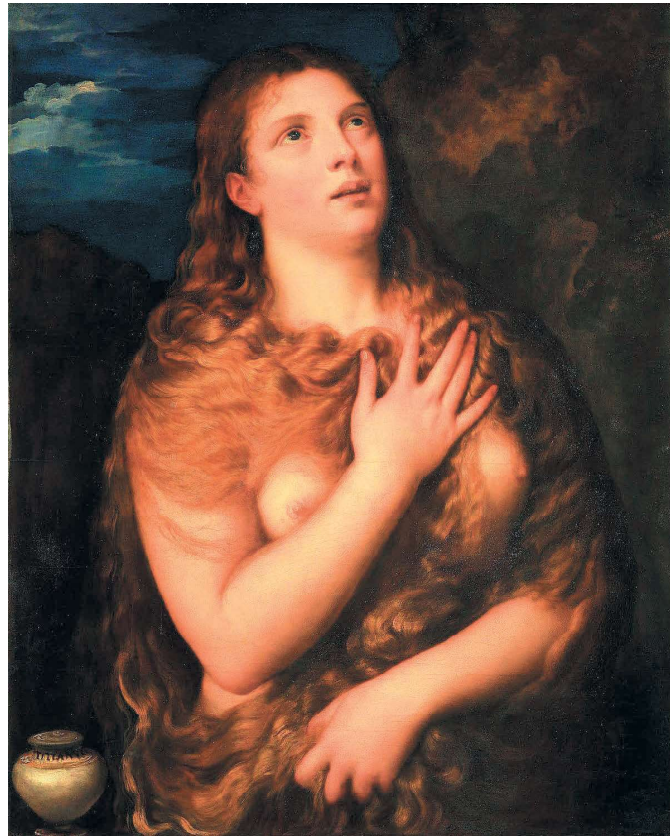
476 L. Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*, cité in A. Ben Miled, « L'Énigme du féminin dans *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch », *art. cit.*

477 Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, *op. cit.*, p. 91.

478 J. Soullillou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2003, pp. 96-97.

479 G. Bataille, *Lecture pour tous*, *op. cit.*

480 Dans *Le Parti pris des animaux*, Jean-Christophe Bailly parle du « libre passage de la visibilité à l'invisibilité qui est comme la respiration même du vivant », c'est-à-dire qu'il souligne le mouvement continu entre ces deux régimes, celui du voir et du caché. C'est parce qu'il y a ces va-et-vient que nous



**Titien, *Marie Madeleine pénitente*,
vers 1530, huile sur bois, 85 x 68 cm.**



**Philippe de Champaigne, *Le Repas chez Simon*,
vers 1656, huile sur toile, 292 x 399 cm.**

définit le régime du sauvage comme « respiration même du vivant⁴⁸¹ ». L'érotisme de la scène est cru, obscène même, si l'on considère que ce qui nous est ici montré devrait être, comme à l'accoutumée, hors scène, *ob scaena*. En effet, le cadrage de *L'Origine du monde* nous invite à considérer cette femme uniquement au regard de son sexe en tant que tel, en lieu et place de son visage. Aucune identité propre ne lui est octroyée et le morcellement proposé en gros plan nous amène vers une iconographie pornographique mais aussi sacrée, car offerte aux regards tel un morceau de viande sur l'autel du carnophallogocentrisme. « Si la beauté est passionnément désirée, c'est qu'en elle la possession introduit la souillure animale⁴⁸² » : en cette sentence bataillenne nous discernons les contrastes qui font de ce tableau un appel à la contemplation. Cette œuvre abyssale rassemble en son cœur Apollon qui nous offre la beauté des courbes, mais nous devinons également Dionysos, tapi dans l'ombre de cet entre-cuisse, caché dans cette forêt de poils, contrée sauvage chargée de mystères. Considérons cette question du voir en nous remémorant la dentelle que je tisse avec les crins de la queue d'Atael. Dans le premier chapitre de cette thèse, j'esquisse un premier parallèle entre sa queue et un pénis, et le récit de Georges Bataille, *Madame Edwarda*, dans lequel le narrateur se retrouve fasciné, pétrifié, à la vue du sexe de la prostituée. Morcelé et apparemment autonome de tout corps, le sexe de cette femme véhicule la même crudité animale que le tableau de Gustave Courbet. On y distingue de la chair et des poils. Concernant la dentelle, nous pouvons percevoir le jeu qui opère entre la question du voile et celle du poil. La dentelle nous renvoie effectivement aux dessous féminins raffinés qui sont employés tant pour couvrir les parties intimes de la femme que pour les suggérer et les mettre en valeur. Les points ajourés laissent volontairement apparaître ce que les fils recouvrent, activant par la suggestion, un pouvoir érotique. Les cheveux des Vénus cachent leur pubis, m'invitant à parler de lingerie depuis une queue de cheval, car, métaphoriquement, ses crins sont des cheveux⁴⁸³ – rappelons-nous à ce titre la comparaison effectuée en cette fin de premier chapitre entre cette queue de cheval qui se meut, autonome, et une chevelure sans tête – mais aussi des poils pubiens, car épais et indisciplinés, issus de sa queue. Cette pratique de la dentelle m'avait d'ailleurs été soufflée par l'expression

nous permettons d'avancer que l'animal procède également à un passage de l'invisibilité à la visibilité. J. C. Bailly, *Le Parti pris des animaux*, op. cit., p. 27.

481 *Ibid.*

482 G. Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 160.

483 Nous pouvons penser ici à la culotte en cheveux de l'artiste et chercheuse Daniella de Moura, ou encore à la série *Culottes en peau de lapin*, réalisée en 2003 par l'artiste plasticienne et enseignante-chercheuse Céline Cadaureille. Les analogies entre les poils pubiens, les cheveux et la fourrure animale s'y retrouvent catalysées.



Hennequin de Bruges, *Tenture de l'apocalypse*,
détail : *La Grande prostituée sur les eaux*, 1373-1377
et 1382, tapisserie, 148 x 243 cm.

« culotte de cheval⁴⁸⁴ ». Pour des questions de format et pour la puissance graphique qui m'est apparue, l'ouvrage tissé est aujourd'hui exposé pour la beauté de ses propres lignes, noires et franches. Ici, Dionysos se plie à Apollon et par la discipline qui lui est imposée par la technique, il quitte les broussailleux buissons qui l'abritaient alors. Le poil se donne à voir sans ne plus rien cacher, travaillé, encadré.

Les femmes et les juments, les femmes-juments : analogies et confusion d'un objet de désir

Dans le traité *Théorie de la figure humaine* de Pierre Paul Rubens, un chapitre répertorie, dans une veine physiognomonique⁴⁸⁵, une série de points communs entre la femme et la jument.

484 La « culotte de cheval » désigne couramment une accumulation de graisse sur les hanches et les fessiers.

485 La physiognomonie est une discipline qui vise à lire dans l'apparence physique d'une personne, son intériorité, sa nature profonde. Ainsi, en sachant lire « à quels endroits du corps sont placés les tâches et les signes cachés » on peut savoir d'une femme si elle s'annonce plutôt fertile ou non avant de l'épouser. Cf. G. Boëtsch, « Physiognomonie féminine », *Corps*, n° 8, janvier 2010, mis en ligne le 10 juin 2010, URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2010-1-page-73.htm>, consulté le 12 avril 2020.

Parmi toutes les bêtes, c'est le plus noble et le plus élégant qui est prédestiné à la femme : le cheval. Animal vain et orgueilleux comme la femme, patient entre tous, beau et porté sur le raffinement et la parure ; se réjouissant de la silhouette qui est la sienne, avec une voix aigüe et une longue chevelure pendante, le cheval a avec la femme des beautés communes.⁴⁸⁶

Plus encore que la teneur sexiste et spéciste de ces propos, c'est la démesure des projections anthropomorphiques qui nous saisit à la lecture de cet extrait. Accorder à l'équidé vanité et coquetterie annule toute la validité scientifique que ce traité revendique. Il y a, certes, deux siècles et demi qui nous séparent de la rédaction de ces quelques lignes, mais déjà, à son époque, la physiognomonie divisait par la fantaisie des comparaisons avancées, laissant la subjectivité du physiognomoniste en proie à ses visions. Et pourtant, passée la première impression de scandale, nous pouvons aussi y voir le pied d'égalité recherché dans les pratiques hybridantes étudiées précédemment. En effet, faisant fi de ces revendications scientifiques, nous pourrions aborder cet écrit comme un traité annihilant toute prétention de se sentir supérieur à nos congénères animaux. Si l'auteur n'avait pas été un homme du XVIII^e siècle, mais une femme de notre époque, avec une pointe d'humour, alors ces mots auraient eu une toute autre saveur. Hélas, en 2018, lorsque l'on vit remis au goût du jour cette comparaison entre femme et jument, l'humour manqua encore. C'était lors d'un important congrès de professionnels obstétriciens où un gynécologue proclama : « Les femmes c'est comme les juments, celles qui ont de grosses hanches ne sont pas les plus agréables à monter mais c'est celles qui mettent bas le plus facilement⁴⁸⁷ ». La teneur sexiste des propos n'est alors plus à démontrer et vient confirmer cette analogie entre femme et jument dans l'imaginaire collectif de la chevauchée érotique. Si l'équidé est psychopompe, alors il conduit également jusqu'à la « petite mort ». Voyons alors comment la violence et le sexe cheminent ensemble vers une mort ou une petite mort, vers cette dissolution érotique évoquée par Georges Bataille.

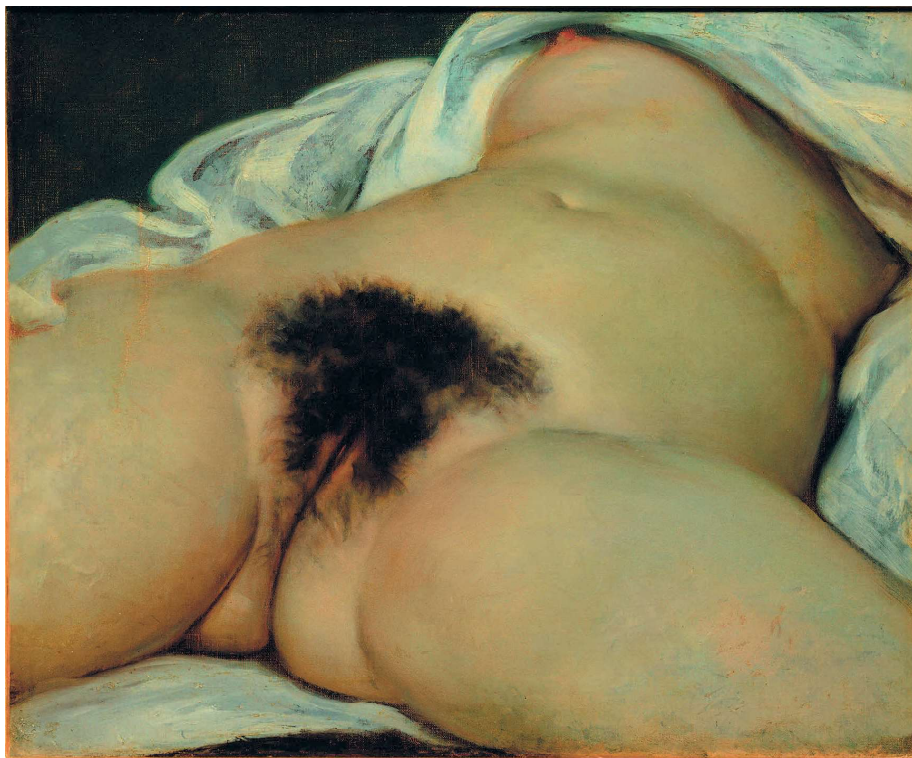
Chez Pierre Paul Rubens, les femmes possèdent « une croupe épaisse, à la façon d'une jument⁴⁸⁸ », et incarnent un modèle de l'*hubris*, de la chair à outrance, floutant les frontières entre femmes, jument et viande consommable, vers un même dessein d'objet de désir et d'appétence. Le traitement de la chair dans son tableau de 1638-1640, *Les Trois Grâces*, nous parle précisément d'un idéal féminin et l'ancre dans un registre matériel très fort, presque tangible. Les personnages du tableau incarnent cet élan du toucher qui provoque la rencontre : « Leurs corps se touchent, se palpent, s'agrippent,

486 P. P. Rubens, *Théorie de la figure humaine*, Paris, Éditions rue d'ULM, 1773/2003, p. 210.

487 Présentation du professeur Renaud De Tayrac lors de la 42^e journée du collège national des gynécologues et obstétriciens français, Strasbourg, 7 décembre 2018.

488 P. P. Rubens, *Théorie de la figure humaine*, op. cit., p. 209.

se tâtent ou se pincent, les mains se cherchent avec plus d'audace que jamais⁴⁸⁹ ». La matière qui constitue les corps des *Trois Grâces* semble être la même pour toutes, comme si une seule et même muse était représentée trois fois. Tel Pygmalion taillant le marbre pour faire naître Galatée, nous apercevons chez Rubens un matériau originel qui prend la forme de ses désirs. Peindre la chair avec tant de passion nous laisse imaginer l'appétit du peintre à l'encontre de son commerce, distançant par une telle présence matérielle, l'éventuelle profondeur spirituelle du modèle. Les corps à la large croupe deviennent un lieu d'abandon et de transport des passions au service de l'homme. Le traitement jouissif et généreux que Rubens octroie aux corps qu'il représente fait alors écho à l'écrivain Donatien Alphonse François de Sade pour qui « la chair n'est plus qu'une servante, indispensable certes, mais soumise aux ordres du maître véritable qui lui communique son mouvement : l'imagination⁴⁹⁰ ».



**Gustave Courbet, *L'Origine du monde*,
1866, huile sur toile, 46 x 55 cm.**

489 É. Chamonard-Etienne, *Mythes et métaphores du regard chez Rubens. Aveuglement et toute puissance de l'œil désirant*, op. cit., p. 183.

490 M. Nadeau, *Sade, l'insurrection permanente*, Paris, Éditions Maurice Nadeau – Lettres Nouvelles, 2002, p. 45.

Le péché de gourmandise des appétits sexuels et carnés est représenté et s'exprime par ce traitement de la chair qui s'apparente à celui de la viande, nous rappelant la « zone d'indiscernabilité⁴⁹¹ » entre humain et animal que Gilles Deleuze relevait dans le traitement des corps du peintre Francis Bacon. Eugène Delacroix, héritier romantique des emportements baroques, détaillera le plaisir de peindre de la chair, plaisir qui tend là aussi à une confusion, à une dissolution des contours des corps : « la chair est buveuse insatiable de lumière et une échangeuse de reflets inépuisable. Elle reflète tout et tout se reflète sur elle-même⁴⁹² ». Son œuvre monumentale de 1827, *La Mort de Sardanapale*, inspirée d'une pièce de théâtre de Lord Byron, *Sardanapale*⁴⁹³, s'avère justement être le théâtre d'une décadence absolue, où les corps des femmes, leur chair, et les robes des juments se confondent.

Couché sur un lit superbe au sommet d'un immense bûcher, Sardanapale donne l'ordre à ses eunuques et aux officiers du palais d'égorger ses femmes, ses pages, jusqu'à ses chevaux et ses chiens favoris, aucun des objets qui avaient servi à ses plaisirs ne devaient lui survivre.⁴⁹⁴

Ce tableau nous offre la vision d'un effondrement, celui d'un monde de plaisirs, où tout ce qu'avait possédé le prince est en train de disparaître : femmes, chevaux, esclaves, objets précieux, soieries et bijoux. Tout est englouti en un même mouvement et dans un même espace, nous indiquant, par ce traitement, que ses possessions – objets, animaux et humains – méritent le même sort et ne souffrent d'aucune hiérarchie.

L'œuvre est extrêmement riche mais nous nous focaliserons sur cette notion de disparition intrinsèque au traitement de l'érotisme dans cette scène. Deux femmes vont particulièrement retenir notre attention : celle du premier plan que l'on voit de dos, cambrée et offerte au poignard d'un homme à genoux, et une autre femme, au dernier plan, qui est suspendue, les bras en l'air. Commençons par cette dernière. Comme le peintre le détailla dans le livret accompagnant la présentation de l'œuvre au salon de 1827, il s'agit « d'une femme bactrienne [qui] ne voulut pas souffrir qu'un esclave lui donnât la mort, et se pendit elle-même aux colonnes qui supportaient la voûte⁴⁹⁵ ». Cette posture nous rappelle celle de la femme attachée à un cheval dans

491 G. Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation, op. cit.*, p. 19.

492 Notes d'Eugène Delacroix, citées in J. André, « 4. Féminité et passivité sur la scène originaire. La petite mort de Sardanapale », *Aux origines féminines de la sexualité*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, mis en ligne le 1^{er} juillet 2014, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/aux-origines-feminines-de-la-sexualite--9782130544173-page-73.htm>, consulté le 8 avril 2020.

493 Dans cette pièce de 1821, Lord Byron y dépeint un souverain pacifique qui fuit sa condition de monarque et chef de guerre pour se réfugier dans une quête de plaisir.

494 Relevons, dans cette énumération, l'utilisation de la locution prépositive « jusqu'à » qui semble appuyer l'incongruité de donner la mort à ses chevaux et ses chiens ; le meurtre des femmes et des pages semblant, en opposition, inévitable. Notes d'Eugène Delacroix, cité in J. André, « 4. Féminité et passivité sur la scène originaire. La petite mort de Sardanapale », *art. cit.*

495 *Ibid.*



**Pierre Paul Rubens, *Les Trois grâces*,
1639, huile sur toile, 221 x 181 cm.**



**Pierre Paul Rubens, *Le Débarquement de Marie de Médicis à
Marseille*,
1623-1635, huile sur toile, 394 x 295 cm.**

sa toile *Le Massacre* de Scio peinte trois années plus tôt. Cette femme accrochée au cheval d'un soldat turc, actait alors la soumission de son peuple à la force ennemie, le cheval symbolisant la puissance guerrière ottomane. Ainsi suspendue, la femme, se fait viande prête à l'écorchement, pendue à l'esse du boucher, produit d'un esprit sadique qui associe à cette figure souffrante sur le point de mourir, la possible disposition de son corps à l'esclavage, voire sa dissolution dans l'orgasme. Les mains ainsi tenues, cette femme meurt comme elle a vécu, offrant son corps et remisant ses volontés pour servir le sultan. Le choix de sa propre mort, commandée par son maître, s'affiche comme une obéissance digne, signe d'une humanité à peine affleurante dans le chaos de cette ultime scène. Le prince Sardanapale contraste avec l'affolement général, comme « un tigre trônant au milieu du carnage général⁴⁹⁶ », admirant et jouissant une dernière fois de ses objets de plaisirs, hissant le spectacle du meurtre au rang de divertissement érotique. Alain Daguette de Hureau, dans son article sur la peinture animalière, nous rappelle l'érotisme de l'étreinte dans les œuvres de Delacroix où l'attaque du fauve se fait « métaphore de la débauche sexuelle⁴⁹⁷ ». Nous retrouvons alors l'appréciation carnée du corps érotisé.

Quittons un court instant *La Mort de Sardanapale* pour *Le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille* de Pierre Paul Rubens. La partie inférieure de cette huile sur toile représente trois néréides, dont la ressemblance avec *Les Trois Grâces* est criante. Dans la partie supérieure, le débarquement de Marie de Médicis se fait sous le regard impassible d'un chevalier de l'ordre de Malte, garant d'une autorité respectée. La composition du tableau, soumise à une dynamique baroque, nous évoque fortement celle de *La Mort de Sardanapale* où le prince, extatique, dans la partie supérieure gauche du tableau, assiste à un déchainement de forces, à un tourbillon de couleurs. Nous savons que Delacroix a fait une copie du tableau de Rubens pour la galerie du Palais du Luxembourg en 1822, nous confirmons donc les similitudes entre ces deux œuvres et l'inspiration que *Le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille* put offrir au peintre romantique dans son œuvre de 1827. Le traitement rubensien des femmes du premier plan termine de nous en convaincre.

Revenons à la femme du premier plan dans *La Mort de Sardanapale*. Elle est en train de se faire poignarder en pleine poitrine par un nervi du prince qui se donnera la mort, probablement, peu de temps après. Elle est peinte nue, exagérément cambrée

496 A. D. de Hureau, *Delacroix*, Paris, Éditions Hazan, 1993, p. 198.

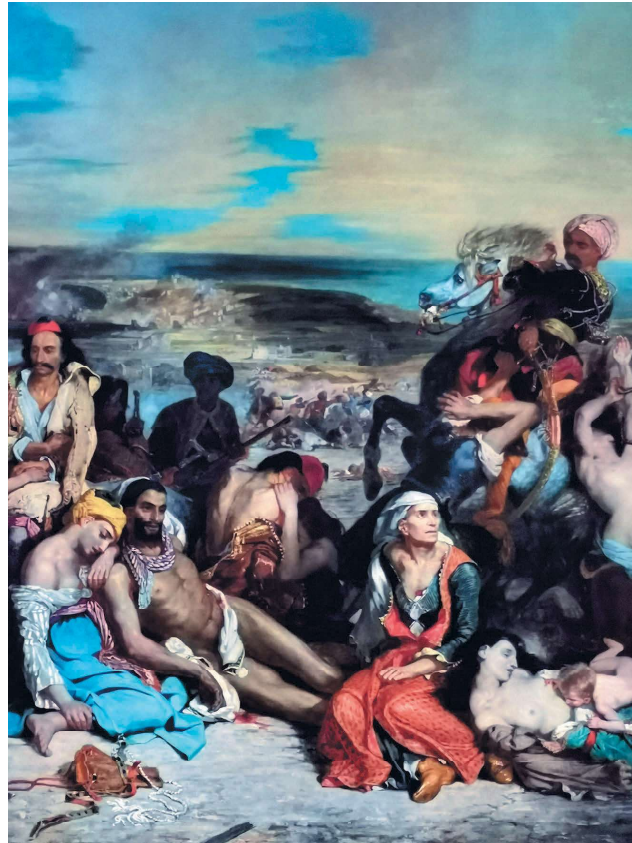
497 *Ibid.*, p. 199.



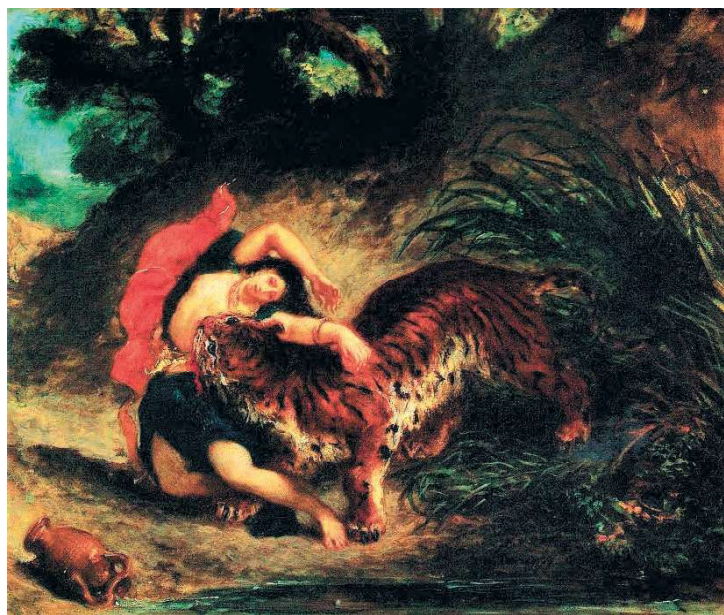
**Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*,
1827, huile sur toile, 309 x 409 cm.**

avec un fessier généreux, à la chair « ferme et abondante⁴⁹⁸ », qui n'est pas sans nous rappeler la théorie de Pierre Paul Rubens associant les courbes de la femme à la croupe des juments. Sa posture, ainsi offerte aux affres du couteau, semble jouer l'acte sexuel de la pénétration, confortant le placement derrière elle de l'homme au fourreau étincelant, mimant *more ferarum* un *coït a tergo*. Ainsi présentée, nue et soumise, elle se fait sacrifice, courbée sous le joug de son assassin, les cheveux dénoués, offerte. À sa gauche, un cheval gris apparaît comme son double. Il subit le même traitement car le peintre lui octroie le premier plan, mais aussi, l'expression d'une féminité qui confère au cheval l'identité d'une jument-femme. En effet, l'équidé est richement paré de bijoux et sa crinière est soigneusement tressée, illustrant la coquetterie avancée par Rubens. Un esclave noir tire la jument par la bride, la faisant ainsi rentrer dans le cadre du tableau, suggérant au spectateur qu'il va assister à sa mise à mort et la

498 P. P. Rubens, *Théorie de la figure humaine*, op. cit., p. 209.



**Eugène Delacroix, *Les Massacres de Scio*,
1824, huile sur toile, 419 x 354 cm.**



**Eugène Delacroix, *Femme indienne attaquée par un tigre*,
1856, huile sur toile, 51 x 61 cm.**

voir se faire pénétrer par une lame elle-aussi, selon le sort réservé à la femme. Tout ce que possède Sardanapale est mis sur un même plan et disparaît ensemble, dans un abandon commun, tournoyant et ondoyant telles les volutes de fumées de l'incendie du palais. Nous y percevons alors une forte coloration sadienne. En effet, le marquis de Sade, connu pour ses descriptions orgiaques, nous a légué une œuvre traversée d'un fort matérialisme où tout végétal, tout être vivant, est abordé dans sa dimension constitutive, comme élément formé d'un conglomérat de cellules participant à un même monde. Les libertins justifient leurs épanchements de violence comme assurance du respect envers la loi de destruction universelle propre à la nature. Dans *La Nouvelle Justine*, ces considérations égalitaires se retrouvent à plusieurs reprises :

Comment ose-t-on dire que l'homme peut disposer de la vie des bêtes, et qu'il ne le peut de celles de ses semblables ? [...] Eh qu'importe à la nature toujours créatrice que cette masse de chair conformant aujourd'hui une femme, se reproduise demain sous la forme de mille insectes différents.⁴⁹⁹

Chez Sardanapale, nous pouvons observer un traitement identique envers le monde matériel : aucun clivage entre humains et animaux ne préexiste, tout est remis au statut d'objets périssables, prêts à terminer en un tout cloacal au service des désirs des puissants. Le jeu démiurge du prince ne laissera qu'un tas de cendres fumantes à l'endroit du plaisir, faisant ici encore écho à une figure récurrente dans la littérature du marquis, celle du volcan, employée pour exprimer l'explosion de la jouissance et la force d'anéantissement de qui s'abandonne en ses profondeurs.

Le travail de couleur du peintre romantique va également en ce sens, dispersant sur la toile des tâches de peinture, profanant l'héritage académique néo-classique pour que les teintes disposées au pinceau puissent venir engager un corps à corps avec le dessin. Baudelaire disait à propos de ce tableau : « la couleur pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille⁵⁰⁰ ». L'énergie vitale est bien là, jaillissant dans un dernier spasme pour nous promettre le régicide. Le rouge est partout : il est chaud, répandu sur la toile comme une coulée de lave, nous évoquant le meurtre, comme le dépucelage d'une jeune vierge. Tout termine dans le même cloaque, dans un tas de cendres nous rappelant la poussière constituant Adam et Lilith, ou encore la boue matricielle du conte de Primo Levi. De la petite mort qui engendre la vie, à la mort qui en fixe la fin, c'est ici que tout commence et que tout finit. La hiérarchie

499 D. A. F. de Sade, *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, Éditions Humanis, 1799/2012, p. 65.

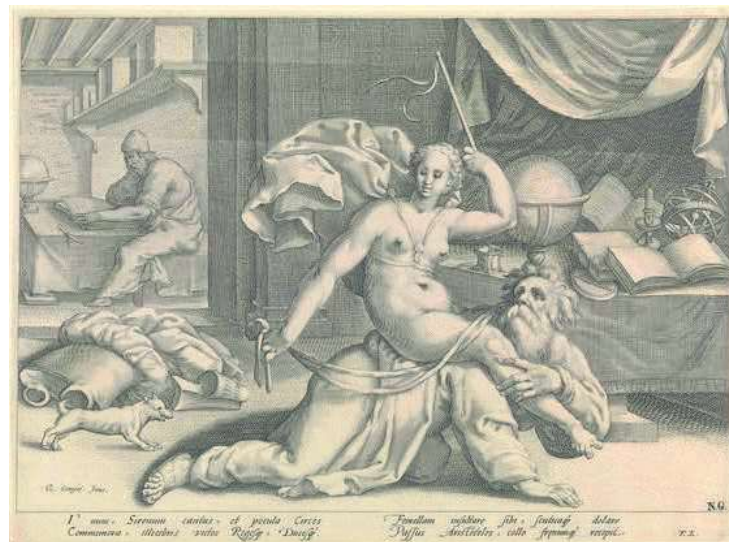
500 Baudelaire, cité in J. de Loisy, « La Mort de Sardanapale », *Les Regardeurs*, 4 septembre 2016, France Culture.

est annihilée entre homme et animal, entre celui qui meurt et celui qui crève, car tout disparaît et c'est précisément par ce grand vide que se mesure l'intensité de la tempête ou la puissance de l'orgasme, avant que ne renaisse, faite de cette même poussière, une nouvelle forme de vie.

Equus eroticus : une pratique sexuelle inversant les rôles

L'*equus eroticus*, le cheval érotique, est la dénomination latine d'une position où la femme, à califourchon sur l'homme, le chevauche lors d'un rapport sexuel. Les grecs l'appellent *kélès* qui signifie « cheval ». Cette position soumet l'homme aux gestes de la femme, il tient une place passive dans les ébats et s'éloigne du rôle de dominant, décideur et viril, qui lui est alloué dans la société. Ce n'est donc pas un hasard si dans l'Antiquité gréco-romaine, cette position est réservée aux prostituées et aux esclaves : leur déclassement social ne peut, en aucun cas mettre en péril le citoyen chevauché. Ce dernier n'apparaît donc pas nécessairement soumis, mais se faisant servir. En revanche, au sein d'un rapport conjugal, celle-ci est proscrite car elle induit l'idée que la femme prend du plaisir, ce qui la rendrait licencieuse. Avec la loi anti-adultère *Lex julia de adulteriis coercendis* de 17 av. J. C. à Rome, l'adultère féminin devient passible de la peine de mort. La sexualité conjugale ne doit plus viser que la reproduction. Trois siècles plus tard, lorsque le christianisme s'impose à Rome et dans toute l'Europe comme religion dominante, la morale se durcit et la sexualité se charge encore d'interdits. Ainsi, nous remarquons que le *cunnilingus* et la sodomie, très présents dans l'art grec, ont complètement disparu de l'art du Moyen Âge. Et pour cause, ces pratiques n'enfantent pas, et le coït *a tergo* est le mode de copulation de l'animal, le mimer semble absolument grossier. Dans ce bon ordre sociétal, reposant sur la bonne morale, chacun se doit de tenir sa place, sans inversion des rôles ni mise en danger de ceux qui en dictent les règles. Seul le carnaval, comme nous l'avons vu précédemment, offre un temps de subversion où l'homme peut devenir animal et la femme se faire homme. Cette crainte d'une égalité entre partenaires lors d'un rapport sexuel semble faire écho à cette peur archaïque de la castration relayée par le mythe judaïque de Lilith, première femme d'Adam qui revendique l'égalité des sexes au sein de leur couple. Selon les Textes, elle ne veut pas faire l'amour en missionnaire et réclame d'être au-dessus de lui, de pouvoir le chevaucher : « Pourquoi dois-je me coucher sous toi ? [...] Moi aussi j'ai été faite avec de la poussière et je suis donc

ton égale⁵⁰¹ ». Le Talmud hisse donc la position du cheval érotique comme première manifestation d'une revendication d'égalité homme-femme. Le personnage de Lilith est absolument transgressif car il tient tête à Adam et à Dieu, associés respectivement à la figure de l'époux et du père. Ils essaieront, en vain, de la faire revenir auprès du premier homme, après qu'elle l'ait quitté, insatisfaite de sa place de subordonnée, pour lui préférer les démons lascifs des rives de la mer Rouge où elle s'accouplait à sa guise. Se défaire du joug d'un homme pour aller vivre une vie meilleure en fait une des icônes féministes d'aujourd'hui⁵⁰². La femme chevauchant nous ramène également à la figure de la sorcière : magique, envoûtante et indépendante, en un mot, dangereuse dans une société patriarcale. Cette association entre la chevauchée céleste, Lilith et la sorcière repose notamment sur le contexte nocturne qui leur est prêté. Les sabbats, rassemblements de sorcières la nuit, seraient l'occasion de profanation du dogme chrétien. On peut y relever la tenue d'orgies, de banquets ou de festins anthropophages. Or, Lilith, alliée des démons, est justement accusée, selon la légende, de venir chevaucher les hommes pendant leur sommeil et de leur soutirer leur semence. Les plaisirs délivrés par cette position du cheval érotique laisseraient place, chez l'homme, à des peurs archaïques, celles de disparaître dans le sexe féminin, de se faire engloutir, dévorer par un corps à la cavité mystérieuse car invisible.



**Pieter de Jode, *Aristote et Phyllis*,
autour de 1590, lithographie, dimensions inconnues.**

501 R. Patai, *Les Mythes hébreux*, cité in H. Madondo, « 6 – "Pourquoi dois-je me coucher sous toi ? [...] moi aussi j'ai été faite avec de la poussière, et je suis donc ton égale". Lilith, première Ève et sage-femme », *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Éditions Armand Colin, 2012, mis en ligne le 9 mars 2016, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/femmes-mediatrices-et-ambivalentes--9782200272814-page-99.htm>, consulté le 21 avril 2020.

502 L'association *La cause des femmes*, entre autres, en fait sa mascotte. Dévoreuse d'enfants selon les textes, elle incarne également l'engagement des mouvements féministes pro-avortement.

Le *nightmare*, ou cauchemar en anglais nous ramène à la construction étymologique du terme. En alliant nuit (*night*) et jument (*mare*), le cauchemar est associé à une chevauchée féminine et semble cristalliser les pires terreurs nocturnes de l'homme dans notre civilisation judéo-chrétienne : celles de la castration et de l'anthropophagie. Au-delà des ébats des corps ainsi face à face, le rapport de pouvoir engagé et débattu dans l'acte devient celui de tout un genre. On voit naître depuis cette position d'*equus eroticus* une iconographie quasi propagandiste et totalement misogyne qui circulera du Moyen Âge jusqu'au début de la modernité. *Le Lai d'Aristote* est une anecdote qui apparaît au XIII^e siècle, pour relater les déboires du philosophe en prise avec les charmes d'une belle jeune fille. Sous condition qu'il puisse lui servir de cheval, elle lui fait miroiter les plaisirs de sa chair. Une fois sur son dos, cette dernière n'en fait rien et elle l'oblige, en le fouettant, à parader sous les rires et les moqueries des témoins de la scène. Au même moment, en Normandie, un autre fabliau circule sous le titre *La Dame écouillée*, racontant que pour avoir tenu tête à son mari, une femme se retrouve dotée des organes génitaux masculins et qu'elle doit être émasculée. Terrifiantes historiottes populaires, toutes visent à mettre en garde un public, masculin comme féminin, des risques de dérives des puissances féminines. Tenants d'un savoir relatif à la nature – divine et humaine –, le prêtre et le médecin s'allient bien souvent pour orchestrer cette propagande et garder la main mise sur les règles sociétales en vigueur. Au XI^e siècle, le perse Avicenne, dans son *Canon de la médecine*⁵⁰³, redoute que si la femme se trouve sur l'homme, ses fluides ne se déversent dans les orifices des organes génitaux de l'homme et ne les féminisent. Deux siècles plus tard circule une traduction d'Avicenne et la dénonciation de l'*equus eroticus* revient au goût du jour. Albert Le Grand et son traité *De Animalibus*⁵⁰⁴ reprend ses idées en insistant sur le danger de la position, car si la femme est au-dessus de l'homme, alors son utérus est renversé et il perd son contenu. Tout engendrement est compromis et sans gage d'efficacité, la copulation est luxure et dénoncée par l'Église comme acte contre-nature. Le missionnaire, position imitant le labour et comparant la matrice féminine à un terreau fertile, prêt à recevoir toute semence, semble illustrer la Genèse et son célèbre verset : « Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre et soumettez-la [...]»⁵⁰⁵.

503 *Le Canon de la médecine* est une encyclopédie en cinq volumes écrite par un médecin et philosophe perse, Avicenne. Cet écrit, achevé en 1025, sera l'ouvrage de référence dans le domaine de la médecine pendant les 700 ans qui suivront.

504 Albert Le Grand, auteur de *De Animalibus*, compile et commente en 19 livres les savoirs scientifiques d'Aristote. Il le complète avec neuf volumes dédiés à l'étude et la classification du monde animal.

505 La Genèse, 1:20 -31.

Encore une fois, la chevauchée symbolise la domination d'un corps. L'érotisme et les plaisirs de la chair sont associés au terrain pulsionnel et animal de la femme, et donc à son inhumanité condamnable par le joug chrétien. Nous percevons, dans l'acte sexuel de la chevauchée, une subversion de ces règles religieuses : la femme domine un homme, qui se retrouve à la place de l'animal, privé de toutes initiatives et soumis à sa cavalière. Le territoire intime de la sexualité se fait l'écran des rapports sociaux. Il reflète le dogme religieux et l'impératif patriarcal, engageant des jeux de pouvoirs entre un dominé et un dominant. Comme chez Sacher-Masoch ou chez Sade, le dominé n'est pas toujours celui qui semble l'être et le corps à corps nous apprend beaucoup sur un contexte plus large, politique et social. Voyons alors pourquoi le cheval chemine-t-il en lien aussi étroit avec cette quête de pouvoir et de jouissance.

III/2.2. DU PONY PLAY AU BDSM : PRATIQUES SUBVERSIVES D'UN DEVENIR-CHEVAL

Être cheval, les enjeux du *pony play*

Le *pony play* est une discipline qui consiste en un jeu de rôle où l'humain se fait cheval. Cette pratique repose sur l'assujettissement du participant à son maître, et sur la capacité de ce dernier à le dresser et à le diriger. L'homme-cheval est harnaché et grimé : il porte une queue, une crinière, un mors et des sabots qui l'obligent à marcher sur la pointe des pieds et lui demandent un effort conséquent à chaque pas. Le costume relatif à la discipline est très contraignant, à l'image de l'enrênement relié au mors, et c'est donc ainsi accoutré que le *pony* engage un travail de discipline avec son cocher – car pour d'évidentes raisons anatomiques, l'humain qui se fait cheval est plutôt attelé que sellé. La douleur inhérente à cette pratique et l'avalissement apparent du participant qui se rabaisse à occuper la place d'un animal évoluant sous le joug d'un autre homme, nous brossent le portrait psychologique d'une personne masochiste, cherchant par l'alliance au maître, à s'imposer un traitement indigne de sa véritable nature. Nous retrouvons également la fonction éducative qui est insufflée au cocher dominant et qui nous renvoie l'image de Wanda dans *La Vénus à la fourrure* : des règles strictes sont posées, à l'initiative du soumis, et par l'application de ces

dernières, le couple avance vers un idéal qui dépasse leurs sensations physiques pour poindre vers un au-delà. « Le *pony play* est une pratique à part dans les jeux de domination qui fait appel à des constantes anthropologiques très archaïques⁵⁰⁶». Quelque chose de l'ordre de la quête mystique semble engagée dans cette accession à la métamorphose, au devenir-cheval. C'est dans cette visée que Karen Chessman, artiste performeur, ancien élève de l'École régionale des Beaux-Arts de Dunkerque et ancien instituteur du nord de la France, devient le protagoniste du documentaire de Jérôme Clément-Wilz, *Être cheval*. Il⁵⁰⁷ décide de partir en Floride, aux tréfonds d'une Amérique blanche d'éleveurs de chevaux, chez Foxy qui sera son instructeur de *pony play*. Chasseur et taxidermiste, ce dernier a une excellente connaissance de la nature et du règne animal et il va mener Karen dans sa quête mystique et la faire accéder à un devenir-cheval.

Karen se place dans un état de privation sensorielle. Elle ne voit rien mais se concentre sur les bruits de la nature, la voix de Foxy et ce qu'il lui transmet par l'intermédiaire du mors. En fermant certaines fenêtres, Karen en ouvre d'autres à la manière d'un yogi ou d'un fakir.⁵⁰⁸

La caméra de Jérôme Clément-Wilz suit donc Karen que nous voyons se plier aux exercices de son instructeur, nous la montrant suant, hissée sur ses sabots, tirant une cariole où sont assis Foxy et sa femme, le tout sous une chaleur tropicale étouffante. Le soir, après sa journée de travail, elle appelle sa fille restée en France, discute avec le caméraman et nous livre ses impressions. Malgré la souffrance endurée et auto-infligée, elle revendique le bien-être qu'elle en tire : « le *pony play*, pratiqué comme ça c'est l'apprentissage de la faiblesse, la perte des repères⁵⁰⁹ ». Cette notion de repères est précisément au centre de sa démarche car en se faisant cheval, Karen efface la frontière spéciste qui la définit par rapport aux autres êtres vivants. Le choix d'un prénom féminin chez un homme, ainsi que son apparence féminine – de longs cheveux et du maquillage – ont déjà engagé un premier brouillage, celui du genre. Filmée en train de se raser devant la glace elle déclare d'ailleurs au caméraman : « J'en ai rien à péter, je suis pas trans je suis rien du tout, moi je suis *punk* et c'est vrai j'en ai rien à péter. Je suis *no future. Fuck*⁵¹⁰ ». L'enjeu pour elle est l'accès à une liberté à travers la faiblesse, mais pourtant, celle-ci requiert une force certaine. Elle

506 D. Ramasseul, Entretien avec J. Clément-Wilz, « *Être Cheval, une quête initiatique* », *Paris Match*, mis en ligne le 7 décembre 2015, URL : <https://www.parismatch.com/Culture/Medias/Pony-play-Etre-cheval-une-quete-initiatique-877469>, consulté le 2 mai 2020. Face à un manque de sources, nous avons essentiellement alimenté nos recherches sur ce film à travers des articles de presse.

507 Karen se revendique transgenre, nous utiliserons donc indifféremment un pronom masculin ou féminin à son égard.

508 *Ibid.*

509 J. Clément-Wilz, *Être cheval*, Paris, Kidam production, 2015, 62 min.

510 *Ibid.*

dément toute pratique érotique, malgré l'esthétique des accessoires en latex noir et des relations dominant-dominé qui nourrit une appartenance aux disciplines BDSM. Sa quête serait davantage celle d'un affranchissement des contraintes sociales, qu'elle atteindrait en s'imposant elle-même ses propres règles et en veillant à se mettre sous la coupe d'un homme qui les lui fera respecter. Sa position peut sembler ambivalente à bien des endroits, notamment dans le fait de choisir, pour bousculer les normes établies, un homme blanc du sud des États-Unis, républicain convaincu et adhérent à la NRA⁵¹¹. Une scène du film joue d'ailleurs du fort contraste entre la teneur fantaisiste et transgenre du concours de *pony play* auquel le couple participe et un concours de rodéo et de garçons vachers qui précède, avec pour fond sonore, la chanson *The Pledge of allegiance* du chanteur patriote Lee Greenwood. Nous n'imaginons pas que le public du concours de rodéo, qui reprend en cœur dans les tribunes la grandeur d'une Amérique blanche et virile, puisse assister aux démonstrations de dressage d'hommes et de femmes à la sexualité indéfinie, à quatre pattes dans des tenues de latex, avec queue et crinière.

**Jérôme Clément-Wilz, *Être cheval*,
2015, 62 min.**

⁵¹¹ NRA est l'acronyme de la *National Rifle Association*, lobby puissant aux États-Unis encourageant la libéralisation du port d'arme.

L'identité de cet homme qui se fait femme, puis qui se fait cheval, de cet instituteur qui se fait élève, et surtout de cet humain libre qui s'immerge en territoire paternaliste et traditionnaliste pour se faire dominer, nous évoque un être au monde nietzschéen. Les préceptes du philosophe nous intimant que nous sommes une multiplicité de tendance et n'avons aucune essence stable semblent habiter Karen. Ses *Considérations inactuelles* de 1873 posaient justement « La loi fondamentale de ton vrai moi⁵¹² » invitant la jeune âme, pour se connaître parfaitement, à se retourner vers sa vie antérieure pour se demander « Qu'as-tu vraiment aimé jusqu'à ce jour ?⁵¹³ » « Par quoi t'es-tu senti dominé et tout à la fois comblé ?⁵¹⁴ ». Sa philosophie résonne ici comme un adage pour les participants amateurs de sensations fortes, car c'est bien une recherche d'expériences intenses qui pousse Karen à mieux se connaître, à borner son corps pour s'affranchir de ses limites. Son instructeur à l'allure de vieux *cow-boy* est alors à envisager comme une figure de chaman qui utiliserait la métamorphose en un référent animal, pour accéder à une vérité supérieure. Nous apprenons d'ailleurs en consultant son site internet, que Karen a elle aussi été initiée à la cérémonie gabonaise du Bwiti. Le cheval lui serait apparu comme animal-totem, et sa nouvelle identité, trinitique car homme-femme-cheval, lui aurait été révélée. L'analyse d'un linguiste que nous rapporte Marion Laval-Jeantet dans un article sur le rite du Bwiti lui colle alors parfaitement à la peau :

Le Bwiti est une philosophie de la libération. Il permet à l'homme d'échapper à la matière, de devenir banzi, littéralement « celui qui a éclot, qui est sorti de sa coque » en langue tsogho. Et cette philosophie est fondée sur *eboghe* « ce qui soigne » (l'iboga), *mganga* « ce qui permet à l'être de se renouveler » et kangara « réchauffer, régénérer ».⁵¹⁵

Par une pratique sensationnelle, l'initié se révèle à lui-même et son identité profonde, sa multiplicité, son hybridité éclosent. L'iboga permet l'accès à une vérité qui œuvrera de façon constitutive dans l'assujettissement de la personne initiée. La discipline du *pony play*, au même titre que le masque-cheval ou le cheval-jupon, offre la possibilité d'une nouvelle identité mais celle-ci ne sera active que *via* le déguisement et prendra fin à la tombée du masque, opérant comme un filtre sur le réel. Le costume du chaman tient également ce rôle en permettant le voyage statique de celui qui le porte, le temps de la cérémonie. La métamorphose est intérieure et Karen nous le confirme en écartant

512 A. Van Reeth, « Quatre malentendus nietzschéens : "deviens qui tu es " », *op. cit.*

513 *Ibid.*

514 *Ibid.*

515 M. Hamidou Okaba, cité in M. Laval-Jeantet, « Approche thérapeutique de la prise d'iboga dans l'initiation au Bwiti vécue par les Occidentaux », *Psychotropes*, vol. 10, 2004, mis en ligne le 1^{er} avril 2004, URL : <https://www.cairn.info/revue-psychotropes-2004-3-page-51.htm>, consulté le 28 avril 2020.

la possibilité d'atteindre un être cheval par la chirurgie. Elle nous relate avec humour une conversation passée :

Il y a un mec une fois qui m'avait demandé si ça m'intéresserait de faire une opération chirurgicale, me faire implanter des sabots et tout ça directement dans les os... [elle fume] J'ai trouvé ça étrange.⁵¹⁶

Nous rejoignons les études amorcées précédemment autour d'une quête de fusion avec l'animal, qu'il s'agisse d'une approche hybridante ou d'une performance physique pour le CsO. Ces questions relatives à l'identité et aux différentes façons d'habiter son corps sont extrêmement riches et nous ramènent, encore une fois, à Gilles Deleuze, pour sa philosophie des corps désorganisés et/ou qui accèdent à des états seconds. « Les plus grands faiseurs de CsO sont les schizophrènes, les drogués, les sadochistes et les masochistes et les alcooliques⁵¹⁷ ». Ceux qui le fascinent portent d'ailleurs en eux une relation au réel bien singulière : qu'il s'agisse de Nietzsche ou d'Antonin Artaud, ils ont souffert d'une maladie mentale. Le philosophe allemand associe d'ailleurs la pensée philosophique à la médecine :

J'en suis encore à attendre la venue d'un philosophe-médecin [...] qui un jour aura le courage [...] d'avancer la thèse : en toute activité philosophique il ne s'agissait jusqu'alors absolument pas de trouver la "vérité" mais de quelque chose de tout à fait autre, disons de santé ...⁵¹⁸

Henri Michaux, quant à lui, a expérimenté différentes substances pour altérer son rapport au réel, comme Michel Foucault, qui en réclamait l'étude et assurait qu'il y avait de « bonnes et de mauvaises drogues⁵¹⁹ ». Pour Deleuze « le réel est en lui-même hallucinogène⁵²⁰ », il ne s'agit donc pas dans son approche d'ingérer des substances pour atteindre certains états de conscience, au contraire, une pratique des forces et un éveil de son corps aux sensations seraient les ingrédients d'une recette du désir et d'un corps positif.

Le *pony play* suit ces préceptes et construit le Corps sans Organes. Antonin Artaud n'est pas loin avec son corps pantin, lorsqu'au bout de deux courroies de cuir, Karen Chessman se fait diriger, mue par une force supérieure, marionnette dans les mains

516 J. Clément-Wilz, *Être cheval*, op. cit.

517 A. Beaulieu, « L'Expérience deleuzienne du corps », *Revue internationale de philosophie*, n° 222, avril 2002, mis en ligne le 30 septembre 2009, URL : <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-511.htm>, consulté le 2 octobre 2017.

518 F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, Préface à la seconde édition, cité in P. Sastre, *Généalogie de la morale : perspectives nietzschéenne et darwinienne sur l'origine des comportements et des sentiments moraux*, Thèse en Philosophie, Université de Reims, 2011, 471 p. [En ligne], p. 65.

519 M. Foucault, « Michel Foucault, une entrevue : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », in D. De fort et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits* IV. 1980-1988, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 738.

520 *Ibid.*

de son instructeur. Le jeu de rôle BDSM apparaît comme chemin emprunté pour la fabrication du CsO, pour palier à un esprit non schizophrène et accéder à un devenir-cheval. Comme l'auteur du *Théâtre et son double*, qui proclamait « se sentir cheval et non homme⁵²¹ », Karen incarne les multiplicités qui l'habitent. Comme une seconde peau, le latex et les crins se font interface d'un réel qui lui est propre, révélé par le Bwiti et confirmé par ses pairs. Paradoxe s'il en est, sa posture masochiste semble ici avoir rencontré sa zone de confort.

**Jérôme Clément-Wilz, *Être cheval*,
2015, 62 min.**

521 E. Grossman, « Introduction », *Artaud, l'aliéné authentique*, art. cit.

Fouet, queue fétiche ou queue factice : *Single tail's tale*

Dans *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari s'appuient sur un texte de Roger Dupouy, *Du masochisme*, pour mettre en évidence le pouvoir de l'objet dans une relation sado-masochiste relevant d'une théâtralité et d'un symbolisme forts. Les jambes de la maîtresse dominante se distinguent des bottes qui les recouvrent, elles représentent un pouvoir actif :

« Il faut qu'au seul rappel de tes bottes, sans même l'avouer, j'en ai la crainte. De cette façon ce ne sont plus les jambes des femmes qui me feront de l'effet [...] » Les jambes sont encore des organes, mais les bottes ne déterminent plus qu'une zone d'intensité.⁵²²

L'accessoire est fétichisé, le potentiel qui est alloué aux bottes n'est pas décelable et n'existe que pour le fétichiste. Le matériel équestre alimente une iconographie de la domination : qu'il s'agisse des bottes cuissardes ou des cravaches, chambrières et autres fouets, ces objets en cuir gardent l'odeur et les souvenirs des corps à corps des puissants, entre cavalier et cheval. Celui qui les porte incarne inmanquablement une autorité qui, mêlée à une esthétique du luxe, devient un gage de pouvoir et constitue le costume du dominant absolu. Il n'y a qu'à parcourir le *web* pour se rendre compte que les articles équestres, chambrière et cravache notamment, sont indifféremment vendus sur des sites BDSM, ou de loisir équestre. L'outil de dressage reste le même, seules les projections dont il fait l'objet varient. D'un côté, il s'agit d'appuyer les demandes du cavalier, de l'autre, d'engager par l'accessoirisation, un théâtre de la domination.

La chambrière, long fouet que l'on utilise pour stimuler les chevaux en le faisant claquer sur le sol, nous ramène également à son homonyme désignant une femme de chambre, une servante. Nous retrouvons ici en un seul terme la soubrette et l'outil qui assoie l'autorité de l'humain face à la bête. L'espace de projection de la fiction qui nous habite s'ouvre sur tout homonyme. C'est précisément sur ce jeu de son et de sens que repose le travail de l'artiste australienne Julie Rrap, auteure, entre autres, de l'œuvre *Horse's tale* qui se traduit par « histoire de cheval » mais qui nous laisse entendre – et voir – une queue de cheval, qui se dirait *horse's tail*. Cette œuvre de 1999 se compose d'une photographie et d'une vidéo diffusée sur un moniteur. Le tirage papier nous montre les fesses de l'artiste tenant en leur milieu une queue de cheval noire, tandis que la vidéo diffuse sur une boucle de 3 minutes 25 secondes, le même cadrage du postérieur d'un équidé mâle bai, doté de la même queue noire. Le parallèle entre le corps de l'artiste et celui du cheval est évident, elle joue de la

⁵²² G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, op. cit., p. 193.

mimèsis pour se faire cheval. Cependant, nous ne porterons pas notre intérêt sur ce procédé d'imitation, mais sur l'objet queue comme prothèse amovible.



**Julie Rrap, *Horse's tale*,
1999, photographie cibachrome, 120 x 120 cm.**

Si nous avons déjà abordé les notions de corps amélioré, hybride, prothétique ou encore déguisé, nous allons focaliser notre attention sur la queue et ce qu'elle représente, comme extension du corps, marqueur du maillon manquant d'une filiation à l'animal. Julie Rrap nous invite donc à appréhender l'histoire du cheval par la queue de cheval. Par là-même, nous pourrions entendre que l'histoire du cheval va nous être contée à travers celle de la femme et de sa coiffure, longtemps lourde de sens, comme nous l'avons vu. Première subversion de l'artiste : on ne voit ni sa tête, ni ses cheveux, mais bien ses fesses, coiffées d'une véritable queue de cheval que le cadrage de la photographie nous encourage à imaginer fixée au bout d'un *plug anal*, introduite dans son anus et ainsi retenue par son sphincter. Cependant, nous pourrions aussi imaginer qu'en se contorsionnant, l'artiste nous fasse ici voir ses cheveux, rassemblés en queue de cheval. Encouragée par l'installation et le titre de celle-ci, nous retenons toute fois la

première thèse et avançons qu'à l'instar de Marion Laval-Jeantet, l'artiste australienne transgresse la *mimésis* pour procéder à la pénétration d'un corps étranger à l'intérieur d'elle-même. Elle se fait cheval par l'ajout de cet objet prothétique, relique du corps dont il est initialement issu. Par transfert et introduction de ce matériau crin, Julie Rrap recevrait les propriétés du corps référent. Des pouvoirs magiques lui seraient alors conférés, comme objet fétiche capable d'ouvrir une porte vers une autre dimension, mystique, où les identités se brouillent. Cette œuvre est d'ailleurs issue d'une série intitulée *Porous Body*, « corps poreux », nous confirmant alors quelles réflexions sont engagées. Nous avons là un geste performatif, où l'artiste expérimente le port de la queue en activant, par le *plug*, une zone érogène de son corps. *Plug* désigne l'embout prévu pour être introduit, mais en français ce mot signifie « branché ». Ainsi *plugué*, le corps de l'artiste se retrouve donc branché sur une autre fréquence, celle du cheval en l'occurrence. L'expérience est sensible et le *plug*, appelé aussi « bijou anal » est érotisant. En effet, le bijou porte une valeur de désir liée à sa préciosité. Il est donc un objet qui a une valeur d'échange, ce qui le place inmanquablement dans une logique de relation sociale et de réciprocité. L'idée d'un corps poreux chez Julie Rrap nous invite à considérer la notion d'échange, la perméabilité de son identité à son environnement, mais aussi ce qui peut y entrer, soit le remplissage de ses orifices. Intervenir sur ceux-ci en les obstruant nous remémore Sade et son acception des corps comme chair, comme matériel brut dont toute visée fonctionnelle serait effacée. Condamner l'anus nie tout le procédé de l'appareil digestif. C'est imaginer un corps vide. L'orifice anal est précisément la porte de sortie de notre organisme, mais selon cette même dynamique d'inversement proposée par le cadrage, il devient une porte d'entrée. Cette déhiérarchisation des organes nous amène, de nouveau, à l'acception d'un Corps sans Organes. Le postérieur porte la queue de cheval à la place de la tête. Il prend également la place d'un traditionnel portrait, jouant d'un tête-à-queue sens dessus-dessous.

L'artiste Céline Cadaureille s'est également penchée sur cet engagement anal au devenir-animal. Ses pièces *Mes visons* sont précisément des bijoux anaux. En effet, les fourrures de vison ont conservé leurs pattes et leur queue mais la tête a été remplacée par un *plug* en céramique. Celle-ci est donc à l'intérieur du corps, selon la compréhension que l'on peut avoir de l'objet, si on le voit porté. Pour l'artiste, l'anus se fait littéralement sas d'entrée, porte vers un intérieur à considérer. Les entrailles, bien qu'invisibles, sont présentes et s'annoncent, pour l'animal représenté, comme un territoire à parcourir. Elle raconte à ce sujet :

Durant mes recherches, j'ai rencontré une femme aimant porter un plug anal qui formait sur son postérieur la queue d'un animal, comme si elle souhaitait se transformer un moment en chienne, se rabaisser volontairement. Je l'ai vu plusieurs fois dans des soirées SM, et je trouvais cela vraiment étonnant... Cette image m'a intriguée et un peu perturbée : comme si son corps se transformait car sa posture était différente. J'ai alors imaginé qu'elle porte en elle un autre animal et j'ai pensé à Sacher-Masoch et à la fourrure. J'ai ainsi pensé qu'elle pouvait porter en elle un vison, comme s'il s'agissait d'une torture volontaire où l'on introduit un animal à l'intérieur de soi (en référence aux tortures du Moyen Âge où l'on introduisait un rat à l'intérieur de l'anus).⁵²³



**Céline Cadaureille, *Mes visons*,
2015, fourrure de vison et céramique**

Nous pensons également à Sade avec son œuvre *Les 120 journées de Sodome*, qui relate, parmi bien d'autres, un supplice similaire consistant en l'introduction d'un rongeur. « Au moyen d'un tuyau, on lui introduit une souris dans le con ; le tuyau se retire, on coud le con et l'animal ne pouvant sortir lui dévore les entrailles⁵²⁴ ». De ces atroces sévices, Céline Cadaureille en extrait l'essence du jeu et la jouissance scopique, le plaisir de voir cohabiter le contraste d'une fourrure douce et chaude avec la nudité et la froideur des embouts de céramique. Nous imaginons le contact de

⁵²³ C. Cadaureille, source personnelle, échange avec l'artiste, 6 mai 2020.

⁵²⁴ D. A. F. de Sade, *Les 120 journées de Sodome*, Éditions Public.net, [En ligne], 1785/1904/2011, p. 737.



**Céline Cadaureille, *Les Trois grâces*,
2011, bois, métal, cuir, latex.**



**Marion Le Torrivellec, *Mètre étalon*,
2015, bois et crins.**

l'objet à la fois froid, dur comme la faïence d'une salle de bain, mais aussi confortable et chatouilleur. Les thèmes abordés sont porteurs de complexes archaïques : l'anal, la femme castratrice et l'animal mort résonnent comme un engagement psychanalytique à perpétuité, et pourtant la pièce est pleine d'humour, nous invitant à une considération ludique des objets et des textures. Le morcellement du corps de l'animal nous amène à imaginer ce qu'il est devenu : est-il coincé à l'intérieur ? Est-il l'habitant de cette intériorité mystérieuse que sont les entrailles de la femme ? Portons-nous, toutes et tous, un tel animal sans le savoir ?

Par la juxtaposition de la fourrure du vison, qui, au même titre que la queue de cheval, nous évoque un accessoire d'apparat féminin, Céline Cadaureille alimente une iconographie érotique féminine. Elle le fait avec humour et engagement, œuvrant à déconstruire certains clichés de la féminité, au bénéfice d'une réalité où les femmes sont « dangereusement inquiétantes, violentes, menaçantes, désirantes ou drôles⁵²⁵ ». Une autre de ses pièces fonctionne d'ailleurs sur un mode parodique, *Les Trois grâces*, et nous propose une approche radicale du trio de Rubens. En créant trois godemichets en bois, aux allures de martinets et disposés tels des bougies sur un chandelier, elle rejoint plaisir, douleur et sacré. L'érotisme du *sex toy*, pénétrant pour le plaisir, se confond avec celui du cuir, lacérant vers la douleur. Le cheval n'est pas loin, il se retrouve dans ces verges tournées, parfois simples cravaches ou encore gros pénis, semblant s'adresser à une anatomie chevaline, celle des corps charnus des *Trois grâces* de Rubens, ses femmes-juments.

Après *Mes visons*, qui explicite ce rapport aux viscères, notre regard sur *Horse's tale* a sensiblement évolué. Puisque le titre nous annonce l'histoire du cheval, doit-on comprendre qu'il ne nous la raconte pas car on l'en empêche ? Est-il puni, métamorphosé en femme australienne dont la queue serait le reliquat de son identité originelle ?

Revenons à la série *Objets sentimentaux* et à *Mètre étalon* plus spécifiquement. En effet, cette sculpture cristallise ce rapport fétichiste à la queue. Elle ne sous-entend pas un rapport interne au corps, pour la longueur des intestins qui apparaissent dans *Mes visons*, comme un long tunnel intérieur, mais elle relève qu'une certaine distance a été parcourue, car la dimension de la tresse, faite depuis les crins de sa queue représente la longueur de son dos qui n'a pas de crins, c'est-à-dire, de son garrot jusqu'à sa queue. Cette longueur de crins devient une mesure étalon, un nombre

525 J. Crenn, « À bras le corps », avril 2019, texte en ligne sur le site internet de l'artiste, URL : <http://www.celinedaureille.fr/textes/>, consulté le 2 juin 2020.

d'or absolu. Dans l'œuvre, il s'agit de matérialiser un instant T de sa croissance, mais ainsi présentée enroulée autour d'un manche, la tresse se donne à voir comme un outil dans sa mallette. Le manche en buis sculpté représente à ses extrémités, d'un côté un cœur, de l'autre, une paire de testicules à valeur d'ex-voto, renforçant la puissance de la relique. Le tressage des crins nous ramène également aux coiffures féminines, au même titre que la queue de cheval, mais la natte « est plus perverse : sensuelle parce qu'elle découvre la nuque, elle est également certainement porteuse d'un symbolisme sexuel, phallique⁵²⁶ ». Cette longue tresse noire nous donne aussi à voir une chambrière, couramment désignée par l'usage d'un anglicisme *single tail* que nous pouvons traduire par « queue unique », en opposition à d'autres fouets, comme le martinet par exemple, qui se compose de plusieurs lanières de cuir. *Mètre étalon* est un *single tail* à différents niveaux : parce qu'il est constitué de crins de sa queue, et par l'importance que j'octroie à mon cheval, unique à mes yeux. Or le mot *tail* nous amène à une homonymie anglophone lorsque, confondu avec le mot *tale*, l'appendice caudal devient l'histoire ou le conte, nous laissant entendre que nous pourrions imaginer avoir porté, nous aussi, comme une sorte de traine, une queue dans le bas de notre dos.

III/2.3. LA CHUTE

Mazeppa

L'écrivain et dramaturge Lord Byron raconte l'histoire de Mazeppa dans un poème narratif de 1818 qui inspirera nombre d'artistes après lui, peintres comme poètes. Nous l'avons abordé à travers son récit *Sardanapale*, qui souffla à Delacroix son œuvre *La Mort de Sardanapale* en 1827. *Mazeppa* sera un thème repris en peinture par Théodore Géricault en 1823, Eugène Delacroix, tout comme Horace Vernet, en 1826, et Louis Boulanger en 1827. Victor Hugo en fera l'objet du trente-quatrième poème de son recueil *Les Orientales*, en 1828. Son succès, de chaque côté de la Manche, est considérable.

Lord Byron s'est lui-même inspiré d'écrits antérieurs et c'est chez Voltaire, dans

⁵²⁶ N. Lévy-Gires, « Se coiffer au Moyen Âge ou l'impossible pudeur », in *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, mis en ligne le 15 mai 2014, URL : <https://books.openedition.org/pup/4214?lang=fr>, consulté le 20 juillet 2020.

L'Histoire de Charles XII, que la vie de ce page à la cour polonaise se trouve pour la première fois dépeinte. Ivan Mazeppa est un jeune homme ukrainien de bonne famille qui vécut durant la seconde moitié du XVII^e siècle. Il est envoyé au service de Jean-Casimir, roi de Pologne, pour exercer ses fonctions. Il aura une liaison avec la femme de ce dernier, ce qui lui vaudra d'être châtié et renvoyé sur ses terres natales, attaché nu sur le dos d'un cheval sauvage, face vers le ciel. Le cheval mourra, épuisé par les distances parcourues, et Mazeppa se fera recueillir, à moitié mort, par une tribu tartare de cosaques. Il deviendra leur chef de guerre et stratège politique pour obtenir l'indépendance de l'Ukraine. Dans son ouvrage consacré au monarque suédois Charles XII, Voltaire souligne la fourberie de l'homme qui noue dans sa vie politique, à l'instar de sa vie amoureuse, des alliances condamnables et douteuses. Jan Pasek, un écrivain polonais du XVII^e siècle, n'en dépeint pas non plus un portrait héroïque, au contraire, il met l'accent dans son récit sur les sévices endurés par Mazeppa, et notamment, sur l'humiliation subie par un homme qui souffrit d'être à cheval, qui a perdu toute assiette. Byron non plus n'en fait pas un héros, mais il en brosse un portrait empathique. Le narrateur est Mazeppa lui-même, âgé, qui raconte sa jeunesse. Il répond à une sollicitation du roi de Suède qu'il accompagne alors, et qui se montre curieux de savoir où et comment cet homme avait-il appris à ne faire qu'un avec sa monture : « Depuis Alexandre, jamais on n'avait vu de couple aussi bien assorti que ton bucéphale et toi⁵²⁷ ». Ironie de l'auteur, cette assiette retrouvée lui apporte le respect des puissants, alors même que le récit de sa vie pointe le désaccord entre sa monture et lui-même, la mort de cette dernière et l'état de délabrement, qui fut le sien. Au-delà d'une performance équestre, ou d'une simple épopée ponctuée de vengeance entre stratèges politiques, l'histoire que nous sert Lord Byron est celle d'un récit initiatique. Le jeune page au physique avenant, amoureux épris d'une « beauté asiatique⁵²⁸ », se réveille après son évanouissement, chez des cosaques avec qui il partira en guerre. La chevauchée l'a amené de l'état des passions subies, à celui de l'action réfléchie. Le voyage à cheval l'a fait passer à l'âge adulte. Adolescent, il est devenu homme : il a parcouru des déserts, s'est remis de ses douleurs les plus atroces, a rencontré la mort et s'est ensauvagé, endurci, au contact du jeune cheval fougueux. Cela n'est pas sans nous rappeler Joseph Beuys qui chute et se réveille recueilli par une tribu tartare, ouvert à une nouvelle vie. Nous rejoignons également les considérations de Montaigne

⁵²⁷ G. G. Byron, « Mazeppa », *Œuvres complètes*, Traduit de l'anglais par Benjamin Laroche, Paris, Éditions Victor Lecou, 1847, [En ligne], p. 304.

⁵²⁸ A. Larue, « Mazeppa, icône gay. Un héros de la volupté : Mazeppa romantique », in *La France et la Pologne : histoire, mythes, représentations*, Paris, Éditions Champion, 1999.

et Rousseau que nous développerons ci-après : en approchant la mort, l'homme se retrouve face à son destin. Alors, sans doute, les motivations des artistes romantiques à élever ce chef cosaque au rang d'effigie résident-elles dans cette question du devenir. Le héros romantique est bien souvent dépeint comme amoureux passionné, révolté face à un ordre bourgeois établi, où son destin, comme l'oppression sociale, sont fuits pour un combat plus juste, soit, dans le cas de Mazeppa, la libération de l'Ukraine. Alors voyons comme les peintres ont traité le sujet. Dans son article « Mazeppa, icône gay », Anne Larue, professeure de littérature comparée, met en évidence l'esthétisation érotique du corps du supplicé. Elle fait référence, par le titre de son article, à une exposition « Saint Sébastien, icône gay » qui eut lieu en 2011 à Milan. La sagittation de Saint Sébastien serait interprétée comme signe de son homosexualité, par la pénétration sous-tendue par les flèches. Par exemple, dans le tableau de Horace Vernet, *Mazeppa et les loups*, nous reconnaissons dans l'expression du jeune homme au corps musclé et aux boucles blondes, un idéal grec, un éphèbe, dont l'étymologie du terme, issu du grec *hêbê*, jeunesse, insiste sur la primeur de l'âge. *Saint Sébastien* Bouabdallah Benkamla, par Pierre et Gilles en 1987, véhicule à travers l'image du saint les mêmes codes du mignon. À l'instar des corps à corps homme/cheval que le Parthénon employait comme métaphore d'une relation entre éromène et éraсте, le *Mazeppa* de Horace Vernet semble appeler un regard concupiscent. Ainsi entravé par des liens, *a tergo*, et le sexe recouvert d'un léger voile qui ne le dissimule que partiellement, le jeune homme dont la plastique avantageuse a été soulignée, nous apparaît offert, abandonné aux secousses des foulées de sa monture, les yeux tournés vers un au-delà, à mi-chemin entre délices et souffrances, tel un martyr tourné vers Dieu, selon les codes hagiographiques traditionnels. Nous y retrouvons également l'ambiguïté des positions adoptées par les femmes suppliciées de Delacroix, qu'il s'agisse des maîtresses de Sardanapale, ou de l'esclave prisonnière des *Massacres de Scio*. Comme nous l'avons abordé avec la littérature du marquis de Sade, plaisir et douleur mènent souvent ensemble à la dissolution des corps prônée dans *L'Érotisme* de Georges Bataille. La toile de Louis Boulanger va aussi en ce sens et nous donne à voir ce qui pourrait être une scène de viol. Un groupe d'homme maintient le jeune page sur le dos, lui écartant les jambes pour le disposer selon leur bon vouloir. Les sévices sont bien présents dans ces deux exemples, mais Mazeppa, représenté ainsi nu et soumis, prête le flanc aux rêveries érotiques du spectateur, bien davantage qu'aux récits historico-politiques.

Géricault peint un petit format aux contrastes tranchés. Sa version de *Mazeppa* illustre



**William Turner, *Mort sur un cheval pâle*,
vers 1825-1830, huile sur toile, 597 x 756 cm.**



**Horace Vernet, *Mazeppa et les loups*,
1826, huile sur toile, 100 x 130 cm.**

un moment du récit de Lord Byron, où le cheval s'extrait de l'eau d'une rivière et « redouble d'efforts pour gravir la rive escarpée⁵²⁹ ». Certes, le corps du jeune homme est nu, éclairé par la lune, mais la facture du peintre n'apporte aucun soin particulier aux détails : les coups de pinceau sont francs et la palette choisie nous éloigne de toute mignonnerie. Delacroix semble s'en être inspiré, nous proposant également sur ce thème, un corps semblant grossièrement peint, comme s'il était déjà en cours de dissolution, sur le seuil du passage de vie à trépas. Les oiseaux de proie dont il est question dans le texte de Lord Byron, comme dans celui de Victor Hugo, sont présents sur sa toile, sombres dans le ciel clair, signes annonçant les pires augures, nous invitant à considérer ce corps, si jeune et frais chez Vernet, comme une prochaine charogne. Géricault et Delacroix semblent alors nous proposer une iconographie proche de celle du cheval psychopompe, nous rappelant dans cette position dos à dos, la toile *Mort sur un cheval pâle*, de leur contemporain anglais, William Turner.

Un dessin de 1826, que Delacroix intitule *Cheval renversant son cavalier* porte en ses traits la duplicité de la chute. D'un côté le cheval, volontaire, rassemble ses antérieurs pour qu'une franche foulée l'extrait d'un borbier – sans doute la rivière franchie et figurée par Géricault – de l'autre, le corps tronqué par le cadrage du dessin nous laisse entendre que le cavalier se trouve à la renverse, les pieds tout juste sortis des étriers. Au centre, nos regards sont happés par la selle, diagonale inverse de la dynamique des lignes, lieux de scission des deux corps. Mais cette chute annonce la naissance, et le cadrage choisi par Delacroix nous invite à imaginer le cheval émergeant de l'entre-jambe, comme si le cavalier accouchait de sa monture dans un paysage aqueux matriciel, indéfini et vide. La chute de l'un acterait la naissance de l'autre, les liant dans la vie comme dans la mort. Nous percevons dans ce dessin à l'encre noire ce qui nous a manqué dans l'étude que nous venons de parcourir : l'appréhension d'un carnophallogocentrisme inversé, où les rapports de force se retourneraient, où l'homme malmené par sa monture se ferait, pourquoi pas, volontaire pour se soumettre au puissant et nourrir de sa chair les juments carnivores de Diomède⁵³⁰.

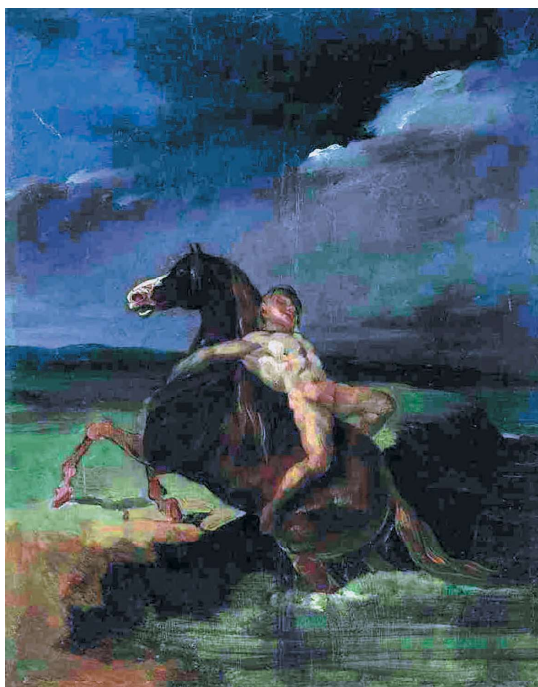
Dans le texte de Lord Byron, le décès de la monture de Mazeppa est l'évènement qui ancre, en ce lieu, la rencontre avec ses sauveurs et le nouveau combat qu'ils porteront ensemble. Le héros romantique se fera justice autant qu'il servira son peuple, rejoignant l'élan individuel à la cause commune, cherchant, dans la crise, le retour de l'unicité,

529 G. G. Byron, « Mazeppa », *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 315.

530 Les juments de Diomède ont la particularité d'être carnivores. Les capturer est le huitième défi des 12 travaux d'Hercule.

selon les préceptes de son époque. Le cheval l'accompagne, tour à tour dans sa vie, fidèle compagnon ou tortionnaire, figure métaphorique de sa place dans le monde : stratège omnipotent ou homme déchu.

Si nous terminons sur cette allusion au héros ukrainien que les artistes romantiques hissèrent au statut d'effigie, sans doute est-ce parce que l'image de cet homme supplicié, attaché sur un cheval sauvage, dos contre dos, face vers le ciel, nous semble aborder une ultime figure du corps à corps, de l'homme sur le cheval, qui blesse plus qu'il ne berce et qui nous ramène à cette esthétique du vertige et de la chute. Le corps attaché et ballotté convoque l'image du sublime et d'une nature triomphante qui vient infliger à l'homme les saccades de sa toute-puissance, provoquant un retour féral pour un homme déchu, confié à un cheval pour qu'il le ramène chez lui, mort ou vif. Dans un piteux état, « il court, il vole, il tombe... et se relève roi⁵³¹ », confirmant par sa chute, sa renaissance à venir.



**Théodore Géricault, *Mazeppa*,
1823, huile sur toile, 28,5 x 21,5 cm.**

531 V. Hugo, « Mazeppa », *Les Orientales*, 1828, [En ligne], mis en ligne le 1^{er} février 2001, URL : <https://www.poesie-francaise.fr/victor-hugo/poeme-mazeppa.php>, consulté le 6 juillet 2020.



Eugène Delacroix, *Mazeppa*,
1828, huile sur toile,



Eugène Delacroix, *Cheval renversant son cavalier*,
date inconnue, dessin à l'encre, 20,6 x 34 cm.

La chute ou l'avènement de l'expérience

Le risque de la chute est inhérent à la pratique équestre. Tout cavalier en a fait l'expérience. En quittant le monde terrestre pour un voyage céleste, il se réinvente un nouvel être au monde. Une autofiction se met en place, projetée sur l'écran que la chevauchée lui offre, fugace. La chute est un retour sur terre brutal, la fin de l'expérience de l'alliance à l'animal, de l'obtention par fusion de sa puissance. C'est la fin de l'histoire, l'expérience du bas et du traumatisme. Elle introduit un retour à la matérialité, à l'apesanteur et nous éloigne donc du fantasme de la chevauchée céleste : détrôné, le cavalier devient piéton. Le corps qui est chu est déchu, il touche le sol dans un rapport d'inertie avec ce dernier, le subissant. La raison s'est écroulée pour faire place à la souffrance, *patis*. Tomber se disant *cadere* en latin, terme depuis lequel s'est construit le mot cadavre, nous entendons par là que le corps qui chute s'éloigne des propriétés vitales qui le meuvent. Cette séparation et la distance qui s'instaure pointent précisément la déchéance provoquée par la chute. Le cadavre, celui qui est tombé, porte cette exclusion, cette abjection, pour reprendre le terme de la philosophe et psychanalyste Julia Kristeva, car « le cadavre est la pollution fondamentale⁵³² », il faut s'en débarrasser au plus vite.

Mais toute chute n'amène pas la mort, au contraire, elle peut mettre fin à un état pour en amener un second. Mazeppa passe de condamné à chef de guerre, et si nous nous tournons vers Montaigne et Rousseau, dont les chutes ont influencé leurs œuvres, nous voyons que c'est tout un rapport au monde qui a été transformé. Joseph Beuys, à la suite de son accident d'avion, nous a d'ailleurs montré comment l'évènement pouvait engager une renaissance, le début d'une nouvelle vie.

Montaigne relate sa chute de cheval dans le sixième chapitre du deuxième livre des *Essais* intitulé « De l'exercitation », terme de vieux français qui renvoie à la notion d'expérience. Celle à laquelle l'écrivain est sujet est précisément l'expérience de la mort, elle advient alors qu'il est en selle et se fait percuter par un autre cheval, lancé par son cavalier à vive allure. Le choc est tel que le penseur sera retrouvé à dix mètres de sa monture, elle-même évanouie. Ce qui marquera son écriture par la suite et motive son récit, est précisément l'état entre la vie et la mort qu'il expérimente avant de reprendre connaissance, sorte d'état de veille durant lequel il ne contrôle plus

532 J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, cité in L. Verner, « Abject et petites bêtes. L'honnie Periplaneta americana, selon Catherine Chalmers », *Ligeia*, n° 145-148, janvier 2016, mis en ligne le 1^{er} décembre 2017, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-ligeia-2016-1-page-88.htm>, consulté le 11 juin 2020.

ni ses paroles, ni ses membres endoloris. L'écrivain pense alors être passé de vie à trépas, happé par une douce tentation d'abandon : « je me laissois couler si doucement et d'une façon si douce et si aisée que je ne sens guère autre action moins pesante que celle-là⁵³³ ». Il confirmera avoir acté en ce sens :

Il me sembloit que ma vie ne tenoit plus qu'au bout des lèvres : je fermois les yeux pour ayder, ce me sembloit, à la pousser hors et prenois plaisir à m'alanguir et me laisser aller.⁵³⁴

Pour Montaigne, l'évanouissement l'entraîne avec délectation vers la mort. La renaissance dont il fait l'expérience, selon lui, a valeur d'épiphanie, lui révélant l'inéluctable mystère de la fin de la vie. De la même façon que les initiés au Bwiti étudiés précédemment, ces abords de l'au-delà ont divulgué au philosophe le secret d'un rapport au monde plus vrai, proche de la fameuse « assiette » qu'il expérimente en selle et qui est l'objet même de sa philosophie et le moteur premier de la rédaction de ses essais. En effet, pour Montaigne, la position du cavalier est une métaphore de celle que tout homme doit aborder face au monde qui l'entoure : trouver un équilibre et un rythme régulier, entre stabilité et mise en mouvement.

Rousseau se fait lui aussi percuter par un animal, mais le philosophe est alors piéton. Le récit qu'il fait de l'accident est très proche de celui de Montaigne et la chute lui révèle également une position plus juste à adopter dans son rapport au monde : « Tout se passe comme si enfin, nous redevenions nous-mêmes, dépouillés des masques qui nous tiennent lieu de personnage sur les tréteaux de la vie⁵³⁵ ». Son évanouissement est comme une initiation à la vie oisive et aux rêveries qui prendront place par la suite dans son quotidien. Le modèle de vie correspondant à sa nature profonde lui a alors été dévoilé. Cela n'est pas sans nous rappeler l'acception théologique de la Chute. C'est finalement par l'accès à la connaissance qu'une nouvelle vie commence pour Adam et Ève. Certes, ce qui suivra la Chute sera pour eux teinté de punition et d'effroi, mais cette dernière acte néanmoins un nouveau départ et a valeur d'épiphanie. Le mythe platonicien du voyage des âmes nous apparaît aussi. Composées de l'association d'un cocher et de deux chevaux, les âmes voyagent selon leur qualité. Bonnes, elles s'élèvent vers les cieux divins, corrompues, elles perdent leurs ailes et tombent, jusqu'à un corps auquel se rattraper. Une nouvelle vie commence alors à l'issue de la chute, quand l'âme rencontre son enveloppe matérielle. Notons ici que dans ce mythe de l'attelage ailé,

533 Montaigne, *Essai II*, cité in P. Albou, « Montaigne et l'expérience de la chute à cheval », *Histoire des sciences médicales*, Tome 50, n°4, 2016, PDF [En ligne], mis en ligne le 20 décembre 2016, URL : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx2016x050x004/HSMx2016x050x004.pdf>, consulté le 12 juin 2020.

534 *Ibid.*

535 *Ibid.*

la qualité des âmes se mesure à ce qu'elles ont vu : acquérir la connaissance protégée de toute déchéance, contrairement au récit biblique. Concernant les deux penseurs, le cheminement s'inverse et c'est bien la chute qui amène la connaissance. L'évènement a valeur d'expérience. Ces deux notions demeurent intimement liées mais leur rapport diverge dans ces trois récits.

Conclusion

Aborder la relation au cheval sous l'angle de l'érotisme nous révèle à quel point l'acte de la chevauchée en est emprunte. La fusion recherchée dans l'accord entre le cavalier et sa monture rejoint la dissolution des corps des amants dans le rapport sexuel. Éros et Thanatos cheminent alors ensemble, liant le comportement amoureux et cette quête de fusion à la disparition d'une identité propre. Cependant, en évoquant cet effacement de la personne au bénéfice du couple, nous saisissons que pour autant, le rapport de domination est constant au sein de celui-ci : la dissolution évoquée par Georges Bataille ne relèverait-elle pas de l'engloutissement de l'un par l'autre ?

L'animalité associée aux pulsions sexuelles a dessiné les contours d'une féminité érotique. Elle s'illustre par des attributs physiques empruntés à la bête, tels que les poils, des hanches chevalines, etc. Cette érotisation par les traits de l'animal participe à une projection qui n'est plus anthropomorphique, au contraire, elle est zoomorphe, bestiale, équine et participe à un nivellement des valeurs sur le plan matériel. Comme nous l'avons vu dans *La Mort de Sardanapale*, femmes et juments, figures analogues dans ce tableau, sont présentes pour leur matérialité en tant qu'objets de désir, possédés par le prince. Leur chair abondante en évoque le commerce. Une passivité, une lascivité, semble également déterminer ce qui génère de l'érotisme. Des tableaux de Delacroix, jusqu'aux écrits de Sade et dans les relations sado-masochistes parcourues, mais aussi chez Mazeppa, ligoté et soumis à ses bourreaux, le corps érotisé est associé à un être au service du puissant, animalisé dans un rapport de domestication, prêt à répondre aux désirs de son propriétaire. Le *pony play* joue justement cette animalisation BDSM mais nous avons constaté que la quête du *pony* n'est pas d'ordre sexuel, elle est identitaire et serait à rapprocher, dans le cas de Karen Chessman du moins, à une pratique chamanique dont le costume serait intercesseur. Pratiquer cette discipline lui permet d'accéder à une vérité identitaire qui rejoint les pratiques hybridantes abordées précédemment. Elle vise à appliquer ses libres choix pour devenir qui il est. Par l'exercice et la mise en scène de celui-ci, il s'envole alors vers son idéal trinitique

(homme-femme-cheval) qui lui a été révélé lorsqu'il rencontra la mort lors d'une cérémonie bwiti.

Dans la notion de chute qui clos cette dernière partie, nous pointons précisément le moment où Thanatos sème Éros, sur le chemin de la vie, pour que dans la débâcle, les propriétés de l'apesanteur et la limite imposée par le sol se révèlent comme garde-fou, bornant l'espace vertigineux des passions. Caractéristique de l'activité équestre, souvent inévitable, parfois fatale, la chute à cheval véhicule l'idée d'un rebond vital, de la fin d'une vie pour le début d'une autre. S'évanouir est aussi la promesse de revenir à soi. Mais la chute génère aussi la douleur, marque la déchéance, suscite l'humiliation et réduit le cavalier qui en est l'objet au statut redouté de piéton. Il s'éloigne des cieux qu'il occupait en selle pour mordre la poussière, quitter le domaine du sacré pour le monde du profane. L'expérience est forte, unique, singulière, ancrée pour un temps parfois long dans la chair elle-même. Laurent Jenny, à propos de la chute dans laquelle Henri Michaux se casse le bras, appuie justement l'idée d'une déchéance : « la chute rappelle le drame d'une ascension barrée, brusquement démentie et livrée à la défaillance⁵³⁶ ». Cette déchéance est punition et Mazeppa en est devenu l'icône. Répudié par son entourage, il est livré au sauvage, à une terre désertique où nul ne vit, et qui, comme lorsque l'on y tombe, rappelle brusquement sa rudesse à qui s'y trouve confronté. De la déchéance naît une connaissance, celle de l'expérimentation, inversant le principe de la Chute biblique qui fait de l'effondrement, la conséquence du savoir.

La vidéo-performance filmant ma chute, *Le Jour où il m'a laissée tomber*, montre mon cheval, simplement bridé, et moi qui le monte à cru, jambes nues. L'image de ce corps à corps convoque la sensation et l'expérience : celle d'une façon de monter à cheval, peu pratiquée car peu pratique, mais suscitant l'envie de ressentir la douceur de ses poils et leur chaleur contre ma peau nue. Nous pourrions y voir une chevauchée des plus sensuelle, mais l'animal fougueux prend le dessus sur le cadre de l'exercice, qui m'apparaissait pourtant, somme toute, raisonnable. Mais il me fait tomber, ou du moins je tombe. En réalité, Atael a été surpris par un nouveau mors dans sa bouche, qui s'est avéré être trop grand, et pour ma part, j'ai été surprise car mon corps glissait sur le sien et je n'y trouvais pas d'accroche. Mes intentions étaient initialement de m'allonger sur lui pour chercher le sommeil mais il ne m'en a pas laissé le temps.

536 L. Jenny, « Faux pas de Michaux », *L'Expérience de la Chute. De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, mis en ligne le 3 octobre 2016, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/l-experience-de-la-chute--9782130483687-page-183.htm>, consulté le 12 juin 2020.

J'ai été déçue de cette place privilégiée que je souhaitais occuper dans la douceur de son pelage, bercée par ses pas, pour me retrouver dans un élan douloureux – que contrairement au poète Henri Michaux, je ne vécus pas comme un envol – sur le sol sablonneux de la carrière, pensant alors aux litres de sang que ce matériau peut absorber, revêtement de choix des arènes romaines pour les jeux du cirques. Un procédé fictionnel s'empare cependant de moi pour me faire saisir les raisons de ce choc, à savoir qu'il ne m'a pas désirée plus longtemps sur son dos. Une fenêtre s'ouvre encore une fois sur les projections dont il est l'objet, inlassablement : pourquoi m'a-t-il laissée tomber ?

Avons-nous sous les yeux une chorégraphie de la rupture ? Cette parade d'éloignement des corps se termine, violemment, sur le sol, nous ramenant à la génésique sentence qui annonce notre inévitable retour à la poussière. L'unité de notre alliance étant rompue, j'apparais à l'écran seule, morcelée, ruinée, avec cependant, par l'imaginaire que le fragment draine, l'hypothèse et le fantasme d'une reconstruction. L'agitation de son fougueux galop a laissé place à un sol stable et immobile, expérience du calme après la tempête, de l'explosion volcanique du membre sadien qui morcelle et disperse. Le corps que je nous avais construit se retrouve disloqué tel un centaure étêté : d'un côté s'agite la passion galopante, et de l'autre la raison, humiliée et blessée, reste à terre.





**Marion Le Torrivellec, *Le Jour où il m'a laissée tomber*,
2016, images extraites d'une vidéo, couleur et son, 3 min 41 s.**

Conclusion

L'écriture de cette thèse a été motivée par une posture artistique et un désir de comprendre et de définir la singularité des sentiments éprouvés face à mon cheval. Cette relation, au sein de laquelle je me suis sentie sculpteuse et cavalière, a été nourrie par mes projections anthropomorphiques et mes fantasmes, dans une dimension qui m'a semblée dépasser notre couple, pour adopter une profondeur ontologique et universelle qu'il m'est apparue crucial d'investiguer.

En introduction de ce travail, nous étions donc partie d'un certain nombre d'hypothèses et d'intuitions qui allaient baliser le chemin de notre démonstration. Il s'agissait alors de confronter mes pratiques de la sculpture et de l'équitation pour en circonscrire les analogies. Nous avons tenté de comprendre si le rapprochement de ces deux disciplines suffisait à définir notre relation, entre Atael et moi, en nous comparant notamment aux figures de Pygmalion et Galatée, dans la veine mythologique du fantasme qui prend corps. Mes projections en auraient alors fait une œuvre d'art : tumultueuse, émouvante et répondant à une perfection des lignes et des contrastes.

En dehors de ces observations, une autre hypothèse s'avancait, celle de l'accession à un Corps sans Organes, à un devenir-cheval, qui allait me révéler, dans une ouverture à l'altérité, les multiplicités de mon être.

Nous avons donc cheminé à travers les époques, emprunté les chemins défrichés par nos prédécesseurs – artistes, philosophes, anthropologues, historiens, esthéticiens, cavaliers, éthologues, et tant d'autres encore, dont le manque d'adjectif qualificatif à leur égard en reflète justement la richesse – nous arrêtant à quelques endroits choisis pour leurs points de vue proposés sur notre sujet.

Nous avons pris la mesure de l'immensité du champ que nous abordions. Un traitement exhaustif de la question de la relation au cheval était impossible et nous avons dû faire des choix. Notre champ d'étude a donc été circonscrit à la culture occidentale, avec un premier ancrage préhistorique que nous avons choisi d'aborder depuis le texte de Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*. Notre souci n'étant pas celui d'une chronologie historique, nous avons jugé bon de prendre appui sur ce texte de 1955, époque après-guerre qui voyait apparaître l'art dit « contemporain » et posait les jalons de ce seraient les arts-plastiques, une quinzaine d'années plus tard. Nous avons

rencontré, dans ce texte de Georges Bataille, l'analyse d'une forme artistique motivée par les mêmes forces agissantes qui font du *plastikos*, traduit du grec par « donner forme », ce qui nous habite dans ce travail de recherche, à savoir, le modelage de nos idées et de nos mouvements intérieurs, en même temps que nos mains façonnent de nouveaux objets. La thèse de l'écrivain pointe précisément cet enjeu, et nous l'avons retrouvée chez Michel Guérin, lorsqu'il nous permet de percevoir, en un seul mouvement, l'homme s'émanciper du règne animal, en même temps qu'il en trace les contours. Nous aurions alors pu nous baser sur le travail de nombre d'artistes contemporains qui ont abordé les peintures rupestres, tels que Delphine Gigoux-Martin dans *Voyage autour de mon crâne*, ou Miguel Barcelo avec *Paso Doble*, par exemple, mais nous nous sommes rappelée que le désir de commencer notre étude à cet endroit nous avait été soufflé par l'émerveillement de Georges Bataille, et qu'à la lecture de son texte, son enthousiasme nous avait gagné.

Les paysages parcourus nous ont révélé que l'observation de l'animal et le besoin de se définir par rapport à lui étaient les moteurs mêmes des premières formes d'expression artistique. Observer le monde animal active un plaisir esthétique certain, mêlé de crainte et de respect. Tracer les contours de cette fascination est aussi un moyen d'acter une première forme d'appropriation. L'animal est figé sur la roche, il reste là, tout près de son créateur. Cette proximité ouvre alors la porte vers les fictions, les fantasmes d'alliance et d'autoreprésentation, car être avec l'animal, voire se faire animal, semble avoir été l'apanage des chamans, messagers de l'au-delà, privilégiés de pouvoir passer d'un monde à l'autre. L'enjeu nous apparaît absolument existentiel : le monde animal incarne le principe vital même, vif, chatoyant, nourrissant, réchauffant, mais aussi la voie à emprunter pour accéder à une autre dimension, celle de l'invisible, de la mort et du monde des esprits. Nous avons vu qu'à travers le temps, les artistes ont toujours représenté l'animal comme porteur de ces valeurs, mystérieuses et précieuses. Pourtant, la société humaine a su les exploiter, les réduire au statut de matière protéinée ou de machine à pondre, à tracter, à produire du lait... mais l'artiste semble avoir toujours gardé cette place tout contre lui, revendiquant une alliance nécessaire avec Dionysos, « l'esprit [...] de la fusion avec la nature⁵³⁷ ». Lorsque l'animal est exposé souffrant, mort, loin des principes vitaux qu'il véhicule, c'est pour dénoncer les comportements humains à son égard. Indubitablement, l'animal est anthropomorphisé, il est un miroir pour l'homme qui se définit dès lors par rapport à lui. Qu'il s'agisse de l'anecdote du cheval de Turin ou de la scène de capture des mustangs sauvages dans *The Misfits*,

537 H. Lassalle, « Apollon et Dionysos », *art. cit.*, p. 15.

l'expression de la maltraitance envers l'animal engendre la folie de l'homme, son basculement vers un autre monde, loin de la société qu'il veut fuir. Partant de ce constat, il est certain que le cheval occupe une place privilégiée. La possibilité de la chevauchée n'offre plus seulement à l'homme l'expérience esthétique, mais une refonte dans l'appréhension de son propre corps et de son rapport à son environnement. Les distances à parcourir sont réévaluées : l'homme à cheval est plus grand, plus rapide et plus puissant que son homologue piéton. Cette position politique et sociale valorisante est restée la même à travers les siècles, nous permettant aujourd'hui de relever l'écho entre les différents travaux étudiés : la vidéo *L'Homme sans cheval* de Mounir Fatmi nous renvoie le même constat que celle de Mohamed Bourouissa, *Horse Day*. Dans ces deux exemples, le cavalier s'élève et accède à une liberté que n'a pas l'homme piéton, en prise avec des tourments existentiels et financiers. Dans *Pentimenti* de Carolina Saquel, il s'agit de répéter un exercice, de diriger et de positionner un modèle, pour atteindre la forme désirée, le rythme et l'occupation de l'espace attendus. Cela semble aller dans le même sens que les courses de quadriges du Parthénon : par l'exercice et la répétition, la coordination des forces en mouvement vise un idéal, offrant alors la plus belle des scènes au spectateur, qu'il soit terrestre ou divin. Il se joue, en selle ou en char, quelque chose de l'ordre de l'harmonisation du chaos, de la domination des forces de la nature qui ramène tout cavalier à un sentiment démiurge. Le cheval élève plus près des cieux. Cette force avérée amène inmanquablement à des questionnements plus larges qui concernent l'identité, car l'hybridation permet un devenir-autre, il ouvre des possibles. Pourtant, la mythologie grecque associe la métamorphose en animal à une sanction punitive, et les textes bibliques affirment la supériorité de l'homme sur les bêtes. Nous en concluons donc que le désir de s'échapper dans le monde animal s'inscrit précisément dans une rébellion face aux textes fondateurs de notre société. La notion de transformation remet en question le monde établi selon les lois divines et propose un acte contre-nature absolument subversif. L'intervention hybridante renverse l'ordre instauré dans notre société, au niveau spéciste, patriarcale et du genre : c'est Lilith qui quitte l'Éden pour copuler avec les démons lubriques des côtes de la mer Rouge. S'allier à l'animal, aux forces mystérieuses, c'est aussi braver la peur de la sanction. « Dieu est mort », dirait Friedrich Nietzsche. Cela ancre indéniablement une forme d'autodéterminisme, et donc l'accession à une vérité personnelle : « deviens qui tu es », nous soufflerait de nouveau le philosophe allemand. Nous avons alors pris la mesure de ces considérations libertaires en étudiant la place de la fiction dans notre relation à l'animal, en tant que solution pour tisser la trame de notre propre histoire, selon un scénario dont nous

sommes l'héroïne. Enfin, nous nous sommes successivement trouvée à interroger la relation de l'enfant à l'animal, mais aussi dans sa dimension affective ou érotique, mettant en évidence l'évolution de nos attentes à différents âges de la vie, promettant, à la fin de l'histoire, l'avènement de la chute.

Pour aborder ce parcours réflexif, j'ai donc expérimenté un certain nombre de méthodes, selon les terrains arpentés. J'ai fait exister différents objets, cherchant les formes et les idées dans ce grand catalogue qui semble s'ouvrir à moi quand je pénètre à l'écurie. La pierre à sel de *Good Boy* m'a offert la blancheur du marbre et sa finesse, mais elle a aussi su me rappeler, en faisant rouiller mes outils, quel détournement je lui imposais. La pierre à sel laissée dans un pré, léchée par les chevaux, modelée par leurs langues, s'est inscrite dans un registre de formes équivoques tout à fait intéressant : *ces bons garçons* avaient fait le travail tout seuls. Les crins noirs d'Atael m'ont toujours donné à voir la matérialité d'un tracé, ligne noire évoluant dans l'espace, fil à tisser, auquel s'ajoute la richesse des analogies possibles lorsqu'on ramène ses crins à leur origine de phanère. Nous pouvons alors y voir une chevelure, des poils, une queue, nous permettant de jouer tantôt sur un signifiant issu de l'humain, tantôt issu de la bête. Mais parfois nous préférons mettre à plat toutes ces lignes de crins pour pouvoir s'abîmer dans l'observation de cette matière : apparaissent alors les microsillons d'un 45 tours qui nous laisse imaginer quel sera l'air de la ballade. J'ai également moulé avec de l'alginate des parties de son corps. Sorti de son contexte organique pour être reproduit par un tirage en plâtre, son pelage est alors devenu tout autre chose, un territoire dont les cours d'eau asséchés seraient vus par satellite, ou encore, un champ de blé balayé par le vent. La distance instaurée par le procédé du moulage, le changement de matériau que la technique induit, nous a imposé un recul sur l'objet initial. Littéralement, nous avons pris de la hauteur et ce qui relevait du détail, du relevé de l'image de poils sur quelques centimètres carrés de son corps, est devenu la représentation distanciée d'un paysage immense miniaturisé. Par ces prélèvements, nous avons pris du recul et exploité les différentes pistes que son corps, en tant que palette sculpturale, nous proposait d'emprunter. Le morcellement de son anatomie nous est apparu comme une stratégie opérante pour le rendre maniable, d'une autre façon qu'en étant sur son dos. Le fragment nous a également amené à appréhender tout un registre sentimental, comme le blason, qui fait l'éloge du détail du corps de l'être aimé. Nos préoccupations fictionnelles se sont alors affinées : nous avons pu distinguer le fragment en tant que témoin d'un effondrement, comme ruine mystérieuse appartenant au passé, de celui qui fait du détail une sorte de fétiche, l'endroit de projection du fantasme. Le corps de

l'Autre ainsi fragmenté se trouve alors héberger nos désirs, voyant se rejoindre Éros et Thanatos, notre besoin d'amour et celui d'avoir peur, de nous mettre en péril.

Avec la volonté d'utiliser pleinement mon pouvoir de démiurge, je me suis ensuite éloignée de tout référent matériel issu de son corps pour modeler mes propres figurines sur lesquelles projeter mes images de notre relation. Je me suis alors saisie d'une faïence blanche m'évoquant une neutralité matricielle, un *ex nihilo* d'où faire surgir des formes. Des figurines hybrides ont alors vu le jour, témoignant de l'assemblage de parties humaines ou équines, parfois simples morceaux ou accessoires se rattachant à l'un ou l'autre. Cette pièce intitulée *Champ de bataille*, composées de plusieurs dizaines d'éléments émaillés aux couleurs vives, a été le terrain d'exploration de mon imaginaire, lorsqu'aucune forme ne préexiste, me confrontant à ce que je voulais exprimer de notre relation. Alors, les objets qui sont nés sous mes doigts m'ont semblé rejouer mes préoccupations équestres : à travers ces figures hybrides aux couleurs chatoyantes, je donnais à voir le plaisir du jeu, celui du contact et de la fusion éprouvée en selle par ce corps à corps ; mais aussi la déchéance provoquée par la chute, le morcellement ressenti lorsque l'on met pied à terre et que l'on se retrouve à marcher à côté de sa moitié. Simultanément, et parce que la céramique impose des moments de latence dus à la cuisson des pièces et au temps de séchage de l'émail, je modelais les petits sabots vulvaires d'*Épiphanie*. Cette pratique répétitive – il y a 94 petits sabots – visait à me confronter à la répétition propre à l'entraînement d'une pratique sportive, à l'apprentissage d'une technique dans une visée de performance. Là encore, comme lorsque je collais les nombreux crins constituant *45 Tours*, je pensais aux parcours d'obstacles qu'Atael enchaîne lorsqu'il travaille pour le centre équestre où il réside, à la répétition des exercices auxquels il se soumet, me soulageant ainsi d'une importante dépense mensuelle que je ne saurais assumer. Alors, j'ai répété les mêmes gestes, jusqu'au vertige. J'ai fait de ces petites pièces blanches le lieu d'une réflexion formelle, fondant, en quelque sorte, en un seul objet, les attributs de mon sexe féminin et de son sabot, élément qui scelle le signe visuel de son empreinte mais aussi celui, sonore, du rythme de ses allures bien connues de tous (tagada tagada tagada).

Un premier constat se dresse : je pensais initialement que la pratique équestre impliquait des postures qui s'avéraient être les mêmes que celles qui produisaient mon travail de sculpture, or, il m'a ici été révélé que mon travail artistique activait, au-delà du geste, une expérience de l'ordre de celle que je vivais en selle. Les mains dans la terre, les crins ou le plâtre, j'ai exprimé la chute, la fusion, la guerre, le désir, le jeu, le voyage, le féminin, le masculin, le fantasme, le ciel, la terre : autant d'éléments

indissociables de toute chevauchée. Cela a amené, à la pratique de ces deux activités, un apport constant d'images et de sensations. J'étais traversée par ces flux.

Un deuxième constat s'impose aussi à nous : nous avançons en introduction de cette thèse l'hypothèse selon laquelle le cavalier fait l'expérience d'un Corps sans Organes. Certes, cela s'est confirmé par l'étude des textes des théoriciens de ce concept, mais l'expérience s'est aussi enrichie de ces lectures, et c'est tout un champ de l'immanence que je sens m'habiter aujourd'hui, comme si la rédaction de cette thèse avait rejoint les expériences limites étudiées, qu'il s'agisse de la prise d'Iboga ou des séances de *pony play*. Mon identité s'est trouvée travaillée, pétrie, par l'héritage historique et mythologique de notre sujet qui redimensionne alors tout mon rapport au monde et m'inclut dans un ensemble plus vaste. Nos recherches abordant l'expérience du devenir, je me suis sentie évoluer, *involver* dirait Gilles Deleuze, *co-évoluer* dirait Donna Haraway, au même titre et en même temps que les travaux engagés dans cette thèse.

Un troisième constat se manifeste également, concernant cette fois-ci la démarche méthodologique elle-même. En effectuant ce travail de recherche, j'ai remis en question ma pratique artistique et je l'ai confrontée à de multiples lectures, mais aussi à un travail d'écriture qui est apparu comme un nouveau médium d'expression où la forme venait également servir un propos. Pour reprendre les mots de Pierre-Damien Huyghe, auteur de l'ouvrage *Contre-temps* qui aborde les enjeux de la recherche dans le domaine de l'art, « l'écrit se travaille énormément et pratiquement⁵³⁸ », « plastiquement » ajouterais-je, car la pensée se modèle et de véritables enjeux esthétiques se développent dans sa mise en forme. Je me suis alors remémorée le débat qui avait lieu en 2009, année de mon DNSEP, autour des accords de Bologne qui instaurent la rédaction d'un mémoire pour les aspirants au diplôme de l'année suivante. Michel Métayer, alors à la direction de l'École des Beaux-Arts de Toulouse, s'élevait contre, nous présentant comme un non-sens le fait de passer par l'écrit pour partager ce que l'on transmettait déjà au spectateur *via* un autre canal. Nous entendions ses arguments et nous y adhérions, c'était pour nous, artistes en herbe, la négation même de l'enseignement que nous venions de recevoir : l'expérience sensible ne suffisait plus, il nous fallait y confronter un écrit théorique, distancié. L'exercice de ce travail de thèse, une dizaine d'années plus tard, me semble remettre totalement en question la dualité qui nous était alors présentée entre écrit théorique

⁵³⁸ P. D. Huyghe, *Contre-temps, De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017, p. 95.

et production plastique. Au contraire, l'expérience que j'en ai faite inscrit ce travail dans un territoire interdisciplinaire certain, où chaque domaine de production a gagné à entrer en friction avec l'autre, me faisant par là-même évoluer avec eux, au fur-et-à-mesure de l'avancée de ce travail, dans un devenir-autre entropique. Cependant, je rejoins ici encore Pierre-Damien Huyghe lorsqu'il pointe la nécessaire maturation du travail artistique pour qu'il devienne un objet d'écriture. Ces dix années qui se sont écoulées, entre mon diplôme et l'écriture de cette thèse, ont instauré un regard distancié sur ma pratique artistique, et le fait que l'idée de ce travail de recherche ait germé depuis un terrain différent, celui du sport équestre, confirme le bénéfice de s'éloigner de l'endroit du faire pour obtenir une vue d'ensemble et en saisir tous les enjeux.

Nous aurions pu engager dans ce travail une démarche éthique au sujet du droit des animaux, dans la veine des *10 commandements pour la zoophrénie* d'Oleg Kulik, ou dans la mouvance spéciste anglaise dont Peter Singer est la figure de proue. Nous aurions alors pu profiter de l'actualité du droit animal et de l'instauration en 2015 d'un texte de loi modifiant le statut de l'animal pour le considérer comme être sensible, lui qui n'était jusqu'alors qu'un bien meuble. Cependant, là n'était pas notre propos et il me semblait que ma place de propriétaire de cheval actait indiscutablement un rapport d'autorité. J'avais monnayé son acquisition et apprécié sa castration, condition *sine qua non* d'une vie en troupeau et d'un travail en selle, à mon niveau. En le dressant, je l'avais soumis à mes attentes et je lui imposais ma domination. Sans doute, le sujet de cette thèse, pointant la place de la relation sentimentale entre l'humain et l'animal, est intervenu pour nuancer ce rapport de force et mettre en lumière la dépendance affective que je subis à son égard.

Nous aurions pu exploiter les notions de fiction, d'écran et de projections qui apparaissent comme fils conducteurs tout au long de ce travail. Envisager une pratique de la vidéo dont l'image serait projetée sur le corps d'Atael, en aurait fait littéralement l'écran de nos projections, mais la matérialité d'un travail en volume nous apparaît cruciale et la teneur illustrative d'une telle pratique ne nous a pas semblée pertinente.

Nous aurions également pu avoir d'autres lectures, préférant les ouvrages originaux aux articles universitaires en ligne traitant du même sujet, mais le confinement qui nous fut imposé au printemps dernier, en pleine rédaction de notre troisième chapitre, radicalisa le territoire bibliographique arpenté, le limitant à l'espace numérique des ressources en ligne. Dans ce contexte particulier, où le temps de l'écriture s'est confondu avec celui de la garde d'enfant et la disparition de tout accès à des

bibliothèques, « l’opportuniste de la pensée plastique⁵³⁹ », selon les mots de Pierre Baumann que nous citons en introduction, a été, plus que jamais, de mise. Telle une carotte géologique nous donnant à voir les strates qui se succèdent, une lecture envisagée à travers le paratexte nous révèle le processus, la poïétique de la rédaction, et témoignent du contexte de leur émergence, mettant en évidence la progression de l’écriture.

Ce travail de thèse a donc considérablement enrichi notre rapport au monde, à l’humain, à l’animal et à nous même. Cependant, il n’apparaît pas comme une réponse à une question donnée mais comme une incitation à continuer nos investigations, à explorer l’autre versant que le chemin escarpé que nous avons emprunté nous a permis d’apercevoir. Nous réfléchissons alors à de nouvelles stratégies, à de nouveaux dispositifs plastiques pour capturer une image, une empreinte, une mise en tension du sauvage. En terminant la rédaction de cette thèse, mes préoccupations portent alors davantage sur un désir de collectionner, d’inventorier une esthétique de la résistance, en mettant en confrontation les savoirs éthologiques (l’animal ne se saisit pas de quelque chose en tant que quelque chose) et les propriétés des matériaux que j’utilise en sculpture (plâtre, alginate, terre). Nous accéderions dès lors à un catalogue du geste, qui émanerait d’une sorte de coproduction. Si nous n’avons jusqu’alors pas désiré exploiter ce filon, où l’animal devient l’artiste, celui qui fait l’œuvre, si ce n’est en proposant une plaque d’argile à Atael, un jour où je ne parvenais pas à faire ce que je désirais, c’est encore une fois parce que nous sommes trop consciente des attentes que nous formulons et de la subjectivité de nos interprétations. Nos outils et notre vocabulaire ne seront jamais les siens. Nous touchons alors aux limites de l’ouverture interespèces que nous avons revendiquée, laissant sans réponse une question adressée aux êtres vivants sans paroles. Il faudrait alors chercher d’autres canaux. Peut-être que mes objets-reliques, un jour, balayés par la brise, transmettront l’odeur de notre couple au monde animal, et, comme lorsque Michihiro Shimabuku remet la pieuvre d’Akashi à l’eau, rêvons alors de l’histoire qui pourrait être racontée à ceux qui la perçoivent, nouveau mythe fondateur d’un monde interespèces.

539 P. Baumann, *Les Objets libres, pour une écologie de la pensée plastique*, op. cit., p. 15.

Bibliographie

OUVRAGES

AFEISSA, Hicham-Stéphane, JEANGENE-VILMER, Jean-Baptiste (dir.), *Philosophie animale, Différence, responsabilité et communauté*, Paris, Éditions Vrin, 2010.

AGAMBEN, Giorgio, PIAZZA, Valeria, *L'Ombre de l'Amour; Le concept d'amour chez Heidegger*, Traduit de l'italien par Giorgio Agamben et Joël Gayraud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003.

AGAMBEN, Giorgio, L'Ouvert, *De l'homme et de l'animal*, Traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le commandement ?* Traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.

ALLIEZ, Eric, *Deleuze, philosophie virtuelle*, Paris, Éditions Les Empêcheurs de penser en rond, 1996.

ANTONIOLI, Manola (dir.), *Abécédaire de Jacques Derrida*, Paris, Éditions Vrin, 2006.

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Éditions Denoël, 2000.

AYALA, Roselyne de (dir.), *Le Cheval dans l'art*, Paris, Éditions Citadelles et Mazenot, 2008.

BAILLY, Jean-Christophe, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2013.

BAILLY, Jean-Christophe, *Le Versant animal*, Paris, Éditions Bayard, 2007.

BARDÈCHE, Marie-Laure, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Lausanne, Éditions Delachaux et Niestlé, 1999.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953-1972-1997.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

- BATAILLE, Georges, *La Peinture préhistorique*, Lascaux ou la naissance de l'art, Genève, Éditions Skira, 1955.
- BATAILLE, Georges, « Lascaux ou la naissance de l'art » in *Œuvres complètes IX*, Paris, Éditions Gallimard, 1979 – 2005.
- BATAILLE, Georges (dir.), *Documents*, Paris, Nouvelles éditions Jean Michel Place, 1929/1991.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda*, Paris, Éditions 10-18, 1956/2010.
- BAUMEL, Jean, *Masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques, étude de folklore, d'ethnographie et d'histoire*, Paris, Éditions de l'Institut d'Études Occitanes, 1954.
- BELLAHCENE, Driss, *Michel Foucault ou l'ouverture de l'histoire à la vérité*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008.
- BELLOUR, Raymond (dir.), *Le Western, approches, mythologies, auteurs-acteurs, filmographie*, Paris, Éditions Gallimard, 1966/1993.
- BONHOMME, Bérénice, *Triptyque de Claude Simon : du livre au film. Une esthétique du passage*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005.
- BONNET BALAZUT, Amélie, *Portrait de l'homme en animal*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.
- BOURLEZ, Fabrice, VINCIGUERRA, Lorenzo (dir.), *Pourparlers, Deleuze entre art et philosophie*, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.
- BOURTON, William, *Le Western, conscience du nouveau monde*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2016.
- BOUSTEAU, Fabrice (dir.), *Sexes, images – pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Éditions BeauxArts magazines/livres, 2004.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Éditions Galilée, 2003.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1996.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, Imprimerie Royale, 1775.

- BURDEAU, Marie-Mathilde, GALAS, Gosia, *Comprendre Duchamp*, Paris, Max Milo Éditions, 2014.
- BURGAT, Florence, *L'Animal dans les pratiques de consommation*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- BURGAT, Florence, *Une autre existence. La Condition animale*, Paris, Éditions Albin Michel, 2012.
- CADAUREILLE, Céline, VIGUIER, Emma (dir.), *La Dynamique du mou*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016.
- CAEYMAEX, Florence, DESPRET, Vincianne, PIERON, Julien (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019.
- CHAREYRE-MEJEAN, Alain, *Expérience esthétique et sentiment de l'existence*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000.
- CHATEAU, Dominique, *Arts plastiques, archéologie d'une notion*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.
- CHATELAIN, Jean (dir.), *Rodin et la sculpture contemporaine*, Paris, Éditions du musée Rodin, 1983.
- CHEVILLOT, Catherine, DE MARGERIE, Laure (dir.), *La Sculpture au XIX^e siècle, Mélanges pour Anne Pingot*, Paris, Éditions Nicolas Chaudin, 2008.
- CLOTTE, Jean, LEWIS-WILLIAM, David, *Les Chamanes de la préhistoire, Texte intégral, polémiques et réponses*, Paris, Éditions Points, 1996-2007.
- COLLINS, Judith, *La Sculpture aujourd'hui*, Paris, Éditions Phaidon, 2008.
- CORBIGNY, Élisabeth de, *Équitation éthologique, Éducation en liberté, à pied et à cheval*, Éditions Vigot, 2002.
- CYRULNIK, Boris (dir.), *Les Animaux ont aussi des droits*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- DADOUN, Roger, *L'Érotisme, De l'obscène au sublime*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- DASTUR, Françoise, *Heidegger et la question anthropologique*, Louvain-la neuve, Éditions Peeters France, 2003.
- FONTENAY, Élisabeth de, *Le Silence des bêtes, La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Éditions Fayard, 1998.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, 1983.

- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1981/2002.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981/1996.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- DENIS-MOREL, Barbara (dir.), *Corps recomposés, Greffe et art contemporain*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015.
- DERRIDA, Jacques, Éperons, *Les Styles de Nietzsche*, Paris, Éditions Flammarion, 1978.
- DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Paris, Éditions Galilée, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Éditions Galilée, 2000.
- DERRIDA, Jacques, *Psyché, Invention de l'autre II*, Paris, Éditions Galilée, 1987/2003.
- DESCOLA, Philippe, INGOLD, Tim, *Être au monde, Quelle expérience commune ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ex-voto image, organe, temps*, Paris, Éditions Bayard, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir selon Georges Bataille*, Paris, Éditions Macula, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa fluida, Essai sur le drapé-désir*, Paris, Éditions Gallimard, 2015.

DIGARD, Jean-Pierre, *L'Homme et les animaux domestiques, Anthropologie d'une passion*, Paris, Éditions Fayard, 1990/2009.

DIGARD, Jean-Pierre, *Une histoire du cheval, Art, technique, société*, Arles, Éditions Actes Sud, 2004.

DORTIER, Jean-François, *L'Homme cet étrange animal, Aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2012.

DOSTOIEVSKI, Fédor, « Crime et châtement », in *Œuvres romanesques 1865-1868*, Traduit du russe par André Marcowicz, Arles, Éditions Actes Sud, 2013.

DREVET, Patrick, *Mes images de l'amour*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.

DROZ, Geneviève, *Les Mythes platoniciens*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

DUBIER, Annik, GERBER, David, J. FALL, Juliet (dir), *Aux frontières de l'animal, Mises en scène et réflexivité*, Genève, Éditions Librairie Droz, 2012.

DUMÉZIL, Georges, *Le Problème des Centaures*, Paris, Paul Geuthner, 1929, PDF [En ligne], mis en ligne le 5 décembre 2017, URL : <https://excerpts.numilog.com/books/9782402188951.pdf>, consulté le 6 février 2020.

FARASSE, Gérard (dir.), *Objet : Ponge, augmenté du manuscrit de « L'Âne »*, Paris, Éditions L'Improviste, 2004.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

FRANCIONE, Gary, *Introduction au droit des animaux : votre enfant ou le chien ?* Traduit de l'anglais (États-Unis) par Laure Gall, Lausanne, Éditions L'Âge de l'homme, 2000.

FRECHURET, Maurice, *Le Mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^{ème} siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993/2004.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 1912/2010.

GAGNEBIN, Murielle, MILLY, Julien (dir.), *Les Images honteuses*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2006.

GENESTE, Jean-Michel, *Lascaux*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.

GOEURY, Julien, *Blasons anatomiques du corps féminin*, Paris, Éditions Flammarion, 2016

GONTIER, Thierry, *La Question de l'animal, Les Origines du débat moderne*, Paris, Éditions Hermann, 2011.

GOURAUD, Jean-Louis, *Femmes de cheval, dix mille ans de relations amoureuses*, Lausanne, Éditions Favre, 2004.

GROLLEAU, Frédéric, *L'Homme et l'animal : qui des deux inventa l'autre ?* Paris, Les Éditions du Littéraire, 2013.

GROSOS, Philippe, *Signe et forme, Philosophie de l'art et art paléolithique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2017.

GUÉDRON, Martial, *Les Monstres, Créatures étranges et fantastiques, de la préhistoire à la science-fiction*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2018.

GUÉRIN, Michel, *André Leroi-Gourhan*, Strasbourg, Éditions Hermann, 2014.

GUÉRIN, Michel (dir.), *Le Geste entre émergence et apparence*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

GUERRIN, Frédéric, *Duchamp ou le destin des choses*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008.

GUY, Emmanuel, *Préhistoire du sentiment artistique, L'Invention du style, il y a 20 000 ans*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.

HARAWAY, Donna, *Manifeste des espèces compagnes*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jérôme Hansen, Paris, Éditions Flammarion 2018. Précédemment paru à Paris, Éditions de l'Éclat, 2010.

HEIDEGGER, Martin, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Traduit de l'allemand par Clément Layet, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014.

HOQUET, Thierry, *Cyborg philosophie, Penser contre les dualismes*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

HUYGHE, Pierre-Damien, *Contre-temps, De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017.

INGOLD, Tim, *Marcher avec les dragons*, Traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Bruxelles, Éditions Zone sensible, 2013.

JEANGÈNE-VILMER, Jean-Baptiste, *Anthologie d'éthique animale, Apologie des bêtes*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

JEANGÈNE-VILMER, Jean-Baptiste, *Éthique animale*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

JEANGÈNE-VILMER, Jean-Baptiste, *L'Éthique animale*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

JENNY, Laurent, *L'Expérience de la Chute. De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, mis en ligne le 3 octobre 2016, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/l-experience-de-la-chute--9782130483687.htm>, consulté le 12 juin 2020.

JULLIEN, Michel, *Les Combarelles*, Bruges, Éditions l'Écarquillé, 2017.

LA BIGNE, Yolaine de, *Les Savoirs d'équitation éthologiques, Savoirs 3 et 4, Tome 2*, Paris, Éditions Le Cherche Midi, 2004.

LACAN, Jacques, *Écrits 1, Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1966/1970/1999.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Animaux cachés, animaux secrets*, Paris, Éditions Citadelle et Mazenod, 2016.

LAPOUJADE, David, Deleuze, *Les Mouvements aberrants*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, PACHET, Pierre, *Du fragment*, Paris, INHA/Éditions Orphys, 2011.

LECLERCQ, Stéfan (dir.), *Abécédaire de Michel Foucault*, Paris, Éditions Vrin, 2004.

LEUTRAT, Jean-Louis, *Le Western, Quand la légende devient réalité*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

LESTEL, Dominique, *L'Animal est l'avenir de l'homme*, Paris, Éditions Fayard, 2010.

LESTEL, Dominique, *L'Animal singulier*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

LÉVÊQUE, Jean-Charles, *Le Sens du beau chez les bêtes*, (1873), Paris, Éditions VillaRose, 2000.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, (1961), Paris, Éditions Biblio Essais, 1990.

MAIRET, Gérard, *Politique du western*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018.

MALABOU, Catherine (dir.), *Plasticité*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000.

MALABOU, Catherine, *La Plasticité au soir de l'écriture, Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005.

MALDINEY, Henri, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Paris, Éditions du Cerf, 1974/2012.

- MARRATI, Paola, SAUVAGNARGUES, Anne, ZOURABICHVILI, François, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses universitaires de France, 2004/2011.
- MARTY, Éric, *Roland Barthes, Le Métier d'écrire*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- MICHAUX, Henri, *Émergences – Résurgences*, Genève, Éditions Skira, 1972.
- MILLER, Arthur, TOUBIANA, Serge, *The Misfits, chronique d'un tournage par les photographes de magnum*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1999.
- MONTEBELLO, Pierre, Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- NADEAU, Maurice, *Sade, L'Insurrection permanente*, Paris, Éditions Maurice Nadeau – Lettres Nouvelles, 2002.
- NANCY, Jean-Luc, VAN REETH, Adèle, *La Jouissance, Questions de caractère*, Paris, Éditions Plon, 2014.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000.
- NANCY, Jean-Luc, *Ivresse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.
- NANCY, Jean-Luc, *L'« il y a » du rapport sexuel*, Paris, Éditions Galilée, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Traduit de l'allemand par Hans Hildenbrad et Laurent Valette, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1872/1991.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie, Fragments posthumes*, Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions Gallimard, 1872/1977.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, Traduit de l'allemand par Henri Albert, Arvensa Éditions, 1886/2015, [En ligne].
- OURY, Jean, *Création et schizophrénie*, Paris, Éditions Galilée, 1989.
- PORTMANN, Adolf, *La Forme animale*, (1961), Traduit de l'allemand par Georges Remy, Paris, Éditions La Bibliothèque, 2013.
- PRUNET, Camille, *Penser l'hybridation, Art et biotechnologie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2018.
- QUÉVAL, Isabelle, *Philosophie de l'effort*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2016.
- QUÉVAL, Isabelle, *S'accomplir ou se dépasser, Essai sur le sport contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.

REMY, Michel, *L'Univers surréaliste de Desmond Morris ou l'inorigine des espèces*, Paris, Éditions Souffles, 1991.

RUBENS, Pierre Paul, *Théorie de la figure humaine*, Paris, Éditions rue d'ULM, 1773/2003

SAVRAY, Adélaïde de, *Cavalières amazones*, Paris, Swan éditeur, 2016.

SÉRULLAZ, Arlette, VIGNOT, Edwart, *Le Bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Éditions Citadelle et Mazenod, 2008.

SOULILLOU, Jacques, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2003.

SUCHET, Myriam, *Indiscipline !*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2016.

TESTART, Alain, *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Paris, Éditions Gallimard, 2017.

THINEY, Jack, *Mort ou vif, chronique d'une taxidermie contemporaine*, Paris, Éditions de La Martinière, 2014.

VENTRESQUE, Renée (dir.), *La Route des Flandres, Claude Simon*, Paris, Éditions Ellipses, 1997.

VIARD, Dominique, *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

VIGUIER, Emma, SOULARD, Sabÿn, MORENO, Jérôme, (dir), *Reliquiae, envers, revers et travers des restes*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015.

VON UEXKULL, Jacob, *Mondes animaux et monde humain*, Traduit de l'allemand par Philippe Muller, Paris, Éditions Denoël, 1956/1965, PDF [En ligne] URL : http://monoskop.org/images/f/f2/Uexkuell_Jakob_von_Mondes_animaux_et_monde_humain.pdf, consulté le 29 août 2019.

WOODS WINNICOT, Donald, *Les Objets transitionnels*, (1969), Traduit de l'anglais par Jeannine Kalmanovitch, Paris, Éditions Payot, 2010.

MONOGRAPHIES D'ARTISTE

ANTHENAISE, Claude d', *et al.*, « Mémoires minuscules » Delphine Gigoux-Martin, Montreuil-sous-Bois, Éditions Lienart, 2011.

ANTOINE, Jean-Philippe, *La Traversée du XX^{ème} siècle, Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.

BERNADAC, Marie-Laure, *Annette Messenger, Mot pour mot*, Dijon, Les Presses du Réel, 2006.

BIEC, Odile, BRENEZ, Nicole, TOUSSAINT, Évelyne, *Mounir Fatmi*, Clermont-Ferrand, Éditions Un deux... quatre, 2006.

BORER, Alain, Joseph Beuys, *Un panorama de l'œuvre*, Lausanne, Éditions Bibliothèque des Arts, 2001.

COMPAN, Leslie, PÉTROVITCH, Françoise, *Radio-Pétrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2009.

GRENIER, Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Éditions Flammarion, 2000.

HUMBLET, Claudine, *Bruce Nauman ou La Relation de l'art à la condition humaine : un aspect de l'art post-moderniste*, Milan, Éditions Skira, 2011.

HUREAU, Alain Daguerre de, *Delacroix*, Paris, Éditions Hazan, 1993.

LAVAL-JEANTET, Marion, MANGIN, Benoît, *Art Orienté Objet : Laval-Jeantet & Mangin : 2001-2011 ; Vers une nouvelle alchimie de l'art et du vivant*, Montreuil-sous-Bois, Éditions CQFD, 2012.

MENGONI, Angela (dir.), *Berlinde De Bruyckere*, Bruxelles, Éditions Fonds Mercator, 2014.

PIRSON Chloé, *Art Orienté objet, Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

PORCHER, Benoît (dir.), *Françoise Petrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2014.

VIRCONDELET, Alain, *Les Chats de Balthus*, Paris, Éditions Flammarion, 2013.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Anima@/animal, Abbaye royale de St Riquier du 19 avril au 31 décembre 2015, Paris, Lienart, 2015.

Africa Remix : L'Art contemporain d'un continent, Centre Pompidou du 25 mai au 8 août 2005, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005.

Annette Messenger, hors jeu, Musée des Beaux-Arts de Nantes du 8 novembre 2002 au 27 janvier 2003, Nantes/Arles, Éditions Musée des Beaux-Arts de Nantes/Actes Sud, 2002.

Bêtes off, La Conciergerie du 17 novembre 2011 au 11 mars 2012, Paris, Éditions du Patrimoine, 2011.

Bruce Nauman, Fondation Cartier du 14 mars au 21 juin 2015, Paris, Éditions Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015.

Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident, Institut du Monde Arabe du 26 septembre 2002 au 30 mars 2003, Paris, Éditions Gallimard, 2002.

Delacroix et l'aube de l'orientalisme, Jeu de Paume du 30 septembre 2012 au 7 janvier 2013, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2012.

Delacroix, Le Voyage au Maroc, Institut du Monde Arabe du 27 septembre 1994 au 15 janvier 1995, Éditions Flammarion, Paris, 1994.

Duchamp, Centre Pompidou du 24 septembre 2011 au 5 janvier 2012, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2014.

For interior, Maison Jean Vilar du 8 au 27 juillet 2005, Arles, Éditions Actes Sud, 2005.

Géricault, La Folie d'un monde, Musée des Beaux-Arts de Lyon du 20 avril au 3 juillet 2006, Paris, Éditions Hazan, 2006.

Ingres et Delacroix, dessins et aquarelles, Musée des Beaux-Arts de Bruxelles du 7 novembre au 21 décembre 1986, Paris, Éditions Michèle Trinckvel, 1986.

Joana Vasconcelos, Versailles, Château de Versailles du 19 juin au 30 septembre 2012, Paris, Éditions Skira Flammarion, 2012.

Joseph Beuys, Centre Pompidou du 30 juin au 3 octobre 1994, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994.

La Part de l'autre, Musée d'Art contemporain de Nîmes du 18 mai au 15 septembre 2002, Arles, Éditions Actes Sud, 2002.

L'Art d'accommoder le gibier, Musée de la chasse et de la nature du 2 septembre 2011 au 22 janvier 2012, Paris, Éditions Gallimard, 2011.

Le Corps en morceaux, Musée d'Orsay du 5 février au 3 juin 1990, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.

Pierrette Bloch, Galerie d'art graphique du 25 septembre au 30 décembre 2002, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002.

Sublime. Les Tremblements du monde, Centre Pompidou-Metz du 11 février au 5 septembre 2016, Paris, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2016.

ARTICLES DE REVUES UNIVERSITAIRES ET NUMÉROS DE REVUE

ALBOU, Philippe, « Montaigne et l'expérience de la chute à cheval », *Histoire des sciences médicales*, Tome 50, n° 4, 2016, PDF [En ligne], mis en ligne le 20 décembre 2016, URL : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx2016x050x004/HSMx2016x050x004.pdf>, consulté le 12 juin 2020.

ANDOKA, Florence, « Machine désirante et subjectivité dans *l'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari », *Philosophique*, n° 15, 2012, mis en ligne le 6 avril 2012, URL : <https://philosophique.revues.org/659>, consulté le 22 juin 2017.

ANDOKA, Florence, « Qu'est-ce qu'un corps sans organes ? », *Philosophique*, n° 16, 2013, mis en ligne le 13 juin 2016, URL : <http://philosophique.revues.org/838>, consulté le 19 décembre 2016.

ANDRIEU, Bernard, « Révolution et hybridité : Le transcorps », *Le Portique*, n° 20, 2007, mis en ligne le 6 novembre 2009, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/1360>, consulté le 8 septembre 2019.

ANHEIM, Étienne, BOUDET, Jean-Patrice, MERCIER, Franck, *et al.*, « Aux sources du sabbat. Lectures croisées de L'Imaginaire du sabbat. Édition critique des textes les plus anciens (1430 ca. -1440 ca.) », *Médiévales*, n° 42, 2002, PDF [En ligne], mis en ligne en 2002, URL : https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_2002_num_21_42_1548, consulté le 18 novembre 2019.

ANTONIOLI, Manola, JABRE, Elias, « Bêt(is)es, Entre Derrida, Deleuze-Guattari et Sloterdijk », *Chimères*, n°81, Toulouse, Éditions Érès, 2014.

BALADINE HOWALD, Isabelle, « L'Animal inspire », *Le Portique* [En ligne], n° 23-24, 2009, mis en ligne le 28 septembre 2011, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2441>, consulté le 23 janvier 2020.

BEAULIEU, Alain, « L'Expérience deleuzienne du corps », *Revue internationale de philosophie*, n° 222, avril 2002, mis en ligne le 30 septembre 2009, URL : <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-511.htm>, consulté le 2 octobre 2017.

BÉGOUT, Bruce, « Les Animaux chez Heidegger », *Labyrinthe*, n° 40, 2013, mis en ligne le 1^{er} mars 2015, URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4313>, consulté le 16 janvier 2018.

BEN MILED, Aïcha, « L'Énigme du féminin dans *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch », *Figures de la psychanalyse*, n° 36, 2018, mis en ligne le 25 octobre 2018, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-figures-de-la-psy-2018-2-page-199.htm>, consulté le 27 mars 2020.

BERTRAND, Alain, « La Branche armée du féminisme : les Amazones », *Labyrinthe*, n° 7, octobre 2000, mis en ligne le 20 avril 2005, URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/742>, consulté le 19 novembre 2019. `

BOETSCH, Gilles, « Physiognomonie féminine », *Corps*, n° 8, janvier 2010, mis en ligne le 10 juin 2010, URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2010-1-page-73.htm>, consulté le 12 avril 2020.

BRUN, Anne, « Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud », *Cliniques méditerranéennes*, n° 80, février 2009, mis en ligne le 28 décembre 2009, URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2009-2-page-143.htm>, consulté le 25 juillet 2020.

BURGAT, Florence, « La Dignité de l'animal, une intrusion dans la métaphysique du propre de l'homme », *L'Homme*, n° 161, janvier-mars 2002, mis en ligne le 3 juillet 2007, PDF [en ligne], URL : <https://lhomme.revues.org/11201>, consulté le 22 janvier 2016.

CATTELIN, Sylvie, LOTY, Laurent, « Sérendipité et indiscipline », *Revue Hermès*, n° 67, mars 2013, mis en ligne le 6 mars 2014, URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2013-3-page-32.htm>, consulté le 29 juillet 2020.

CHABLOZ, Nadège, « Tourisme et primitivisme. Initiations au bwiti et à l'iboga (Gabon) », *Cahiers d'études africaines*, 2009, mis en ligne le 25 juin 2009, URL : <http://journals.openedition.org/etudesaficaines/18752>, consulté le 27 avril 2020.

CHARBONNIER, Pierre, « Donna Haraway : Réinventer la nature », *Mouvements*, n° 60, avril 2009, mis en ligne le 18 juin 2009, URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-4-page-163.htm>, consulté le 10 octobre 2019.

CHAUVEAU, Jonathan, « Sculpture immersive. Peter Sloterdijk et l'art de l'installation », *Rue Descartes*, n° 71, janvier 2011, mis en ligne le 1 février 2011, URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2011-1-page-15.htm>, consulté le 28 juillet 2018.

CHEFDHOTEL, Astrid, « Cheval, mon beau miroir », *Le Carnet PSY*, n° 140, 2009, mis en ligne le 1^{er} janvier 2010, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-le-carnet-psy-2009-9-page-46.htm>, consulté le 27 janvier 2020.

CHENIQUE, Bruno, « Géricault et la démence des foules », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, n° 24, février 2011, mis en ligne le 2 janvier 2012, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2011-2-page-65.htm>, consulté le 20 mai 2020.

CHEVALIER, Vèrène, LE MANCQ, Fanny, « L'Invisibilisation du corps des cavaliers », *Sociologie*, n° 2, 2013, mis en ligne le 27 septembre 2013, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-sociologie-2013-2-page-183.htm>, consulté le 27 janvier 2020.

CITTON, Yves, WALENTOWITZ, Saskia, « Pour une écologie des lignes et des tissages », *Revue des Livres*, n° 4, mars 2012, mis en ligne le 20 octobre 2013, PDF [En ligne], URL : <http://www.yvescitton.net/wp-content/uploads/2013/10/Citton-Walentowitz-Ingold-EcologieLignes-RdL-4-2012.pdf>, consulté le 28 janvier 2017.

DENIS-MOREL, Barbara, « L'Animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau », *Revue Société et représentation*, n° 27, janvier 2009, mis en ligne le 29 juin 2009, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2009-1-page-155.htm>, consulté le 29 mars 2016.

DESBUISSONS, Frédérique, « Voir le mal en face : L'Origine du monde de Gustave Courbet », *Ligeia, dossiers sur l'art*, 1997, mis en ligne le 13 décembre 2013, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00922052/document>, consulté le 6 avril 2020.

DESPRET, Vinciane, « Rencontrer, avec Donna Haraway, un animal », *Critique*, n° 747-748, août-septembre 2009, mis en ligne le 1^{er} décembre 2011, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-critique-2009-8-page-745.htm>, consulté le 29 août 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Le Visage entre les draps », *Nouvelle revue de la psychanalyse*, n° 41, Paris, Gallimard, 1990.

DIGARD, Jean-Pierre, « Le Tournant obscurantiste en anthropologie », *L'Homme*, n° 203-204, 2012, mis en ligne le 3 décembre 2014, URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23292>, consulté le 27 février 2020.

DIGARD, Jean-Pierre, « Raisons et déraison. Des revendications animalitaires. Essai de lecture anthropologique et politique », *Pouvoirs*, n° 131, 2009, mis en ligne le 1^{er} janvier 2010, URL : <https://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2009-4-page-97.htm>, consulté le 27 février 2020.

DOLBEAU, Monique, « Pratiques sensorielles et rapport à l'animal dans la maréchalerie », *Communication*, n° 86, 2010, mis en ligne le 1^{er} janvier 2012, URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-1-page-145.htm>, consulté le 29 septembre 2019.

DORÉ, Antoine, MICHALON Jérôme, LIBANO MONTEIRO, Teresa, « Place et incidence des animaux dans les familles », *Enfances Familles Générations*, n° 32, 2019, mis en ligne le 15 mai 2019, URL : <http://journals.openedition.org/efg/698>, consulté le 2 mars 2020.

DREYFUS, Charles, « Beuys et l'animal », *Inter*, n° 113, hiver 2013, mis en ligne le 22 février 2013, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2013-n113-inter0419/68316ac.pdf>, consulté le 18 août 2019.

DUFFY, Helen, FORTIER-ROLLAND, Marie-Sylvie, « Joseph Beuys, Le Miroir de l'âge technicien », *Vie des Arts*, vol 25, n° 100, 1980, mis en ligne à une date inconnue, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/54594ac>, consulté le 27 août 2019.

DUGAS, Charles. « La Mort du centaure Nessos », *Revue des Études Anciennes*, Tome 45, 1943, PDF [En ligne], mis en ligne le 22 avril 2018, URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/rea_0035-2004_1943_num_45_1_3244.pdf, consulté le 16 septembre 2019.

DUPERREX, Matthieu, « Acosmies. Sur la frange d'un monde inhabitable », *Literr@ Incognita*, n° 9, 2018, mis en ligne le 31 mars 2018, URL : <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2018/01/09/acosmies-sur-la-frange-dun-monde-inhabitable/>, consulté le 5 avril 2018.

DUPEUX, Yves, « Ontologie de l'animal, et au-delà », *Lignes*, n° 28, 2009, mis en ligne le 1^{er} décembre 2013, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-lignes-2009-1-page-93.htm>, consulté le 27 janvier 2020.

DUPORTAIL, Guy-Félix, « Autopsie du corps sans organes », *Essaim*, n° 26, janvier 2011, mis en ligne le 1^{er} février 2011, URL : <http://www.cairn.info/revue-essaim-2011-1-page-91.htm>, consulté le 22 juin 2017.

DURAND, Sophie, « Nouveau-né et animal de compagnie : chacun a sa place », *Enfances & Psy*, n° 35, février 2007, mis en ligne le 1^{er} juin 2007, URL : <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2007-2-page-76.htm>, consulté le 2 mars 2020.

EGAÑA, Miguel, « L'Assujettissement artistique de l'animal », *nouvelle Revue d'esthétique*, vol. 12, n° 2, 2013, [En ligne], mis en ligne le 27 janvier 2014, URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-2-page-211.htm>, consulté le 29 août 2019.

EGAÑA, Miguel, « En finir avec l'interprétation ? Postérité d'une formule marxiste », *nouvelle Revue d'esthétique*, vol. 1, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 novembre 2012, URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-1-page-47.htm>, consulté le 10 mars 2020.

ÉTIENNE, Émilie, « Érotique de la femme-animale dans la peinture baroque », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 1, n° 33, 2014, mis en ligne le 4 septembre 2015, URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2014-1-page-133.htm>, consulté le 21 mars 2020.

FEDI, Laurent, « L'humain en philosophie : la parenthèse de la culpabilité », *Le Philosophoire*, n° 23, février 2004, mis en ligne le 1^{er} janvier 2012, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2004-2-page-134.htm>, consulté le 21 août 2020.

FILLOUX, Janine, « Nietzsche et le mal : du chaos à l'étoile dansante », *Imaginaire & Inconscient*, n° 19, janvier 2007, mis en ligne le 8 avril 2008, URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2007-1-page-69.htm>, consulté le 30 juin 2020.

FOGNINI, Mireille, « Traversée d'une exposition de la souffrance "Francis Bacon : le sacré et le profane" », *Le Coq-héron*, n° 180, 2005, mis en ligne le 1^{er} février 2005, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2005-1-page-139.htm>, consulté le 8 février 2018.

FONTENAY, Élisabeth de, « L'Homme et l'animal : anthropocentrisme, altérité et abaissement de l'animal », *Pouvoirs*, n° 131, avril 2009, mis en ligne le 1^{er} mai 2009, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-pouvoirs-2009-4-page-19.htm>, consulté le 16 juillet 2019.

GALVANI, Pascal, « Étudier sa pratique : une autoformation existentielle par la recherche », *Présences*, 2008, PDF [En ligne], URL : https://www.uqar.ca/uqar/universite/a-propos-de-luqar/departements/psychosociologie_et_travail_social/n1galvani.pdf, consulté le 7 juillet 2020.

GIRARD Mathilde, « Humanimalités métamorphoses comment meurt-on ? », *Lignes*, n° 28, 2009, mis en ligne le 1^{er} décembre 2013, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-lignes-2009-1-page-38.htm>, consulté le 10 janvier 2020.

GLICENSTEIN, Jérôme, « Ruben Östlund, The Square. Film, 2017, 142 minutes », *Marges*, n° 26, 2018, mis en ligne le 25 mai 2018, URL : <https://www.cairn.info/revue-marges-2018-1-page-142.htm>, consulté le 26 mars 2019.

GOURMELEN, Laurent, « Le Centaure et les ambivalences du conseiller : Nessos et Chiron », *Dialogues d'histoire ancienne*, Supplément n° 17, 2017, mis en ligne le 18 décembre 2017, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-dialogues-d-histoire-ancienne-2017-Supplement17-page-59.htm>, consulté le 9 septembre 2019.

GRANDJEAN Nathalie, « Éléments pour une éthico-politique chienne. À propos du *Manifeste des espèces compagnes* de Donna Haraway », *Comment S'en Sortir ?*, n° 6, hiver 2018, PDF [En ligne], mis en ligne le 5 octobre 2018, URL : <https://commentssortir.files.wordpress.com/2018/12/CSS6-FULL.pdf>, consulté le 4 octobre 2019.

HOQUET, Thierry. « "Insaisissable Haraway" » *Sociologie et sociétés*, volume 42, n° 1, printemps 2010, mis en ligne le 15 juin 2010, URL : <https://doi.org/10.7202/043961ar>, consulté le 23 janvier 2020.

IUSO, Anna, « "Ma vie est un ouvrage à l'aiguille" », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 35, 2012, mis en ligne le 01 mai 2014, URL : <http://journals.openedition.org/cli/10515>, consulté le 27 mai 2020.

JEANGÈNE-VILMER, Jean-Baptiste, « La Philosophie à l'épreuve de l'animal », *Klésis, Revue philosophique*, n° 16, octobre 2010, mis en ligne le 16 octobre 2010, URL : <http://www.jbjv.com/La-philosophie-a-l-epreuve-de-l.html>, consulté le 29 mars 2019.

JEANGÈNE-VILMER, Jean-Baptiste, « Animaux dans l'art contemporain : la question éthique », *Jeu : Revue de théâtre*, n° 130, mars 2009, mis en ligne le 15 mars 2009, URL : <https://www.jbjv.com/Animaux-dans-l-art-contemporain-la.html>, consulté le 29 mars 2019.

JOLIVET, Vincent, « Le Bestiaire Sadien », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 111, mars 2011, mis en ligne le 3 novembre 2011, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-3-page-577.htm>, consulté le 10 avril 2020.

JOLY, Patrice, « Psychosomatic, Carsten Holler-Soma », *02*, n° 57, printemps 2011, mis en ligne le 1^{er} mars 2012, URL : <http://www.zerodeux.fr/wp-content/uploads/2012/02/0257.pdf>, consulté le 2 avril 2016.

KELLY, Kerry, NOVICK Jack, « Une théorie développementale du sadomasochisme », *Revue française de psychanalyse*, vol. 6, n° 4, 2002, mis en ligne à une date inconnue, URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2002-4-page-1133.htm>, consulté le 24 janvier 2020.

KREUTZER, Michel, « De la notion de genre appliquée au monde animal », *Revue du MAUSS*, n° 39, 2012, mis en ligne le 20 juillet 2012, URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2012-1-page-218.htm>, consulté le 17 septembre 2019.

LAFARGUE, Bernard (dir.), « Animaux d'artistes », *Figures de l'art*, n° 8, Pau, Presses de l'université de Pau et des Pays de l'Adour, 2005.

LANCRI, Jean, « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques », *Plastik*, n° 1, 2001, PDF [En ligne], mis en ligne le 1^{er} février 2002, URL : <https://fr.calameo.com/books/004891065095eadc0ead9>, consulté le 7 juillet 2020.

LAURENT, Jérôme, « Fil d'or et fils de fer. Sur l'homme "marionnette" dans le livre I des Lois de Platon (644c-645a) », *Archives de Philosophie*, n° 3, 2006, mis en ligne le 1^{er} juillet 2008, URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-3-page-461.htm>, consulté le 7 mars 2020.

LAVAL-JEANTET, Marion, « Approche thérapeutique de la prise d'iboga dans l'initiation au Bwiti vécue par les Occidentaux », *Psychotropes*, vol. 10, 2004, mis en ligne le 1^{er} avril 2004, URL : <https://www.cairn.info/revue-psychotropes-2004-3-page-51.htm>, consulté le 28 avril 2020.

LAVAL-JEANTET, Marion, « La Voie du rêve / The Path of Dream », *Espace Sculpture*, n° 91, printemps 2010, mis en ligne le 28 mars 2011, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/63016ac>, consulté le 28 avril 2020.

LEMAITRE, Barbara, PDF [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : http://carolinasauquel.com/wpcontent/uploads/2015/10/Pentimenti_Lema%C3%A0tre-FR_ENG.pdf, consulté le 30 mars 2018.

LE MALÉFAN, Pascal, « La Marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique », *Cliniques méditerranéennes*, n° 70, 2004, mis en ligne le 1^{er} octobre 2005, URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2004-2-page-227.htm>, consulté le 19 février 2020.

LOTRINGER, Sylvère, « Écrire pour les analphabètes », *Chimères*, n° 90, mars 2016, mis en ligne le 21 juin 2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2016-3-page-182.htm>, consulté le 2 décembre 2019.

MAILLARD, Julia, « Les Transports du masques, pratiques et performativité de l'imaginaire (et) du paraître à la fin du XVI^e siècle », *Nueva Epoca*, n° 6, 2018, PDF [En ligne], mis en ligne le 7 décembre 2019, URL : https://www.researchgate.net/publication/329563283_Les_transports_du_masque_et_du_deguisement_Pratiques_et_performativite_de_l'imagaire_et_du_paraître_a_la_fin_du_XVIe_siecle_Means_and_delight_of_wearing_mask_and_disguise_Practices_and_performativity_, consulté le 7 février 2020.

MARIN, Claire, « L'Œil et la main : La Métaphysique du toucher dans la philosophie française, de Ravaisson à Derrida », *Les Études philosophiques*, n° 64, janvier 2003, mis en ligne le 1^{er} mars 2003, URL : <http://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2003-1-page-99.htm>, consulté le 19 septembre 2016.

MAZALEIGUE-LABASTE, Julie, « Le Dispositif masochiste », *La Clinique lacanienne*, n° 28, février 2016, mis en ligne le 9 janvier 2017, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-la-clinique-lacanienne-2016-2-page-119.htm>, consulté le 7 mai 2020.

MÉAUX, Danièle (dir.), « Animal/Humain : passages », *Figures de l'art*, n° 27, Pau, Presses de l'université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014.

MERMET, Laetitia, « Équithérapie. Du corps vécu au corps relationnel », *Le Journal des psychologues*, n° 303, 2012, mis en ligne le 12 décembre 2012, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2012-10-page-68.htm>, consulté le 9 mars 2020.

MÉTRAL, Marie-Odile, « Miniature, grotesque, mimésis », *Anthropologie et société*, n° 3, 1981, mis en ligne le 6 mars 2017, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/006048ar>, consulté le 28 février 2020.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie de, « Le Fantasma de Pygmalion », *Topique*, n° 3, mars 2008, mis en ligne le 1^{er} avril 2008, URL : <https://www-cairn-info-s.nomade.univ-tlse2.fr/revue-topique-2008-3-page-7.htm>, consulté le 24 octobre 2017.

MOLINET, Emmanuel, « L'Hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique*, n° 2, 2006, mis en ligne le 22 décembre 2006, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/851>, consulté le 07 septembre 2019.

MOURGUES, Marcelle, « Les Chivau-frus de Provence », *Revue Folklore*, n° 103, Automne 1961, PDF [En ligne], mis en ligne le 14 février 2014, URL : http://garae.fr/Folklore/R52_103_AUTOMNE_1961.pdf, consulté le 8 février 2020.

NAUGRETTE, Catherine, « De la *catharsis* au cathartique : le devenir d'une notion esthétique. » *Tangence*, n° 88, automne 2008, mis en ligne le 21 avril 2009, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/029754ar>, consulté le 28 mars 2020.

NOACCO, Cristina, « Physiologos. Le Bestiaire des bestiaires, Texte traduit du grec, introduit et commenté par Arnaud Zucker », *Anabases*, n° 3, 2006, mis en ligne le 1^{er} janvier 2012, URL : <http://journals.openedition.org/anabases/2624>, consulté le 10 septembre 2019.

NOËL, Romain, « Une science mélancolique », *Critique*, n° 860-861, janvier-février 2019, mis en ligne le 8 février 2019, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-critique-2019-1-page-136.htm>, consulté le 26 juillet 2020.

O'HARE WILSON, Maureen, « Le Spectateur et la frise équestre du Parthénon », *Dialogues d'histoire Ancienne*, vol. 31, n° 2, 2005, mis en ligne le 16 mai 2018, URL : https://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2005_num_31_2_3754, consulté le 6 juin 2020.

OPPENHEIM, Gérard, « Sade masochiste », *L'Information psychiatrique*, Vol. 88, février 2012, mis en ligne le 15 novembre 2012, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-l-information-psychiatrique-2012-2-page-117.htm>, consulté le 8 mai 2020.

PARRET, Hermann, « Le Corps selon Duchamp », *Protée*, n° 28, 2000, mis en ligne le 22 février 2002, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2000-v28-n3-pr2784/030608ar.pdf>, consulté le 18 juin 2018.

PEMBERTON, Richard R., « Ironie et stratégie : "le Sardanapale de Byron" », *Romantisme*, n° 7, 1974, mis en ligne à une date inconnue, URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1974_num_4_7_4966, consulté le 20 juillet 2020.

PERRÉE, Caroline, « Au Mexique, la mort sainte dans l'art. Teresa Margolles : quand l'œuvre saigne », *Amerika*, n° 8, 2013, mis en ligne le 22 avril 2014, URL : <http://journals.openedition.org/amerika/3812>, consulté le 29 août 2020.

PHILBRICK, Inigo, « La Révélation érotique de la philosophie de l'art », *La Règle du jeu*, n° 43, Paris, Grasset, mai 2010.

PORTIER, Julie, « Mohamed Bourouissa », *Zéro deux*, hiver 2012, mis en ligne le 16 décembre 2012, URL : <https://www.zerodeux.fr/guests/mohamed-bourouissa/>, consulté le 20 mai 2017.

POTESTÀ, Andréa, « "Animal, trop animal" », *Le Portique*, n° 23-24, 2009, mis en ligne le 28 avril 2010, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2425>, consulté le 17 juillet 2020.

SAQUEL, Carolina, « D'arrière en avant », *Chimères*, n° 61, 2006, mis en ligne le 26 octobre 2014, URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2006-2-page-31.htm>, consulté le 9 novembre 2017.

SCHEID, John, « L'Animal mis à mort », *Études rurales*, n° 147-148, 1998, PDF [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 1998, URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/rural_00142182_1998_num_147_1_3617.pdf, consulté le 14 février 2020.

SERVAIS, Véronique, « La Relation homme-animal. La relation à l'animal peut-elle devenir significative, donc thérapeutique, dans le traitement des maladies psychiques ? », *Enfance & Psy*, n° 35, février 2007, mis en ligne le 1^{er} avril 2007, URL : <http://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2007-2-page-46.htm>, consulté le 04 avril 2017.

SINGER, Hélène, « De la satire politique au bestiaire artistique », *Ligeia*, n° 145-148, 2016, mis en ligne le 1^{er} décembre 2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2016-1-page-19.htm>, consulté le 27 février 2020.

STIEGLER, Barbara, « Nous rendre comme maîtres et possesseurs du vivant ? », *Lignes*, n° 7, 2002, mis en ligne le 1^{er} mars 2014, URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2002-1-page-84.htm>, consulté le 10 octobre 2019.

THOMAS, Frédérique, « À cheval vers le *duende* », *Sigila*, n° 32, 2013, mis en ligne le 1^{er} janvier 2019, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-sigila-2013-2-page-49.htm>, consulté le 9 septembre 2019.

TESTART, Alain, « Les Amazones, entre mythe et réalité », *L'Homme*, n° 163, juillet-septembre 2002, mis en ligne le 3 juillet 2007, URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/12001>, consulté le 19 novembre 2019.

TORDO, Frédéric, « Un cas de fétichisme pervers par hybridation technologique », *Cliniques méditerranéennes*, n° 96, février 2017, mis en ligne le 21 septembre 2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2017-2-page-231.htm>, consulté le 2 décembre 2019.

VERNER, Lorraine, « Abject et petites bêtes. L'honnie *Periplaneta americana*, selon Catherine Chalmers », *Ligeia*, n° 145-148, janvier 2016, mis en ligne le 1^{er} décembre 2017, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-ligeia-2016-1-page-88.htm>, consulté le 11 juin 2020.

VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *Le Portique*, n° 23-24, 2009, mis en ligne le 28 septembre 2011, URL : <http://leportique.revues.org/2454>, consulté le 13 février 2017.

VISSAULT, Maïté, « Joseph Beuys : la Fabrique d'un Chaman », *Art et société*, n° 15, avril 2007, mis en ligne le 26 avril 2007, URL : <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/2394>, consulté le 20 juillet 2019.

VUILLEMENOT, Jean-Luc, « Enfants et animaux, partenaires de vie, partenaires de jeu », *Spirale*, n° 24, 2002, mis en ligne le 1^{er} janvier 2006, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-spirale-2002-4-page-103.htm>, consulté le 27 janvier 2020.

VUILLEMENOT, Jean-Luc, « La Relation entre l'homme et l'animal de compagnie », *Bulletin académique vétérinaire de France*, Tome 157, n° 4, 2004, PDF [En ligne], mis en ligne le 3 juin 2004, URL : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/47738/AVF_2004_4_51.pdf?sequence=1, consulté le 13 mars 2020.

ZÉHENNE, Camille, « De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours. DAVILA, Thierry, 2010, Éditions du Regard, Paris, 309 p. », *Communication & langages*, n° 170, avril 2011, mis en ligne le 1^{er} novembre 2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2011-4-page-124.htm>, consulté le 14 août 2020.

ZILIO, Marion, « Une traversée hybride en régime numérique. Enjeux et travers contemporain. », *Litter@ Incognita*, n° 4, 2012, mis en ligne en 2012, URL : <http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2016/02/16/numero-4-2011-article-7-mz/>, consulté le 15 octobre 2019.

CHAPITRES D'OUVRAGE

ANDRÉ, Jacques, « 4. Féminité et passivité sur la scène originaire. La petite mort de Sardanapale », *Aux origines féminines de la sexualité*, Presses universitaires de France, 2004, mis en ligne le 1^{er} juillet 2014, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/aux-origines-feminines-de-la-sexualite--9782130544173-page-73.htm>, consulté le 8 avril 2020.

CHENIQUE, Bruno, « Géricault, le Salon de 1814 et les semaines saintes d'un mousquetaire républicain », in DARRAGON, Éric (dir.), *La Provocation, une dimension de l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004.

DÉSVEAUX, Emmanuel, « La Femme et le cheval », in *Avant le genre, triptyque d'anthropologie hardcore*, Paris, Éditions EHESS, PDF [En ligne], mis en ligne le 4 septembre 2015, URL : <https://books.openedition.org/editionsehess/1257?lang=fr#bodyftn19>, consulté le 17 octobre 2019.

FOUCAULT, Michel, « Michel Foucault, une entrevue : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », in D. De fort et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits IV. 1980-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

GARCIN-MARROU, Flore, « De la marionnette "rhizomatique" à l'automate spirituel, chez Gilles Deleuze », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUES, Joëlle, VAN

HAESEBROECK, Élise, *Marionnette, corps-frontière*, Arras, Presses de l'université Artois, 2016, PDF [En ligne], mis en ligne le 1^{er} mai 2018, URL : https://www.flore Garcin Marrou.com/wp-content/uploads/2018/04/Article_Flore-Garcin-Marrou_Deleuze_et_la-marionnette.pdf, consulté le 21 février 2020.

GROS, Frédéric, « La Parrêsia », in FOUCAULT, Michel, *Discours et vérité*, Paris, Éditions Vrin, 2016.

GROSSMAN, Évelyne, « Introduction », in *Artaud, L'Aliéné authentique*, Tours, Éditions Farrago-Léo Scheer, 2003, PDF [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01422058/document>, consulté le 20 février 2020.

GUICHET, Jean-Luc, « Chapitre 6 - L'Animal comme miroir de l'homme au XVIII^e siècle », in CAMOS, Valérie, *Homme et animal, la question des frontières*, Versailles, Éditions Quæ, 2009, mis en ligne le 1^{er} avril 2010, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/homme-et-animal-la-question-des-frontieres--9782759203222-page-73.htm>, consulté le 6 août 2020.

HEIDEGGER, Martin, « ...L'Homme habite en poète... », in *Essais et conférences*, Traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Éditions Gallimard, 1958.

KRISTEVA, Julia, « Le corps d'Adel », in *Adel Abdessemed par*, Paris, Manuela Éditions, 2016.

LARUE, Anne, « Mazeppa, icône gay. Un héros de la volupté : Mazeppa romantique », in *La France et la Pologne : histoire, mythes, représentations*, Paris, Éditions Champion, 1999.

LÉVY-GIRES, Noëlle, « Se coiffer au Moyen Âge ou l'impossible pudeur », in *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, mis en ligne le 15 mai 2014, URL : <https://books.openedition.org/pup/4214?lang=fr>, consulté le 20 juillet 2020.

LIGNEREUX, Yves, « La Domestication du cheval, données de l'archéozoologie », in CHARY, Jean François, *Encyclopédie du cheval*, Paris, Éditions Aniwa, 2001, PDF [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : https://www.academia.edu/5333773/La_domestication_du_cheval_-_donn%C3%A9es_de_larch%C3%A9ozoologie, consulté le 28 janvier 2020.

MADONDO, Hyacinth, « 6 - "Pourquoi dois-je me coucher sous toi ? [...] moi aussi j'ai été faite avec de la poussière, et je suis donc ton égale". Lilith, première Ève et sage-femme », in *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*. Paris, Éditions Armand Colin, 2012, mis en ligne le 9 mars 2016, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/femmes-mediatrices-et-ambivalentes--9782200272814-page-99.htm>, consulté le 21 avril 2020.

MÉNISSIER, Thierry, « Lire Machiavel ? Introduction », in *Machiavel ou La politique du centaure*, Éditions Hermann, 2010, mis en ligne le 11 décembre 2017, PDF [En ligne], URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01660808/document>, consulté le 9 septembre 2019.

SCHAEFFER, Jacqueline, « Ève ou Lilith ? Les transgressives », in *Transgression*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, mis en ligne le 17 septembre 2015, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/transgression--9782130575627-page-85.htm>, consulté le 22 avril 2020.

STÉPANOFF, Charles, « 8. Le costume, corps-univers », in *Voyager dans l'invisible. Techniques chamaniques de l'imagination*, Paris, Éditions La Découverte, 2019, mis en ligne le 8 novembre 2019, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/voyager-dans-l-invisible--9782359251586-page-300.htm>, consulté le 22 juillet 2020.

VIARD, Dominique, « La Modalité narrative et les figures du sujet », in *Une mémoire inquiète : La Route des Flandres de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, mis en ligne le 30 mars 2018, URL : <https://books.openedition.org/septentrion/14193>, consulté le 4 juillet 2020.

YON, Jean-Claude, « Chapitre 2 - Un mouvement ambigu : le romantisme », in *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2010, mis en ligne le 9 mars 2016, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/histoire-culturelle-de-la-france-au-xixe-siecle--9782200353278-page-39.htm>, consulté le 2 juillet 2020.

ZAPPERI, Giovanna, « Chapitre 2. La féminité de Rose Sélavy », in *L'Artiste est une femme. La Modernité de Marcel Duchamp*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, mis en ligne le 4 mars 2016, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/l-artiste-est-une-femme--9782130606543-page-51.htm>, consulté le 1^{er} avril 2020.

ACTES DE COLLOQUE

ABRILLE, Raphaël, « L'Art (contemporain) de la taxidermie », Acte du colloque international *Que la bête meurt, L'Animal et l'art contemporain*, 11 juin 2012, Paris, INHA, PDF [En ligne], mis en ligne en juin 2012, URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/TexteFInalR_Abrille.pdf, consulté le 13 janvier 2016.

BONNET BALAZUT, Amélie, « L'Animal, figure anamorphosique de l'homme », Acte du congrès IFRAO *L'Art pléistocène dans le monde*, Tarascon-sur-Ariège, mis en ligne le 9 septembre 2010, URL : https://blogs.univ-tlse2.fr/palethnologie/wp-content/files/2013/fr-FR/Palethnologie-2013-FR-EUR03_Balazut.pdf, consulté le 17 mai 2020.

GITTON-RIPOLL, Valérie, « Chiron le cheval-médecin, ou pourquoi Hippocrate s'appelle Hippocrate », in *Le Médecin initié par l'animal. Animaux et médecine dans l'Antiquité grecque et latine*. Actes du colloque international tenu à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux à Lyon, 26 et 27 octobre 2006, PDF [En ligne], mis en ligne le 8 mai 2016, URL : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/mom_0151-7015_2008_act_39_1_1008.pdf, consulté le 24 septembre 2019.

GORGIEVSKI, Sandra, « Lady Godiva : mythe et réalité d'une maîtresse femme » in *Voix de femmes au Moyen Âge*, Actes du colloque CEMA, 26-27 mars 2010, Paris IV-Sorbonne, PDF [En ligne], mis en ligne le 8 mai 2016, URL : https://www.academia.edu/23958899/Lady_Godiva_mythe_et_r%C3%A9alit%C3%A9_d_une_ma%C3%AEtresse_femme, consulté le 31 mars 2020.

YAZUV, Perin Emel, « La Mythologisation du sujet en photographie : une pratique auto-fictionnelles dans les arts plastiques », Acte du colloque de Cerisy *Autofictions*, 2008, PDF [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : <http://presses.univ-lyon2.fr/download.php?i2a=26>, consulté le 16 décembre 2019.

CONFÉRENCES ET SÉMINAIRES

ARSENIE-ZAMFIR, Raluca, « Pourquoi le corps sans organes est-il "plein" ? », Journée d'étude *L'Anti-Cédipe*, 2 et 3 décembre 2005, Université de Poitiers, PDF [En ligne], mis en ligne le 10 mai 2007, URL : http://erraphis.univ-tlse2.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHER=1317125365827, consulté le 22 juin 2017.

BOUROUISSA, Mohamed, présentation de *Horse Day* à la galerie Le Bal, 21 octobre 2016, enregistrement audio, [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : https://www.le-bal.fr/2016/10/horseday#_blank, consulté le 16 mai 2017.

CARBONE, Mauro, « Le Post-humain, la chair et le renversement du platonisme : penser avec Merleau-Ponty (I') aujourd'hui », Séminaire *Le Corps et le post-humain*, Université Lumière Lyon 2, 4 février 2011, PDF [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : http://www.maurocarbone.org/lyon/docs/text/Mauro_carbone_posthumain_chair_renversement_du_platonisme.pdf, consulté le 19 février 2020.

KHAN, Axel, *Les Enjeux de la génétique*, [DVD], Vanves, CERIMES, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « Achever le cheval : un problème historique et un problème poétique (à partir de L'Acacia de Claude Simon) », Journées d'étude université Paris-Sorbonne, *Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire : Joseph Conrad, Claude Simon, António Lobo Antunes*, 25 et 26 janvier 2018, PDF [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/colsem/pdf/Tiphaine-Samoyault-Achever_cheval.pdf, consulté le 4 juillet 2020.

SAUVAGNARGUES, Anne, « Le Corps sans Organes », workshop des masters des universités de Bordeaux, Poitiers, Toulouse, *L'Anti-œdipe, Deleuze-Guattari*, 2 décembre 2005, mis en ligne le 27 octobre 2005, URL : <http://uptv.univ-poitiers.fr/search/video/1046/le-corps-sans-organes/index.html>, consulté le 21 janvier 2017.

ZOURABICHVILI, François, *Qu'est-ce qu'un devenir pour Gilles Deleuze ?*, Conférence à Horlieu (Lyon), le 27 mars 1997, PDF [En ligne], mis en ligne le 27 mars 1997, URL : <http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf>, consulté le 29 juillet 2020.

ÉMISSIONS DE RADIO

ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, 22-29 novembre 1947, Radio française.

BOURMEAU, Sylvain, « En finir avec la nature ! », *La Suite dans les idées*, 22 février 2020, France Culture.

DAMASIO, Alain, *La Société de surveillance de Foucault*, 13 juin 2014, France Culture.

FINKIELKRAULT, Alain, « La Forme animale », *Répliques*, 15 février 2014, France Culture, mis en ligne le 15 février 2014, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/la-forme-animale>, consulté le 13 janvier 2016.

LOISY, Jean de, « La Mort de Sardanapale », *Les Regardeurs*, 4 septembre 2016, France Culture.

MOSNA-SAVOYE, Géraldine, « Variations sur la répétition, Deleuze : différence et répétition », *Les Chemins de la philosophie*, 27 avril 2016, France Culture.

MOSNA-SAVOYE, Géraldine, « Georges Bataille : de l'érotisme à la petite mort », *Les Chemins de la philosophie*, 15 juin 2016, France Culture.

MOSNA-SAVOYE, Géraldine, « Jusqu'où peut-on aller avec son chien ? », *Le Journal de la philo*, 29 janvier 2019, France Culture.

OMELIANENKO, Irène, « Les Artistes contemporains et le monde animal », *Sur les docs*, 19 janvier 2012, France Culture.

VAN REETH, Adèle, « Quatre malentendus nietzschéens : "deviens qui tu es" », *Les Chemins de la philosophie*, 12 septembre 2019, France Culture.

VAN REETH, Adèle, « Philosophie de l'effort d'Isabelle Queval », *Les Chemins de la philosophie*, 25 novembre 2016, France Culture.

VAN REETH, Adèle, « Philosophie de l'excès : Aristote et Platon, faut-il être prudent ? », *Les Chemins de la philosophie*, 10 octobre 2019, France Culture.

VIDARD, Mathieu, « Le Droit des animaux et l'attachement », *La Tête au carré*, 18 février 2014, France Inter.

WAGMAN, Mathilde, « Les Mystères de la licorne », *Les Animaux ont aussi leur histoire*, 30 août 2015, France Culture.

HDR ET THÈSES

ALIOUI, Latifa, *Fêtes populaires et institutionnelles en Provence au XVII^e siècle*, Thèse de doctorat en Langues et Littérature française, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 2010, 382 p. [En ligne].

ANDREA ROJAS, Maria, *Michel Foucault, la Parrêsia, une éthique de la vérité*, Thèse de doctorat en Philosophie, Université Paris-est Créteil, 2012, 409 p. [En ligne].

AUGAIS, Thomas, *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'atelier*, Thèse de doctorat en Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, 2009, 715 p. [En ligne].

BAUMANN, Pierre, *Les Objets libres, pour une écologie de la pensée plastique*, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Bordeaux-Montaigne, 2015. [En ligne].

BORSARI, Alexandra, *Analyse du fantasme du retour à la nature et mise en lumière des structures archaïques de l'imaginaire contemporain (Europe occidentale)*, Thèse de doctorat en Sciences politiques, Université de Marne la Vallée, 2010, 331 p. [En ligne].

CADAUREILLE, Céline, *L'Obscénité et les limites du voir*, Thèse de doctorat en Arts Plastiques, Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2009, 449 p.

CAZAUX, Alice, *De l'idiot au fou dédoublé : recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*, Thèse de doctorat en Art et Histoire de l'art, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015, [En ligne].

CHAMONARD-ETIENNE, Émilie, *Mythes et métaphores du regard chez Rubens. Aveuglement et toute puissance de l'œil désirant*, Thèse de doctorat en Art et Histoire de l'art, Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2010, 530 p. [En ligne].

CLOUTIER, Marianne, *Le Bio-art comme espace de conceptualisation de l'identité : figurer le corps humain sous l'œil des biotechnologies*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 2015, 338 p. [En ligne].

DURAND, Stéphanie, *Contribution à l'étude des races équines miniatures*, Thèse de doctorat Vétérinaire, Université Paul Sabatier de Toulouse, 2008, 100 p. [En ligne].

JOFFIN, Éliisa-Lucie, *Plastique du corps amoureux : du rougissement de l'image à l'œil*, Thèse de doctorat en Arts Plastiques, Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2015, 359 p.

JOURET, Quentin, *L'Art de la discrétion (l'infranuance ou le petit usage)*, Thèse de doctorat en Arts Plastiques, Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2015, 590 p. [En ligne].

JOYEUX, Laure, *Les Animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, Thèse de doctorat en Art et Histoire de l'art, Université Michel De Montaigne Bordeaux 3, 2013, 344 p. [En ligne].

PRUNET, Camille, *Le Vivant dans l'art : un questionnement renouvelé par l'essor des nouvelles technologies*, Thèse de doctorat en Art et Histoire de l'art, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2014, 361 p. [En ligne].

SASTRE, Peggy, *Généalogie de la morale : perspectives nietzschéenne et darwinienne sur l'origine des comportements et des sentiments moraux*, Thèse de doctorat en Philosophie, Université de Reims, 2011, 471 p. [En ligne].

SEYEDIN, Marjan, *L'Animal et l'animalité dans l'art actuel : recherches sur les fondements et les aspects d'une idée*, Thèse de doctorat en Arts visuels, Université de Strasbourg, 2017, 276 p. [En ligne].

ŒUVRES LITTÉRAIRES

BYRON, Georges Gordon, « Mazeppa », *Œuvres complètes*, Traduit de l'anglais par Benjamin Laroche, Paris, Éditions Victor Lecou, 1847, [En ligne]

FREDÉRIC, Hélène, *La Poupée de Kokoschka*, Paris, Éditions Verticales, 2010.

HUGO, Victor, « Mazeppa », *Les Orientales*, 1828, [En ligne], mis en ligne le 1^{er} février 2001, URL : <https://www.poesie-francaise.fr/victor-hugo/poeme-mazeppa.php>, consulté le 6 juillet 2020.

KAFKA, Franz, DADO, *Le Terrier*, Traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Éditions Cripl'e, 1948/1985.

KAFKA, Franz, *Description d'un combat, Les Recherches d'un chien*, Traduit de l'allemand (Autriche) par Claude David, Paris, Éditions Gallimard, 1989/2004.

KOFMAN, Sarah, *Autobiogriffures*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1976.

LEVI, Primo, « Quaestio de centauris », in *Histoires naturelles*, Traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Éditions Gallimard, 1966/1994.

PONGE, Francis, *Pièces*, Paris, Éditions Gallimard, 1962.

SACHER-MASOCH, Leopold (von), *La Vénus à la fourrure*, livre audio, mis en ligne le 8 décembre 2017, URL : <http://www.litteratureaudio.com/livre-audio-gratuit-mp3/sacher-masoch-leopold-von-la-venus-a-la-fourrure.html>.

SADE, Donatien Alphonse François, *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, Éditions Humanis, 1799/2012.

SADE, Donatien Alphonse François, *Les 120 journées de Sodome*, Éditions [Publie.net](#), [En ligne], 1785/1904/2011.

SCHLINK, Bernhard, *Le Liseur*, Traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

SIMON, Claude, *L'Acacia*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.

SIMON, Claude, *Le Cheval*, Nolay, Éditions du Chemin de Fer, 1958/2015.

ONO-DIT-BIOT, Christophe, ABDESSEMED, Adel, *Nuit espagnole*, Paris, Éditions Stock, 2019.

OVIDE, *L'Art d'aimer*, PDF [En ligne], mis en ligne le 30 novembre 2015, URL : <https://www.fichier-pdf.fr/2015/11/30/l-art-d-aimer-ovide/>, consulté le 4 juin 2020.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Traduit du grec ancien par Joseph Chamonard, Paris, Éditions Flammarion, 1966.

PÉTROVITCH, Françoise, PESSAN, Éric, *Sage comme une image*, Montreuil, Éditions Pérégrines, 2006.

TOLSTOI, Léon, « Kholstomier, histoire d'un cheval », in *La Mort d'Ivan Ilitch et autres contes*, Traduit du russe par J. W. Bienstock, Paris, Éditions Armand Colin, 1958.

FILMOGRAPHIE ET SPECTACLE VIVANT

BARTABAS, *Mazeppa*, [DVD], Paris, MK2, 2008.

CLÉMENT-WILZ, Jérôme, *Être cheval*, Paris, Kidam production, 2015.

CÔTÉ, Denis, *Bestiaire*, [DVD], Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 2012.

DOSCH, Laetitia, *Hate, Tentative de duo avec un cheval*, captation du spectacle, Lausanne, Théâtre de Vidy, 2018.

HUSTON, John, MILLER, Arthur, *The Misfits*, [DVD], États-Unis, Metro Glodwin Meyer, 1961/2006.

LUMET, Sydney, *Equus*, [DVD], Swachbuckler Films, 1977/2017.

OSTLUND, Ruben, *The Square*, [DVD], Suède, Warner Home Vidéo, 2017.

SCHROEDER, Barbet, *Koko, le gorille qui parle*, [DVD], in Coffret Barbet Schroeder, Paris, Universal, 1978/2006.

TARR, Béla, *Le Cheval de Turin*, [DVD], Paris, Blaq Out, 2011.

WISEMAN, Frederick, *Primate*, [DVD], Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 1974/2006.

WISEMAN, Frederick, *Racetrack*, [DVD], Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 1985/2006.

ENTRETIENS

BLOTTIÈRE, Mathilde, « *Bestiaire*, trois extraits commenté par Denis Côté », *Télérama*, mis en ligne le 26 février 2013, URL : <http://www.telerama.fr/cinema/bestiaire-trois-extraits-commentes-par-denis-cote-realisateur,94147.php>., consultée le 22 janvier 2016.

BRACONNIER, Alain, « Entretien avec Julia Kristeva », *Le Carnet PSY*, n° 110, 2006, mis en ligne le 1^{er} janvier 2010, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2006-6-page-40.htm>, consulté le 2 avril 2020.

DELEUZE, Gilles, BOUTANG, Gilles-André, PARNET, Claire, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, [DVD], Paris, Éditions Montparnasse, 1988/2004.

DICK, Kirby, ZIERING KOFMAN, Amy, *Derrida*, [DVD], États-Unis, Jane Doe Films, 2002, sortie DVD France chez Blaq Out collection, 2007.

HURLIMANN, Thierry, Entretien avec Marc Jimenez, « Une tête de fœtus sur un corps de mouette au Musée des Beaux-Arts de Berne: "Cachez cette chimère que je ne saurais voir..." », *L'Observatoire de la génétique*, n° 27, avril-mai 2006, mis en ligne le 23 mai 2006, URL : http://www.omics-ethics.org/observatoire/zoom/zoom_06/z_no27_06/zi_no27_06_02.html, consulté le 1^{er} octobre 2019.

RAMASSEUL, David, Entretien avec Jérôme Clément-Wilz, « Être Cheval, une quête initiatique », *Paris Match*, mis en ligne le 7 décembre 2015, URL : <https://www.parismatch.com/Culture/Medias/Pony-play-Etre-cheval-une-quete-initiatique-877469>, consulté le 2 mai 2020.

TAÏBI, Nadia, Entretien avec Anne Simon, « Qu'est-ce que la zoopoétique ? », *Sens-Dessous*, n° 16, février 2015, URL : <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2015-2-page-115.htm>, consulté le 23 octobre 2017.

THÉVENIN, Nicolas, POKÉE Morgan, Entretien avec Denis Côté, *Répliques*, Éditions Contre-Allée, 2013.

VAN REETH, Adèle, Entretien avec Catherine Malabou, « Catherine Malabou, philosophe de la plasticité », *Les Chemins de la philosophie*, 14 décembre 2018, France Culture.

REVUES ET ARTICLES DE PRESSE

BELLET, Harry, « Des flics à la FIAC », *Le Monde*, 27 octobre 2008, [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/10/27/des-flics-a-la-fiac_1111490_3246.html, consulté le 12 février 2020.

BOISSEAU, Rosita, « L'Homme qui murmure à son avant-bras », *Le Monde*, mis en ligne le 18 juillet 2009, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/18/l-homme-qui-murmure-a-son-avant-bras_1220377_3246.html, consulté le 7 octobre 2019.

COLONNA-CÉSARI, Annick, « Malaise dans l'exposition », *L'Express*, [En ligne], mis en ligne le 22 janvier 1998, URL : https://www.lexpress.fr/informations/malaise-dans-l-exposition_627007.html, consulté le 17 janvier 2018.

LEBOVICI, Élisabeth, « Deux artistes russes déchaînés à Stockholm », *Libération*, 15 février 1996, [En ligne], mis en ligne à une date inconnue, URL : https://next.liberation.fr/culture/1996/02/15/deux-artistes-russes-dechaines-a-stockholm_162878, consulté le 29 août 2019.

PEREZ, Laurent (dir.), « L'Animal, notre histoire », *Artpress* 2, n° 48, mai-juin-juillet 2018.

DOSSIERS PÉDAGOGIQUES ET DOSSIERS DE PRESSE

BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind, *L'Informe : mode d'emploi*, Communiqué de presse, 1996, mis en ligne le 26 août 1996, URL : <https://www.centrepompidou.fr/media/document/61/31/6131f7a30e8af675fc702dafdeb3ea22/normal.pdf>, consulté le 30 juillet 2020.

CHIODI, Stefano, « La Vérité sur les centaures », *Alain Séchas « rêve brisé »*, Dossier de presse du musée Bourdelle, 2008, mis en ligne en janvier 2013, URL : http://www.bourdelle.paris.fr/sites/bourdelle/files/page_simple/documents/dp_sechas.pdf, consulté le 17 septembre 2019.

DOSCH, Laetitia, *Hate, Tentative de duo avec un cheval*, Dossier de diffusion, PDF [En ligne], mis en ligne le 23 mai 2018, URL : <http://www.altermachine.fr/sites/altermachine.fr/files/Dossier%20diff%20presse%20HATE%20-%20Laetitia%20Dosch.pdf> consulté le 21 mars

LAVAL-JEANTET, Marion, MANGIN, Benoît, *La Part animale*, Dossier de presse de l'exposition centre d'art Rurart, 2011, mis en ligne le 14 février 2011, URL : <https://fr.scribd.com/document/48805711/La-part-animale-Art-Oriente-objet-a-Rurart>, consulté le 1^{er} mars 2020.

LE RESTIF, Claire, *Pour les pieuvres, les singes et l'homme*, Dossier de réflexion sur l'exposition de Shimabuku, Crédac, 2018, PDF [En ligne], mis en ligne le 4 octobre 2018, URL : http://credac.fr/v3/files/pdf/Reflex%2037_Shimabuku.pdf, consulté le 16 août 2019.

MAYEN, Gérard, « Qu'est-ce que la performance ? », *Dossier pédagogique du centre Pompidou*, mis en ligne le 2 mars 2011, URL : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cejzAL9/rXKbLX>, consulté le 12 février 2020.

MICHAUD, Philippe-Alain, *Adel Abdessemed, Je suis innocent*, Dossier de presse de l'exposition, octobre 2012-janvier 2013, Paris, Centre Pompidou, mis en ligne le 20 septembre 2012, URL : https://www.centrepompidou.fr/fr/content/download/670/11243/version/21/file/20121011_dp_abdessemed.pdf, consulté le 5 juillet 2020.

Index des notions

L'index fait référence au texte et aux notes. Les chiffres en gras encadrant un tiret correspondent à une sous-partie traitant de la notion.

- Amazone** 252-264, 316
Animalité 40, 55, 77, 84, 98, 139, 163, 189, 193, 205, 217, 236, 283, 301, 307, 321, 327, 330, 331, 367
Animal-machine 179, 180
Anthropocène 170
Anthropomorphisme 20, 29, 89, 127, 211, **273-321**
Apollon/Apollinien 22, 55, 56, 169, 263, 304, 333, 334
Autofiction 29, 221, 249, 264, 266, 273, 365
Bijoux sentimentaux 20, 143
Bwiti (cérémonie du) 206, 208, 349, 351, 366, 368
Centaure 117, 189, 221, **225-233**, 236, 295, 298, 301
Chaman/Chamanisme 50, 204, 205, 206, 210, 233, 296, 304, 349, 367, 374
Chasse 37, 52, 93, 167
Cheval de Turin **57-63**, 170, 375
Chute 116, 117, 254, 358, 361-371
Coiffure 330, 353
Corps sans Organes 23, **177-185**, 219, 243, 302, 350, 354
Culpabilité 117, 196, 203
Devenir-animal 24, 58, 184, 185, 193, 196, 198, 219, 245, 354
Dionysos/Dionysiaque 22, 56, 57, 58, 77, 97, 169, 208, 221, 225, 229, 248, 263, 301, 321, 333, 374
Domestication 24, 28, 50, 52, 54, 65, 131, 155, 245, 299, 311
Équitation 24, 169, 179, 180, 246, 252, 253, 260, 265
Érotisme 29, 134, 135, 137, 142, 151, 226, 286, 290, 314, 327, 331, 333, 337, 339, 346, 357, 367
Ex-voto 78, 128, 139, 140, 358
Féminisme 245, 261, 264, 317, 344
Fiction 26, 29, 49, 96, 111, 114, 115, 116, 122, 126, 127, 134, 135, 138, 143, 169, 170, 171, 221, 233, 246, 250, 253, 264, 266, 273, 295, 302, 305, 312, 316, 320, 328, 330, 352, 369, 374, 375, 379
Guerre 22, 65, 78, 80, 81, 160, 205, 237, 258, 260, 337, 359
Hubris 225, 230, 301, 321, 331, 335
Hybridation 186, 229, 233, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 263, 264, 266, 375
Identité 180, 193, 198, 246, 250, 263, 278, 347, 352, 354, 365, 376
Inquiétante étrangeté, *Unheimlich* 64, 65, 66, 81, 168, 237, 304
Interespèces 24, 29, 208, 220, 225, 228, 229, 240, 312, 313, 314, 315, 321, 380
Lilith 342, 343, 344, 375
Masochisme/BDSM 181, 259, 260, 327, 328, 346, 350, 351, 352, 367
Métamorphose 228, 263, 264, 294, 299, 347, 349, 357, 375
Mimèsis 186, 201, 353, 354
Miniature 289, **305-313**,
Minotaure 225, 226, 229, 230
Monstre 225, 226, 229, 230
Morcellement 138, 139, 142, 148, 151, 171, 333, 357, 376, 377
Mythe/Mythologie 53, 55, 70, 72, 95, 125, 191, 197, 204, 205, 215, 219, 221, 225, 228, 229, 232, 233, 254, 260, 263, 264, 298, 303, 343, 366, 367, 375, 380
Nature/culture 24, 188, 220, 244, 245, 309
Pony play **346-350**, 367, 378
Portrait équestre 65, 66, 67, 69, 122, 124
Pouvoirs 70, 139, 236, 260, 261, 298, 304, 346, 354
Psychopompe 52, 158, 204, 211, 215, 232, 260, 335, 362
Pygmalion et Galatée 125, 137, 221, 303, 336
Relique 20, 126, 128, 131, 134, 135, 137, 139, 140, 145, 154, 233, 300, 304, 354, 358
Sadisme 193, 339
Schizophrénie 23, 29, 178, 185, 201, 219, 263, 302, 303, 309, 315, 350, 351
Sublime 169, 363
Valkyrie **260-263**
Western 92, 109, 111, 112, 115
Zoophrénie 29, 197, 198, 201, 220, 314

Index des noms propres

L'index fait référence au texte et aux notes. Les chiffres en italiques renvoient aux illustrations

A

Abdessemed, Adel 60, 61, 62, 64, 196, 197, 200
Actionnistes viennois 197
Andoka, Florence 178, 180
Arasse, Daniel 273, 284, 292, 331
Aristote 21, 344
Artaud, Antonin 23, 177, 196, 243, 302, 303, 305, 350
Art Orienté objet 186, 187, 190, 192, 201, 206, 208, 209, 210, 212, 234
Avicenne 345

B

Bacon, Francis 198, 337
Bailly, Jean-Christophe 49, 331, 333
Bartabas 70, 252, 304
Barthes, Roland 131, 145
Barye 75, 77,
Bataille, Georges 27, 36, 38, 39, 44, 49, 55, 86, 134, 135, 137, 145, 159, 197, 220, 226, 237, 301, 327, 331, 333, 335, 260, 367, 373, 374
Baudelaire 65, 342
Baumann, Pierre 25, 380
Baumel, Jean 295, 298, 299, 300
Bertrand, Alain 264
Beuys, Joseph 157, 158, 193, 197, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 215, 217, 219, 232, 239, 359, 365
Biondi, Cristina 247, 261
Bloch, Pierrette 248, 249
Blondeau, Auguste-Louis 69
Bonheur, Rosa 156, 158
Bonhomme, Bérénice 305
Bonnet Balazut, Amélie 39, 40, 41, 50

Botticelli, Sandro 328, 329
Boulangier, Louis 358, 360
Bourcier, Marie-Hélène 245
Bourouissa, Mohamed 63, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 120, 142, 155, 170, 375
Bourton, William 111
Breton, André 142, 143, 152
Bruges, Hennequin (de) 330, 334
Bruyckere, Berlinde de 78, 79

C

Cadaureille, Céline 333, 354, 355, 355, 356, 357
Camarillo, Martha 104, 114
Cazaux, Alice 198, 201
Chamonard-Etienne, Émilie 330, 336
Charles-Roux, Edmonde 72
Chefdhotel, Astrid 311
Chessman, Karen 347, 349, 350, 351, 367
Clément-Wilz, Jérôme 347, 348, 351
Clévenot, Dominique 134, 139
Collier, John 317, 319
Courbet, Gustave 331, 333, 336
Creissels, Anne 249, 258

D

Danché Escuyr, Pierre 142
Delacroix, Eugène 64, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 81, 98, 227, 337, 339, 340, 356, 358, 360, 362, 364, 367
Deleuze, Gilles 23, 24, 26, 58, 86, 88, 111, 125, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 188, 195, 196, 198, 199, 212, 213, 219, 220, 302, 310, 337, 350, 352, 378
Derrida, Jacques 19, 40, 84, 85, 88, 136, 201, 313
Descartes, René 178, 219, 244

Désveaux, Emmanuel 252, 253
Dewitte, Jacques 212
Diderot 55
Didi-Huberman, Georges 128, 152, 154, 158, 160
Digard, Jean-Pierre 52, 53, 97, 306, 308, 311
Dosch, Laetitia 314, 316, 317, 317, 318, 320, 321
Doré, Antoine 310
Dostoïevski, Fédor 58
Duchamp, Marcel 137, 138, 141, 151, 152, 153, 154, 180
Dumézil, Georges 299
Dupouy, René 181, 352
Durand, Stéphanie 307, 308
Dürer, Albrecht 160, 162
Duvauchelle, Bernard 242

E

Egaña, Miguel 197

F

Fatmi, Mounir 63, 87, 88, 116, 117, 119, 120, 121, 155, 170, 182, 183, 184, 196, 197, 232, 375
Faulkner, William 196, 212
Fémelat, Armelle 122
Foucault, Michel 180, 350
Freud, Sigmund 64, 84, 142, 197, 303
Fromentin, Eugène 72

G

Gable, Clark 93, 95
Galvani, Pascal 26
Géricault, Théodore 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 79, 81, 96, 98, 158, 304, 358, 360, 362, 363
Germer, Stefan 64, 65, 66
Gigoux-Martin, Delphine 163, 165, 168, 374
Gitton-Ripoll, Valérie 232, 233, 260
Goethe, Johann Wolfgang von 64, 65, 205
Goya, Francisco (de) 60, 61, 62, 289, 289, 320
Greuze, Jean-Baptiste 289, 289

Guattari, Félix 23, 24, 125, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 196, 199, 213, 219, 220, 302, 352
Guédron, Martial 226
Guénin, Hélène 169

H

Haraway, Donna 24, 180, 220, 221, 245, 246, 313, 314, 320, 321, 378
Heidegger, Martin 84, 85, 86, 88, 89, 90, 180
Herzog, Werner 41
Houdebine, Louis-Marie 239
Hugo, Victor 358, 362, 363
Hureau, Alain Daguerre (de) 339
Huston, John 92, 93, 94
Huston, Nancy 274, 277
Huyghe, Pierre-Damien 378, 379

I

Ingold Tim 48, 86

J

Jenny, Laurent 368
Jeu, Bernard 181
Jouffret, Esprit-Pascal 151
Jung, Carl Gustav 321

K

Kac, Eduardo 238, 239, 240, 243
Kafka, Franz 58, 195, 196, 212
Keller, Olivier 48
Khan, Axel 188
Klossowski, Pierre 283
Kokoschka, Oskar 303
Kounellis, Jannis 235, 236
Krauss, Rosalind 220
Kristeva, Julia 365
Kulik, Oleg 29, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 203, 210, 219, 220, 314

L

Lacan, Jacques 188, 197
La Fontaine, Jean (de) 320
Lancri, Jean 27
Larue, Anne 360

Laval-Jeantet, Marion 186, 188, 206, 208, 209, 233, 238, 241, 354

Le Grand, Albert 345

Lemaître, Barbara 124

Le Maléfan, Pascal 303, 304

Leone, Sergio 112

Lestel, Dominique 240, 309

Leroi-Gourhan, André 44

Levi, Primo 228, 229, 230, 237, 342

Lévinas, Emmanuel 88, 135, 136, 330

Levi Strauss, Claude 217

Libano Monteiro, Térésa 310

Lignereux, Yves 52

Lubin, Arthur 317, 319

Lumet, Sydney 78, 79

M

Machiavel, Nicolas 236

Mairet, Gérard 115

Malabou, Catherine 26

Manet, Édouard 290, 292, 293

Mangin, Benoît 186, 188, 206, 241

Marcel, Didier 155, 156

Marot, Clément 142

Marty, Éric 145

Mayné-Cini, Gilles 49

Mazeppa, Ivan 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368

Messenger, Annette 264, 265, 266, 276, 277, 278

Michalon, Jérôme 310

Michaux, Henri 350, 368, 369

Michel Ange 150

Miller, Arthur 116

Monroe, Marilyn 92, 94, 95

Montaigne, Michel (de) 55, 359, 365, 366

Morizot, Baptiste 24

Mourgues, Marcelle 296, 299

Muybridge, Edward 70, 71

N

Naudé, Daniel 213, 215, 218

Nauman, Bruce 90, 91, 92, 109, 110, 120, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 212, 214

Nietzsche, Friedrich 21, 22, 23, 24,

55, 56, 57, 58, 60, 63, 87, 95, 170, 179, 213, 321, 349, 350, 375

Nitsch, Hermann 201, 202

Noël, Romain 24

O

O'Hare Wilson, Maureen 53

Okaba, Hamidou 349

Okunoye, Calvin 104

Orlan 243, 244

Östlund, Ruben 193

Ovide 228, 229

P

Pacquement, Alfred 249

Pearl, Lydie 191, 193

Pellier, Jules-Charles 254

Peretteis, Jamil 104

Pessan, Éric 294

Pétrovitch, Françoise 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 283, 286, 287, 289, 294, 310, 311, 320

Picasso, Pablo 230, 231

Platon 53, 188, 302

Portier, Julie 115

Portmann, Adolf 212

Prince, Richard 107, 109, 110

Proust, Marcel 185

Prunet, Camille 239, 244

Puckett, Kirby 104

R

Rodin, Auguste 148, 149, 150, 151

Ross, Rick 106, 108, 112

Rousseau, Jean-Jacques 55, 360, 365, 366

Rrap, Julie 352, 353, 353, 354

Rubens, Pierre Paul 334, 335, 336, 338, 339, 340, 357

S

Sacher-Masoch, Léopold (von) 327, 328, 330, 331, 346, 355

Sade, Donatien Alfonse François (de) 336, 342, 346, 354, 355, 360, 367

Saquel, Carolina 120, 122, 123,
124, 127, 375
Schopenhauer 56
Séchas, Alain 230, 231
Seisenegger, Jakob 290, 291
Sérullaz, Arlette 74
Seyedin, Marjan 54
Shakespeare, William 205
Shimabuku, Michihiro 215, 216,
217, 380
Simmel, Georg 150
Simon, Claude 80, 81, 160, 237,
247, 305, 330
Stelarc 243, 244, 244, 245

T

Tarr, Béla 58, 59, 60
Testart, Alain 40
Titien 288, 288, 290, 291, 292, 293,
327, 328, 329, 330, 331, 332

U

Utley, Chase 104

V

Van Der Niet, Krista 255 256, 258,
259, 260
Van Dick, Anthoon 289, 290
Van Eyck, Jan 292, 292
Vasconcelos, Joanna 260, 261,
262, 264
Velasquez, Diego 122, 123, 124
Vernet, Horace 358, 360, 361, 362
Vialou, Denis 37
Vissault, Maité 205
Von Einem, Herbert 148

W

Wagner, Richard 205, 266
Wallach, Eli 93
Wat, Pierre 64, 65
Winnicott, Donald 312

X

Xiao, Yu 241, 241

Y

Yonnet, Paul 312

Table des illustrations

- 2**
Marion Le Torrivellec, *Tonte 1*, 2017,
photographie couleur, dimensions variables.
Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>
- 3**
Marion Le Torrivellec, *Tonte 2*, 2017,
photographie couleur, dimensions variables.
Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>
- 38**
L'Homme du puits, environ 16 000 ans av. J. C.,
Lascaux.
Source : <https://www.franceinter.fr/culture/philos-le-mystere-de-l-homme-du-puits-de-la-grotte-de-lascaux-par-george-bataille>
Le Sorcier entre 15 000 et 10 000 ans av. J. C.,
Grotte des Trois Frères, Montesquieu-Avantès.
Source : <https://www.semanticscholar.org/paper/L%27animal%2C-figure-anamorphosique-de-l%27homme-Balazut/98cd7344487e290b4fa0e6ba6efd78d2eb50f7bd/figure/2>
- 42**
Le Panneau des chevaux environ 32 000 ans av. J. C.,
Chauvet.
Source : <https://lejournald.cnrs.fr/articles/la-grotte-chauvet-vue-par-ses-copistes>
- 44**
Gravures, environ 20 000 ans av. J. C.,
Foz-Côa,
Source : E. Guy, *Préhistoire du sentiment artistique, l'invention du style, il y a 20 000 ans*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011, p. 31.
- 46**
Cheval ponctué environ 24 000 ans av. J. C.,
Pech-Merle.
Source : <https://www.hominides.com/html/lieux/grotte-pech-merle.php>
Cheval de Niaux environ 13 000 ans av. J. C.,
Niaux.
Source : <http://serpe.org/BrigitteGillesDellucAnimaux2018.php>
- 47**
Cheval chinois environ 16 000 ans av. J. C.,
Lascaux.
Source : <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/lascaux-la-chapelle-sixtine-de-la-prehistoire>
Cerf environ 16 000 ans av. J. C.,
Lascaux.
Source : <https://archeologie.culture.fr/lascaux/fr/chauvet-medias-topographie/lascaux?page=26>
- 51**
Phidias, *Frise équestre du Parthénon*, V^e siècle av. J. C.,
1 x 160 m, détail,
British Museum, Londres.
- 54**
Scythes domptant des chevaux sauvages, fin du IV^e siècle av. J. C.,
amphore, détail.
State hermitage museum, St Petersburg.
- 59**
Béla Tarr, *Le Cheval de Turin*, 2011,
film noir et blanc, 2 h 26 min.
Production T.T. Filmműhely (Hongrie)/ MPM FILM, Paris (France)/Zero Fiction Film/ Berlin Vega Film/ Zürich Werk Works/ Minneapolis.
- 61**
Goya, Gravure extraite de la série *Caprices*, 1797-1799,
estampe.
Musée du Prado, Madrid.
Adel Abdessemed, *Le Cheval de Turin*, 2012,
aluminium, cuir, 230 x 160 x 50 cm.
Collection de l'artiste. Courtesy de l'artiste et David Zwirner.
Adel Abdessemed, *Also sprach Allah*, 2008,
moniteur vidéo, tapis.
Collection de l'artiste. Courtesy de l'artiste et David Zwirner
- 62**
Adel Abdessemed, *Je suis innocent*, 2012,
photographie, 238 x 186 cm.
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.
Goya, *El Pelele*, 1791,
huile sur toile, 267 x 160 cm.
Musée du Prado, Madrid.
Adel Abdessemed, *Also sprach Allah*, 2008,
capture d'écran, vidéo couleur, 2 min 20 s.
Collection de l'artiste. Courtesy de l'artiste et David Zwirner
- 67**
Théodore Géricault, *Portrait équestre de M. Dieudonné dit aussi Officier de chasseurs de la garde impériale chargeant*, 1812,
huile sur toile, 349 x 266 cm.
Musée du Louvre, Paris.

68

Théodore Géricault, *Enseigne du maréchal-ferrant*, 1814, huile sur bois, 122 x 120 cm.
Zurich Kunsthau, Zürich.
Théodore Géricault, *La Course des chevaux libres : la Mossa*, 1817, huile sur papier, 45 x 60 cm.
Musée du Louvre, Paris.

71

Théodore Géricault, *Le Derby d'Epsom*, 1817, huile sur papier, 45 x 60 cm.
Musée du Louvre, Paris.
Edward Muybridge, *Sallie Gardner au galop*, 1878, photographie.
Library of US Congress, Washington.

73

Eugène Delacroix, *Arabe sellant son cheval*, 1855, huile sur toile, 47 x 57 cm.
Musée du Louvre, Paris.

75

Barye, *Cheval turc la jambe droite levée*, 1844, bronze, 28 x 30 cm.
Musée du Louvre, Paris.
Eugène Delacroix, *Étude pour le connétable de Bourbon et sa conscience*, vers 1835-1840, mine graphite, 19,5 x 23,7 cm.
Musée du Louvre, Paris.
Eugène Delacroix, *Lion couché, un lièvre entre les pattes*, 1851, sanguine, 19,8 x 30,6 cm.
Kunsthalle, Brême.

76

Eugène Delacroix, *Fantasia arabe devant la porte de Meknès*, 1832, aquarelle trait à la mine de plomb, 15 x 27 cm.
Musée du Louvre, Paris.
Eugène Delacroix, *Tigre attaquant un cheval*, 1826, aquarelle, 18 x 25 cm.
Musée du Louvre, Paris.
Eugène Delacroix, *Chevaux arabes se battant dans une écurie*, 1860, huile sur toile, 65 x 81 cm.
Musée d'Orsay, Paris.

79

Berlinde De Bruyckere, *In Flanders Fields*, 2000, installation avec chevaux naturalisés.
Collection M HKA, Anvers.
Gloria Friedmann, *YP 32*, 1996, peau de cheval, composants électriques, 235 x 100 x 100 cm.
Collection de l'artiste. Source : <https://awarewomenartists.com/artiste/gloria-friedmann/>

80

Sydney Lumet, *Equus*, 1977, film couleur, 2h 18 min.
United Artists, Los Angeles.

82-83

Marion Le Torrivellec, *Champ de bataille*, 2019-2020, céramique, table de jeu, 81 x 86 x 115 cm.
Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>

88

Mounir Fatmi, *Pièges*, 2000, barres d'obstacle, peinture, 400 cm de long.
Collection de l'artiste. Source : <https://mounirfatmi.com>

91

Bruce Nauman, *One Hundred Live and Die*, 1984, installation de néons, 300 cm x 335 cm x 53 cm.
Benesse Art Site Naoshima, Japan.
Marion Le Torrivellec, *J'aime mon maître*, 2009, images extraites de la vidéo, 16 min 14 s.
Œuvre détruite.

94

John Huston, *The Misfits*, 1960, film en noir et blanc, 125 min.
United Artists, Los Angeles.

105

Mohamed Bourouissa, *Vue de l'exposition Hustling*, 2015, galerie Kamel Mennour, Paris.
Courtesy Galerie Kamel Mennour
Mohamed Bourouissa, *Horse Day*, 2015, vidéo diptyque couleur et son, 13 min 28.
Collection de l'artiste. Source : <https://kamelmennour.com/artists/mohamed-bourouissa>

108

Rick Ross, *Hustlin'*, 2009, captures d'écran du clip, vidéo couleur et son, 4 min 10 s.
The Runners, Orlando. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=JU9TouRnO84>

110

Bruce Nauman, *Green Horses*, 1988, deux moniteurs, projection, siège.
Albright-Knox Art Gallery, with funds from the Bequest of Arthur B. Michael, by exchange; and the Whitney Museum of American Art, New York, with funds from the Director's Discretionary Fund and the Painting and Sculpture Committee.
Richard Prince, *Untitled (Cow-boy)*, série entamée dans les années quatre-vingt, photographie argentique couleur.
Fondation Louis Vuitton, Paris.

113

Mohamed Bourouissa, *Horse Day*, 2015, vidéo diptyque couleur et son, 13 min 28 s.
Collection de l'artiste. Source : <https://kamelmennour.com/artists/mohamed-bourouissa>

119

Mounir Fatmi, *L'Homme sans cheval*, mouvement 01, 2011, vidéo couleur et son, 10 min 49 s.

Collection de l'artiste. Source : www.mounirfatmi.com

Mounir Fatmi, *L'Homme sans cheval*, mouvement 02, 2011, vidéo couleur et son, 11 min 5 s.

Collection de l'artiste. Source : www.mounirfatmi.com

121

Mounir Fatmi, *L'Homme sans cheval*, mouvement 03, 2011, vidéo couleur et son, 10 min 18 s.

Collection de l'artiste. Source : www.mounirfatmi.com

Laurent Marqueste, *Le Centaure Nessus enlevant Déjanire*, 1892,

marbre, 305 x 250 x 135 cm.

Musée d'Orsay, Paris.

Henri Vidal, *Caïn venant de tuer son frère Abel*, 1896,

marbre, 195 x 90 x 120 cm.

Musée d'Orsay, Paris.

123

Carolina Saquel, *Pentimenti*, 2004,

vidéo couleur et son, 8 min 33 s.

Collection Isabelle et Jean-Conrad Lemaître.

Diego Velasquez, *Philippe IV à cheval*, 1634,

huile sur toile, 301 x 314 cm.

Musée du Prado, Madrid.

129-130

Marion Le Torrivellec, *45 tours, Paso Doble*, 2015,

crins de cheval collés, papier, cadre doré, 30 x 40 cm.

Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>

132

Marion Le Torrivellec, *Mètre étalon*, 2015,

crins de cheval tressés, bois, boîte de peintre, 25 x 35,5 x 28 cm.

Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>

133

Marion Le Torrivellec, *Relevés topographiques*, 2015,

moulages en plâtre, boîtes en verre, 20 x 28 x 8 cm. Détail du moule puis vue d'ensemble.

Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>

141

Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise*, 1935-1941,

valise en cuir contenant des répliques miniatures de ses œuvres, 40,7 x 38,1 x 10,2 cm.

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

Marcel Duchamp, *3 stoppages-étalon*, 1913/1964,

fil, cuir, toile, verre, bois, métal, 28 x 129 x 23 cm.

MOMA New-York.

144

Broche, 1780-1820,

or, ivoire aquarellé, cheveux.

Victoria and Albert Museum, Londres.

Broche, 1754,

or émaillé, rubis et diamant, argent, cheveux.

Victoria and Albert Museum, Londres.

146

Marion Le Torrivellec, *Dentelle*, 2017,

papier gaufré et cadre, 14 x 19 cm, crins de cheval, 6 x 2,5 cm.

Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>

147

Marion Le Torrivellec, *Tant qu'il me supporte*, 2016,

vidéo couleur et son, 9 min 18 s.

Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>

149

Vénus de Milo, II^e siècle av. J. C.,

marbre, 204 x 63 x 64 cm.

Musée du Louvre, Paris.

Apollonios, *Torse du belvédère*, II^e siècle av. J. C.,

marbre, 148 x 75 x 75 cm.

Musée du Vatican, Rome.

Auguste Rodin, *L'Homme au nez cassé*, 1864,

marbre, 44,8 x 41,5 x 23,9 cm.

Musée Rodin, Paris.

Donatello, *Statue équestre de Gattamelata*, 1447-1453,

bronze, 340 x 390 cm.

Padoue, Italie.

153

Marcel Duchamp, *Objet dard*, 1951,

bronze, 7,8 x 19,7 x 9 cm.

Tate, Londres.

Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1950/1951,

bronze, 8,5 x 13 x 11,5 cm.

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

Marcel Duchamp, *Coin de chasteté*, 1954/1963,

bronze, plastique dentaire, 6 x 4,5 x 8,5 cm.

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

Pierre à sel dans un pré.

photographie, document de travail.

156

Didier Marcel, *Sans titre (Labour bleu)*, 2009,

résine, fibre de verre, 240 x 400 x 40 cm.

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*, 1852-1855,

huile sur toile, 244 x 507 cm.

MOMA, New-York.

157

Joseph Beuys, *Titus/Iphigénie*, 1969,

performance.

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

Joseph Beuys, *Comment expliquer la peinture à un lièvre*

mort, 1965,

performance.

Source : <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/>

161

Marion Le Torrivellec, *Épiphanie*, 2019-2020, céramique, détail, centaine d'éléments d'environ 1 cm. Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>
Marion Le Torrivellec, *Tapis de selle*, 2016, argile. Œuvre détruite.

162

Albrecht Dürer, *Six oreillers (verso d'Autoportraits)*, 1493, dessin. The Metropolitan Museum of Art, New-York.
Marion Le Torrivellec, *Atael, 4 ans et demi*, 2016, argile. Vue d'ensemble puis détail des empreintes de poils. Œuvre détruite.

165

Delphine Gigoux-Martin, *Don't Believe in Christmas*, 2002, jambes de cheval naturalisées, neige artificielle, terre, projecteur, 87 x 111 x 418 cm. FRAC Midi-Pyrénées.

166

Bruce Nauman, *Carousel*, 1988, acier, aluminium, mousse polyuréthane, moteur électrique. Collection de l'artiste.
Bruce Nauman, *Hanging Carousel (Georges skins a fox)*, 1988, moniteur, acier, aluminium, mousse polyuréthane, moteur électrique. Museum of Contemporary Art, Chicago.
SEMEFO, *Carousel* 1994, bois, métal, poulains momifiés. Source : <https://revistaquixe.com/2019/11/06/vueltas-en-el-carrusel/>

178

Marion Le Torrivellec, *Carrière*, 2017, photographies couleur, triptyque, 200 x 300 cm chacune. Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>

183

Char, frise sud du Parthénon, V^e siècle av. J. C., marbre du Pentélique. British Museum, Londres.
Mounir Fatmi, *Pièges*, 2000, barres d'obstacle, peinture, 400 cm de long. Collection de l'artiste. Source : www.mounirfatmi.com

187

Art Orienté objet, *Félinanthropie*, 2007, tirage argentique, 120 x 180 cm et paire de chaussure, queue en bambou, fourrure articulée, dimensions variables. Collection des artistes. Source : <https://www.claudinecolin.com/fr/531-art-oriente-objet-lalalie>

190

Art Orienté objet, *May the Horse Live in Me*, 2011, performance.

Collection des artistes. Source : www.artorienteobjet.wordpress.com

192

Art Orienté objet, *Necking*, 2007, photographie argentique, 180 x 120 cm et résine polyuréthane, tricot, fil de pêche, 400 x 60 x 80 cm. Collection des artistes. Source : <https://www.claudinecolin.com/fr/531-art-oriente-objet-lalalie>
Art Orienté objet, *Jeter les bois*, 2007, photographie argentique, 180 x 120 cm et casque de moto, bois de cerf, 100 x 80 x 60 cm. Collection des artistes. Source : <https://www.claudinecolin.com/fr/531-art-oriente-objet-lalalie>

194

Oleg Kulik, *Mad Dog or the last Taboo Guarded by lonely Cerber*, 1994, performance. Centre Pompidou. Musée national d'art moderne, Paris.
Oleg Kulik, *I Bite America and America Bites Me*, 1996, performance. Source : <http://www.artriot.art/artist.html?id=OlegKulik&ch=performance&tid=9>

200

Adel Abdessemed, *Anything Can Happen when an Animal is your Camera Man*, 2008, néons, 19,5 m. x 2.3 m. Collection de l'artiste. Courtoisie de l'artiste et David Zwirner, New-York
Oleg Kulik, *Deep into Russia*, série commencée en 1993, photographie argentique. Source : <http://www.artriot.art/artist.html?id=OlegKulik&ch=performance>

202

Oleg Kulik, *The New Sermon*, 1994, performance. Source : <http://www.artriot.art/artist.html?id=OlegKulik&ch=performance&tid=6>
Oleg Kulik, *Deep into Russia*, série commencée en 1993, photographie argentique. Source : <https://www.konbini.com/fr/arts/nsfw-rencontre-avec-lartiste-oleg-gulik-inventeur-de-la-zoophrenia/>
Herman Nitsch, *Théâtre des orgies et des mystères*, 1984, performance. Source : <https://www.ideelart.com/magazine/hermann-nitsch>

203

Oleg Kulik, *The Missionary*, 1995, performance. Source : https://ovcharenko.art/exhibitions/deep_into_russia/

207

Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1964, performance. Source : <https://leschroniquesdelart.fr/2016/09/10/i-like-joseph-beuys-and-joseph-beuys-likes-me/>

- 208**
Art Orienté objet, *La Vision*, 2003,
photographie couleur, 60 x 300 cm.
Collection des artistes. Source : PIRSON Chloé, *Art Orienté objet, Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.
- 209**
Art Orienté objet, *Léo et Bos*, 2006,
photographie argentique couleur, 87 x 240 cm.
Collection des artistes. Source : PIRSON Chloé, *Art Orienté objet, Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.
- 214**
Marion Le Torrivellec, *J'aime mon maître*, 2009,
images extraites de la vidéo couleur, 16 min 14 s.
Œuvre détruite.
Marion Le Torrivellec, *Good Boy*, 2016,
pierre à sel, 16 x 13 cm.
Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>
Bruce Nauman, *Eating my Words*, 1966-1967/1970/2007,
photographie couleur, 49,2 x 60,5 cm.
Museum of Contemporary Art, Chicago.
- 216**
Michihiro Shimabuku, *Et puis j'ai décidé de faire visiter Tokyo à une pieuvre d'Akashi*, 2000,
vidéo couleur et son, 6 min 48 s.
Galerie Air de Paris, Paris.
Michihiro Shimabuku, *Les Singes des neiges du Texas – Les singes des neiges se rappellent-ils des montagnes enneigées ?* 2016,
vidéo couleur et son, 20 min en boucle.
Galerie Freedman Fitzpatrick, Los Angeles / Paris.
- 218**
Daniel Naudé, *Jardinier satiné*, 2014,
photographie couleur, 87 x 112 cm.
Collection de l'artiste. Source : <https://www.artsy.net/artist/daniel-naude>
- 227**
Gargouilles, XIII^e siècle,
Cathédrale Notre-Dame de Paris.
Source : <https://quefaire.paris.fr/25073/ces-monstres-qui-quettent-paris>
Eugène Delacroix, *L'Éducation d'Achille*, 1837-1848,
huile sur toile marouflée, 221 x 291 cm.
Coupole du Palais Bourbon, Paris.
- 231**
Pablo Picasso, *Étude pour Cuadra flamenco*, 1921-1923,
dessin.
Collection inconnue. Source : <https://books.openedition.org/pupvd/3166?lang=fr>
Alain Séchas, *Centaure mourant 2.0*, 2008,
Polyester et électromécanismes, 320 x 300 x 250 cm.
Musée Bourdelle, Paris.
- 234**
Carsten Höller, *Soma*, 2011,
installation.
Hamburger Bahnhof, Berlin. Source : <http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/2010/soma.htm>
Art Orienté objet, *May the Horse Live in Me*, 2011,
performance.
Collection des artistes. Source : www.artorienteobjet.wordpress.com
- 235**
Carsten Höller, *Soma*, 2011,
installation.
Hamburger bahnhof, Berlin. Source : <http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/2010/soma.htm>
Jannis Kounellis, *Sans titre (Douze chevaux)*, 2015,
installation.
Galerie Gavin Brown, New York. Source : <https://www.arte.it/notizie/italia/i-12-cavalli-di-kounellis-per-la-prima-volta-in-america-10671>
- 236**
Marion Le Torrivellec, *Champ de bataille*, 2019/2020,
photographie du travail en cours, faïence.
Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>
- 238**
Champ de bataille,
photographie aérienne, Verdun.
Source : <https://www.relais-vacherauville.fr/sejour-hotel-verdun-vacherauville>
- 240**
Eduardo Kac, *Alba*, 2000,
Collection de l'artiste. Source : <https://www.semanticscholar.org/paper/Pratiques-agricoles-de-l'esthétique-contemporaine-%3A-Tang/7407734353e5568339b95d6f8f82ba15fd6d7783/figure/33>
- 241**
Yu Xiao, *Ruan*, 1999,
taxidermie.
Collection inconnue. Source : <https://deuxieme-temps.com/2017/11/18/dossier-le-cabinet-de-curiosite-animalier/>
- 244**
Stelarc, *The third Hand*, 1976/1982,
prothèse.
Collection de l'artiste. Source : [www.stelarc.org](http://stelarc.org)
Stelarc, *Ear on my Arm*, 2006,
greffe.
Collection de l'artiste. Source : [www.stelarc.org](http://stelarc.org)
- 249**
Marion Le Torrivellec, *Good Boy*, 2016,
pierre à sel, 16 x 13 cm.
Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>

251

Marion Le Torrivellec, *Épiphanie*, 2019-2020, céramique.

Collection de l'artiste. Source : <https://marionletorrivellec.wordpress.com>

256

Krista Van der Niet, *Pose 1*, 2010, photographie couleur, 100 x 146 cm.

Collection de l'artiste. Source : <http://www.kristavanderniet.nl>

Krista Van der Niet, *Pose 2*, 2010, photographie couleur, 100 x 146 cm.

Collection de l'artiste. Source : <http://www.kristavanderniet.nl>

Krista Van der Niet, *Pose 3*, 2012, photographie couleur, 136 x 110 cm.

Collection de l'artiste. Source : <http://www.kristavanderniet.nl>

Allen Jones, *Table*, 1969,

fibre de verre, résine, verre, 61 x 130 x 76 cm.

Collection privée. Source : <https://www.wikiart.org/fr/allen-jones>

Allen Jones, *Chair*, 1969,

fibre de verre, résine, verre, 78 x 96 x 57 cm.

Collection privée. Source : <https://www.wikiart.org/fr/allen-jones>

257

Helmut Newton, *Saddle I*, 1976, photo-lithographie, 200 exemplaires, 41 x 28 cm.

Collection privée. Source : <https://www.phillips.com/detail/helmut-newton/NY040417/234>

Helmut Newton, *Saddle II*, 1976,

photographie argentique, 10 exemplaires, dimensions variables.

Collection privée. Source : <https://www.phillips.com/detail/helmut-newton/NY040218/214>

259

Jean-Marc Nattier, *Portrait de Jeanne- Antoinette Poisson, marquise de Pompadour*, 1746, huile sur toile, 101 x 82 cm.

Château de Versailles, Versailles.

Pierre Mignard, *Portrait d'Olympia Mancini en Athena*, seconde moitié du VIIe siècle,

huile sur toile, dimensions inconnues.

Nationalmuseum, Stockholm.

262

Joana Vasconcelos, *Trousseau Valkyrie*, 2012, crochet fait à la main et mailles industrielles, fils, ornements, câbles en acier, 400 x 530 x 1400 cm.

Câmara Municipal de Nisa, Nisa.

Joana Vasconcelos, *Golden Valkyrie*, 2012,

crochet fait à la main et mailles industrielles, fils, ornements, câbles en acier, 650 x 1140 x 1360 cm.

Collection privée. Source : http://www.joanavasconcelos.com/det_en.aspx?f=2245&o=2091

265

Annette Messenger, *Approches*, 1972, album-collection n°8.

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

275

Françoise Pérovitch, *Sans titre*, 2013, huile sur toile, 50 x 40 cm.

Collection inconnue. Source : Porcher, Benoît (dir.), *Françoise Petrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2014.

Françoise Pérovitch, *Snowman*, 2013, huile sur toile, 161 x 130 cm.

Collection de l'artiste. Source : Porcher, Benoît (dir.), *Françoise Petrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2014.

Françoise Pérovitch, *Sans titre*, 2012, encre sur papier, 160 x 120 cm.

Collection inconnue. Source : Porcher, Benoît (dir.), *Françoise Petrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2014.

Françoise Pérovitch, *Garçon au Squelette*, 2013, encre sur papier, 160 x 120 cm.

Collection de l'artiste. Source : Porcher, Benoît (dir.), *Françoise Petrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2014.

278

Annette Messenger, *Les Pensionnaires*, 1972,

installation de 14 vitrines, oiseaux naturalisés, tricot.

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

279

Françoise Pérovitch, *Présentation*, 2004-2005, encre sur papier, 160 x 120 cm.

Collection inconnue. Source : Porcher, Benoît (dir.), *Françoise Petrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2014.

281

Françoise Pérovitch, *Sans titre*, 2013, encre sur papier, 60 x 80 cm.

Collection inconnue. Source : Porcher, Benoît (dir.), *Françoise Petrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2014.

282

Balthus, *Jeune fille à la mandoline*, 2000-2001, huile sur toile, 190 x 250 cm.

Collection de l'artiste. Source : <https://www.beauxarts.com/expos/balthus-chez-gagosian-lultime-oeuvre/>

284

Balthus, *La Chambre*, 1952-1954, huile sur toile, 270 x 330 cm.

Collection privée. Source : http://www.fonds-balthus.com/oeuvre_gallery.php?id=3

285

Balthus, *Le Chat au miroir I*, 1977-1980, caséine et tempéra sur toile, 180 x 170 cm.

Collection privée. Source : http://www.utb-chalon.fr/media/files/Documents_conferenciers/Courault/Balthus%20K.pdf

Balthus, *Le Chat au miroir II*, 1986-1989, huile sur toile, 200 x 170 cm.

Collection privée. Source : <https://arthur.io/art/balthus-balthasar-klossowski-de-rola/le-chat-au-miroir-ii>

Balthus, *Le Chat au miroir III*, 1989-1994, caséine et tempéra sur toile, 200 x 195 cm.

Collection privée. Source : <https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/balthus-peintre-de-la-lenteur>

287

Françoise Pérovitch, *Paysage à l'estomac*, 2013, huile sur toile, 162 x 130 cm.
Collection inconnue. Source : Porcher, Benoît (dir.), *Françoise Petrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2014.
Françoise Pérovitch, *Sans titre*, 2012, encre sur papier, 35 x 25 cm.
Collection inconnue. Source : Porcher, Benoît (dir.), *Françoise Petrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2014.
Françoise Pérovitch, *Je te tiens*, 2013, Crayons de couleur, 37 x 26 cm.
Collection inconnue. Source : Porcher, Benoît (dir.), *Françoise Petrovitch*, Paris, Éditions Semiose, 2014.

288

Titien, *Portrait de Clarissa Strozzi*, 1542, huile sur toile, 115 x 98 cm.
Gemäldegalerie, Berlin.
Véronèse, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, 1559, huile sur toile, 242 x 416 cm.
Musée du Louvre, Paris.

289

Jean-Baptiste Greuze, *Madame de Porcin*, 1770, huile sur toile, 50 x 70 cm.
Collection Eveillard de Livois, Angers.
Goya, *La marquise de Pontejos*, 1786, huile sur toile, 211 x 126 cm.
National Gallery of Art, Washington DC.

290

Anthoon van Dick, *Les Cinq enfants de Charles 1er*, 1637, huile sur toile, 163,2 x 198,8 cm.
Château de Windsor, Windsor.

291

Jakob Seisenegger *Portrait de Charles Quint avec un chien*, 1532, huile sur toile, 231 x 149 cm.
Musée d'Histoire de l'art de Vienne, Vienne.
Titien, *Portrait de Charles Quint avec un chien*, 1637, huile sur toile, 192 x 111 cm.
Musée du Prado, Madrid.

292

Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 1434, huile sur bois, 82 x 60 cm.
National Gallery, Londres.

293

Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130 x 190 cm.
Musée d'Orsay, Paris.
Titien, *La Vénus d'Urbain*, 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm.
Galerie des Offices, Florence.
Titien, *Danaé et la pluie d'or*, 1554, huile sur toile, 129 x 154 cm.
Musée du Prado, Madrid.

297

Danse du chevalet, XX^e siècle, carte postale, Mèze, France.
Collection particulière. Source : <https://www.akg-images.fr/>

<archive/La-danse-du-chevalet-2UMEBMYGQONIG8.html>

300

Hobby Horse, crâne de cheval, draps blanc, Angleterre.
Source : <https://www.pinterest.fr/pin/575475658634839298/>

306

Âne miniature, élevage asinier Francarolis, France.
Source : <https://www.anes-miniatures.com/>
Cheval miniature américain, concours, États-Unis.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_miniaature

317

Laetitia Dosch, *Hate, tentative de duo avec un cheval*, 2018, spectacle vivant, 82 min.
Compagnies Viande hachée du Caire et Viande hachée des Grisons, France et Suisse.

318

La Dame à la licorne, « À mon seul désir », début du XVI^e siècle.
sixième tenture de la tapisserie.
Musée national du Moyen Âge - Thermes et hôtel de Cluny, Paris.
Laetitia Dosch, *Hate, tentative de duo avec un cheval*, 2018, spectacle vivant, 82 min.
Compagnies Viande hachée du Caire et Viande hachée des Grisons, France et Suisse.

319

John Collier, *Lady Godiva*, 1789, huile sur toile, 142 x 183 cm.
Herbert Art Gallery and Museum, Coventry.
Arthur Lubin, *Lady Godiva*, 1955, film, 2 h 9 min.
Universal Pictures, Los Angeles.

329

Titien, *La Vénus au miroir*, 1555, huile sur toile, 157,5 x 139 cm.
National Gallery, Londres.
Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, 1485, tempera sur toile, 172,5 x 278,5 cm.
Galerie des Offices, Florence.

332

Titien, *Marie Madeleine pénitente*, vers 1530, huile sur bois, 85 x 68 cm.
Palais Pitti, Florence.
Philippe de Champagne, *Le Repas chez Simon*, vers 1656, huile sur toile, 292 x 399 cm.
Musée d'Arts de Nantes, Nantes.

334

Hennequin de Bruges, *Tenture de l'apocalypse*, 1373-1377 et 1382, détail : *La Grande prostituée sur les eaux*, tapisserie, 148 x 243 cm.
Musée de la Tapisserie de l'Apocalypse, château d'Angers, Angers.

- 336**
Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866,
huile sur toile, 46 x 55 cm.
Musée d'Orsay, Paris.
- 338**
Pierre Paul Rubens, *Les Trois grâces*, 1639,
huile sur toile, 221 x 181 cm.
Musée du Prado, Madrid.
Pierre Paul Rubens, *Le Débarquement de Marie de Médicis à
Marseille*, 1623-1635,
huile sur toile, 394 x 295 cm.
Musée du Louvre, Paris.
- 340**
Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827,
huile sur toile, 309 x 409 cm.
Musée du Louvre, Paris.
- 341**
Eugène Delacroix, *Les Massacres de Scio*, 1824,
huile sur toile, 419 x 354 cm.
Musée du Louvre, Paris.
Eugène Delacroix, *Femme indienne attaquée par un tigre*,
1856,
huile sur toile, 51 x 61 cm.
Staatsgalerie, Stuttgart.
- 344**
Pieter de Jode, *Aristote et Phyllis*, autour de 1590,
lithographie, dimensions inconnues.
Rijksmuseum, Amsterdam.
- 348**
Jérôme Clément-Wilz, *Être cheval*, 2015,
film documentaire couleur et son, 62 min.
Kidam, Vice Media France.
- 351**
Jérôme Clément-Wilz, *Être cheval*, 2015,
film documentaire couleur et son, 62 min.
Kidam, Vice Media France.
- 353**
Julie Rrap, *Horse's tale*, 1999,
photographie cibachrome, 120 x 120 cm.
Museum of Contemporary Art, Sydney.
- 355**
Céline Cadaureille, *Mes visons*, 2015,
fourrure de vison et céramique.
Collection de l'artiste. Source : [http://www.celinecadaureille.
fr/oeuvre/les-trois-graces/](http://www.celinecadaureille.fr/oeuvre/les-trois-graces/)
- 356**
Céline Cadaureille, *Les Trois grâces*, 2011,
bois, métal, cuir, latex.
Collection de l'artiste. Source : [http://www.celinecadaureille.
fr/oeuvre/les-trois-graces/](http://www.celinecadaureille.fr/oeuvre/les-trois-graces/)
Marion Le Torrivellec, *Mètre étalon*, 2015,
crins de cheval tressés, bois, boîte de peintre, 25 x 35,5 x 28
cm..
- Collection de l'artiste. Source : [https://marionletorrivellec.
wordpress.com](https://marionletorrivellec.wordpress.com)
- 361**
William Turner, *Mort sur un cheval pâle*, vers 1825-1830,
huile sur toile, 597 x 756 cm.
Tate, Londres.
Horace Vernet, *Mazeppa et les loups*, 1826,
huile sur toile, 100 x 130 cm.
Musée Calvet, Avignon.
- 363**
Théodore Géricault, *Mazeppa*, 1823,
huile sur toile, 28,5 x 21,5 cm.
Collection privée, Paris.
- 364**
Eugène Delacroix, *Mazeppa*, 1828,
huile sur toile, 22,5 x 31 cm.
Musée Sinebrychoff, Helsinki.
Eugène Delacroix, *Cheval renversant son cavalier*, date
inconnue,
dessin à l'encre, 20,6 x 34 cm.
Musée du Louvre, Paris.
- 370-371**
Marion Le Torrivellec, *Le Jour où il m'a laissée tomber*, 2016,
images extraites de la vidéo, couleur et son, 3 min 41 s.
Collection de l'artiste. Source : [https://marionletorrivellec.
wordpress.com](https://marionletorrivellec.wordpress.com)
- 439**
Marion Le Torrivellec, *Champ de bataille*, 2019-2020,
détail des pièces.
Collection de l'artiste.

Table des matières

À CHEVAL, TOUT CONTRE LUI : FUSION ET PLASTICITE DE LA RELATION À L'ANIMAL

Remerciements	11
Résumé/Abstract	12-13
Sommaire	14
Introduction	19
CHAPITRE 1 : À CHEVAL, TOUT CONTRE LUI	33
I. FAIRE PARLER LA FIGURE : ÉCHAPPÉE ALLÉGORIQUE	35
1 À la naissance de l'art : regard sur l'animal et l'origine du geste artistique	37
a. Représenter l'animal, suggérer l'humain : tracer l'humanité	37
b. Aux origines de l'activité artistique, un acte qui résiste à la mort	41
c. Dessiner, apprivoiser : immobiliser pour s'approprier l'animal	49
d. Entre nature originelle et exaltation de l'humanité : considérations romantiques et domesticatoires	54
2 Le cheval romantique, entre raison et passion	57
a. Le cheval de Turin	57
b. Le cheval dans la peinture de Géricault : les ressorts romantiques du portrait	64
c. Écheveaux et chevaux chez Delacroix : la facture d'une passion	70
d. <i>In Flanders fields</i> , carte postale d'un champ de bataille	78
3 Le cheval, une allégorie de la liberté	84
a. Animal accaparé, animal libre ?	85
b. L'animal émancipé de la peur de la mort	88
c. <i>The Misfits</i> , les désaxés	92
Conclusion	96

II. MATIÈRE SCULPTURALE, MATÉRIAU FAÇONNABLE (COURBER L'ÉCHINE) : DOMINER L'ANIMAL	101
1 À cheval, plus près du ciel	103
a. <i>Hustling</i> : s'élever au-dessus de sa condition	103
b. <i>Horse Day</i> : un nouveau western	106
c. Réalité, pouvoir et représentations sociales : un travail de l'image pour brouiller les frontières	114
d. L'homme sans cheval	116
2 Faire plier la matière	120
a. <i>Pentimenti</i> de Carolina Saquel : repentir, corriger, éduquer, façonner	120
b. En atelier, poursuivre un idéal	125
c. Orchestrer l'érotisme	134
3 Du corps à l'objet	137
a. Jeux d'échelle, morcellement, réduction : les gestes du sculpteur pour un objet maniable	137
b. Morceler, fragmenter pour un éloge du détail	142
c. Fragmenter pour mettre à distance le réel : des objets énigmatiques	148
4 Le rapport au sol : empreintes, rythme, ancrage	154
a. Être en lien avec la terre : atelier chthonien et matériaux telluriques (terre, métal)	155
b. Taxidermie et procédés narratifs dans les installations <i>Don't Believe in Christmas</i> et <i>Carousel</i>	163
Conclusion	169
CHAPITRE 2 : FUSION ET PRATIQUE DE COUPLE, VERS UN CHANGEMENT D'ÉTAT	173
I. NE PLUS FAIRE QU'UN, DEVENIR-ANIMAL : PROMENADE EN AUTRE MONDE	175
1 Pratiquer l'équitation, faire du sport : repousser ses limites ou les effacer ?	177
a. CSO/CsO : repousser ses limites, brouiller les frontières	177
b. Machine désirante, animal-machine : des pistons à pulsion	180
c. Lignes de désir : itinéraire d'une quête de sensation	181
2 Se faire animal/faire l'animal	185
a. Art Orienté objet : de l'usage de l'artefact au devenir-animal	185
b. Cynisme, innocence ou culpabilité : se faire chien pour critiquer la société	191

c. Zoophrénie d'Oleg Kulik : déclaration d'amour ou blasphème ?	197
3 Chamanisme, intercession, animal psychopompe	204
a. L'artiste chaman	204
b. L'importance du <i>logos</i> ou le sacre du silence	211
c. Révélation du monde animal et communication entre deux mondes : animal intercesseur et psychopompe	212
Conclusion	217
II. FORMES, GENRES, ÉTATS : DEVENIRS ET RELATIONS POREUSES	223
1 L'hybridation, les métamorphoses : vers un changement d'état	225
a. À l'origine, le chaos : création du monde, (pro)création du monstre	225
b. Entre raison et passion, homme et animal, soin et destruction : le centaure, une créature double	229
c. L'hybridation, simple procédé artistique ou acte monstrueux ? Un paradigme pour de nouvelles formes	236
d. Au-delà du <i>plassein</i> : identité et éthique de l'auto-hybridation	243
2 Devenirs-domestiques	246
a. La répétition : passage du temps, maîtrise du geste	246
b. Femme de compagnie en quête d'animal au foyer	249
c. La femme en selle, amazone émancipée ou cavalière dominée ?	253
d. Amazones, Valkyries : mythiques chevauchées de femmes guerrières	260
Conclusion	263
CHAPITRE 3 : PLASTICITÉ DE LA RELATION	269
I. PROJECTIONS ANTHROPOMORPHIQUES : TENDRE L'ÉCRAN, FLOUTER LES CONTOURS. DÉFINIR LA RELATION OU INVENTER L'HISTOIRE ?	271
1 Êtres en devenir et mondes parallèles : enquête sur la relation de l'enfant à l'animal dans le travail de Françoise Pétrovitch	273
a. Enfants témoins d'un monde cruel : épreuves initiatiques	273
b. Adolescence : état d'entre deux mondes	278
c. L'animal dans les portraits classiques des XVI ^e et XVII ^e siècles	288
d. Pour conclure : l'animal, une valeur refuge ?	294

2 L'animal factice, l'animal jouet	295
a. Cheval-jupon, masque-cheval : jeux de rôle pour jour de fête	295
b. Le cheval comme marionnette	302
c. La miniaturisation du vivant	305
3 La relation affective	309
a. Animal familier/familial, une relation filiale ?	309
b. L'animal amant ou l'amour charnel interespèce : un simple fantasme ?	313
Conclusion	320
II. MORT OU PETITE MORT : DE L'ÉRECTION À LA CHUTE	325
1 La femme et la bête : figures dissolues et plasticité de la transgression	327
a. Cheveux, poils, fourrures : éléments de représentation d'une féminité érotique	327
b. La femme et les juments, les femmes-jument : analogies et confusion d'un objet de désir	334
c. <i>Equus eroticus</i> : une pratique sexuelle inversant les rôles	343
2 Du pony play au BDSM : pratiques subversives d'un devenir-cheval	346
a. Être cheval, les enjeux du <i>pony play</i>	346
b. Fouet, queue fétiche ou queue factice : <i>Single tail's tale</i>	352
3 La chute	358
a. Mazeppa	358
b. La chute ou l'avènement de l'expérience	365
Conclusion	367
Conclusion générale	373
Bibliographie	383
Index des notions	415
Index des noms propres	417
Table des illustrations	423

