



HAL
open science

L'individu photographié : pour une réévaluation de la condition animale et des frontières entre les êtres

Pauline Quéro

► **To cite this version:**

Pauline Quéro. L'individu photographié : pour une réévaluation de la condition animale et des frontières entre les êtres. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01094203

HAL Id: dumas-01094203

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01094203>

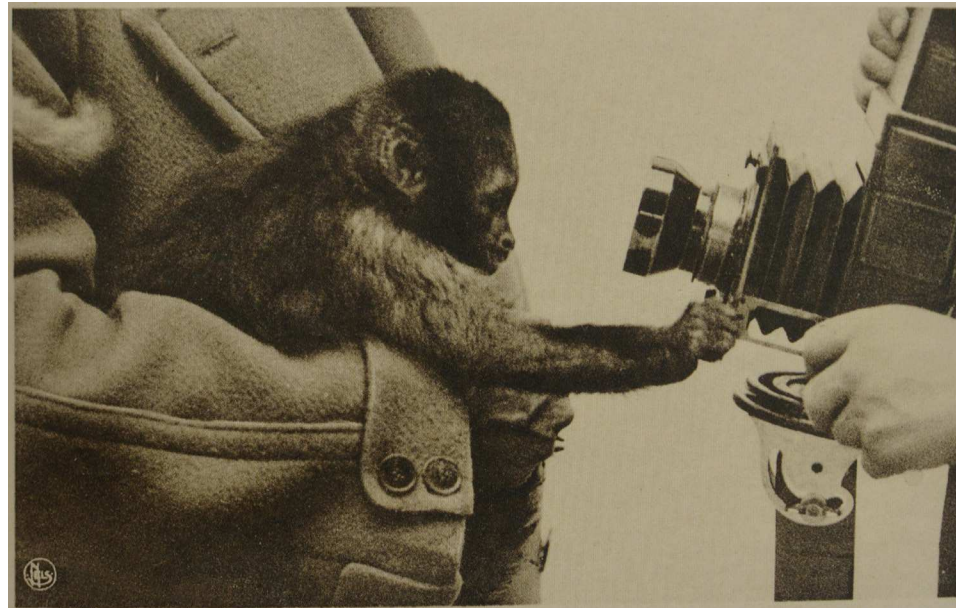
Submitted on 11 Dec 2014

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.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 - Arts Plastiques et Sciences de l'Art
Master 2 Arts Plastiques spécialité Art de l'Image et du Vivant

L'individu photographié : pour une réévaluation de la condition animale et des frontières entre les êtres



Pauline QUERU / pauline.queru@yahoo.fr
sous la direction de Michel SICARD
2013-2014

Résumé :

L'image photographique s'affirme comme un moyen de réévaluer le statut de l'animal, porteuse d'un message éthique, un message sur la valeur de la vie. Les frontières entre l'homme et l'animal sur le plan scientifique, philosophique, juridique et artistique sont observées et revisités, dès le XVIIIème siècle, à travers les écrits et travaux de philosophes, biologistes, éthologues, artistes, etc. Le cas de l'abattage des animaux pour la nourriture des hommes est abordé, étudié à travers le cinéma de Georges Franju, considéré comme un véritable génocide, mis en parallèle avec l'un des exemples les plus frappants du siècle dernier, le massacre de l'homme par l'homme : la Shoah. Puis, nature et culture s'entrechoquent et s'allient à travers des travaux d'artistes photographes et au sein de mes propres travaux. Tout cela participe à l'élaboration du mémoire qui suit, un mémoire oscillant entre mon travail photographique sur le statut de l'animal, sur l'identité et l'individualité des êtres, et des travaux photographiques et cinématographiques qui placent l'animal au centre de leur propos, formant un ensemble militant pour une abolition des frontières strictes entre les espèces humaine et animales, prônant l'éveil des consciences humaines à l'égard de l'animal, pour un plus grand respect de la vie.

5 mots-clés :

- Photographie
- Individu
- Animalité
- (in)Humanité
- Frontières

Remerciements

Tout d'abord, je souhaiterais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes m'ayant apporté leur aide et leur soutien tout au long de l'écriture de ce mémoire.

Dans un premier temps, mon directeur de recherches Monsieur Michel Sicard pour m'avoir conseillée et orientée dans mes recherches en amont du travail d'écriture.

Dans un deuxième temps, ma famille, qui n'a eu de cesse de me soutenir, depuis toujours, dans mes choix d'études, m'encourageant et m'apportant son aide au quotidien. Je dédie ce travail à ma grand-mère Marcelle qui a fait naître, dès mon plus jeune âge, une passion pour les images en m'initiant au cinéma des origines.

Enfin, mes amis de longue date ainsi que mes amis de l'université Paris 1 pour leur présence et leur bienveillance tout au long de l'élaboration de ce vaste travail. Une pensée toute particulière à mes amis Fadia, Sofian et Hilal, qui ont su trouver les mots justes pour me redonner la motivation nécessaire dans les moments de doute.

Table des matières

Introduction	10
1. <u>Humanité - animalité</u>	14
1.1. Définitions de l'humanité et de l'animalité	14
1.2. Des frontières vacillantes : l'humanité questionnée	15
1.2.1. <i>More than human</i>, Tim Flach	15
1.2.2. <i>James & the other apes</i>, James Mollison	18
1.3. L'anthropocentrisme religieux éclipsé par la science	20
1.3.1. Les conceptions de l'animal du XVIIème au XIXème siècle :	21
▶ XVIIème siècle : René Descartes et la théorie de l'animal-machine	21
▶ XVIIIème siècle : Jean-Jacques Rousseau, pour une prise de conscience éthique	22
▶ XIXème siècle : Darwin et l'évolutionnisme	23
1.3.2. Des frontières mouvantes : sciences, philosophie et justice au XXème siècle :	23
▶ Quelle place prend l'animal dans le monde aux vues des avancées scientifiques ?	24
▶ Frontières scientifiques et philosophiques	25
▶ Frontières juridiques	30

1.3.3. Nicolas Primat : primates du genre humain et du genre non-humain	32
> « Demo Bonobo », <i>Le stade du miroir</i>	33
1.3.4. Karen Knorr, le choc des cultures : sujet animal, paysage humain	34
2. <u>Le portrait animalier en photographie</u>	37
2.1. Introduction au portrait animalier : de la représentation picturale à l'image photographique	37
2.1.1. Des hommes et des bêtes	37
2.1.2. De la difformité à la vérité anatomique en peinture	38
2.1.3. L'image photographique, la représentation des êtres version 2.0	43
2.1.4. Les balbutiements de la photographie animalière	43
2.2. Marey - Muybridge : une étude de la mécanique animale via les procédés photographiques	45
2.2.1. La chronophotographie : outil de révélation du réel	45
2.2.2. La chronophotographie : outil de décomposition du réel	47
2.2.3. <i>Visage grimaçant</i>	49
2.3. « L'outil photographique », outil de modulation du réel	53
2.3.1. <i>Individualités</i>	53
> focale et angle de vue : déformation et distorsion	53
> Angle de vue et point de vue : face-à-face et contre-plongée	54
> Cadrage	55

2.4. La revalorisation des êtres par le portrait	56
2.4.1. <i>Portrait d'une fratrie : Gérard, Marceline, Jean-Pierre</i>	56
2.4.2. Familles imaginaires, espèces et diversité	57
▶ Yang Zhen Zhong, <i>Lucky family</i>	57
▶ Andrew Zuckerman, <i>Birds</i>	59
▶ Tim Flach, <i>Tiger breeding Series I</i>	60
2.5. L'animal sujet : révision du statut animal dans la société humaine	61
2.5.1. Dominique Lestel, <i>L'animal singulier</i>	61
2.6. L'abolition des frontières terminologiques : pour une réévaluation de l'animal	63
2.6.1. Intitulés photographiques :	63
▶ <i>Individualités : Carole, Henri, Martial, Emile, Jeanne, Lola, César et Pierre, Nathan et Lisa.</i>	64
▶ <i>Portrait d'une fratrie : Gérard, Marceline, Jean-Pierre</i>	75
▶ <i>On est pas bien là ?</i>	81
▶ <i>Témoins</i>	85
2.6.2. Nicolas Primat, postures imaginaires	89
3. <u>Humanité – inhumanité : images cinématographiques et photographiques d'une industrie mortifère</u>	93
3.1. L'image documentaire, reflet de l'inhumanité humaine	93
3.1.1. Introduction	93
3.1.2. Le traitement des bêtes et le « visage » animal dans le cinéma de Georges Franju	94
3.1.3. Emmanuel Lévinas : l'abatage des bêtes et la question du visage animal	96

3.1.4. <i>Le Sang des bêtes</i> , Georges Franju, 1949	98
3.1.5. Conclusion	102
3.2. <i>Hommage à Franju</i>	104
3.3. <i>Génocides</i>	110
3.4. Thierry Boutonnier, excès et absurdités :	122
3.4.1. <i>Objectif de production</i> , 2005	123
3.4.2. <i>Autel</i> , 2011	124
4. <u>Figer le vivant, épingler la mort</u>	125
4.1. Hiérarchisation des êtres : communautés ou collections	125
4.2. Les insectes	127
4.2.1. <i>A la loupe</i>	127
4.2.2. <i>Collection portative</i>	129
4.3. Les animaux sur le territoire prétendu des hommes	130
4.3.1. Karen Knorr, <i>Fables</i> , 2003-2009	130
4.3.2. Patrick Bailly-Maitre-Grand, <i>Vacances avec mes copines</i> , 2003	135
4.3.4. Mikel Uribetxeberria, <i>Animalia</i>	136
Conclusion	138

Introduction

« Les animaux aussi ont une histoire, mais c'est nous
qui l'écrivons avec nos affects et nos représentations ...
Le réel est ailleurs.¹ »

L'humanité, l'animalité : ces deux grandes notions se croisent, s'entremêlent, se confondent et s'interchangent parfois. Dans les religions de tout horizon, la limite entre les animaux et les hommes n'est pas nette et tranchée. Dans certaines civilisations, telles que la civilisation égyptienne, indienne ou grecque, l'animal est humanisé, parfois même divinisé. Cette malléabilité des frontières entre l'homme et l'animal, jusqu'au végétal parfois, porte un nom : la métempsychose ou métempsychose, faisant partie intégrante des croyances, une croyance fondamentale chez les Egyptiens et les Hindous. La métempsychose, du grec *metempsychôsis*, de *empsychôsis*, action d'animer, désigne le phénomène de réincarnation de l'âme après la mort dans un corps humain, animal ou végétal. L'animal accède à une place privilégiée auprès de l'homme sur le plan symbolique et religieux. La zoolâtrie, par exemple, forme de culte religieux rendu à des animaux ou à des représentations d'animaux, place ces derniers sur un piédestal. En Inde, les bovins sont vénérés, la vache étant vue comme une « Mère universelle » car elle donne son lait à tous, outre ses petits. Ces frontières mouvantes entre les êtres vivants sont particulièrement frappantes dans les représentations visuelles, dans les illustrations religieuses où l'animal et l'homme se côtoient voire se confondent à travers des représentations hybrides. L'être hybride est le produit d'un croisement entre deux êtres, deux variétés, deux races d'une même espèce ou entre deux espèces différentes. Dans l'histoire des représentations du vivant, l'hybridation se fait de manière fictionnelle puisque des portraits humains et animaux se rejoignent, créant des espèces étonnantes, parfois étranges, qui nous ramènent bien souvent à des questionnements sur nos origines ou sur la multiplicité des visages humains et non humains qui peuplent la planète.

Historiquement parlant, nos sociétés intègrent l'animal, sous de multiples formes, mais il est bien souvent utilisé comme faire-valoir de l'homme, dominé par l'écrasante hiérarchie que ce dernier instaure entre les êtres vivants. L'animal apparaît alors comme un protagoniste secondaire, traité comme un objet, appropriable, au bon service de l'homme. A travers les âges, l'espèce humaine n'a eu de cesse de chasser certaines espèces animales,

¹ Cyrulnik B., « Les animaux humanisés », *Si Les lions pouvaient parler*, Gallimard, Quarto, 1998, p. 23.

de les enfermer ou de tenter leur domestication. De nos jours, avec la société industrialisée à l'extrême, l'élevage industriel a pris une ampleur considérable et effrayante, désacralisant totalement la vie de l'animal, le contraignant bien souvent à une vie misérable et indécente. L'animal se métamorphose aux yeux de l'homme, devenant une source de profit, une marchandise comme une autre faisant tourner l'économie mondiale. La maltraitance animale et la tuerie des bêtes pour la nourriture de l'homme, sont des sujets, qui interrogent ce dernier dans son humanité, au sens où, nous le verrons ultérieurement, ces actions remettent en question le comportement moral de l'homme qui participe de son humanité supposée. C'est autour de ces thématiques liées à l'animal, à son statut dans nos sociétés humaines, aux interactions entre les êtres humains et non-humains, que naît mon intérêt pour l'animal en tant qu'être vivant et sensible. La condition animale, les notions de frontières entre les êtres et d'éthique animale donnent naissance à une réflexion photographique sur les êtres. Se met alors en place la volonté de développer une recherche théorique sur l'animal, sur ses représentations et ses relations avec l'homme. Je découvre ainsi une multitude d'auteurs et d'artistes engagés pour la cause animale, faisant passer par les mots et les images leur position sur le sujet. Notre vision anthropocentrée est alors remise en cause, avec l'anthropologue et ethnologue Claude Lévi-Strauss notamment, lorsqu'il écrit dans *La pensée sauvage*, publiée pour la première fois en 1962 : « Nous sommes des animaux. »

Sur le plan photographique, les frontières entre les êtres sont étudiées sur le plan visuel. Le titre de ce mémoire débute par le mot « individu » : d'emblée, on penserait à un sujet humain, car l'individu est un terme que l'on associe généralement à l'homme dans le discours courant. Du latin *individuum* signifiant indivisible, le mot « individu » regroupe l'ensemble des êtres vivants d'après les définitions qu'en donnent le dictionnaire en ligne Larousse. La première définition donnée concerne les êtres vivants non-humains, elle est formulée ainsi : « être vivant ou végétal, distinct et délimité ». Une deuxième définition du terme « individu » concerne cette fois-ci l'homme comme une unité pensée hors d'une communauté : « être humain, personne par opposition au groupe, à la société, à la collectivité, à la masse ». Il est surprenant de voir que les animaux et plus encore, les végétaux, se voient attribuer la dénomination d'individu. L'individu est d'ordinaire employé pour parler de l'être humain, d'une manière neutre ou péjorative dans le cas d'une enquête judiciaire par exemple, pour définir un homme dont on ne connaît pas l'identité ou que l'on ne veut point nommer. L'individu est une personne que l'on sort des masses anonymes de la société. L'individu photographié c'est l'idée d'une unité, d'une individualité que l'on choisit afin d'en faire un sujet.

A travers les pages qui suivent, je tenterai d'apporter une réponse à l'interrogation suivante : comment l'image photographique permet-elle l'abolition des frontières strictes entre l'homme et l'animal et la révélation de l'individualité d'un animal ? Il s'agira alors de penser la photographie comme un outil d'éveil des consciences, en menant une réflexion autour des relations entre l'homme et l'animal, sur la manière dont nous voyons et dont nous considérons les êtres qui interviennent dans nos vies, composent notre environnement, de près ou de loin. Mes photographies, tantôt teintées d'humour, tantôt illustratrices de tristes constats, témoignent d'un regard porté sur l'animal, un regard empli de tendresse et d'empathie. Entre mises en scènes et photographies prises sur le vif, mes images présentent des individus sortis des masses, des troupeaux dans lesquels ont a tu leur unicité, leur singularité. Les animaux, quelle que soit l'espèce à laquelle ils appartiennent, trouvent une identité dans mon travail ou du moins, une place à part entière, la place d'être vivant qui leur est due, au même titre que celle de l'homme. C'est pour une nouvelle considération de la vie animale, au même titre que celle de l'homme, que mes travaux photographiques militent, n'hésitant pas à employer un vocabulaire d'ordinaire destiné à l'homme pour qualifier les animaux. Ainsi, les titres de mes images sont porteurs de fiction, d'imaginaire. Les mots contenus dans les titres de mes travaux photographiques permettent de briser les frontières entre les espèces. L'animal prend la place de l'homme : il est au centre du cadre, au centre de l'attention, sujet principal de l'œuvre. Photographier l'animal, l'isoler d'une masse, est un moyen de lui donner de l'importance, de le réestimer à sa juste valeur, sa valeur d'être vivant. Photographier un sujet est une façon de l'immortaliser, de lui attribuer une place, de lui témoigner une forme d'intérêt.

A l'heure actuelle, on photographie de plus en plus les animaux qui nous entourent. L'animal domestique bénéficie d'une place de choix dans le cœur des hommes, un animal privilégié que l'on photographie comme pour témoigner de son existence et de son importance aux côtés de l'homme. La photographie artistique mais avant tout la photographie quotidienne font entrer l'animal dans nos sphères publiques et privées. Il est parfois si présent dans la vie humaine qu'il est un membre à part entière de la famille auprès des parents et des enfants, ou encore, fidèle compagnon d'une personne âgée vivant seule, recherchant un peu de réconfort.

A l'ère du numérique qui est la nôtre, les photographies sont stockées et archivées sur les ordinateurs, les disques durs et l'internet. Le phénomène des réseaux sociaux est un exemple frappant de l'importance de l'animal au sein de nos vies. *Facebook*, *Instagram* et bien d'autres plateformes contiennent des photographies, plus ou moins travaillées des animaux que l'on inclut dans notre quotidien. Du portrait de famille au portrait individuel, l'animal occupe une place particulière dans le cœur des hommes. Pour autant, toutes les espèces animales ne bénéficient pas au même titre de l'attention

et du respect de l'homme. Cependant, outre les animaux de compagnie auxquels nous accordons une attention certaine, les singes et plus particulièrement les grands singes, ne laissent pas l'homme indifférent. Le trouble naissant de l'intensité du regard d'un animal, dont le plus marquant reste celui du grand singe, ouvre la voie à une réflexion sur les notions d'humanité et d'animalité, engendrant des questionnements et éveillant nos consciences humaines.

1. Humanité - animalité

1.1. Définitions de l'humanité et de l'animalité

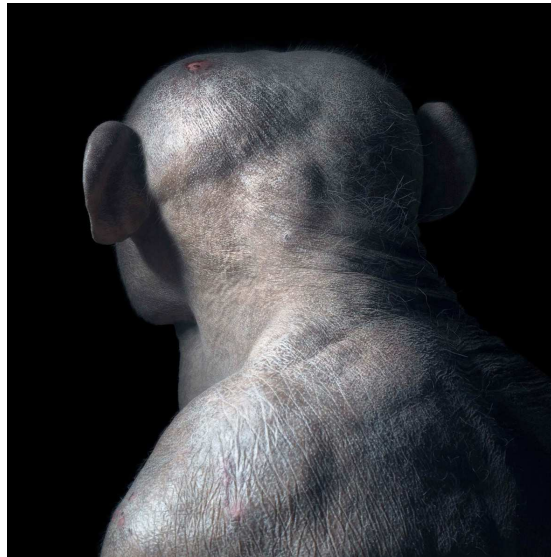
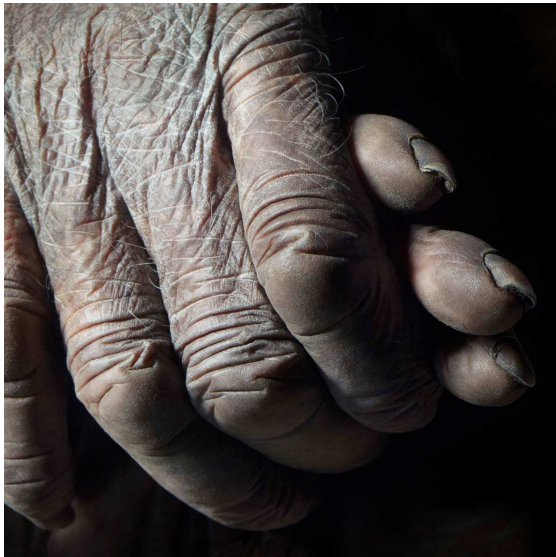
L'humanité est un nom féminin provenant du latin *humanitas*. L'humanité définit, selon le dictionnaire en ligne Larousse, l'ensemble des êtres humains, considérée parfois comme un collectif ou une entité morale. Elle renvoie aux comportements d'un homme envers ses semblables et envers les autres êtres vivants qui peuplent la planète. L'humanité serait une disposition à la compréhension, à la compassion envers autrui, une tendance à aider ceux qui en ont besoin. Elle renvoie également à la culture et à la civilisation. En littérature, l'humanité contient l'ensemble des caractères par lesquels un être vivant appartient à l'espèce humaine, ou se distingue des autres espèces animales. Dans ce sens là, elle est bien souvent mis en opposition à l'animalité. L'animalité est un nom féminin provenant du latin *animalitas* désignant l'ensemble des caractères, des attributs propres à l'animal, par opposition aux facultés humaines. On voit dès lors la séparation se faire entre l'humain et l'animal dans les définitions qu'ont mis en place les hommes. Si l'on prend en tant que telles les définitions énoncées ci-dessus, l'humanité serait animée par la bonté et la bienveillance, tandis que l'animalité s'y opposerait, source de bestialité, bien souvent associée dans nos langages humains, à la brutalité et à la sauvagerie.

Lorsque nous parlons de l'humanité, nous séparons l'humain du non-humain, l'espèce humaine des espèces animales. En français, les termes « non-humain » et « inhumain » ne sont pas strictement séparés ou du moins, on emploie parfois l'un pour désigner l'autre : le non-humain et l'inhumain désignent ce qui n'appartient pas à l'humain, ce qui n'est pas associé à l'espèce humaine. En anglais, le non-humain et l'inhumain sont nettement séparés et ne renvoient pas à la même chose. D'une part, *Humane* se traduit par humain dans le sens bienveillance, en opposition à l'inhumain, ce qui n'est pas digne d'un comportement humain, un agissement mauvais. D'autre part, *Human* se traduit également par humain mais s'oppose cette fois au non-humain, à la non appartenance à l'espèce humaine. Ces frontières strictes entre humanité et animalité ne sont que théoriques. En effet, l'histoire des hommes est ponctuée d'agissements immoraux. Bien des hommes ont agi, envers leurs semblables et envers les autres êtres vivants, sans respecter les principes éthiques censés conduire les comportements humains. L'humanité, le collectif, est capable de bien des actions empreintes d'inhumanité qu'on aurait tendance à associer à l'animalité. L'humain n'incarne pas la bonté absolue, loin de là, prenant des décisions contraires à la morale et à l'éthique, portant bien souvent atteintes à la vie de son espèce et des autres espèces avec qui il partage la Terre.

1.2. Des frontières vacillantes : l'humanité questionnée

1.2.1. *More than human*, Tim Flach

Le photographe anglais Tim Flach propose un travail autour de l'animal, un travail qui abolit les frontières strictes entre les êtres, soucieux de mettre en corrélation l'homme et l'animal sur le plan morphologique et comportemental. Conscient des avancées scientifiques qui démontrent chaque jour l'incroyable richesse des espèces animales et leur proximité parfois troublante avec l'homme, dont le cas des grands singes est le plus frappant, Tim Flach met en lumière les relations entre l'homme et l'animal afin de remettre en question l'anthropocentrisme que nous avons revendiqué à travers les siècles, dans nombre de domaines dont les sciences, l'histoire et la politique. Dans le magazine dédié aux photographes émergents « Victor » publié par Hasselblad, un article intitulé « Living Sculptures » présente le travail de Tim Flach. Ses photographies sont décrites comme « la parfaite antithèse de l'anthropomorphisme¹ »



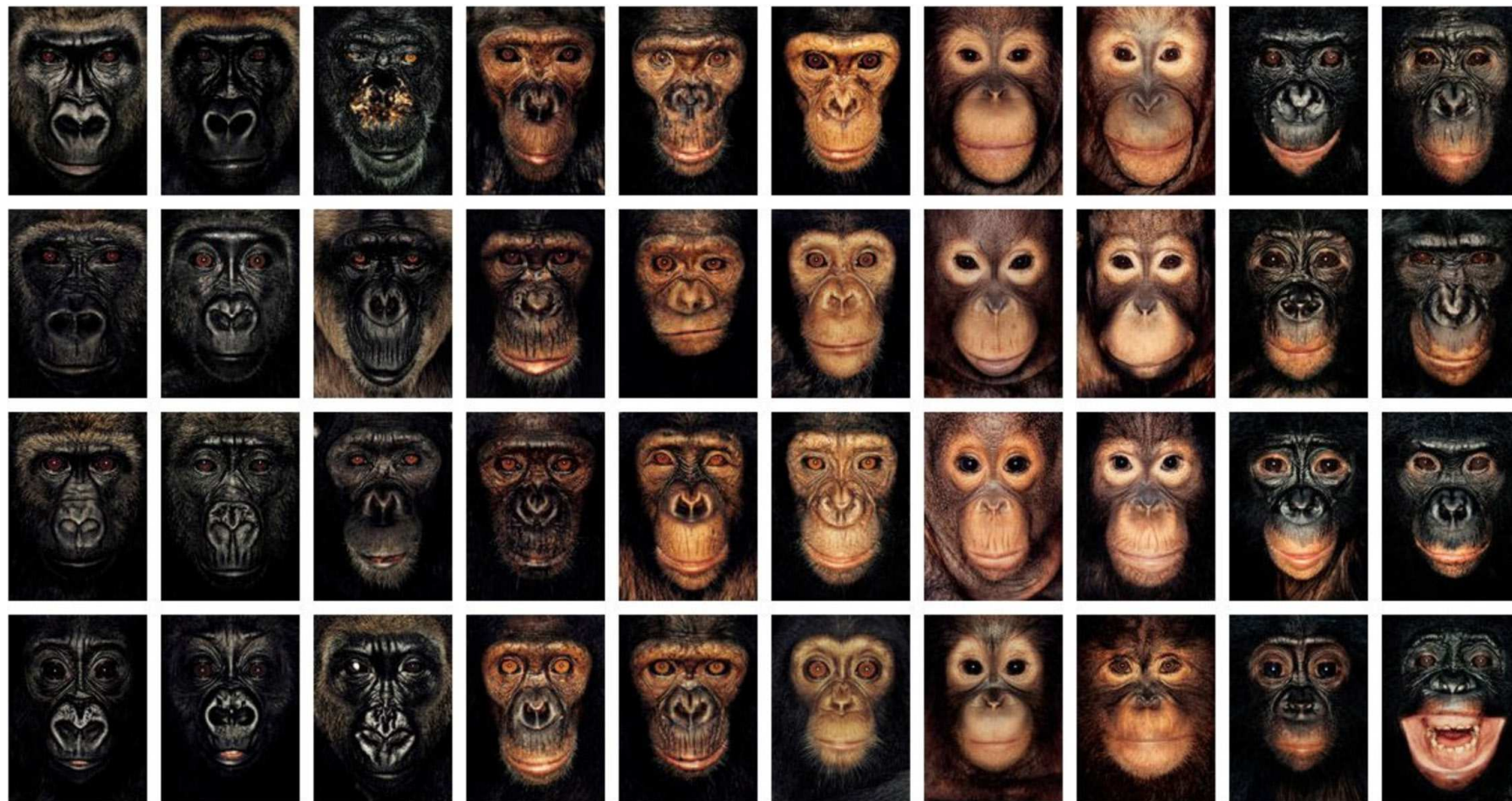
¹ «Living Sculptures», dans le magazine Victor, Hasselblad, Février 2008, p. 53.



Tim Flach réalise des prises de vue en studio, des plans rapprochés avec des angles de vue particuliers qui font naître l'ambiguïté sur la nature du sujet, interrogeant le spectateur sur l'individu photographié : ces animaux nous renvoient à notre propre image, à notre sensibilité, à notre humanité. Les photographies *Chimpanzee hands*, *Jambo* ou encore *Orangutan palm* établissent des parallèles troublants entre les traits et les postures humaines et ceux des grands singes. Une photographie comme *Family group* montre davantage les liens affectifs que les membres d'une communauté partagent entre eux, des liens nous ramenant à nos comportements humains. Le photographe explore le concept de l'*Umwelt* à travers ses œuvres, concept que le biologiste et philosophe allemand Jacob Von Uexküll décrit et explicite dans son ouvrage *Milieu animal et milieu humain*, publié pour la première fois en 1934. L'*Umwelt* que l'on peut traduire par « monde propre », « milieu » ou encore « environnement » renvoie au monde tel qu'il est perçu par une espèce particulière. Cette perception varie considérablement entre les espèces : le milieu de l'homme et celui d'un animal comme la tique, animal sourd et aveugle, que Von Uexküll étudie et décrit dans ses ouvrages, est fondamentalement différent. Ce concept se situe entre les disciplines de la biologie, de la communication et de la sémiotique. La théorie est intéressante sur le plan perceptif car elle nous fait repenser notre rapport à l'animal. Des espèces partageant le même environnement peuvent néanmoins avoir l'expérience de différents « mondes propres ». Les êtres, par le prisme déformant de leurs sens propres, appréhendent l'environnement différemment et par conséquent, agissent de manière parfois incompréhensible les uns envers les autres. Jacob Von Uexküll propose un décentrement pour comprendre le fonctionnement des espèces les unes par rapport aux autres. Tim Flach quant à lui propose un décentrement visuel, en photographiant les animaux sous un angle particulier. Le trouble naît de la proximité physique de certaines espèces animales avec l'espèce humaine. La morphologie des corps et les regards mettent l'homme face à une interrogation qui n'est pas des moindres : celle d'affirmer ou non l'humanité comme caractère spécifiquement humain. Ainsi, Tim Flach regroupe certaines de ses photographies animalières dans un livre intitulé *More Than Human*, paru en 2012.

1.2.2. *James & the other apes*, James Mollison

Le photographe américain James Mollison réalise un travail photographique sur les singes à travers une série de cinquante portraits. Les singes sont regroupés sur son site internet en une mosaïque de portraits, donnant ainsi une vue d'ensemble au spectateur, lui permettant d'observer chaque individu et de constater les traits caractéristiques et les couleurs propres à chaque grand singe. Ainsi Orangs-Outangs, chimpanzés, gorilles et bonobos sont photographiés dans toute leur individualité. James Mollison questionne à travers sa série *James & the other apes* notre proximité physique avec les grands singes, remettant en question les frontières entre l'homme et l'animal. Ces primates habitent la zone de flou existante entre les espèces animales et l'espèce humaine. Mollison capture le sujet, à la manière des photographies servant à la confection des documents officiels, induisant l'idée d'une identité propre à chaque singe. Chaque intitulé photographique est composé d'un prénom : Grégoire, Wendy, Achille, Zidane, Arron, Bonny, Katie, James, etc. Ce dernier prénom, James, renvoie au titre de la série et au positionnement du photographe quant au statut de l'homme et de l'animal puisqu'il donne son prénom d'homme à un singe. Les singes sont photographiés au Cameroun, au Congo et en Indonésie, en milieu naturel. Tous ces portraits sont regroupés dans un livre de photographies publié en 2004 sous le nom de la série : *James & the other apes*. Une page blanche à gauche où est simplement mentionné le prénom de l'individu fait face à la photographie de ce dernier en pleine page à droite. Le spectateur prend ainsi le temps du regard, détaillant les individus un à un.



1.3. L'anthropocentrisme religieux éclipsé par la science

« Les animaux, pour peu qu'on les laisse aller à leur place, sont capables de bien plus qu'on ne les soupçonnent généralement. C'est notre propre regard qui les transforme en "bêtes".¹»

Rappelons l'omniprésence de la religion dans les civilisations passées et dans l'histoire de l'homme en général, une religion qui mena à des actes inhumains, des comportements abusifs engendrant la souffrance d'autres espèces. Selon le vingt-sixième verset de la Bible, l'homme se doit de dominer les autres espèces, selon la volonté du Créateur : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance, et qu'il domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur le bétail, sur toute la terre, et sur tous les reptiles qui rampent sur la terre. » La dominance de l'espèce humaine sur toutes les autres espèces animales est énoncée comme un devoir incontestable dans la Bible, ce sur quoi s'appuieront un grand nombre de penseurs dont le philosophe René Descartes dont nous aborderons la pensée un peu plus loin. Ainsi, l'influence de la religion est telle durant des siècles qu'il paraît inconcevable de penser l'homme et l'animal dans une continuité. Or, nous le verrons ci-après, la science détrônera peu à peu la religion, remettant en cause la parenté de l'homme à l'animal et créant le trouble entre ce qui, auparavant, était propre à l'homme et ce qui était propre à l'animal. L'humanité et l'animalité, comme nous les avons définies un peu plus haut, sont interpénétrables et interchangeable, à la vue des comportements humains et animaux.

Dans les schémas anciens, l'homme se différencie de l'animal par la culture. L'animal est un produit de la nature tandis que l'homme s'en est éloigné pour construire son propre monde. Or, aux vues des récentes découvertes sur les fonctionnements des espèces animales, qui ne cessent de brouiller les frontières entre l'homme et la bête, on peut dorénavant affirmer que des cultures animales existent et qu'elles ne sont pas dépourvues de complexité, ce que nous aborderons un peu plus loin. Au-delà des cultures, les animaux ont leurs propres mondes comme les humains ont le leur. Avant d'aborder les recherches appartenant au XXème siècle, qui révolutionneront notre façon de considérer l'animal, il me semble essentiel d'exposer les prises de positions et les débats autour de l'animal depuis le XVIIème siècle.

1 Alt A., *Le bestiaire imaginaire, l'animal dans la photographie, de 1850 à nos jours*, Paris, Skira Flammarion, 2010, p. 14.

1.3.1. Les conceptions de l'animal du XVIIème au XIXème siècle :

Il ne s'agit pas ici de décortiquer les conceptions de l'animal sur trois siècles de fond en comble mais plutôt de resituer l'animal dans la pensée de l'homme à travers quelques grands noms de la philosophie et de la biologie afin de se positionner sur le statut que l'on accorde à l'animal et sur ses liens de parenté avec l'homme. Du philosophe et mathématicien René Descartes au naturaliste Charles Darwin en passant par le philosophe Jean-Jacques Rousseau, nous brosserons un tableau hétéroclite de l'animal, allant de la séparation nette entre l'homme et l'animal à la théorie de l'évolution qui bouleversa le monde de la biologie.

► XVIIème siècle : René Descartes et la théorie de l'animal-machine

Au XVIIème siècle, le mathématicien, physicien et philosophe français René Descartes livre sa vision de l'animal à travers ses écrits. Il affirme que les corps de l'animal et de l'homme sont des machines. Cependant, le penseur pose une distinction fondamentale entre le corps de l'animal et celui de l'homme : ce dernier, outre son corps, possède une âme à l'image de Dieu et par conséquent, échappe à son statut de pure machine. En privant les animaux d'une âme, ou de ce qui pourrait en être un équivalent, la pensée cartésienne opère une coupure nette entre l'animalité et l'humanité, et même au-delà, une tranchée entre l'homme et le reste du monde. Descartes place l'homme sur un piédestal, lui conférant des droits sur la nature, des droits d'exploitation, dont il peut user, à sa guise, en toute légalité. L'animal serait donc fait de mécanismes musculaires et nerveux qui lui permettent de se déplacer, de chasser, de même « que le mouvement d'une montre est produit par la seule force de son ressort et la figure de ses roues¹ ». Cette machine animale est pour le philosophe une machine extrêmement subtile et bien supérieure aux machines confectionnées par l'homme : « Je sais bien que les bêtes font beaucoup de choses mieux que nous, mais je ne m'en étonne pas ; car cela même sert à prouver qu'elles agissent naturellement et par ressorts, ainsi qu'une horloge, laquelle montre bien mieux l'heure qu'il est, que notre jugement ne nous l'enseigne.² » Cette théorie cartésienne prend pour sources le dualisme qui distingue le corporel du spirituel et l'anthropocentrisme chrétien qui place l'homme au centre de l'univers.

1 Descartes R., *Œuvres philosophiques*, t. III, Paris, Garnier, 1973, p. 965.

2 *Ibid*, t. I, p. 628 et 695.

La théorie cartésienne de l'animal-machine décline, au siècle suivant, grâce à des remises en question du statut de l'animal et des reconsidérations sur l'usage que peuvent en faire les hommes. La coupure absolue que Descartes revendiquait entre hommes et bêtes semble tomber en désuétude peu à peu, avec les recherches menées en sciences biologiques, ce que nous verrons ultérieurement en abordant les évolutions de la vision de l'homme sur l'animal au cours du XXème siècle.

► XVIIIème siècle : Jean-Jacques Rousseau, pour une prise de conscience éthique

Au siècle suivant, celui dit des « Lumières », s'effectue un rapprochement de l'homme et de l'animal. Ce rapprochement est soumis à bien des nuances entre les différents penseurs, mais on assiste à un contraste fondamental avec le siècle précédent, contraste qui relativise et atténue les perceptions cartésiennes qui prônaient la séparation et la distanciation entre les êtres sur de nombreux plans. Le XVIIIème siècle n'est pas pour autant le siècle de la confusion entre les hommes et les animaux. Il s'agit, à travers la philosophie rousseauiste, de distinguer les êtres sans les séparer, de les unir sans les confondre. Des discussions prennent ainsi corps sur l'âme des bêtes, discussions qui n'étaient pas d'actualité au siècle précédent avec Descartes qui ne démontrait pas l'absence d'âme chez l'animal mais parlait de l'impossibilité de démontrer son existence.

A travers ses écrits sur l'animal, Jean-Jacques Rousseau fait ressortir un intérêt pour les bêtes grâce à une prise en considération de ces dernières. Il bannit la cruauté inutile en bâtissant un travail de pensée fondateur d'une attitude morale et juridique satisfaisante à l'égard de l'animal. Ainsi, le statut de l'animal ne peut se réduire, chez Rousseau, à la figure de la machine animée, à ce modèle mécanique puisque intervient une dimension affective et éthique. Le philosophe nous rappelle, à travers sa réflexion morale, l'identité originelle et également incontestable que l'homme partage avec l'animal, invitant ses lecteurs à garder cela à l'esprit. Rousseau aborde, dans son écriture philosophique, des bases essentielles de l'éthique animale qui se développeront et s'étofferont considérablement dans la seconde moitié du XXème, notamment à partir de 1970 avec le philosophe australien Peter Singer. Le philosophe du siècle des Lumières nous renvoie ainsi à l'obligation morale de nous intéresser davantage au sort des bêtes, au sort que nous leur réservons quotidiennement. Avec Rousseau, on assiste à l'union cohérente de l'affirmation de la singularité de l'homme et de son lien inéluctable avec la nature qui l'environne et dont il fait partie intégrante. Le refus de l'anthropocentrisme extrémiste est une constituante clé de l'avancée de l'humanité, dans une dimension éthique qui n'est pas exclusivement valable d'homme à homme.

► XIXème siècle : Darwin et l'évolutionnisme

Le pas suivant, déterminant dans l'histoire des sciences et plus particulièrement de la biologie, fut l'établissement par le naturaliste anglais Charles Darwin de la théorie de l'évolution au XIXème siècle, théorie qui fit de l'animal l'ancêtre et le cousin de l'être humain. L'étude de certains animaux proches de l'homme a engendré la comparaison de processus génétiques, physiologiques, voire comportementaux entre l'homme et l'animal, mettant à rude épreuve l'idée d'une coupure radicale entre les êtres humains et non-humains bien que l'idée d'une séparation stricte n'ait pas disparue pour autant.

1.3.2. Des frontières mouvantes : sciences, philosophie et justice au XXème siècle :

La publication de la théorie de l'évolution de Charles Darwin dans *De l'origine des espèces* en 1859, qui place les espèces animales et l'espèce humaine dans une continuité en affirmant notamment que les espèces vivantes n'appartiennent pas à des catégories fixes mais évoluent et se diversifient avec le temps, s'impose dans la communauté scientifique. A la suite de ces bases posées par le naturaliste Darwin, on assiste au XXème siècle à une accélération des connaissances et des performances techniques dans le domaine des sciences du vivant. Ces évolutions scientifiques influent sur nos représentations du monde, de nous-mêmes et des choses qui participent à la constitution de notre environnement, ce qui impacte sur les classifications déterminées par le passé, classifications qui apparaissent désormais impertinentes et désuètes.

De la valorisation de l'animal, on pense en particulier aux grands singes, en tant qu'ancêtres ou cousins, des questions sur la « nouvelle » place de l'animal dans nos esprits humains se posent. Loin de la théorie de l'animal-machine, des questions d'un nouvel ordre interviennent : quelle est la part d'intentionnalité animale et la part résultant de phénomènes chimiques, mécaniques et électriques ? Où se situent les limites entre intentionnalité et phénomènes relevant des « automatismes corporels » ? Et par quels moyens discerner les comportements mécaniques ou intentionnels chez les animaux ? Ces questions sembleraient pouvoir trouver certaines réponses avec l'évocation de la conscience liée à l'intentionnalité. Cependant, la conscience que l'on attribue de prime abord à l'homme, ne trouverait-elle pas un certain écho chez l'animal ? Bien évidemment, toutes ces questions ont déjà été posées par de grands biologistes et éthologues, et le but n'est pas ici de trouver de nouvelles réponses et de surenchérir sur ce qui a déjà

été énoncé à travers les théories scientifiques, mais plutôt de s'interroger sur la place de l'animal dans nos esprits, avec l'existence d'une certaine forme de conscience de soi, notamment expérimentée au moyen du test du miroir permettant de déterminer si un animal est capable de reconnaître son propre reflet dans un miroir comme étant une image de lui-même. Le test, initié par le psychologue américain Gordon G. Gallup, a fonctionné pour quelques espèces de singes comme les chimpanzés, les bonobos, les orangs-outans, quelques espèces d'oiseaux comme les corbeaux et les pies ou encore des mammifères comme les dauphins et les éléphants. Bien évidemment, ce test ne permet pas d'établir l'existence d'une forme de conscience chez tous les animaux, loin de là, puisque les animaux qui se servent avant tout d'autres sens que la vue ne peuvent pas passer le test avec succès, cependant il est une découverte importante pour la communauté scientifique.

➤ Quelle place prend l'animal dans le monde aux vues des avancées scientifiques ?

Précédemment, nous évoquions la métamorphose du statut de l'animal, de la simple machine sans âme, à l'être possiblement doué d'une conscience. La conception cartésienne entre l'homme et l'animal, posant de véritables frontières, se floutent peu à peu jusqu'à se brouiller. La frontière, rappelons-le, est une délimitation, une limite entre deux choses différentes. Le terme frontière évoque une barrière, un fossé entre deux territoires, deux domaines, deux choses, etc.

Ce terme frontière, qu'il est important pour moi de redéfinir dans ma recherche, tout comme précédemment les notions d'humanité et d'animalité, qui nous l'avons vu, ne sont pas toujours si faciles à définir et à discerner, est primordial dans mon travail photographique qui mêle les mondes humains et les mondes animaux. Afin de comprendre mon point de vue et ma motivation à traiter des frontières entre les êtres, il me paraît essentiel d'aborder cette notion sous deux angles : les frontières scientifiques et philosophiques d'une part et les frontières juridiques d'autre part.

Pour commencer à aborder les frontières qui séparent l'homme et l'animal, je fais le choix de mentionner l'information troublante concernant les correspondances des gènes entre ceux de l'être humain et ceux du chimpanzé : les séquences, soit l'enchaînement des éléments constituant le message génétique, de l'ADN génomique des deux espèces sont identiques à 98,7%. Cette similitude génomique a d'ailleurs poussé certains auteurs

à inclure les chimpanzés dans le genre *Homo*, n'hésitant pas parfois à désigner l'homme comme le troisième chimpanzé¹. Cette seule information d'ordre génétique est un choc pour nos esprits humains, remettant fortement en cause les différences fondamentales entre les êtres, floutant encore davantage les frontières de l'humain².

► Frontières scientifiques et philosophiques

L'historien Robert Darnton, dans un chapitre de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, aborde la notion de frontière ainsi : « Tracer des frontières est une entreprise risquée. Les systèmes de classification exercent un certain pouvoir » ; puis plus loin : « Chaque fois qu'une créature ou un objet met en péril une frontière conceptuelle, il acquiert le pouvoir d'attirer ou de repousser, parce qu'il incarne les tensions et révèle l'arbitraire inhérent à tout système de classification. » C'est principalement dans le champ de la psychologie et de l'éthologie comparées des Primates, du genre humain et du genre non-humain, que s'étudie la porosité des frontières entre animalité et humanité et d'où découle la volonté de définir des lignes frontières.

Par ailleurs, la question de la culture est, de prime abord, ce qui permettrait une limite franche entre l'humanité et l'animalité. Or, des thèses radicales qui placent l'animal du côté de la nature et font basculer l'homme du côté de la culture sont ébranlées par les développements récents d'études scientifiques menées auprès des animaux. Les frontières entre nature et culture deviennent également floues avec l'existence chez les animaux et plus particulièrement chez les grands singes de « protocultures³ ». Au sein des « protocultures » dont nous parle Georges Chapouthier, les grands singes et notamment les chimpanzés manifestent de l'attachement ou de la sympathie les uns envers les autres. Ces comportements se manifestent au-delà de leurs communautés et s'étendent à l'espèce humaine. Cela se manifeste notamment auprès des handicapés ou des blessés et un grand intérêt se développe auprès des jeunes.

1 Diamond J., *Le troisième chimpanzé*, Gallimard, 2000.

2 Référence à l'ouvrage écrit par Henri Atlan et Frans de Waal portant ce titre.

3 Le terme de « protoculture » est employé par Georges Chapouthier dans le texte « Les limites floues du naturel et du culturel » issu de l'ouvrage *Humanité, animalité : quelles frontières ?* sous la dir. de Jean-Claude Nouët et Georges Chapouthier, Paris, Ed. Connaissances et Savoirs, 2006.

« Protoculture » qualifie les comportements culturels que peuvent avoir les animaux et plus particulièrement chez les animaux sociaux, des ébauches de comportements culturels de l'espèce humaine.

Le célèbre primatologue et éthologue Frans De Waal écrit, dans son livre intitulé *Le Bon Singe ; les bases naturelles de la morale* : « L'altruisme n'est pas réservé à notre espèce¹ ».

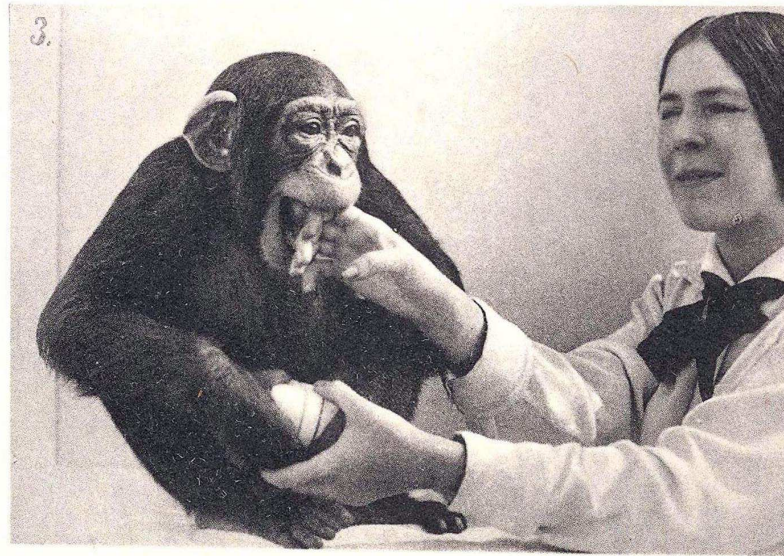
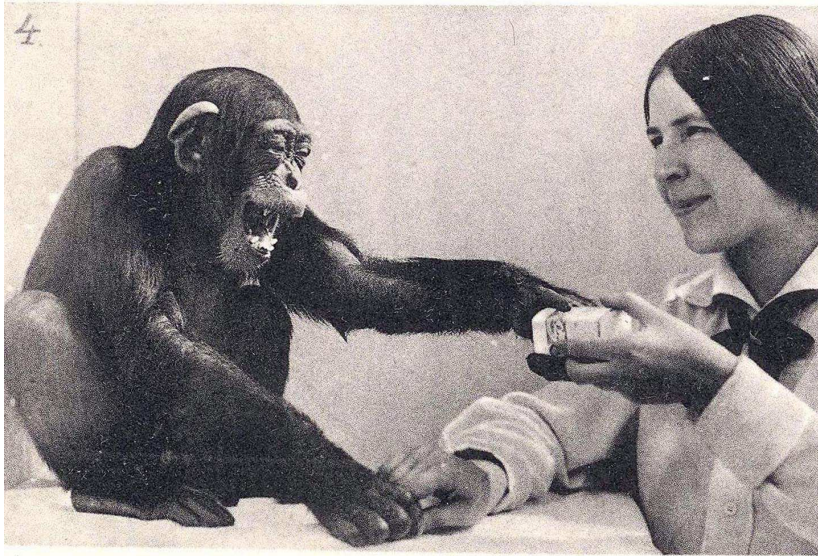
Pour illustrer les propos qui précèdent, je tiens à relater des événements datant du 16 août 1996 au zoo de Brookfield à Chicago. Il s'agit de l'histoire d'une femme Gorille prénommée Binti Jua qui avait porté secours à un petit garçon de trois ans ayant fait une chute dans la fosse aux gorilles, après avoir escaladé les grilles de l'enclos. Binti Jua s'est approchée de l'enfant inconscient, l'a transporté jusqu'à la porte de l'enclos. Les secours ont ensuite pris le relais. Le jeune garçon étant inconscient à la suite de sa chute, il n'a pu faire de mouvements qui auraient pu être mal interprétés et qui auraient pu engendrer de mauvaises réactions de la part de Binti. La femelle gorille a agi en bonne mère, avec altruisme envers ce petit homme.



¹ De Waal F., *Le Bon Singe ; les bases naturelles de la morale*, Bayard, Paris, 1997, p. 20.

Outre l'altruisme qui n'est pas une caractéristique exclusive à l'humanité, le développement de l'empathie est intéressante à observer chez les espèces animales. Provenant du grec ancien ἐν signifiant « dans, à l'intérieur » et πάθος, signifiant « souffrance, ce qui est éprouvé », l'empathie est définie par le dictionnaire en ligne Larousse comme la faculté intuitive de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce qu'il ressent. L'empathie inclut la compréhension des sentiments et des émotions d'un autre individu. Cette tentative de compréhension implique un décentrement de la personne ou de l'animal, ce qui peut mener à des actions liées à la survie du sujet visé par l'empathie. Dans l'étude des relations interindividuelles, l'empathie est discernable de la sympathie, de la compassion, de l'altruisme ou encore de la contagion émotionnelle qui peuvent en découler. Les scientifiques ont pu observer, à de nombreuses reprises, des manifestations d'empathie chez différentes espèces animales. Les premières expériences en psychologie expérimentale effectuées à la fin des années 1950 avec des rats ont prouvé la présence d'empathie entre eux. Des rats ayant appris à appuyer sur un levier pour obtenir de la nourriture s'en absteinaient si cette action provoquait l'envoi d'un choc électrique à un congénère. Dans les années 1960, d'autres expériences ont été menées avec des singes, faisant apparaître des arguments convaincants concernant la force de l'empathie chez ces animaux. Des macaques rhésus refusaient de tirer sur une chaîne pour obtenir de la nourriture si cela provoquait un choc à l'un de leurs congénères. L'un des singes de l'expérience s'est abstenu de tirer sur la chaîne pendant quinze jours, un autre pendant douze jours, après avoir assisté au choc reçu par l'un de leurs compagnons. Ces singes allaient jusqu'à se priver de nourriture pendant des jours par crainte d'un déclenchement de douleur chez l'un des leurs, ce comportement se prolongeant beaucoup plus longtemps que chez les rats.

Bien avant les observations scientifiques des années 1950-1960 dont il est question précédemment, Nadezhda Nikolaevna Ladygina-Kohts, chercheuse russe spécialisée en psychologie comparative, décrit, en 1935, dans son ouvrage *Infant Chimpanzee and human child : a classic 1935 comparative study of ape emotions and intelligence*, les manifestations d'empathie dont fit preuve son chimpanzé Joni, qu'elle avait élevé à Moscou au début du XXème siècle. Portée sur l'analyse pointue de son jeune compagnon, elle avait découvert que le seul moyen de le faire descendre du toit de sa maison après une fugue était de feinter la tristesse : « Si je fais semblant de pleurer, en fermant les yeux et en gémissant, Joni cesse immédiatement ses jeux ou toute activité, se précipite vers moi, tout excité et tout ébouriffé, depuis les coins les plus reculés de la maison, comme le toit ou le plafond de sa cage, d'où je n'ai pas pu le faire descendre malgré mes appels répétés. Il court autour de moi comme pour trouver celui qui m'a fait du mal ; me regardant en face, il prend tendrement mon menton dans la paume de sa main, effleure mon visage de son doigt, comme pour tenter de comprendre ce qui s'est passé, et se détourne en serrant ses doigts de pied comme des poings. »



Outre l'existence de liens communautaires et intercommunautaires développés entre les membres d'une même espèce ou d'espèces différentes, espèce humaine et espèce animale, des comportements culturels chez les animaux dits de diffusion par imitation entre les membres d'un groupe existent. Sans cesse, de nouvelles aptitudes se propagent dans les groupes d'animaux : ceux-ci changent leurs habitudes et mettent au point de nouvelles techniques, de nouvelles stratégies, pour répondre à leurs besoins et améliorer leur quotidien. Des exemples probants ont mené à l'affirmation de cultures animales. Dans le sud de Londres, dans les années 1920, des mésanges ont mis au point des techniques pour ouvrir les capsules de métal des bouteilles de lait déposées chaque matin sur les perrons des maisons londoniennes. Ce comportement, qui n'avait été observé jusqu'alors, se propagea dans d'autres parties de l'Angleterre puis s'étendit à l'ensemble de la Grande-Bretagne et fut adoptée par d'autres espèces d'oiseaux que les mésanges. A l'autre bout du globe, sur la presqu'île de Koshima, au Japon, des éthologues ont assisté à un comportement alimentaire inédit chez les macaques. Une femelle macaque commença à ramasser les patates douces que les éthologues disposaient sur la plage afin d'attirer les singes à découvert pour mieux les observer. Elle emmenait ensuite les patates jusqu'au bord de l'eau, les lavaient pour enlever la couche de sable avant de les déguster. Ce comportement se propagea dans la colonie, si bien qu'une dizaine d'années plus tard, plus de 70% des macaques de l'île avaient adopté cette pratique. Du côté des mammifères marins, l'homme observa un nouveau comportement chez des orques en captivité, au Canada, en août 2005. Un orque régurgitait son repas à la surface de l'eau, s'immergeait complètement et attendait qu'une mouette vienne se poser à la surface pour la dévorer. Dans les quelques mois qui suivirent, trois autres orques utilisaient le même stratagème.

Ainsi, l'éthologie, *ethos* se rapportant aux mœurs, aux coutumes, aux habitudes, prend pleinement sens puisqu'elle devient science des habitudes, de celles qui sont établies, qui mutent, qui apparaissent et se transmettent et de celles qui s'éteignent. Ce genre d'événements, ces approches entre les protagonistes humains et non-humains de ce grand théâtre naturel et culturel déstabilise et remettent en cause nos conditionnements quant à l'animal et nos agissements envers eux. Ces actes du quotidien nous poussent à agir pour une meilleure communication entre les êtres, nous invitent à repenser nos relations avec eux, en agissant notamment sur le plan juridique.

► Frontières juridiques

Des mutations juridiques significatives ont été effectuées à partir de la moitié du XIX^{ème} siècle, tenant à faire entrer dans le Droit les animaux domestiques et sauvages. Il y a tout d'abord la loi Grammont, adoptée en 1850, qui a réprimé les mauvais traitements envers les animaux domestiques. Cette loi est un bon début, seulement, elle prend en compte la sensibilité publique de l'animal. L'animal est protégé dans le cadre public uniquement et il n'en est rien quant aux violences exercées dans le cadre privé. A ce propos, l'écrivain Luc Ferry écrit dans un article datant du 1er avril 1995 publié dans *Le Point* : la loi Grammont « ne réprime que la cruauté accomplie en public, c'est-à-dire, à nouveau, si l'on y réfléchit, celle qui peut heurter ou corrompre la sensibilité des êtres humains ». Un peu plus d'un siècle plus tard, le décret du 7 septembre 1959 défend en France la protection des animaux pour eux-mêmes. Puis, la loi du 10 juillet 1976 affirme le principe suivant lequel « tout animal est un être sensible devant être placé par son propriétaire dans des conditions compatibles avec les impératifs biologiques de son espèce ». Je terminerai cette énumération de lois témoignant des avancements juridiques pour la protection de l'animal avec le Traité d'Amsterdam datant du 2 octobre 1999 qui donne ses lettres de noblesse communautaire au bien-être animal : « assurer un meilleur respect du bien-être des animaux, en tant qu'êtres sensibles ».

Toutes ces modifications juridiques marquent des changements et témoignent d'une avancée positive vers l'animal sur le plan éthique mais pour autant, les imperfections et les incohérences entre le code civil et le code rural créent un trouble : le code rural considère l'animal domestique comme un être sensible alors que le code civil ne lui reconnaît pas cette nature. L'animal faisant cas de propriété humaine obtient un droit de protection alors que tout animal qui n'est pas le sujet de propriété est écarté de ce droit. Le cas de l'animal sauvage n'est donc pas abordé. Les animaux sauvages vivant à l'état de liberté ne sont protégés que collectivement, au titre de leur espèce, et encore, seulement si celle-ci est déclarée gravement menacée à disparaître. Mais un animal sauvage libre est exclu de toute disposition protectrice en tant qu'individu. Alors que l'animal sauvage de la même espèce, tenu en captivité, c'est-à-dire ayant un propriétaire, est reconnu être sensible et doit bénéficier des conditions « compatibles avec les impératifs biologiques de son espèce.¹ » Cette entrée de l'animal dans le domaine du Droit pose une nouvelle question : l'animal se situe-t-il du côté des personnes ou du côté des choses ? Dans une conception cartésienne de l'animal-machine, celui-ci était placé dans le domaine des biens, considéré comme une chose appropriée ou appropriable. L'animal était rattaché, dans le Code civil, à la catégorie des biens meubles. Ayant la faculté de se mouvoir, il se distinguait de l'immeuble, qui lui est fixe.

1 Article L. 214-1 du Code rural.

L'article 528 du Code civil définit les biens meubles ainsi : « sont meubles par leur nature les corps qui peuvent se transporter d'un lieu à un autre, soit qu'ils se meuvent par eux-mêmes, comme les animaux, soit qu'ils ne puissent changer de place que par l'effet d'une force étrangère, comme les choses inanimées ».

Si l'on considérait l'animal comme une personne dans le Code civil, comment le situerait-on par rapport à la personne humaine ? Si on laisse l'animal dans la catégorie des meubles ou des immeubles, c'est-à-dire si on le place dans la catégorie des biens, on ne reconnaît pas l'animal comme un être digne d'une protection individuelle et on élude la question du bien-être animal. De ces questionnements a émergé, en Autriche, le 10 mars 1978, une loi fédérale qui modifia l'article 285 du code civil en y ajoutant un alinéa au terme duquel « les animaux ne sont pas des choses » : ils sont protégés par des lois particulières. Cette avancée n'est pas totalement satisfaisante sur le plan philosophique mais elle a au moins le mérite de balayer les théories désuètes de Descartes et de ses partisans en reconnaissant l'animal dans sa qualité d'être vivant et sensible. A la suite de cela, d'autres pays tels que l'Allemagne, la Suisse, l'Espagne, prennent en considération l'animal en le désolidarisant des meubles dans la catégorie des biens. L'animal domestique est désormais placé dans une nouvelle catégorie : celle des biens protégés. Pour autant, l'animal reste dans la catégorie des biens ce qui n'éradique pas la possibilité de son exploitation par l'homme. Ces modifications d'ordre éthique ne mettent donc pas pour autant en péril le marché économique mondial dont l'animal est l'objet, un marché colossal. Sortir l'animal pour de bon de la catégorie des biens impliquerait la reconnaissance d'une quasi-personnalité à l'animal et donc, par souci d'éthique, entraînerait la cessation de l'appropriation possible de l'animal par l'homme. Ainsi, la notion de frontière entre humanité et animalité s'estompe dans nombre de domaines, si bien qu'on peut se demander si il est encore pertinent d'utiliser ce terme de nos jours pour parler de ce qui sépare les hommes des animaux. Les frontières entre humanité et animalité sont devenues perméables et malléables au regard des recherches qui ont été menées dans le domaine scientifique, des écrits qui ont été produits sur le plan philosophique et des lois qui ont été modifiées et instaurées pour réestimer la condition animale et affirmer l'existence de droits pour l'animal. La perméabilité et parfois même la transparence de certaines frontières entre l'homme et l'animal nous poussent à considérer les frontières comme de simples différences de « degrés » dans les caractéristiques communes à l'homme et à l'animal.

1.3.3. Nicolas Primat : primates du genre humain et du genre non-humain

« On est aujourd'hui encore des singes et je trouve que ça serait dommage que l'on se retrouve seuls sur terre sans nos petits cousins. »

Nicolas Primat.

Sur le plan artistique, des artistes soucieux de défendre la condition animale, font un réel travail de recherche sur les sujets qu'ils traitent. Tel est l'exemple de l'artiste français Nicolas Primat (1967-2009) dont le travail est principalement centré sur les primates « du genre non-humain » comme il les désigne. Désireux de travailler auprès des animaux à la suite d'une enfance passée auprès d'eux dans une ferme, il s'oriente vers le travail d'ouvrier agricole. Ecoeuré par les comportements humains, qui ne voyaient la bête qu'en termes de rentabilité, il débute, en parallèle de son activité auprès des animaux, des études artistiques où il s'intéresse à la place des animaux dans l'art. Au sein des travaux qu'il développe, il fait directement un lien entre l'homme et l'animal et voit éminemment une part d'animalité en chacun de nous. C'est à partir de 1999, en collaboration avec des équipes de chercheurs en éthologie et neurosciences, qu'il met en place son projet de communication inter-espèces avec différentes familles de primates : des bonobos, des babouins et des saïmiris « afin d'établir un lien entre nos origines et par extrapolation, avec des futurs possibles. » Il effectue des recherches dans un centre au CNRS avec un groupe de babouins pendant 3-4 ans. Il appelle cette base de travail : la «communication inter-espèce». Nicolas Primat met en avant le fait qu'en changeant quelques aspects de notre comportement, nous pouvons totalement changer notre rapport à l'animal, au vivant et sortir ainsi de la prédation. Ainsi, à travers l'image, dans une série de vidéos, il explore les ressemblances entre l'homme et l'animal et les possibilités de communication que nous pouvons développer les uns avec les autres. Ses recherches se font sur le terrain, en compagnie des primates. Il expérimente un langage corporel et tente de créer des liens avec les singes. Il étudie leur façon de se comporter, de communiquer et utilise son propre corps afin de combler la brèche importante qui sépare l'homme de l'animal en termes de communication. Le projet de l'artiste s'attachait à montrer que nous ne descendons pas du singe mais que nous sommes bien des singes selon la théorie suivante : nous partageons l'agressivité du chimpanzé en bien pire, et l'altruisme du bonobo en bien meilleur.

► « Demo Bonobo », *Le stade du miroir*

« Ce jeu de miroir, nous renvoie à notre condition humaine, nous sommes certainement « le singe fou », bienheureux lorsque nous le savons, parfois malheureux lorsque nous l'ignorons, voire pire lorsque nous refusons de l'admettre. Il s'agira pour cette exposition de me balader de branche en branche sur l'arbre généalogique que nous partageons avec toutes les espèces de primates, d'interroger notre cerveau et d'écouter notre cœur, visitant l'agressivité, ses peurs, ses monstres et voyager vers l'altruisme, sa folie bienheureuse et son amour partagé. J'espère que nous arriverons à retomber sur nos pattes, à renouer avec notre nature, à nous réconcilier avec la nature... »

Nicolas Primat.



A travers l'exposition intitulée « Demo Bonobo », qui réfère à un ouvrage de l'éthologue et primatologue Frans De Waal *Le Singe en nous*, située au Château des Taurines en Aveyron, l'artiste investit les lieux jusqu'à monter une installation dans les toilettes du château, au dessus du lavabo. Le titre de l'exposition « Demo Bonobo » est accompagné d'un sous-titre « Le stade du miroir ». Cette œuvre fait référence à la reconnaissance de l'être humain dans le miroir, reconnaissance que nous partageons avec le grand singe. Le miroir des toilettes est un lieu où l'on se préoccupe de son apparence, où l'on se recoiffe, où l'on retouche son maquillage, etc. Un écran plasma est accroché à la place du miroir des toilettes. Des images d'un bonobo sont diffusées à l'écran. Le spectateur placé devant le miroir ne voit pas son reflet mais un singe qui regarde légèrement dans le hors champ. Le bonobo se regarde lui-même dans une vidéo, il se sert de la vidéo comme miroir. Cette vidéo-miroir nous renvoie à notre propre image, à nos origines. Il y a ici une double mise en abîme, très importante au sein de cette œuvre. L'homme regarde un bonobo qui se regarde lui-même dans une vidéo. Il y a là une première mise en abîme, celle des regards. La seconde mise en abîme est celle des écrans successifs : l'écran plasma dans lequel l'homme regarde l'image du bonobo contient un second écran dans le hors-champ dans lequel le singe se regarde. Les écrans ne sont pas sans faire référence au miroir et à l'image que nous percevons de nous-mêmes et d'autrui.

1.3.4. Karen Knorr, le choc des cultures : sujet animal, paysage humain

Si chez Primat l'observation réciproque des hommes et des singes passe notamment par l'image, le reflet dans le miroir, dans le travail de Karen Knorr, ce sont les singes qui observent l'environnement humain et se l'approprient. A travers son travail photographique dans les séries *Connoisseurs* (1986-1988) et *Académies* (1994), l'artiste traite par la subversion humoristique des notions de Culture et de patrimoine culturel. Elle explore les limites entre l'animalité et l'humanité en plaçant l'animal dans des constructions humaines qui lui sont d'ordinaire interdites. Les œuvres d'art, figées et conservées par l'homme comme témoins d'une époque, révélatrices d'un génie, trouvent écho dans les personnages mis en scène au cœur du musée. Ces êtres sont eux aussi conservés par l'être humain, taxidermisés. Les petits êtres s'impreignent de la culture humaine, arpentant le musée d'Orsay de Paris, prenant la place des visiteurs humains dans la série de photographies intitulée *The Visitors* réalisée en 1998, appartenant à l'ensemble photographique intitulé *Académies*. Les singes présents dans les photographies *The Art lovers* et *Despair* arpentent le territoire des hommes et tentent, tout comme le spectateur humain lors de sa visite au musée, une connexion avec les oeuvres, vestiges du passé.



Lorsque Karen Knorr photographie pour la première fois un chimpanzé, le cousin éloigné de l'homme, en 1986, à Osterley Park House, pour sa série *Connoisseurs*, le singe tournait le dos au spectateur, un obélisque érigé à sa gauche. Il représentait pour l'artiste une sorte de personnage « darwinien », qui aurait évolué et rendu son appréciation de l'influence de l'Afrique du Nord sur l'architecture européenne. L'artiste compare cette photographie à l'œuvre d'Edwin Landseer intitulée *The Monkey who Had Seen the World*, réalisée en 1827. Le mimétisme anthropomorphique du singe révisé non sans ironie la hiérarchie de l'histoire naturelle qui place l'homme et ses origines au sommet, près de Dieu.



2. Le portrait animalier en photographie

2.1. Introduction au portrait animalier : de la représentation picturale à l'image photographique

2.1.1. Des hommes et des bêtes

« A l'intérieur de l'animal, il y a quelqu'un.¹ »

L'être humain, fasciné par l'animal depuis la nuit des temps, n'a eu de cesse de le représenter sous une multitude de formes, allant jusqu'à lui prêter des sentiments ou des gestes humains. Les hommes ont ainsi inclus l'animal dans leur histoire à travers des manuscrits du Moyen Age regroupant des fables et des moralités sur les bêtes, animaux réels ou imaginaires. Ces manuscrits appelés bestiaires, ont trouvé une descendance au-delà de cette période historique puisqu'à présent des bestiaires prennent d'autres formes dont l'exposition fait partie : *Le bestiaire imaginaire* présentée au Palais Lumière à Evian en 2010-2011 ou *Bêtes Off* présentée à la Conciergerie à Paris en 2011-2012 pour ne citer qu'elles. Ces expositions sont un hommage au monde animal et permettent d'une certaine manière de redonner aux animaux leur « toute-puissance d'exister² »

¹ Alt A., *Le bestiaire imaginaire, l'animal dans la photographie, de 1850 à nos jours*, Paris, Skira Flammarion, 2010, p.14.

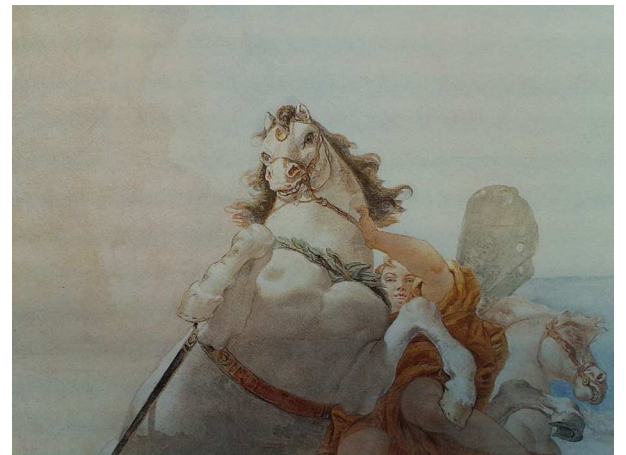
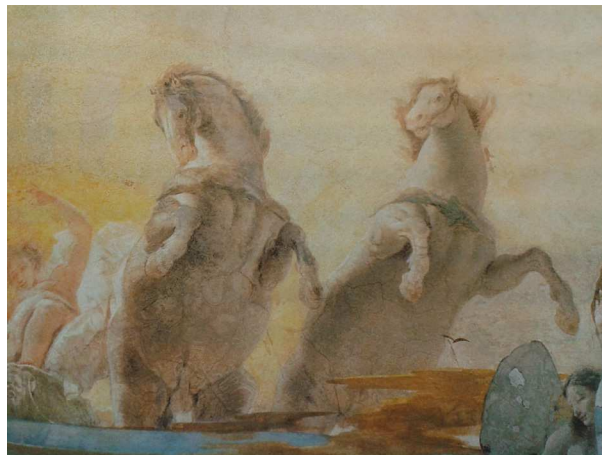
² *Ibid.*, p. 16.



Au Moyen-Age, les hommes s'interrogent sur les animaux, sur le plan religieux entre autre. En Sorbonne, au XIIIème siècle, on s'interroge sur le devenir des animaux après la mort : vont-ils au ciel ? Au paradis, en enfer ? Ressuscitent-ils ? Les questionnements vont plus loin encore puisqu'on se demande si l'animal doit travailler le dimanche, car comme l'homme, il est une création divine. On s'interroge également sur le comportement à adopter avec eux : Faut-il les traiter comme des êtres moralement responsables ? S'en suit, à la période Renaissance, la dispersion des bestiaires par les premiers zoologues : Conrad Gessner, Ulysse Aldrovandi et Pierre Belon. C'est alors qu'un nouveau discours prend forme, fondé sur les descriptions objectives de la « machine animale » et sur ses évolutions. Puis, au XVIIIème siècle, Carl Von Linné classifie 4200 espèces puis Buffon, constitue son immense *Histoire naturelle générale et particulière des animaux*.

2.1.2. De la difformité à la vérité anatomique en peinture

Avant l'avènement de la photographie et les travaux menés notamment par Etienne-Jules Marey et Eadweard Muybridge, l'histoire des représentations animales est truffée d'incohérences anatomiques dues à la méconnaissance de celle-ci. Au XVIIIème siècle, le peintre rococo italien Giambattista Tiepolo peint principalement des sujets humains, mais l'animal est bien souvent invité à la scène, disséminé dans les compositions. Chevaux, chiens, chameaux et autres créatures sont des témoins, tantôt actifs, tantôt passifs, des aventures humaines. Les faciès et les morphologies sont étonnants, empreints de drôlerie, cocasses. La contraction des muscles, la courbe du cou, la cambrure du dos, les jonctions entre les membres ou tout autre tracé anatomique forment des corps fantaisistes. Les approximations anatomiques dans la peinture de Giambattista Tiepolo témoignent d'un souci plus grand apporté à la représentation d'une scène mythologique ou biblique qu'à une volonté de réalisme anatomique. Ces animaux, plus ou moins difformes, ne sont pas sans avoir influencé ma pratique du portrait en photographie. Ces drôleries dans le faciès, ces bizarreries anatomiques sont incluses dans le parti pris photographique pour lequel j'ai opté dans la série des *Individualités*. En effet, ces figures cocasses dans la peinture de Tiepolo m'ont poussée à proposer des portraits de chevaux difformes, difformités obtenues en usant des différents paramètres techniques de l'appareil photographique. Ainsi, lorsque je réalise mes images, l'originalité du point de vue menant à la déformation prime sur la représentation réaliste de l'animal, celle-ci renvoyant à ce que nous avons l'habitude de voir, à ce que nous connaissons. Laisser planer le doute sur le sujet portraituré m'importe plus que le rendu d'un individu « sous son meilleur profil », reconnaissable sans l'ombre d'un doute.



Les bizarreries et invraisemblances anatomiques présentes dans les toiles de certains artistes, témoignant d'un manque de connaissances à ce sujet, entrent en contraste avec le souci de vérité anatomique que le peintre et inventeur florentin Léonard De Vinci travaille dans son œuvre. L'artiste élabore des études anatomiques, humaines et animales. Il réalise des planches anatomiques de chevaux, focalisant son attention sur l'animal qui devient un véritable sujet au sein de l'oeuvre.

Le cheval, compagnon de l'homme depuis des siècles et des siècles, employé aux travaux agricoles, à la guerre et pour les déplacements quotidiens, est fréquemment représenté, de la peinture rupestre à la peinture sur toile, en passant par la sculpture antique. Mais à partir du XVIIIème siècle, la volonté d'étudier le cheval sous toutes ses coutures, en l'isolant de l'homme dans les œuvres en fait un sujet à part entière. L'artiste peintre Théodore Géricault réalise des portraits de chevaux, les représente au travail dans les champs, montés, sur les champs de course ou encore à l'étable, dans une grande variété de postures et de situations : en pied, cabrés, etc. Les deux huiles sur toile intitulées *Les croupes* et *Les poitrails*, témoignent de cette volonté d'étudier le cheval isolé de l'homme, en tant que sujet à part entière.



Quant au peintre français Eugène Delacroix, il présente un intérêt certain pour la représentation du cheval fougueux, libre, se battant contre un congénère, un animal d'une autre espèce ou encore aux côtés de l'homme telles que le montrent les huiles sur toile *Chevaux se battant dans une écurie* (1860) conservée au musée d'Orsay à Paris et *Chasse aux lions* (1861) appartenant aux collections de The Art Institute à Chicago. Ces artistes vont jusqu'à isoler l'animal d'une scène appartenant à l'histoire humaine, lui conférant alors le statut de sujet central et exclusif de leur peinture. Une certaine recherche anatomique se met en place ou plutôt se poursuit, car nous avons vu qu'avant eux, Léonard De Vinci s'était penché sur la question.



La volonté d'une exactitude anatomique dans la représentation du cheval atteint son paroxysme avec le peintre animalier anglais George Stubbs, appelé le « peintre du cheval », de par le soin qu'il prenait à observer le cheval en milieu extérieur pour ensuite le représenter dans une visée réaliste, apportant un soin particulier aux textures de la robe et de la crinière ainsi qu'au rendu des muscles et des articulations. Le cheval de sa célèbre huile sur toile *Whistlejacket* (1761-1762) atteint une incroyable précision : le cheval cabré se tient devant un fond ocre, isolé de l'homme et du paysage. C'est en cela que cette toile acquit sa renommée, par son étonnante modernité, alliant le réalisme le plus accru de la figure au minimalisme le plus complet du décor.



2.1.3. L'image photographique, la représentation des êtres version 2.0

A la représentation picturale de l'animal empreinte de réalisme, succède la représentation animale par le biais de l'appareil photographique. De prime abord, il me semble essentiel de rappeler ce qu'est la photographie sur le plan étymologique. La photographie du grec *phôs*, *phôtos* signifiant « lumière » et de *graphein* signifiant « tracer » est une forme d'écriture dont le paramètre essentiel est la lumière. L'émergence de la photographie au milieu du XIX^{ème} siècle, plus précisément en 1839, marque un tournant dans l'histoire des représentations visuelles. Bien que la discipline ne soit pas dès ses débuts considérée comme un art, elle propose néanmoins une nouvelle façon de produire des images, des images reproductibles en série. L'appareil photographique apparaît comme un outil d'écriture visuelle permettant de délivrer une vision du monde des plus réalistes. A l'image de l'imprimerie qui laisse des traces écrites, témoignant du savoir des hommes, la photographie laisse des traces visuelles, des représentations du monde dans un souci de réalisme allant encore au delà de la peinture. Avec la photographie, de nouveaux rapports aux images émergent, la notion d'instantanéité transforme nos façons de percevoir, d'observer et l'homme se trouve déchargé des tâches artistiques les plus importantes.

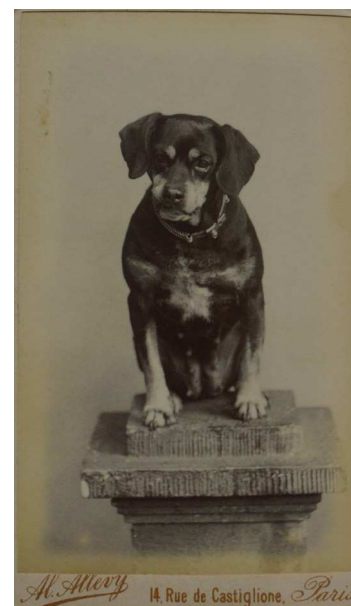
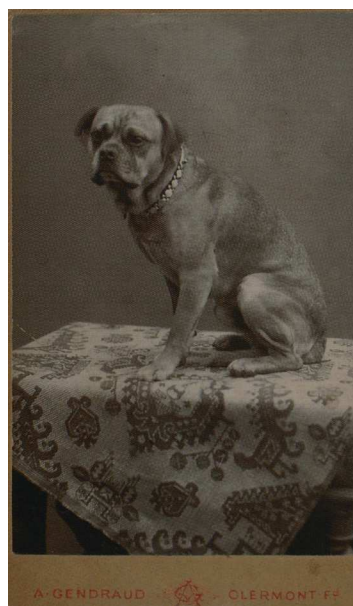
2.1.4. Les balbutiements de la photographie animalière

« Photographier l'animal, c'est faire œuvre de fiction : il y a en lui une amorce de fable et un signe dont le sens ne s'épuise pas. L'animal est donc portrait, mais un portrait sans psychologie, un portrait qui échappe, le meilleur reflet de l'homme puisqu'il lui pose des questions sans réponse, sinon son plus fidèle compagnon. Un animal photographié, c'est une fiction, un portrait, et surtout un secret.¹ »

Dès les débuts de la grande histoire photographique, l'homme apparaît comme un sujet central. La photographie permet de produire des traces visuelles, de figer l'homme a un moment donné de sa vie, de participer à l'élaboration du souvenir, à la constitution « d'archives » historiques. L'animal quant à lui n'est pas en reste puisqu'il est photographié dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, peu de temps après l'apparition de la photographie. Le portrait de l'animal domestique constitue l'un des premiers « genres » émergeant. Ainsi, chiens, chats, chevaux ont droit à leur portrait, accompagnant ceux de leur maître ou propriétaire. Cette pratique du portrait d'identité de l'homme et de son compagnon animal s'est imposée dans les milieux

¹ Alt A., *Le bestiaire imaginaire, l'animal dans la photographie, de 1850 à nos jours*, Paris, Skira Flammarion, 2010, p.22.

bourgeois, portée par les photographes français André Adolphe Eugène Disdéri, Léon Crémère, Henry Alexis Tournier ou encore Charles Famin. En 1853, Eugène Disdéri, chef de file de ces portraitistes, invente la carte de visite photographique. La pratique du portrait à cette époque représente la quasi-totalité de la production photographique, près de 95%. Cette pratique du portrait en duo devient une sorte de convention sociale : tel chien, tel maître. La photographie animalière se développe dans la foulée avec des photographes militant pour la cause animale tels que Louis-Amédée Mante qui œuvre au Museum d'histoire naturelle dès les années 1850, Ottomar Anschütz qui étudie le singe et l'ours à la fin du XIX^{ème} siècle et par la suite Ylla qui portraiture les animaux domestiques dans les années 1930.





En parallèle, la photographie permet également de faire avancer l'étude de l'animal sur le plan anatomique et physiologique. Photographes et scientifiques observent l'animal, enregistrent et répertorient de manière documentaire des données qu'ils collectent par le biais de mécanismes et de procédés photographiques.

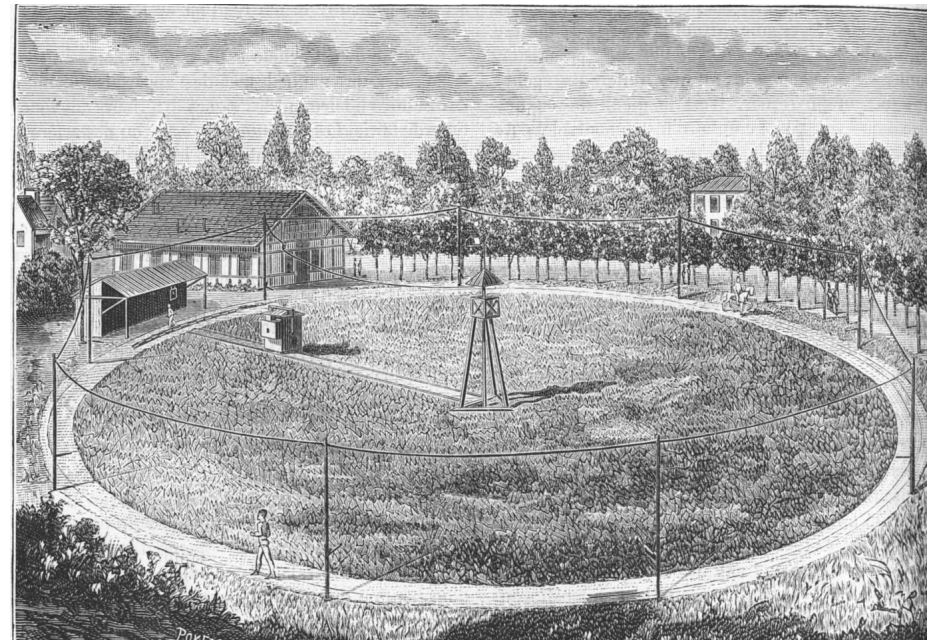
2.2. Marey - Muybridge : une étude de la mécanique animale via les procédés photographiques

2.2.1. La chronophotographie : outil de révélation du réel

La photographie ou plutôt la chronophotographie pour être exacte, par son pouvoir de « révélation », va servir de support à la recherche scientifique et plus particulièrement à la connaissance des mécanismes physiologiques de l'homme et de l'animal. Le physiologiste et professeur au collège de France, Etienne-Jules Marey, utilise la photographie afin de promouvoir la Méthode graphique qui permet l'étude, par l'enregistrement graphique, des mouvements des êtres animés : vol des oiseaux, allures du cheval, locomotion de l'homme. Sa recherche s'inscrit dans une quête de vérité avec comme moyen de démonstration l'image photographique. En 1881, il adopte la photographie instantanée, une nouveauté technique, comme moyen d'enregistrement, et invente la chronophotographie qui consiste en une répétition de prises de vues sur une même plaque photographique. A la différence de la photographie où à chaque déclenchement correspond une seule image autonome, la chronophotographie réunit dans une seule image plusieurs figures dans un fractionnement temporel très restreint.

« La chronophotographie est une photographie du temps, du déroulement temporel. En 1889, elle est définie comme la « production photographique d'images successives prises à des intervalles de temps exactement mesurés¹ ».

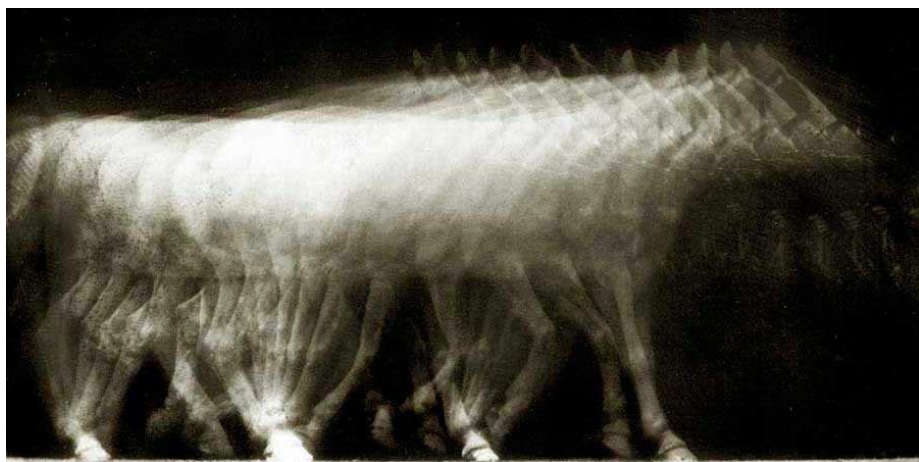
Les travaux de Marey sont réalisés à la station physiologique construite à Boulogne sur Seine au cours du dernier tiers du XIX^{ème} siècle. La station contient une double piste circulaire, pour l'homme et pour le cheval, bordée de poteaux télégraphiques donnant des signaux à chaque passage d'un corps. Ces poteaux sont reliés électriquement à un odographe fixe et le poste d'observation se situe au centre de la piste, un poste qui permet l'enregistrement des mouvements.



Vue de la Station physiologique, avec le chalet, le fond noir n°2, la cabine roulante et la piste de circulation, d'ap. La Nature, 1883.

¹ Définition adoptée au congrès international de photographie de Paris.

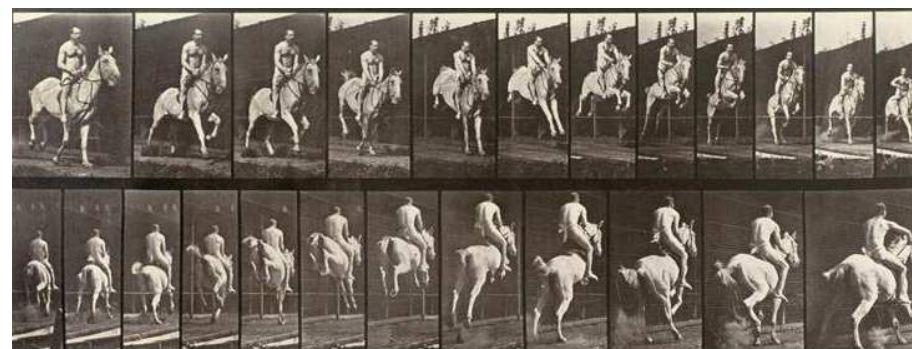
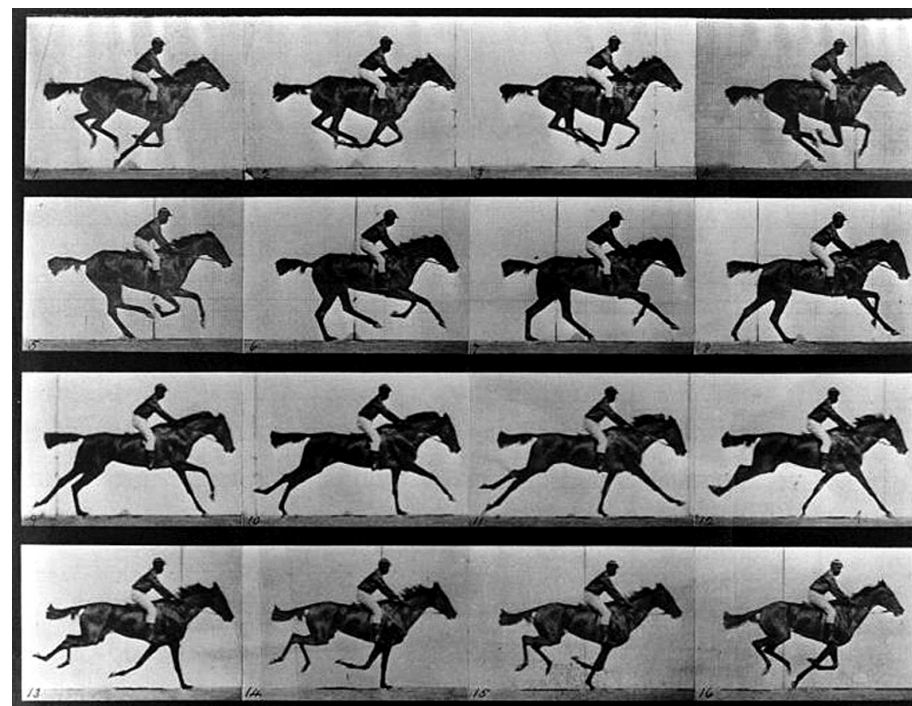
2.2.1. La chronophotographie : outil de décomposition du réel



Avec la chronophotographie, Marey accède à des micro-intervalles, du centième ou millième de seconde, en conservant les formes mêmes du sujet, par l'action de l'agent lumière. La technique engendre un dépassement de notre réalité sensible puisque le mécanisme photographique permet la décomposition de mouvements dont nos yeux ne peuvent faire l'expérience. Le physiologiste Marey obtient des images inédites et insolites où le temps paraît à la fois s'arrêter et se démultiplier. Opposé à la vivisection, il utilise la chronophotographie pour l'observation de l'homme et de l'animal dans un souci éthique : l'expérience ne doit causer aucun traumatisme au corps ni à l'esprit. La technique photographique est ici au service de la perception, une perception dénaturée puisque l'état de transition est changé en état de fixité. Deux photographies ci-contre *Cheval blanc monté* et *Cheval blanc au pas*, réalisées en 1886, engendrent un gain de perception mais avec une perte d'effet de réel. La culture visuelle oculaire se double d'une culture diagrammatique, graphique et photographique, orientée par des coordonnées cartésiennes.

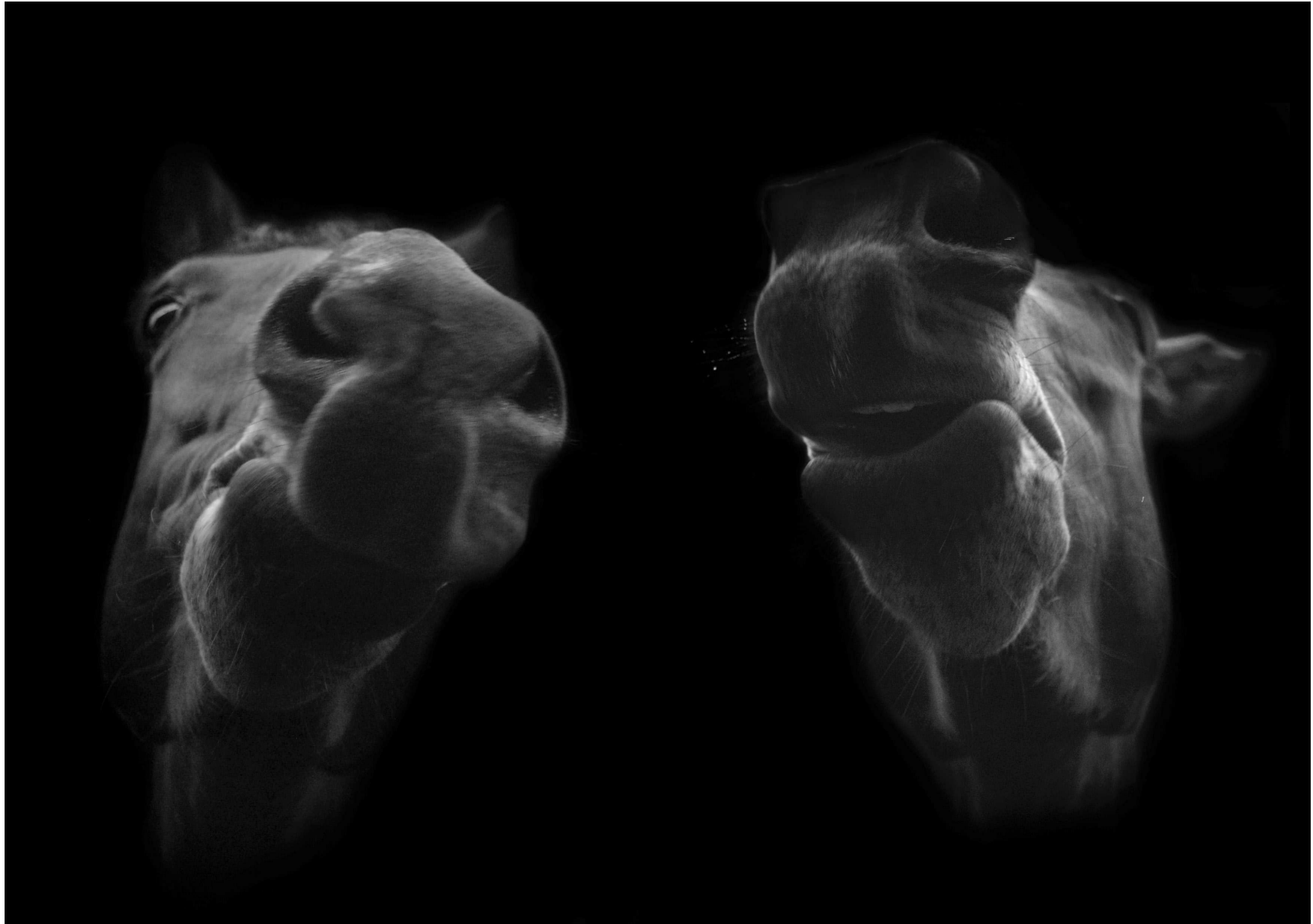
En parallèle des recherches mareysiennes, le photographe britannique Eadweard Muybridge débute, en 1872, un travail portant sur les allures du cheval sur demande de Lelan Stanford, président de la Central Pacific Railway et ancien gouverneur de Californie, par ailleurs passionné de chevaux et propriétaire d'une écurie. Stanford fait appel au photographe pour vérifier la position des pattes des chevaux à un instant donné, dans le but d'écrire un livre à ce sujet, accompagné d'une illustration pour preuve à l'appui. Par la suite, en automne 1881, Muybridge rassemble 203 photographies en album de tirages, *The Attitudes of Animals in Motion*.

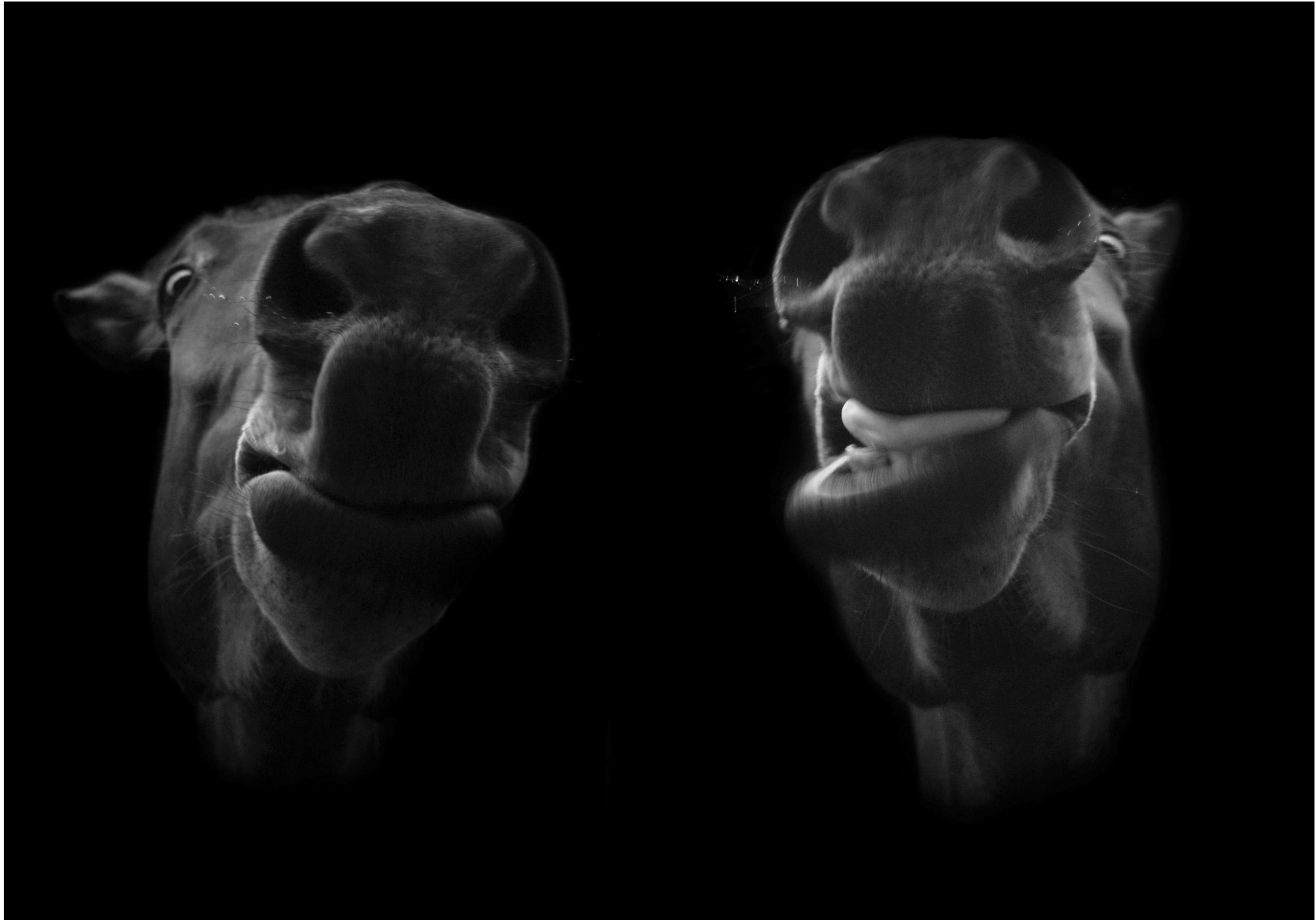
Marey le physiologiste et Muybridge le photographe partagent une ambition commune : l'analyse du mouvement et la quête d'informations nouvelles sur les moteurs humains et animaux avec pour preuve à l'appui les méthodes photographiques. Les interrogations de Marey sur la photographie nous poussent vers des questionnements autour du rôle de la photographie et de ses possibilités de démonstration. Lorsque le physiologiste déclare « Jusqu'où ira cette éducation de l'œil ? Quelle influence aura-t-elle sur l'Art ? L'avenir seul le montrera », cela nous ouvre des pistes de réflexion sur les possibilités créatrices de la photographie et sur les enjeux perceptifs qui en découlent. Peu à peu, l'appareil photographique s'affiche comme un moyen de délivrer une vision subjective du monde. Le photographe pointe des aspects du monde qui échappent à l'œil humain, donne une vision subjective des choses du monde avec la notion d'angle de vue. L'objectif librement déplaçable permet divers angles de vues qui eux-mêmes permettent d'atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle.



2.2.1. *Visage grimaçant*, 2014

Visage grimaçant est une série de six portraits photographiques numériques noir et blanc réalisée en 2013. Un cheval est photographié à plusieurs reprises et les portraits sont regroupés par paires via le logiciel de retouche Photoshop CS6 aboutissant à trois tirages comportant chacun deux visages. Il s'agit d'une prise de vue en rafale décomposant le bâillement d'un cheval. Cette série est un clin d'œil humoristique aux travaux photographiques d'Eadweard Muybridge sur la décomposition des allures et du saut du cheval : *Le galop de Daisy* (1872) et *Saut d'obstacle, vue de face et de dos* (1887). Dans mon travail, l'observation se fait avec un cheval nommé Thétys vivant dans un centre équestre de la région parisienne. L'animal est photographié en train de bâiller, sujet à des bâillements à répétition, cause de stress important, pouvant être le symptôme d'un ulcère de l'estomac. L'étude des déformations du visage de l'individu passe par la photographie et forme une série, en écho à l'étude de la mécanique du mouvement par le photographe Muybridge. Tout comme dans une autre série intitulée *Individualités*, le fond noir aide à la focalisation de l'attention du spectateur sur le sujet, et sur celui-ci uniquement. Seul l'individu photographié est à observer, sorti de son environnement, de son cadre de vie. La fonction de l'appareil photographique est modulée, passant d'un outil d'observation pur à un outil d'observation et de modulation du réel. Les déformations du visage sont causées par les partis-pris pour lesquels j'opte à la prise de vue, apportant un autre regard sur l'anatomie externe du cheval.







2.3. « L'outil photographique », outil de modulation du réel

2.3.1. *Individualités*

L'appareil photographique par ses paramètres techniques donne la possibilité à l'homme de repenser son rapport à l'animal, grâce au cadrage notamment et à l'angle de prise de vue. A travers un tâtonnement photographique, je recherche le moyen de placer l'animal « à hauteur » d'homme, c'est-à-dire lui conférer une place semblable à l'humain par le biais du portrait photographique, sans pour autant lui conférer des caractéristiques humaines, consciente de son identité propre et de ses caractéristiques spécifiques. Au-delà de sa fonction première, soit la capture d'un individu, l'immortalisation d'un être, d'une action, d'un instant, l'appareil photographique permet de jouer avec le réel et d'agir sur la perception visuelle. Le choix d'une focale combiné à un choix de placement de l'homme dans l'espace par rapport à son sujet permettent de donner un point de vue sur le sujet photographié et ainsi de se positionner par rapport à ce dernier. L'outil de révélation du réel qu'est l'appareil photographique à ses débuts devient alors un outil de modulation du réel puisque le photographe utilise l'appareil photographique non seulement pour capturer ce qui se trouve autour de lui mais également pour transmettre un point de vue sur son sujet. C'est à partir de cette idée de positionnement et de choix techniques que cet outil m'a permis de proposer un travail sur le portrait équin. *Individualités* est une série de huit photographies numérique en noir et blanc réalisée entre 2012 et 2013.

► Focale et angle de vue : déformation et distorsion

La distance focale ou focale d'un système optique est une mesure indirecte de sa convergence ou divergence de la lumière. Un système avec une longueur focale plus courte a plus de puissance optique qu'un autre avec une focale plus longue. Le choix d'une focale est particulièrement important dans ma quête de « modulation du réel ». En effet, avec le plein format (24 x 36 mm), la focale dite « moyenne » est d'environ 50 mm. Cette valeur de focale s'approche de l'angle de champ de la vision humaine, ainsi, l'image du sujet qui se forme ne subit pas de déformation importante par rapport à notre perception visuelle. Si l'on opte pour une focale courte appelée également « grand angle », l'angle de champ est plus étendu que celui de l'œil humain et ainsi, la perspective subit une déformation. Les focales très courtes telle que le 18 mm par exemple vont permettre d'obtenir une distorsion

qui courbe toutes les lignes droites qui ne passent pas par le centre de l'image. Cette distorsion est extrême dans le cas de l'objectif *fisheye*, ou objectif hypergone selon le terme français, qui a pour particularité une distance focale très courte et donc un angle de champ très grand pouvant aller jusqu'à 180° dans la diagonale, voire dans toute l'image.

Pour réaliser ces portraits de chevaux, j'opte pour une « palette de focales » allant de 28 mm à 50 mm. Les portraits sont réalisés avec un objectif à focales variables de 18 mm à 55 mm f/3,5-5,6. L'inconstance de mes choix de focales se justifie par la plus au moins grande proximité entre le sujet et l'objectif de mon appareil photographique lors de la prise de vue. Dans le cas des portraits individuels intitulés *Carole* et *Henri*, j'adopte une posture frontale, je provoque un face-à-face avec le sujet photographié. La focale adoptée est de 50 mm, la déformation ne dépend alors pas du choix de la focale mais du placement des êtres, photographe et sujet photographié, dans l'espace. La posture de l'animal, le bout du nez en l'air, face à l'objectif, crée la déformation. Il n'y a alors pas de distorsion due au choix de la focale, ou du moins, une distorsion très légère, qui correspond à l'écart entre la vision humaine naturelle et la vision mécanisée de l'appareil photographique. Pour les portraits couplés intitulés *Nathan et Lola*, *César et Pierre*, c'est moins le choix de la focale que l'angle de vue qui engendre la déformation des traits physiques de l'animal. J'adopte un point de vue en contre-plongée.

► Angle de vue et point de vue : face-à-face et contre-plongée.

L'angle de vue prend pour référence le placement de l'observateur par rapport au sujet de l'image. Il détermine également la position de l'observé par rapport à l'observateur : de face, de trois-quarts, de profil, etc. Le point de vue quant à lui exprime une opinion sur un sujet donné. Ainsi, en photographie et au cinéma, l'angle de vue est un paramètre permettant l'expression du point de vue. L'adoption d'un angle de vue dans la production d'une image apparaît comme un code. La contre-plongée invite à l'ascension du regard pour atteindre le sujet ou l'objet de la photographie. Le sujet est mis sur un piédestal par le photographe, provoquant bien souvent une disproportion entre ce dernier et son sujet. Pour portraiturer mes duos équinés, je fais le choix d'un angle de vue en contre-plongée. Le photographe et par extension le spectateur est dominé par les protagonistes présents dans l'image. L'animal domine le photographe et le spectateur, regardant en direction de ces derniers, le regard inquisiteur. Photographier en contre-plongée en se plaçant juste en-dessous de l'animal est un moyen, autre que le choix de la focale, de créer la distorsion. Les naseaux et le bout du nez sont pointés en

notre direction, comme si l'animal cherchait à sortir de la surface de l'image en deux dimensions pour créer un contact avec l'homme. L'angle de vue adopté pour capturer les *Individualités* permet de repenser le portrait animal « frontalement », de regarder l'animal de face comme nous le ferions dans un face-à-face avec un congénère humain. Les angles de vue frontaux où le cheval lève la tête en direction de l'objectif et la contre-plongée engendrent des déformations cocasses qui poussent parfois le spectateur à s'interroger sur l'espèce animale qu'il est en train d'observer. L'outil photographique est un moyen d'action contre la vision naturelle, la réalité que nous délivre nos yeux. La perception dite « naturelle » est remise en cause par la vision photographique qui ébranle nos représentations de l'animal, un animal qui nous accompagne, que nous dressons et que nous étudions depuis des siècles.

► Cadrage

Cette sensation de « sortir du cadre » est renforcée par le cadrage même de la photographie. Les têtes des chevaux émergent du fond noir uni, dans notre direction. Pour certains portraits de la série, les bords cadres rognent les têtes des sujets, ces derniers prenant ainsi possession de l'espace photographique, cherchant à se faire une place dans l'image et par extension, aux yeux des hommes. Les yeux du cheval se situent dans la partie supérieure du cadre tandis que les naseaux se situent dans la partie inférieure. Les têtes « débordent » parfois du cadre créant un léger déséquilibre dans l'image, faisant écho au déséquilibre des proportions, aux déformations physiques. Les sujets semblent s'immiscer dans la photographie, prenant la place qui leur est due, celle de sujet unique sur qui est focalisé le regard humain. Le fond noir vient renforcer cela en permettant l'isolement des figures photographiées. Il est un moyen de focalisation de l'attention du spectateur sur la figure présente dans l'image, comme nous l'avons mentionné précédemment pour la série *Visage grimaçant*. L'absence de décor permet de ne pas distraire les yeux du spectateur vers un décor superflu. Le fond noir uni n'est pas sans rappeler les fonds neutres que nous utilisons dans le cadre du portrait d'identité, pour la création de documents officiels. Le fond uni et sobre invite à l'observation du sujet présent sur la photographie, sujet unique et central de l'image : l'animal acquiert le statut d'individu auquel le titre de la série fait écho. Au cadrage s'ajoute l'encadrement sobre de couleur noire visant à renforcer l'individualisation des êtres, rappelant le fond noir et maintenant l'harmonie visuelle de l'ensemble de la communauté équine.

2.4. La revalorisation des êtres par le portrait

2.4.1. *Portrait d'une fratrie : Gérard, Marceline, Jean-Pierre*

La série intitulée *Portrait d'une fratrie* ayant pour sous-titre *Gérard, Marceline, Jean-Pierre* est composée de trois photographies numériques couleur réalisées en 2013. Il s'agit de portraits frontaux en gros plans sur trois « visages » de gallinacés. Cette série de photographies portant sur les volailles prend sa source lors de ma visite au salon de l'agriculture de Paris en février 2013. J'arpente les immenses halls du parc des expositions de la porte de Versailles où se presse la foule humaine dans les allées bordées par les stands de produits régionaux. Les oiseaux sont contenus dans des cages aux barreaux de métal, empilées et disposées au fond d'un des halls. La cacophonie humaine et animale emplit l'espace. Munie de mon appareil photographique, j'observe les centaines d'oiseaux en cage. J'en choisis quelques-uns afin de capturer leur image. Les conditions de prise de vues sont particulièrement contraignantes puisque l'espacement entre les barreaux métalliques qui composent la structure de la cage est faible : quelques centimètres seulement. Certains oiseaux sont agités, alertés par les multiples interactions des hommes dans un environnement inapproprié à leur bien-être, d'autres au contraire sont abasourdis par le bruit, fatigués par les incessantes déambulations des hommes.

Mon boîtier photographique à la main, sur lequel est monté un objectif à focale fixe 105 mm, j'observe les expressions de ces oiseaux à travers mon viseur. La marge de manœuvre est ici très réduite car je dois placer mon objectif entre deux barreaux afin que ceux-ci n'apparaissent pas au cadre. Ma démarche s'inscrit ici dans une revalorisation de l'animal, les volailles étant principalement considérées comme des animaux d'élevage, ne bénéficiant bien souvent pas de la compassion et de l'empathie des hommes, à la différence des animaux de compagnie, domestiqués, sur lesquels nous projetons nos émotions, nos affects. La poule et le poulet sont destinés à la ponte et à l'abattoir, pour le plus grand plaisir des papilles de l'homme.

Portrait d'une fratrie : Gérard, Marceline, Jean-Pierre propose alors une revalorisation de ces animaux, sous-estimés, laissés pour compte. L'appareil photographique sort quelques individus de la masse de l'élevage, leur donnant de l'importance. La dénomination des êtres dans le titre leur donne une individualité en les inscrivant dans un groupe fictionnel : la fratrie. Le choix du gros plan permet de mettre en valeur leurs caractéristiques physiques : la couleur de leurs yeux, de leur plumage, la forme de leur tête, etc. La mise au point est faite sur le regard, attirant ainsi l'attention sur les différentes couleurs d'yeux et sur la vivacité des regards, expression de la vie.

Chacun possède ses caractéristiques propres et sort ainsi de la masse dans laquelle on le place d'ordinaire. Comme nous observons nos animaux domestiques, nos petits protégés que l'on regarde avec tendresse, nous regardons droit dans les yeux ces volailles que l'on enferme et que l'on destine à la ponte et à l'abattoir.

2.4.2. Familles imaginaires, espèces et diversité

► Yang Zhen Zhong, *Lucky family*



Le décalage entre le titre et les photographies de cette série est également présent dans le travail de l'artiste chinois Yang Zhen Zhong dans la série *Lucky family* qui voit le jour en 1995. Les coqs et les poules dans ses photographies décrivent métaphoriquement le système marital traditionnel chinois, la formation d'une famille chinoise classique. Un parallèle s'effectue alors entre les hommes et les bêtes, le titre venant accentuer la représentation : *Lucky family*, renvoyant à la notion de famille humaine et au schéma qui l'accompagne : la fondation d'une famille et l'aspiration au bonheur qui découle de cet construction communautaire.



Yang Zhenzhong, *Lucky family*, 1995, Shangart gallery, Shanghai, Chine

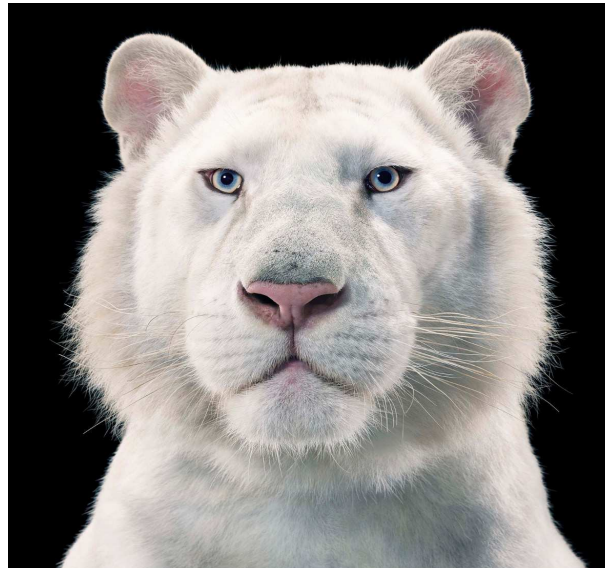
► Andrew Zuckerman, *Birds*

Une autre approche des oiseaux se développe avec le travail du photographe américain Andrew Zuckerman. Construisant une approche contemporaine et minimaliste des oiseaux, faisant abstraction du contexte narratif, de l'interprétation psychologique et s'éloignant tant que possible de la photographie en espaces naturels, le photographe focalise l'attention du spectateur sur le sujet et celui-ci uniquement. Il utilise un fond de lumière blanche afin de faire ressortir les couleurs des plumages des oiseaux. Une lumière très forte est projetée, rapidement, figant le sujet en une fraction de seconde. La vitesse d'obturation est réglée à 1/8000 de seconde, saisissant le mystère de chaque oiseau, capturant une expression sur le vif. La représentation hyperréaliste de chaque plume, de l'expression dans leurs yeux, du mouvement de leurs ailes happe le spectateur qui adopte une posture contemplative. Chaque oiseau devient particulier, avec une expression, un mouvement de corps et des couleurs qui lui sont propres. Le piqué photographique incroyable révèle chaque détail. Le photographe se focalise sur l'essence plutôt que sur l'apparence du sujet. Il saisit la nature même du sujet en l'isolant de son élément naturel pour aller à l'essentiel, évitant ainsi toute fioriture qui déconcentrerait le spectateur sur un élément de décor. Andrew Zuckerman pousse le spectateur à l'observation, faisant de chaque oiseau, un être unique.



► Tim Flach, *Tiger breeding Series I*

De la même manière, le photographe Tim Flach, dont nous avons abordé le travail précédemment, déplace l'animal de son contexte de vie et le place devant un fond neutre. L'animal photographié prend ainsi toute son importance, isolé de tout contexte, il est le centre de l'attention du spectateur. L'observation dans le détail prime, chaque caractéristique physique participe de l'unicité du sujet : couleur des yeux, du pelage, disposition des tigrures, etc. Dans un triptyque intitulé *Tiger breeding Series I*, le photographe aborde la richesse des combinaisons génétiques de tigres dans le cadre de la reproduction d'élevage. Chacun des trois tigres est photographié frontalement, à la manière des photographies d'identité que l'espèce humaine réalise, dans la plus grande neutralité. Aucune expression particulière ne vient parasiter l'observation, une observation globale axée sur le faciès du sujet, sur des regards perçants et des pelages chatoyants. Chaque animal est unique, représenté dans toute sa majesté.



2.5. L'animal sujet : révision du statut animal dans la société humaine

2.5.1. Dominique Lestel, *L'animal singulier*

La notion d'individu animal dont mon travail photographique est imprégné trouve un écho théorique dans l'ouvrage *L'animal singulier* du philosophe et éthologue français Dominique Lestel. L'emploi des termes « individu » ou « personne » pour parler d'un animal avec l'émergence d'« individus animaux » et de « personnes animales » résulte des associations particulières entre hommes et animaux. L'auteur associe l'homme et l'animal dans ce qu'il appelle des communautés hybrides où un partage d'intérêts, d'affects et de sens se met en place. En regroupant les hommes et les bêtes au sein de communautés hybrides, Dominique Lestel rompt les barrières entre science sociale et science naturelle. Dans le monde de la recherche, la césure entre l'ethnologie/la sociologie et l'éthologie est réelle, pourtant, les similitudes biologiques, comportementales et culturelles font se mouvoir les limites entre humanité et animalité. Les ethnologues et les sociologues s'occupent de l'étude des hommes tandis que les éthologues étudient les animaux. La fâcheuse tendance qu'ont les hommes à séparer strictement les domaines d'études rend parfois difficile pour ces derniers l'acceptation de fonctionnements sociaux similaires entre l'espèce humaine et certaines espèces animales.

Dans les propos de Lestel, l'usage du terme « individu » prend un autre sens qu'à l'habitude. « Individu » n'est plus seulement employé pour qualifier l'homme pris dans son unité. L'auteur abolit cette frontière en usant du mot « individu » pour parler des protagonistes d'espèces différentes, espèce humaine et espèces animales, qui tissent des liens et interagissent les uns avec les autres dans une histoire commune qui regroupe les espèces dans un seul et même espace physique. Cette pensée diverge d'avec la pensée spécifique qu'il nous plait d'adopter où nous classifions le monde en unissant des espèces, en plaçant celles-ci dans des cases fixes et fermées. Lestel évoque la notion de famille, une famille qui n'est plus exclusivement humaine. Ainsi, les familles *polyspécifiques*¹ émettent la possibilité de familles « reconstituées », des familles hybrides composées d'êtres humains et non-humains.

Ces considérations où l'animal obtient une place en tant qu'individu dans l'histoire des hommes est une position que je défends également. Les relations particulières que le zoologue Bernd Heinrich entretient avec une chouette prénommée « Bubo » entrent en écho avec

1 Lestel D., *L'animal singulier*, Condé-sur-Noireau, coll. « La couleur des idées, Seuil, 2004, p. 21.

ma démarche qui vise à individualiser l'animal par le biais de la photographie, pour une revendication de la place de l'animal auprès des hommes. Bernd Heinrich donne à la chouette « Bubo » une place particulière dans ses écrits puisqu'il rédige la chronique de ses relations et de celles de sa famille avec le volatile. A travers l'ouvrage *One Man's Owl*¹, Heinrich retrace le récit des interactions entre la famille et la chouette qui s'installe chaque été dans leur jardin du Maine trois années consécutives. Bubo n'est pas une chouette parmi tant d'autre mais bel et bien une individualité, une chouette particulière avec une histoire personnelle et un caractère qui lui est propre.

Pour resituer ce qu'est l'individu, on peut dire qu'il est une créature qui a une personnalité qui la distingue des autres, en particulier par ses particularités cognitives ou comportementales ou par les spécificités de son caractère, qui permettent de la caractériser sans ambiguïté une fois nommée et qui montrent des préférences. L'animal-individu est à discerner de la personne, une nuance que Dominique Lestel formule ainsi : « l'animal-individu n'est pas une personne pour autant, en ce sens qu'il n'a pas de représentation de lui-même comme sujet, ni même nécessairement une conscience de soi comme sujet.² »

Les communautés hybrides génèrent des animaux-personnes, transforment certains animaux en personnes, ce qui ouvre, encore une fois, à tout un questionnement sur les frontières entre humanité et animalité que Lestel formule ainsi : « qu'est-ce qu'un sujet animal ? Que signifie le fait d'être un individu ou une personne dans une communauté qui est composée aussi de *personnes* ou *d'individus d'une autre nature* ? L'animal y est peut-être sujet, mais il l'est certainement au milieu de sujets humains, qui sont de toute façon très différents de lui. C'est à mon sens la véritable révolution scientifique des sciences de l'animal de ces vingt dernières années : *l'humain n'est plus le seul sujet dans l'univers*³. »

Dominique Lestel s'interroge sur les enjeux des communautés hybrides et sur le devenir de l'animal dans nos cités. Quels statuts sommes-nous prêts à concéder aux animaux dans nos sociétés et quels sont ceux à qui nous sommes prêts à délivrer le statut de personne ? Jusqu'où ces nouveaux statuts de personne ou d'individu que nous attribuons à l'animal vont-ils ? Le risque est que l'espèce humaine finisse par coloniser totalement l'animal. Tout animal pour Lestel est un sujet à sa naissance dont certains peuvent devenir des « sujets différents » compte tenu de leur histoire au sein de leur

1 Heinrich B., *One Man's Owl*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

2 Lestel D., *L'animal singulier*, Condé-sur-Noireau, coll. « La couleur des idées, Seuil, 2004, p. 36.

3 *Ibid.*, p. 59.

groupe naturel ou bien au contact des humains, alors que beaucoup d'autres ne le seront jamais. En effet, il n'existe pas d'animaux qui soient d'emblée des individus ou des personnes. Seuls ceux qui ont une complexité cognitive suffisante deviennent des sujets forts, c'est-à-dire des personnes, dans des communautés hybrides. On assiste, encore une fois, à une hiérarchisation des espèces animales par l'espèce humaine et à des niveaux de proximité hétérogènes entre les êtres.

2.6. L'abolition des frontières terminologiques : pour une réévaluation de l'animal

Dans mes photographies, on ne peut pas parler de communautés hybrides visuellement parlant car seuls les animaux ont une place. L'idée de rapprochement entre l'homme et l'animal se fait par les intitulés de mes images, titres qui ne sont pas sans rappeler l'humain et le vocabulaire qui lui est d'ordinaire réservé.

2.6.1. Intitulés photographiques :

Pour plusieurs de mes travaux photographiques, le titre occupe une place essentielle dans le message que je souhaite délivrer au spectateur. Les mots qui composent les titres de mes photographies sont choisis avec attention et précision car ils ne servent pas simplement à identifier les thèmes présents dans le visuel mais aussi à donner de la valeur aux êtres qui peuplent mes images et à questionner le spectateur sur la place de l'animal au sein de celles-ci. La dénomination des êtres vivants est extrêmement importante dans mon travail. Le titre est un moyen d'établir un décalage entre les visuels et les mots qui s'y rapportent. L'attribution de prénoms humains aux animaux est une façon de donner une identité et donc d'accentuer l'individualité des êtres photographiés. Ainsi, les frontières se brouillent entre le monde humain et celui des animaux.

Individualités :

Carole, Henri, Martial, Emile, Jeanne, Lola, César et Pierre, Nathan et Lisa.















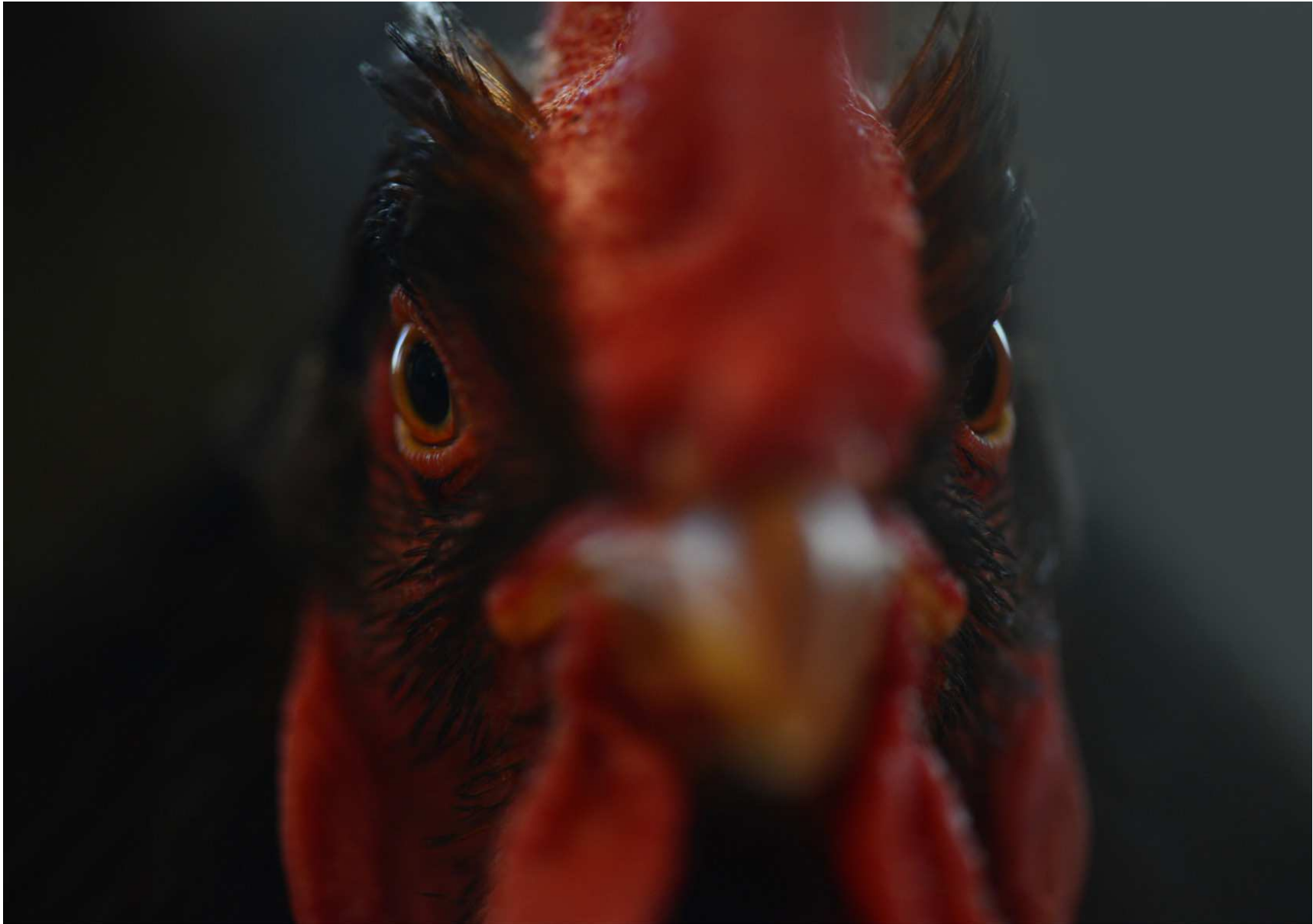


Selon le dictionnaire en ligne Larousse, le terme « individualité » est un nom féminin défini ainsi : « Caractéristique d'un être (personne ou chose) qui le rend tel qu'il ne puisse être confondu avec un autre être. » Il s'agit bien dans la démarche même du portrait photographique, d'identifier un être physiquement et dans son unicité ou encore de le placer au sein d'un groupe, de l'inclure dans une sphère sociale, dans un rassemblement d'individus : appartenance à une famille, à un groupe d'amis, ralliement à une cause humaine, etc. La photographie fait exister l'homme au sein d'un groupe et c'est bien cela que je pointe avec la série *Individualités* à la différence près que les êtres n'appartiennent pas à l'espèce humaine mais à des espèces animales. Les chevaux font partie d'une communauté, ils ont un environnement commun : le centre équestre. Ils sont des individus dans un groupe qu'il est important de différencier par la dénomination. Le Larousse en ligne donne une deuxième définition du mot « individualité » qui me semble bien illustrer le propos que je mets en place dans mon travail photographique : « Ce qui fait l'originalité, la particularité d'un individu et l'oppose aux autres ». Enfin, la troisième définition que délivre le dictionnaire vient préciser la pensée précédente : « personne douée d'un caractère particulièrement marqué et original ». Cette dernière définition de l'« individualité » est spécifique à la personne donc à l'humain mais connaissant les chevaux pour les avoir approchés et côtoyés depuis des années, je peux affirmer que chacun possède son caractère, ses réticences et des aptitudes à telle ou telle activité du fait de son patrimoine génétique et de son appartenance à une race. Un cheval présentera des aptitudes plus ou moins marquées pour telle ou telle activité que l'homme lui fait exercer : épreuve d'endurance, de saut d'obstacle, de dressage, etc. La dénomination dans ma démarche permet l'identification et la reconnaissance de chaque être. Quant au choix du prénom, il est purement arbitraire : je laisse aller mon imagination au choix de tel ou tel prénom pour chacun des chevaux.

Portrait d'une fratrie : Gérard, Marceline, Jean-Pierre







Le choix des mots pour la construction des titres est d'une importance capitale dans mon travail puisque c'est par cela qu'un réel décalage se crée entre ce qui est donné à lire et ce qui est donné à voir. Les mots renvoient au vocabulaire utilisé pour qualifier les humains tandis que les visuels exposent aux spectateurs des animaux. Ce procédé de décalage entre les mots et les images n'a pas pour objectif de confondre l'homme et l'animal mais bel et bien de mettre sur un pied d'égalité leur existence, la valeur de leur vie.

La fratrie, selon le dictionnaire en ligne Larousse, qualifie « l'ensemble des frères et sœurs d'une même famille. » Concernant l'animal, on parle plutôt d'espèce bien que le mot famille apparaisse fréquemment dans les ouvrages pour enfants afin que ces derniers fassent des liens entre la construction communautaire humaine et animale. Le titre, composé de trois prénoms, vise à l'identification de chacun des membres de la fratrie. Le regroupement de ces oiseaux en une « famille » est purement fictionnel puisque les individus sont choisis indépendamment de leur appartenance à un groupe, indépendamment des liens du sang. Les mots sont en décalage avec les visuels car à la vue du titre, le spectateur peut s'attendre à des visages humains. Le titre a un rôle fondamental puisque c'est par lui qu'on effectue le lien entre le portrait humain et le portrait animal. Le titre, en complément du cadrage, humanise l'animal, lui conférant une place à hauteur d'homme. Le choix d'un cadrage frontal met les êtres sur un pied d'égalité, créant un face-à-face, une confrontation. Le choix d'une mise au point sur les yeux des oiseaux accentue l'observation réciproque du sujet photographié et du spectateur. L'appareil photographique individualise l'animal, lui donnant une importance certaine qu'il n'a pas aux yeux des hommes dans les masses anonymes de l'élevage en batterie.

On est pas bien là ?





On est pas bien là ? est un diptyque photographique en couleur photographié au reflex numérique en 2014. Les deux photographies destinées à être placées côte-à-côte sont productrices d'un dialogue. Chaque photographie dresse le portrait d'un reptile dans un moment de repos, l'un de profil, l'autre de trois-quarts. Les deux congénères semblent paisibles, tournés vers le soleil et à la lecture de l'intitulé de l'ensemble photographique, un agréable sentiment nous envahit. En réalité, tout ceci n'est que pure illusion puisque ces reptiles vivent dans le bruit et les déambulations incessantes qui rythment leur journée. Ces animaux, abasourdis par le brouhaha constant qui les entoure ont pour lieu de vie la Ménagerie du Jardin des Plantes de Paris, prostrés derrière des vitres transparentes, sous les lampes chauffantes destinées à recréer un semblant de climat adapté à leur besoin. Les deux reptiles se font face, les yeux fermés, photographiés en gros plan. Dans la fiction que je propose, on peut aisément imaginer les deux reptiles, prenant un bain de soleil, l'un disant tout bas à l'autre : « On est pas bien là ? » comme pour appuyer un sentiment de bien être à un instant donné. La fiction permet ici d'adoucir la réalité, de penser l'animal libre et paisible, sorti de tout contexte urbain.

Témoins

« Il est 23h47. Simon entend un cri strident provenant de la rue. Il se dirige vers la fenêtre du salon, l'ouvre sans un bruit et passe la tête à l'extérieur. Bertrand se réveille brutalement, le regard apeuré. »





Témoins est l'intitulé donné à un diptyque photographique en couleur qui réunit un poisson et un reptile, photographiés au reflex numérique. Le sous-titre de ces photographies contient les prénoms des deux individus « Simon » et « Bertrand ». Le sous-titre composé de quelques lignes semble tout droit sorti d'un thriller, mettant en relation deux êtres qui, *a priori*, n'ont rien à voir l'un avec l'autre et qui ne partagent pas le même espace. L'écriture de ces quelques mots est purement fictionnelle, sans aucun rapport logique avec les deux photographies. Tout tourne autour des « visages » animaux et des expressions que ces visages m'inspirent. En mettant des mots sur un faciès en fonction de ce qu'il m'inspire, je crée un décalage entre la photographie de type documentaire et un écrit purement fictif, ne renvoyant en rien au portrait animalier qui lui est associé.

2.6.2. Nicolas Primat, postures imaginaires

L'appel à la réflexion sur la place des êtres dans le monde est une thématique que l'on retrouve dans le travail de l'artiste français Nicolas Primat. De son vivant, par le biais de son œuvre, l'artiste n'a eu de cesse de mettre en avant la défense des singes et a tenté d'éveiller les consciences humaines quant à la possible disparition des primates du genre non-humain, comme il aimait à les appeler, si nous ne prenons pas nos responsabilités en agissant. Il disait ceci : « C'est bien joli tout ça, mais si on commençait par sortir un peu de notre hyper-prédation, histoire d'entendre la musique de l'univers ».

Dans l'œuvre de Nicolas Primat, une œuvre a particulièrement pointé la perméabilité des frontières entre l'homme et l'animal en insistant sur notre descendance commune, sur la théorie de l'évolution postulée par Charles Darwin. L'imaginaire passant par la capacité à produire de la fiction a été un moyen remarquable pour inverser les rôles entre les protagonistes humains et non humains de l'expérience. Donner la parole aux bêtes pour parler des hommes a permis, non sans humour, de singer les hommes et de leur faire perdre de leur crédibilité intellectuelle.

Lors de l'exposition « + si affinité » montée en 2003 dans le village de Fiac, dans la région Midi-Pyrénées, l'artiste a participé à un projet de l'AFIAC (Association Fiacoise d'Initiatives Artistiques Contemporaines). Le principe consistait à faire collaborer intimement dix artistes avec dix familles pour créer un projet public. A travers leurs projets respectifs, les artistes de l'édition 2003 ont littéralement fait jouer le cadre et les acteurs de cette aventure. Chaque artiste a formulé une réponse spécifique en tirant partie de l'existant ou en agissant directement sur leur environnement. Nicolas Primat a agi sur de multiples registres en transformant le lieu de vie de la famille, l'intérieur et le décor d'une habitation à Fiac. Les pièces de la maison ont été entièrement détournées et repensées. Les hôtes de Nicolas Primat se sont retrouvés au premier plan, directement impliqués au sein de son œuvre. L'artiste s'est affranchi des contraintes potentielles en les détournant et en les exploitant au profit d'une revitalisation de l'existant. Il a en effet proposé à la famille d'accueil de transformer leur maison en un laboratoire d'éthologie comparée entre primates du genre non humain et primates du genre humain. L'artiste performeuse française Edwige Mandrou a également pris part au projet. Ils ont vécu pendant trois jours habillés de peaux et faisant cuire des aliments dans une cheminée ouverte. La communication avec les mots fut bannie de l'expérience durant ces trois jours. Tout le village s'est senti concerné par ce travail. Ainsi, l'expérience qui s'est déroulée les 28, 29 et 30 juin 2003 a attiré bon nombre d'habitants du village : les amis de la famille, les rêveurs y compris le prêtre du village. Le projet est devenu prétexte à des rassemblements fraternels, des fêtes musicales et alcoolisées.

Les acteurs de cette étude ont été : Boris et Caty, un couple d'humains éducateurs spécialisés, Nicolas Primat et Edwige Mandrou, les deux artistes, un groupe de chimpanzés, acteurs à Hollywood (ici pour une publicité de lessive), un groupe de babouins, cobayes pour la recherche scientifique dans le domaine de la médecine fondamentale et de l'éthologie, les amis, les voisins, les gens du village, les visiteurs, ainsi que les animaux de compagnie. Il s'agissait de revoir le sens de certaines pièces de la maison mises à disposition pour l'expérience : le salon, la cuisine, la cave/laboratoire photographique. Le temps de l'expérience, ces lieux ont été transformés, modifiant les repères quotidiens et le mode de vie de chacun des protagonistes de l'expérience. Ainsi, la cuisine, réservée aux singes, accueillait un mur de télévision qui diffusait en permanence les publicités pour la lessive OMO où les chimpanzés acteurs « singeaient » le quotidien dans les foyers humains. L'artiste s'est intéressé ici à l'effet de miroir qu'ont les singes sur nos vies d'humains. Ce jeu de ping-pong entre nos origines et notre statut contemporain laissait une impression de raccourci spatio-temporel d'autant plus lorsque l'on recherche la signification de OMO dans un dictionnaire. OMO est un fleuve du sud-ouest de l'Ethiopie, qui se jette dans le lac Turkana situé au Kenya. Des fouilles effectuées dans la basse vallée ont mis au jour des fossiles d'hominidés (australopithèques) estimés à 3 750 000 ans¹.

Avec cette aventure collective, Nicolas Primat a créé une sorte de *ready-made* à sa façon. Marcel Duchamp en prenant un objet du quotidien pour le placer dans « le lieu de monstration d'art », en a fait une œuvre. En récupérant ces publicités existantes, en les diffusant dans un foyer humain, et en y apposant la définition du dictionnaire du mot Omo, l'artiste a donné un nouveau sens de lecture. Le salon, lieu où les habitants de la maison et leurs amis se retrouvent pour discuter, se restaurer, écouter de la musique, etc. était le domaine des humains, transformé en grotte artificielle, afin de reconstituer le milieu primaire de l'humain à ses origines ou du moins à un moment charnière de son évolution. Pour la construction de la grotte, trois semaines de travail et trois camions de matériaux ont été nécessaires dont une tonne de plâtre pour refaçonner le lieu. Le protocole consistait à tenter pendant trois jours de revivre dans des conditions se rapprochant de celles que connaissaient les hommes des cavernes. Les acteurs de l'expérience vquaient à leurs occupations sous le regard d'une caméra de surveillance dissimulée dans la grotte artificielle. Le but était de garder une trace visuelle et sonore de l'expérience. Les humains se retrouvaient en situation d'observation comme cela se pratique en laboratoire. La cave, ici déjà transformée en laboratoire photographique, était le lieu de la mémoire, du souvenir. Les images enregistrées par la caméra dans la grotte artificielle étaient retransmises sur un moniteur mis en écho avec une vidéo diffusant les manipulations de babouins avec une batterie d'ustensiles au sein de la cuisine. Les actions des primates du genre humain et du genre non-humain étaient en inter-résonance : OMO, HOMO et LABO se combinaient et se répondaient au sein de la maison. Nicolas Primat a ainsi reconstruit l'espace de la maison humaine pour y intégrer partage et communication

¹ Dictionnaire encyclopédique Hachette, Editions 2002.

entre les espèces. Je cite : « franchir la porte entre le jardin et le salon de la maison et se retrouver dans une grotte, domaine partagé de nos ancêtres ». Cette aventure a permis à l'artiste et à l'ensemble des individus du groupe d'expérimenter et de concevoir la communication bien au-delà des mots, des différences, des espèces, de l'espace et du temps. Au début de la mutation, les deux couples d'humains (Edwige, Nicolas, Boris et Caty) se sont transformés en humains primitifs : ils portaient des cache-sexes en peau de mammouth, délaissaient le langage parlé pour une communication simplifiée sous forme de gestes et de sons et abandonnaient les codifications sociales dites civilisées. Les activités principales étaient les suivantes : se nourrir, entretenir le feu, dormir, jouer et apprendre. Une fois l'expérience entamée, on observait une perte de repères. Le groupe se formait peu à peu et chacun y prenait sa place. Le groupe se resserrait et chaque individu était guidé par ses sens et ses pulsions. Le lieu d'étude se transformait rapidement en zoo : les visiteurs venaient observer les êtres de la grotte. Suite à la mutation, le groupe étudié était devenu complètement étranger à son groupe d'origine. La régression opérait comme une forme d'exclusion entraînant un repli. Cependant, durant les trois jours d'expérience, des contacts entre les deux groupes avaient été observés : contacts bienveillants voir chaleureux, déplacés voir intrusifs. Nicolas Primat a témoigné à propos d'un moment fort vécu pendant l'expérience : « Un moment particulier a retenu notre attention : ce fut d'ailleurs très étrange. Un groupe de visiteurs composé de personnes déficientes mentales a réussi à s'approcher sans provoquer de sentiment de crainte chez les mutants. Par un jeu de dons d'objets divers et variés, le contact s'est établi visant à la découverte l'un de l'autre. »

Dans le cadre de cet événement artistique, l'artiste a proposé une traduction du langage des primates non-humains avec un moyen de communication propre à l'homme : la parole. Le dialogue supposé entre les deux primates était d'ordre scientifique. Les grands singes devenaient des chercheurs et prenaient, dans le cadre de l'œuvre, la place d'intellectuels. Le singe était placé à hauteur d'homme dans sa capacité à échanger et à raisonner. Les protagonistes humains Boris et Caty étaient appelés « spécimens » et étaient en quelque sorte réduits à l'état d'animaux. Les chimpanzés adoptaient une posture et une attitude que l'homme utilise bien souvent envers l'animal, celle de l'être tout puissant, supérieur aux autres espèces. Une hiérarchie des espèces se mettait en place dans ce discours. Nicolas Primat a inversé les rôles et a placé l'homme en-dessous du chimpanzé au sein de cet échange parolier imaginaire. Le langage n'est ainsi plus le propre de l'homme.

Le professeur Omo et le docteur Bono réalisaient une étude sur l'homme et changent ainsi de statut. Le sujet de leur étude était le suivant : l'observation de la mutation de l'homo sapiens en homme de Neandertal. Il s'agissait d'une « mutation-régression » telle que l'indique Nicolas Primat. Trois semaines avant le début de l'expérience, en juin 2003, le déménagement et le réaménagement de trois espaces de la maison débutaient : le laboratoire photographique devint le laboratoire d'observation et d'étude, la cuisine se préparait à accueillir les nouveaux occupants primates, le salon humain occidental tel que nous le connaissons au sein de notre société actuelle fut totalement remanié et transformé en grotte calcaire.

Nicolas Primat effectuait des traductions imaginaires du langage des chimpanzés qu'il avait côtoyé lors de cette expérience :

- Professeur Omo ! Professeur Omo !

- Oui ? Qu'y'a-t-il docteur Bono ?

- Je viens d'avoir un message de l'AFIAC, vous savez, le groupe qui a financé le projet grotte ?

- Oui ! Oui ! Je vois et alors ?

- Hé bien, il voudrait faire un reportage avec une interview d'un des deux couples étudiés, Boris et Caty !

- Aïe ! j'ai bien peur que cela ne soit pas possible !

- Ah bon ?

- Ben oui ! Ils ont tous les deux été réintégrés dans leur milieu naturel depuis pas mal de temps !

- Eh oui, c'est évident. Mais bon, qu'est-ce qu'on va répondre à l'AFIAC ? C'est quand même eux les financeurs !

- Il n'y a qu'à leur livrer une partie de notre étude concernant les spécimens Boris et Caty. Cela vaudrait mieux qu'une interview de ces deux-là qui, entre nous soit dit, ne sont pas les plus brillants de leur espèce !

3. Humanité - inhumanité : images cinématographiques et photographiques d'une industrie mortifère

3.1. L'image documentaire, reflet de l'inhumanité humaine

3.1.1. Introduction

L'humanité, nous l'avons définie plus haut, est constituée de l'ensemble des individus de l'espèce humaine. L'humanité est également une caractéristique propre aux êtres humains qui désigne leur capacité à user de leur conscience morale, à faire preuve de compréhension et de compassion envers leurs semblables. Cette deuxième définition de l'humanité est précisément ce qui différencierait les hommes des bêtes. Or, nous avons déjà vu précédemment que certaines espèces animales étaient capables de se mettre à la place de leurs semblables et de s'abstenir de faire des actions qui pourraient leur porter atteinte jusqu'à se priver de nourriture sur une durée plus ou moins grande. L'histoire de l'humanité a démontré que ce qui devrait être « le propre de l'homme » ne correspond pas, dans les faits, à la ligne directrice de son comportement : cette histoire est au contraire jalonnée de violences et de cruautés diverses exercées les uns contre les autres. L'humanité perd de son humanité, devient inhumaine et amoralisée, entraînant d'atroces machineries injustifiées et injustifiables comme celle de la Shoah.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il me semble approprié d'évoquer quelques mots, d'une infinie justesse, écrits par l'écrivain français Michel Surya. A propos de l'être hybride Gregor Samsa dans la nouvelle de Franz Kafka *La Métamorphose*, et plus largement sur les frontières entre l'homme et l'animal, il écrit ceci : « Moitié bête, parce qu'il n'y a que les bêtes que l'homme extermine sans conséquence (et dès lors qu'on veut exterminer des hommes, il suffit sans doute d'en faire des bêtes, de les réduire à leur état). Et moitié homme, parce que nul n'a pu faire, pas même ceux qui ont imaginé d'exterminer des hommes, et de les exterminer comme des bêtes, que ce qui avait dû revêtir les traits des bêtes ne continue pas de penser en hommes. Ne continue pas de penser l'homme¹. »

L'entourage du personnage principal Gregor Samsa transformé en cafard se voit subitement attribué la dénomination « chose » ou « ça » dès lors qu'il devient un être hybride : pensant comme un homme mais sous l'apparence d'un insecte rampant. Cette posture d'un homme réduit à l'état de bête

¹ Surya M., *Humanimalités, matériologies 3*, Paris, Léo Scheer, 2004, p.11-12.

aux yeux de ses congénères ouvre une piste de réflexion sur la réduction des peuples juifs et tziganes par les nazis lors de la seconde Guerre Mondiale à l'état de « sous-hommes ». Ces dérives humaines s'abattent, pour d'autres raisons, que nous aborderons par la suite, sur de nombreuses espèces animales. Si l'on prend l'exemple de l'abattoir, qui n'est finalement pas si éloignée de l'extermination de l'homme par l'homme, dans les manières de procéder, ce que nous verrons par la suite en faisant l'analogie entre deux films documentaires, *Le Sang des bêtes* de Georges Franju réalisé en 1949 et *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais réalisé en 1955, on peut voir que l'humanité s'efface, laissant place à un raisonnement productiviste en vue d'alimenter une machinerie économique, celle de l'industrie agroalimentaire. Alors, lorsque l'homme cesse d'agir selon sa conscience morale, que ce soit à l'égard de ses semblables ou à l'égard des autres créatures qui peuplent la planète, il perd son identité profonde, il perd sa dignité, qui est justement l'élément essentiel par lequel il tente de justifier sa primauté sur l'ensemble du vivant.

3.1.2. Le traitement des bêtes et le « visage » animal dans le cinéma de Georges Franju

« Le visage est ce qu'on ne peut point tuer, ou du moins ce dont le sens consiste à dire : « Tu ne tueras point¹. » »

« Le visage n'est pas l'exclusivité du genre humain² »

La maltraitance des bêtes par les hommes et la déconsidération de ceux-ci à leurs yeux sont des sujets que le cinéaste français Georges Franju aborde à travers son œuvre cinématographique. Il s'intéresse notamment au visage : des visages humains et des visages animaux. Les plans qui se concentrent sur les visages dans ses films expriment bien souvent la frayeur, la détresse ou l'angoisse. La cohabitation humaine et animale, teintée de pessimisme chez Franju, n'est que le reflet d'une réalité bien souvent sous-estimée. La condition animale au sein de nos sociétés humaines s'exprime à plusieurs reprises dans son cinéma et reste une de ses préoccupations constantes. Il masque la figure humaine, la fige tandis qu'il révèle le pouvoir expressif de celle de l'animal.

1 Lévinas E., *Ethique et infini*, Martinus Nijhoff, 1961, p.91.

2 Butler J., « Precarious Life », dans *Precarious Life : The Power of Mourning and Violence*, Londres et New York, Verso Books, 2004, p. 133.

De son premier court métrage *Le Métro* (1935) jusqu'à la panoplie de corps simulacres dans *Nuits rouges* (1974), Franju cadre la tête et le visage comme s'ils étaient coupés du reste du corps en ayant fréquemment recours aux plans rapprochés et aux gros plans. Il efface ainsi les pouvoirs expressifs du visage, déshumanise les êtres, jouant avec la médecine dans ses intrigues, invitant le fantastique et l'insolite dans son oeuvre. En détachant la tête du corps, Franju provoque des effets fantastiques et inquiétants. C'est notamment le cas dans *Le Métro* où les corps apparaissent sans tête. Les individus sont réduits aux masses anonymes de la modernité. La dissimulation du visage des hommes est un thème central dans nombre de ses films : *Les poussières*, *Les yeux sans visage*, *Judex* et *Nuits rouges*. En ce qui concerne la figure animale, Franju dévoile au contraire les « visages ». Il filme les bêtes, leurs expressions, leur donnant une valeur certaine, remettant en cause leur place dans notre société et leur attribuant un visage. Les gros plans sur les visages des animaux soulignent leur détresse, leur rage, leur souffrance engendrées par les actes des hommes. Le cinéaste propose l'analyse des relations homme-animal dans son oeuvre, ayant à coeur de dévoiler les mauvais traitements infligés par l'homme à l'animal. Il brosse les portraits de ces êtres à travers son cinéma de fiction et à travers ses courts métrages documentaires. En mettant l'homme face à ses agissements et à ses responsabilités, le cinéaste prend position dans le but d'éclairer les consciences sur l'abattage des bêtes dans *Le Sang des bêtes* (1949) et dénonce l'extermination des chiens abandonnés dans *Mon chien* (1955). Georges Franju ne s'arrête pas sur la communication possible entre les êtres humains et non-humains qui peuplent ses récits mais sur leur capacité à souffrir.

Devenu végétarien, le cinéaste est particulièrement sensible à l'abattage des bêtes pour la nourriture de l'homme. Ses préoccupations traduites sur le plan cinématographique se développeront sur le plan théorique par la suite et prendront forme dans le débat contemporain sur les droits et le bien-être animal. C'est au sein du monde anglo-saxon à partir des années 1970 que la lutte pour l'éthique animale se construira, dans les écrits du philosophe australien Peter Singer notamment et plus particulièrement dans son ouvrage fondateur dans ce domaine intitulé *La Libération animale*. Une position moins extrême que celle de Singer qui condamne l'abattage des bêtes sur tous les plans se développera ensuite à travers les écrits du philosophe britannique Jeremy Bentham, père fondateur de l'utilitarisme. Dans *Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, le philosophe amènera ses lecteurs à se poser des questions d'ordre moral plutôt que d'ordre biologique : « La question n'est pas : « peuvent-ils raisonner ? », ni « peuvent-ils parler ? », mais : « peuvent-ils souffrir ? ». Bentham complètera son propos en autorisant les êtres humains à mettre à mort les animaux, pour leur alimentation par exemple, ce que condamne Singer. Il mettra ainsi en application directe le principe utilitariste selon lequel la mort sans souffrance est un mal naturel moins grave que des souffrances importantes, même si elles ne conduisent pas à la mort. Il en viendra ainsi au constat qu'infliger la mort sans faire souffrir est moralement moins grave que de faire souffrir sans infliger la mort.

3.1.3. Emmanuel Lévinas : l'abatage des bêtes et la question du visage animal

Dans son article « Am I Obsessed By Bobby ?¹ », John Llewelyn évoque le texte d'Emmanuel Lévinas *Nom d'un chien ou droit naturel* initialement paru en 1975 dans son recueil « Celui qui ne peut se servir des mots ». John Llewelyn revient sur « la règle végétarienne » dont parle Lévinas dans son texte et va presque jusqu'à établir une analogie entre le drame innommable de l'Holocauste et celui innommé des animaux, analogie à laquelle le court métrage de Georges Franju *Le sang des bêtes* (1949) pourrait tout à fait faire référence. Le lien entre l'abattoir et le camp d'extermination se fait bien évidemment par la perte de considération de l'homme pour l'animal et de l'homme pour l'homme où l'exploitation des corps mène à la mort de ces derniers. L'exploitation des êtres jusqu'à leur mise à mort trouve un écho dans les techniques de production automobile qu'Henry Ford met en place après la première guerre mondiale sur le modèle des abattoirs de Chicago. La rentabilité du travail de l'homme dans les usines où l'automatisation des gestes répétés dans une cadence effrénée participe à l'exploitation des corps humains, où la valeur de la vie humaine s'efface derrière des logiques de production toujours plus poussées. L'éthique et les droits humains s'effacent, la considération des êtres est mise de côté tandis que le pouvoir et l'argent règnent en maîtres. Pour en revenir au parallèle entre l'Holocauste et l'abatage des bêtes, Charles Patterson dans *Eternal Treblinka : Our Treatment of Animals and the Holocaust* en 2002 établit un lien entre l'exploitation animale et la Solution Finale, les premiers modèles ayant été établis par l'eugénisme agroalimentaire.



¹ Llewelyn J., « Am I Obsessed By Bobby ? (Humanism of the Other Animal) », *Re-reading Levinas*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 234-245.

Le Sang des bêtes offre ainsi un parallèle frappant avec l'un des plans les plus violents de *Nuit et brouillard* (1955) d'Alain Resnais, lorsque les têtes de veaux décapitées sont lancées à travers la pièce puis numérotées à l'aide d'un tampon.



Dans son essai *Nom d'un chien ou droit naturel*, Lévinas prend pour point de départ un verset de la Bible inscrit dans le chapitre 22 de l'Exode, qui interroge le droit qu'à un chien de manger de la viande dont les hommes ont besoin, puis raconte une anecdote vécue à propos d'un chien errant qui se trouvait dans le camp allemand de prisonniers juifs où il fut interné pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce chien, nommé affectueusement par les détenus du camp, Bobby, saluait en remuant la queue le philosophe et ses codétenus alors qu'ils se mettaient en rang chaque matin pour le départ aux travaux forcés, puis les accueillait d'un aboiement joyeux en fin de journée. L'animal apparaît ici sous un « visage humain », apportant une pointe de réconfort aux hommes, leur témoignant de la reconnaissance et de la considération, ce que les Nazis s'évertuaient à effacer. Ce chien, errant dans les paysages sordides des camps avait rendu leur dignité aux prisonniers, en reconnaissant en ces êtres humains des maîtres potentiels. Pour Emmanuel Lévinas, ce chien, Bobby, est le « dernier kantien de l'Allemagne nazie¹ ».

¹ Lévinas E., « Nom d'un chien ou le droit naturel », dans *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris, coll. « Présences du judaïsme », Albin Michel, 1963, p. 213-216. Citation p. 216.

3.1.4. *Le Sang des bêtes*, Georges Franju, 1949

« Auschwitz commence lorsque quelqu'un regarde un abattoir et se dit « ce ne sont que des animaux.¹ » »

Dans le roman d'Isaac Bashevis Singer intitulé *Ennemies*, l'écrivain conte l'histoire de Herman Broder, un rescapé des camps d'extermination, hanté par ses souvenirs, ayant gardé de l'époque des camps, une incapacité à tolérer la souffrance animale comme si celle-ci la renvoyait à sa propre douleur et à celle de ses congénères humains. L'auteur place Herman dans un cadre de vacances, entouré par la nature *a priori* paisible lorsqu'il croit entendre « le cri perçant d'un poulet, d'un canard² ». A cela s'ajoute une comparaison extrêmement forte entre les camps de la mort et la tuerie animale : « Quelqu'un, quelque part dans cette exquise matinée d'été, quelqu'un massacrait un oiseau. Partout, c'était Tréblinka³ ». Cette déclaration du personnage romanesque est appuyée une quarantaine de pages plus loin avec ces quelques mots « ce que les nazis avaient fait aux Juifs, l'homme le faisait à l'animal⁴ ».

Selon le philosophe René Descartes, les hommes doivent parvenir, grâce au développement de leur savoir par la connaissance de la science, à se rendre « maîtres et possesseurs de la nature⁵ ». Cette conception a entaché l'appréhension de la nature et des animaux jusqu'à concevoir ces derniers comme des automates, des machines. Cette conception s'applique tout particulièrement au sein de nos sociétés industrialisées où les bêtes ne sont plus que des marchandises élevées « en masse » ou en batterie, entassées dans des camions et abattues à la chaîne pour l'alimentation des hommes. Cette conception pratique et efficace, inscrite dans la société de consommation où l'animal est un produit, rejette et oublie toute question relative à la souffrance des bêtes.

1 Cité par Blanke C., *Das krächte der Hahn : Kirche für Tier ? Eine Streitschrift*, Eschbach, Verlag am Eschbach, 1995, p.48.

2 Bashevis Singer I., *Ennemies*, Paris, Stock, 1975, p. 124.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 160.

5 Descartes R., *Discours de la méthode*, Gf numéro 1091, Flammarion, 2000.

Le philosophe français Jacques Derrida dit à ce propos : « Quand on voit passer un nombre incalculable de veaux élevés aux hormones, entassés dans un camion et envoyés directement de l'étable à l'abattoir, comment imaginer qu'ils ne souffrent pas ? Nous savons ce qu'est la souffrance animale, nous la ressentons. En outre, avec l'abattage industriel, les animaux souffrent en beaucoup plus grand nombre qu'autrefois¹ ».

La conception cartésienne de l'animal caractérise la bête comme un automate dont les mouvements ne dépendent que de son corps, de son cerveau, de ses nerfs et de ses muscles. Cette vision de l'animal trouve des échos dans la philosophie de Malebranche qui perçoit l'animal comme un être n'ayant pas la capacité de souffrir mais justifie cela sous un argument théologique. La souffrance est selon lui une punition que Dieu inflige à l'homme pour un péché commis. Les animaux ne sont pas responsables, ils ne peuvent donc pas commettre de péchés ni être punis par une instance divine pour leurs actes. Par conséquent, ils ne peuvent pas souffrir. Cette argumentation prenait place dans un contexte où le poids de la religion était encore extrêmement lourd, mais paraît totalement désuète à l'heure actuelle, aux vues des travaux théoriques et des expérimentations faites dans le domaine scientifique et menés par les éthologues ces dernières années.

Dans *Le Sang des bêtes*, il est bien question de l'abattage massif des bêtes aux abattoirs de Vaugirard et de la Villette à Paris dans les années 1950. Le film présente les instruments de mise à mort, outils présentés avec la plus grande rigueur descriptive. Le commentaire technique « une voix de film chirurgical » : précise, nette, tranchante, accompagne l'enchaînement des gestes des tueurs. Cette voix permet au spectateur de garder une sorte de distance face aux images ou du moins elle apparaît comme un moyen de ne pas franchir le seuil émotif. La caméra quant à elle adopte le rôle de « médiatrice » entre le réel et le cinéaste. Franju déclare aborder des situations qu'il n'aurait pu soutenir sans le « rempart » caméra. Le cinéma serait à la fois pour lui un moyen d'affronter et d'éviter le réel. Il réalise ce court métrage de sa propre initiative, sans que celui-ci ait fait l'objet d'une commande d'un organisme, le sort de l'animal, récurrent dans son oeuvre, lui tenant particulièrement à coeur. La manière dont le travail des bouchers est représenté associe le cruel au quotidien. Le sang est un élément-clé pour le discours sur l'atrocité et la normalité, pour une esthétique confrontant la violence à la banalité. Le cinéaste aborde le sujet sans faux sentimentalisme. Le commentaire que Jean Cocteau fait à propos du *Sang des bêtes* éclaire la démarche de Franju et son désir de révélation du quotidien de ces bouchers. Cocteau écrit : « Sans doute l'accusera-t-on de sadisme parce qu'il empoigne le drame à pleines mains et ne l'élude jamais. Il nous montre des tueurs sans haine dont parle Baudelaire. Il nous montre le sacrifice des bêtes innocentes. »

1 Derrida J., Roudinesco E., *De quoi demain...*, Paris, Coll. Champs, Flammarion, 2001, p.118.

Le boucher évoqué par Cocteau fait référence aux propos de Baudelaire dans son poème *l'Héautontimorouménos* lorsqu'il écrit : « Je te frapperai sans colère et sans haine, comme un boucher ». Dans le documentaire de Franju, les quatre séquences d'abattage montrent tour à tour la mise à mort d'un cheval, d'une vache issue d'un troupeau, de quelques veaux et de nombreux moutons. Le cheval blanc s'effondre après avoir reçu une balle entre les yeux, tirée d'un pistolet Behr ; un boucher fracasse le crâne d'une vache à force de coups violents et le commentaire s'interrompt alors que la caméra détaille la section de sa moelle épinière, la découpe de ses pieds et l'extraction de ses viscères, dont une poche d'estomac blanche, visqueuse et glissante. Les jeunes veaux sont décapités avec promptitude après avoir été allongés sur des tables individuelles, tandis que dans la quatrième et dernière séquence, les moutons sont alignés sur une longue table et décapités dans un laps de temps très court, un minutieux travail à la chaîne, après quoi leur corps est agité de convulsions comme celui des veaux. La deuxième séquence d'abattage est deux fois plus longue que celle où le cheval est mis à mort, saigné et dépecé, dans une sorte de prélude à la scène quasi insoutenable détaillant les coups assésés sur la tête de la vache, puis le travail méthodique transformant son cadavre en carcasse. Dans le dictionnaire *Le petit Robert*, le mot « cadavre » est défini comme un « corps mort, surtout en parlant de l'homme et des gros animaux », contient la même référence non exclusive à l'humain que Judith Butler, philosophe américaine, extrait dans la notion de visage chez Lévinas. Au cours de la scène où le cheval est abattu, un gros plan furtif de sa tête en contre-champ est montré en insert, cadrant le haut du « visage » de la victime juste avant qu'elle ne s'écroule sur les pavés. De même, avant la transformation de la dépouille de la vache en carcasse, Franju inclut des plans de ses cornes et de sa gueule que le boucher entaille, plans révélateurs montrant l'excision des parties de la tête de l'animal dont on pourrait dire qu'elles humanisent en lui attribuant un visage. Un dernier gros plan de sa tête est inséré dans le montage alors qu'elle gît inerte, perdant son sang. Dans les troisième et quatrième séquences du film, la décapitation des veaux et des moutons attire particulièrement l'attention sur la tête des animaux, dont les yeux fixes traduisent l'expression de la peur.

Judith Butler évoque la question de l'humanisation, à travers la pensée Lévinasienne. Selon elle, il « propose une pensée de la relation entre représentation et humanisation », à une époque où, dans les images des médias, « des processus d'humanisation et de déshumanisation se déroulent constamment¹ ». L'usage du terme « visage » dans la philosophie de Lévinas nous aide à penser les rapports entre représentation et humanisation, parce que l'attribution d'une visagété est l'une des principales techniques – sinon la principale – que les cinéastes utilisent pour humaniser la représentation. A l'heure où les images parasitent progressivement tous les aspects des interactions humaines, Franju mérite certainement une place dans les débats actuels sur la position éthique du spectateur, ne serait-ce que pour l'acuité et la compassion qui caractérisent la vision du cinéaste.

1 Butler J., « Precarious Life », dans *Precarious Life : The Power of Mourning and Violence*, Londres et New York, Verso Books, 2004, p. 173.

Dans chaque séquence du film *Le sang des bêtes*, le nombre d'animaux augmente, allant du cheval, photographié seul, au troupeau de moutons. La structure du film est signifiante par rapport au discours engagé par Franju et par rapport aux mécanismes d'identification en jeu. Le cheval est généralement considéré comme un animal noble, sorte de compagnon de l'homme. Le montrer seul et le singulariser encore davantage par l'utilisation du gros plan offre au spectateur une possibilité de participation émotionnelle. Le fait que l'animal tombe à genoux comme s'il faisait une révérence crée une beauté dramatique supplémentaire, qui rend bien l'idée de noblesse liée aux chevaux. Entre la première et la deuxième séquence d'abattage est insérée une photographie d'Auguste Macquart, le grand-père d'un des ouvriers de l'abattoir à l'heure où le film est réalisé. Le portrait le montre fièrement assis aux côtés d'un cheval gisant au sol dans son propre sang. Ce cliché photographique constitue un portrait témoin du désintéressement des hommes quant au sort des animaux domestiques et comestibles.



De cette manière, Franju nous confronte à notre propre hypocrisie et nous contraint à regarder la réalité en face. Le commentaire écrit par Jean Painlevé qui constitue la voix *off* du film renforce cette idée d'hypocrisie humaine envers les bêtes. Il explique que le clocher que l'on voit dans un des plans fait partie des maisons de vente de l'abattoir et il ajoute avec ironie qu'il n'est bâti « ni à la gloire de Saint Jean-Baptiste, patron des bouchers, ni à la mémoire de son agneau si doux. » Le sang des bêtes crée un « sursaut d'indignation chez ceux qui aiment les animaux “domestiques” (euphémisme), parce qu'ils les amusent, les bêtes “sauvages” parce qu'elles sont, croient-ils, domptées, et le bétail comestible à condition, précisément, que l'évidence du sacrifice ne leur coupe pas l'appétit.¹ »

¹ Franju G., « A propos du Sang des bêtes », *L'Avant-Scène Cinéma*, n°282/283, février 1982, p. IX/91 (p. VIII/90 – IX/91).

3.1.5. Conclusion

La figure animale récurrente dans l'œuvre de Georges Franju prend des formes diverses et variées : de l'objet masque, à l'animal domestique en passant par l'animal qualifié de bétail. La maltraitance animale et la mise à mort des bêtes prolifèrent dans l'œuvre toute entière du cinéaste, de son court métrage *Le sang des bêtes* (1949) à *Les yeux sans visage* (1960) en passant par *Mon chien* (1955) ou encore *A propos d'une rivière* (1955). Les bêtes sont prisonnières de l'être humain, réduites à des objets d'expérimentation ou mises à mort pour constituer la nourriture des hommes. Les quatre films de Georges Franju dont il est question ci-dessus mettent l'homme face à la tuerie qu'il provoque, face à l'extermination qu'il génère. Cet attrait pour la dévitalisation et la déshumanisation chez le cinéaste naquit notamment avec la découverte du cinéma chirurgical et plus particulièrement avec le visionnement du documentaire scientifique *Trépanation pour crise d'épilepsie bravais jacksonienne* datant de 1946 et réalisé par le chirurgien Thierry de Martel. A la vue de ce cinéma voué à la monstration d'opérations chirurgicales pour l'avancée de la médecine, Franju réfléchit sur les émotions générées par la peur, l'angoisse et l'horreur, à l'écart des stéréotypes exploités par la littérature et le cinéma fantastique. Il déclare : « La science c'est le point extrême du réalisme, le point où on ne peut pas tricher. Et c'est pour ça que c'est ce qui fait le plus peur.¹ » L'univers cinématographique de Georges Franju partagé entre documentaire et fiction nous expose l'animal avec « humanité », dénonçant sans cesse les comportements cruels de l'homme pour une prise de conscience et une remise en question relative aux droits et à l'éthique animale.

¹ « Les figures de la peur », entretien avec Georges Franju par Marc Chevré, Cahiers du cinéma n°389, novembre 1986.

A partir de l'œuvre cinématographique de Georges Franju, deux diptyques photographiques regroupés sous l'intitulé *Hommage à Franju* prennent leur source auprès du court métrage documentaire *Le sang des bêtes*.

3.2. *Hommage à Franju*

Deux photographies numériques en couleur réalisées en 2013, pensées en diptyque, chacune de format 17 x 13 cm, sont placées sous verre, dans un cadre aux larges baguettes blanches de 2,5 cm de largeur. Elles sont vouées à être accrochées l'une à côté de l'autre à faible intervalle sur un mur blanc.

Une guêpe photographiée à l'argentique avec un objectif macro à focale fixe 105mm est mise en parallèle avec une langue de bœuf écorchée, mutilée. La guêpe est morte, digne, les six pattes religieusement croisées deux par deux. Son corps est intact, sans mutilation. L'insecte repose sur un tapis de feuilles aux teintes marron-noirâtre. A sa droite, l'épaisse langue, ayant par le passé appartenue à un bovidé, est tailladée, ouverte, sanguinolente. Elle est exhibée sur une planche à découper, suspendue à son extrémité au bout d'un crochet. Ici, la mort est présentée sous deux angles différents : la mort naturelle d'un insecte et la mort programmée par la main de l'homme. La langue repose en partie sur un socle que constitue la planche de bois. Elle est sculpturalisée, tristement exhibée.

Deux photographies argentiques en noir et blanc réalisées en 2013, pensées en diptyque, chacune de format 24 x 30 cm, sont mises sous passe-partout noirs. Elles sont, comme le diptyque précédent, vouées à être accrochées l'une à côté de l'autre à faible intervalle sur un mur blanc.

Le second diptyque est rattaché au premier et plus particulièrement à la pièce de viande puisque le corps est morcelé. Deux parties du tronc d'un cheval nous sont présentées. Les muscles sont contractés, le cheval est campé sur ses membres postérieurs sur l'une des photographies tandis que le corps se déplie et les muscles s'étendent sur l'autre. Il s'agit en réalité d'un corps figé dans le bronze, une sculpture du français Pierre-Louis Rouillard intitulée *Cheval à la herse*, réalisée en 1878, actuellement visible sur le parvis du Musée d'Orsay à Paris. La photographie fige ce corps qui lui-même fut façonné et figé dans la matière par le sculpteur. Les morceaux de ce corps dans mes photographies font référence à l'esthétique de la cruauté présente dans le cinéma de George Franju.









Cheval à la herse, Pierre-Louis Rouillard, 1878,
Détail de la posture du Cheval à la herse.
2.23 m x 3.5 m x 2.2 m, Bronze.

L'ensemble des quatre photographies qui précèdent est pensé pour un accrochage dans un angle de pièce afin que les deux diptyques se répondent et que le spectateur puisse rapidement passer de l'un à l'autre.

L'hommage au cinéma de Franju, ce cinéaste français que j'estime tant et notamment par le choix et le traitement de ses sujets filmiques, prend forme à travers le titre même de l'ensemble photographique que je propose. En effet, le titre contient le nom du cinéaste, précédé du mot « hommage », qui marque le respect et réfère au décès. La suspension des corps dans mes tirages argentiques par l'isolement d'une partie du tronc et la suspension de la langue au crochet renvoient aux corps morts et dépecés, pendus au bout des crochets de boucher. La blouse blanche que l'on voit à l'arrière plan de la photographie de la langue de bœuf est une référence directe aux inspirations que Franju puise dans le cinéma chirurgical mais également aux personnages de médecins qu'il met en place dans ses longs métrages de fiction : le Professeur Génessier dans *Les yeux sans visage*, le Docteur Dubreuil dans *Nuits rouges* ou encore le Docteur Varmont dans *La tête contre les murs*.

A travers le visionnement des films de Franju et la lecture d'écrits portés sur les abattoirs a germé l'idée d'une autre série photographique portant sur l'industrie agroalimentaire et les motivations économiques qui se trouvent derrière cette industrie. L'animal est « chosifié » en vue de l'alimentation des hommes, ce qui m'a particulièrement choqué dans les témoignages d'Alfred Döblin à travers son roman intitulé *Berlin, Alexanderplatz*. Döblin, socialiste et neurologue, exilé en 1933, a consacré deux chapitres de son livre à l'abattage des animaux de boucherie dont il fait une description minutieuse. Ces deux chapitres sont intitulés « Le destin de l'homme est pareil à celui de la bête : la mort les guette tous les deux¹ » et « Tous les êtres respirent de la même façon ; l'homme ne peut pas en remonter à la bête² ». Döblin évoque l'aspect économique de l'abattage des bêtes en ces termes « Rassemblement du bétail en vue du marché³ ». Il ne s'agit pas ici du marché aux bestiaux mais du marché de l'évaluation boursière. Döblin dénonce le meurtre des animaux en corrélation avec la violence de l'économie de marché, qui traite les vivants, humains et animaux, comme des produits de consommation mais aussi comme des objets abstraits de spéculation : « 1399 bœufs, 2700 veaux, 40654 moutons, 18864 porcs. Courrier du marché aux bestiaux : bœufs de bonne qualité : satisfaisant ; les autres : calme ; veaux : soutenu ; moutons : calme ; porcs : au début se maintient ferme, ensuite, plus faible ; porcs gras : en baisse⁴. »

Durant les cinquante dernières années, l'agriculture s'est transformée en « agrobusiness ». Les méthodes de production du type chaîne de montage ont été adoptées par les grandes firmes qui dirigent à présent l'industrie agroalimentaire. L'élevage industriel a remplacé l'élevage « à l'ancienne », pour des raisons essentiellement économiques, faisant disparaître peu à peu la relation de confiance entre les êtres humains et animaux, l'amour et les soins apportés par l'agriculteur à ses bêtes. La négligence des hommes envers les bêtes en systèmes industriels ruine les animaux, les privant de leur monde, faisant de leur existence « un non sens absolu⁵ ». La réduction des coûts et l'augmentation de la production sont les deux buts fixés dans cette industrie. Le temps où l'agriculture était aux mains des petits paysans est révolu, elle est à présent entre les mains de sociétés puissantes qui n'ont parfois aucun rapport avec l'agroalimentaire : des sociétés de transports telle que la *Greyhound corporation*, des compagnies d'assurance telle que *John Hancock Mutual Life Insurance*, ou des compagnies pétrolières pour ne citer que ces quelques exemples.

1 Döblin A., *Berlin, Alexanderplatz* (1929), trad. Zoya Motchane, Paris, Gallimard, 1970, p. 201.

2 *Ibid.*, p. 217.

3 *Ibid.*, p. 209.

4 *Ibid.*

5 Singer P., *La libération animale* (1975), Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque Payot», 2012.

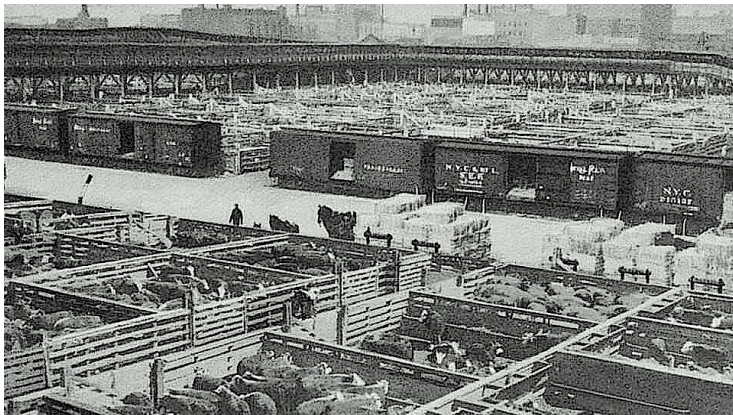
L'élevage des animaux pour l'alimentation des hommes est devenue une monstrueuse économie que rien ne semble plus pouvoir freiner, les conséquences financières l'emportant sur la considération des êtres vivants.

3.3. *Génocides*

« La cruauté n'est reconnue en tant que telle que lorsqu'elle n'est plus rentable¹ »

La série *Génocides*, réalisée en 2014, se compose de cinq photographies numériques couleur dont l'idée a germé à partir de l'étude de l'œuvre cinématographique de Georges Franju et plus particulièrement à travers l'étude de son documentaire *Le sang des bêtes*, réalisé en 1949. Les thématiques du travail à la chaîne et le titre de la série « Génocides » font bien évidemment référence à l'extermination humaine massive, à l'atroce machinerie nazie. Les cinq clichés fonctionnent en une série qui aborde la mécanisation des gestes de l'homme au détriment de la considération éthique de l'animal. Je prends pour point de départ la chaîne de production automobile mise en place par Henry Ford en 1913, pensée sur le modèle des abattoirs de Chicago. Le court métrage documentaire de Georges Franju intitulé *Le Sang des bêtes*, où le cinéaste nous initie à l'ambiance si particulière de l'abattoir et au métier de boucher, alimente cette réflexion sur les rouages de la tuerie animale. Ceci entre en écho avec le massacre de l'homme par l'homme dévoilé au moyen d'archives dans le documentaire d'Alain Resnais intitulé *Nuit et brouillard*. L'homme se déshumanise, perdant toute empathie envers autrui dans une logique productiviste motivant l'alimentation des usines de la mort : « il faut anéantir mais productivement » dit la voix *off* dans le documentaire de Resnais. Dans *Le Sang des bêtes* de Franju, les animaux sont tués et découpés à la chaîne, efficacement, le but étant de commercialiser un maximum de morceaux pour ainsi amortir les coûts d'élevage et faire du profit. Dans *Nuit et brouillard* de Resnais, la rentabilité passe notamment par le « recyclage » des cheveux des femmes qui servent à faire du tissu, des os qui sont transformés en engrais et des corps avec lesquels on essaie de faire du savon.

¹ Harrison R., *Animal Machines*, Londres, Vincent Stuart, 1964, p. 3.



Au sein de nos sociétés industrialisées, les bêtes ne sont plus que des marchandises élevées « en masse » ou en batterie, entassées dans des camions et abattues à la chaîne pour l'alimentation des hommes. Pratique et efficace, inscrite dans la société de consommation où l'animal est un produit, l'industrie agroalimentaire rejette et oublie toute question relative à la souffrance des bêtes. Dans mon travail photographique, la conception mécanique de l'animal par Descartes est une référence sous-jacente mais à la différence du philosophe qui définit l'animal comme un ensemble de rouages mécaniques d'une grande précision, j'inverse les rôles en mettant en avant « l'homme-machine » dont les mécanismes corporels sont au service de la logique productiviste et par extension pécuniaire. L'homme-machine, dépourvu d'empathie envers les bêtes, ne prend pas conscience de la souffrance animale ou du moins s'en désintéresse.

Toutes ces images écoeurantes contenues dans *Le sang des bêtes* et dans *Nuit et brouillard* m'ont menée à penser l'illustration de la tuerie animale sur fond de motivation financière. La mécanique économique entraîne l'homme vers la cruauté dans une ère où il n'a plus besoin de tuer l'animal pour se nourrir, entouré de multiples ressources végétales. Ainsi, à travers cinq mises en scène, je pointe divers aspects de notre rapport à l'animal.



L'animal est privé de liberté, enfermé dans une cage, un enclos, le corps et l'esprit meurtris en vue de sa mise à mort. Dans cette première photographie, une tête de mouton est placée sur une assiette, au centre de la cage, assiette tenue par la main du boucher. La tête apparaît sans le reste du corps, sanguinolente, la peau ayant été ôtée. L'isolement de la tête n'est pas sans rappeler les images contenues dans *Le Sang des bêtes* et *Nuit et brouillard* où des têtes, humaines et animales, sont disposées au sol. De plus, cette tête répugnante illustre la défiguration, non pas par maltraitance et altération mais la défiguration qui nous expose ce qu'il y a sous la peau, tout comme dans le documentaire de Franju où le dépeçage nous est montré sans aucune censure, à l'état brut.



L'animal est le pantin de l'homme qui tire les ficelles de l'industrie agroalimentaire. La représentation est littérale et renvoie à la primauté de l'homme sur l'animal, l'homme décidant du sort de la bête. Aux doigts du boucher sont accrochées des ficelles au bout desquelles sont ligotés des organes de divers animaux d'élevage : deux ailes de cailles, deux cœurs et trois rognons constituent le mobile.



L'animal est balloté de lieux en lieux en camion, entassé avec ses congénères jusqu'à l'abattoir où il sera exterminé dans l'intérêt de l'homme, un intérêt essentiellement économique. Le boucher se situe derrière une table sur laquelle une balance culinaire est visible. A sa droite, trois couteaux sont soigneusement disposés tandis qu'à sa gauche, de petits morceaux de viande de volaille sont entassés. La main droite du boucher s'apprête à saisir un des couteaux, le geste prémédité par la valeur pécuniaire de la viande. Dans la balance s'amoncellent des billets de diverses origines faisant référence à l'exportation de masse des bêtes à travers le monde, un monde régi par l'argent. L'aspect financier l'emporte sur la valeur de la vie, une vie animale anéantie par l'homme : le poids de la monnaie est supérieur au poids d'une vie, à sa valeur symbolique.



Cette mécanique économique toujours plus poussée entraîne l'abattage à la chaîne : le boucher se tient derrière une table où sont disposés trois poulets fraîchement tués et déplumés. L'abattage laisse place au découpage du corps, à la séparation des morceaux en vue de la vente. Le boucher tient fermement le poulet de la main gauche, tandis qu'il s'apprête à lui trancher la tête de l'autre main. Deux autres congénères morts subiront le même sort, et ainsi de suite.



Enfin, le consommateur intervient en bout de cycle avec une consommation effrénée, toujours en croissance. L'homme attablé dévore, ingère la viande crue, machinalement, ne prenant ni le temps de la cuire ni celui nécessaire pour la savourer. La scène met en avant l'excès dont fait preuve l'homme lorsqu'il s'agit de consommer. Le cœur de l'animal est englouti par l'homme qui n'en fait qu'« une bouchée » ou presque, loin de se préoccuper de la vie animale et encore moins de son bien-être. Autour de lui, le verre de vin fait évidemment référence au sang de la bête et les bocaux contenant d'autres morceaux de viande sont révélateurs d'une surconsommation de viande, à l'heure où l'homme dispose de multiples autres ressources alimentaires capables de compenser les protéines contenues dans la viande animale. La consommation effrénée pose alors la question éthique de la valeur de la vie animale : peut-on quantifier une vie économiquement et jusqu'à quel point ? L'industrie agroalimentaire élude totalement cet aspect éthique. La rentabilité économique impose des stratégies de production toujours plus élaborées pour extraire un maximum de produit (animal, végétal). La production massive entraîne la surproduction et mène le consommateur dans une logique d'achat toujours plus importante. Le consommateur ingurgite et gâche la viande sans mesurer l'ampleur du problème.

3.4. Thierry Boutonnier, excès et absurdités :

Ces questionnements sur la surproduction dans le domaine de l'agroalimentaire ont intéressé le jeune artiste français Thierry Boutonnier. A travers une série de cinq photographies qui rendent compte des mises en scène humoristiques et absurdes dont il est lui-même acteur, l'artiste s'improvise économiste et se propose d'expliquer les fonctionnements du système industriel et la rentabilité économique aux animaux et aux végétaux. Les vaches, les poules, les porcs et le blé deviennent les « auditeurs » et les « spectateurs » de cours sur la rentabilité économique dont ils sont les « acteurs-marchandises ». Les photographies saisissent un détail du dialogue, de l'action. Ces actions ont pour but la présentation du devenir des choses aux principaux concernés. L'artiste tourne en dérision le fonctionnement de l'industrie agroalimentaire où le profit est roi, poussant ces actes jusqu'à l'absurde pour mieux dépeindre les excès de notre société consumériste.

3.4.1. Objectif de production, 2005

Juin 2005, Lyon

Décembre 2008, Poznan

5 photographies couleurs contrecollées sur aluminium

60 x 83 cm

- Expliquer les objectifs de la production laitière aux vaches

- Comment expliquer la chaîne de transformation du porc aux cochons

- Comment expliquer la prévention de la grippe aviaire aux poules

- Présentation de la brochure du nouveau tracteur à l'ancien

- Lecture du cours du blé au blé



Par ailleurs, Thierry Boutonnier aborde, en conséquence à la production en masse, le gaspillage de la nourriture. Il conçoit une installation comportant un autel contemporain où il dispose des restes de viande provenant d'un laboratoire de transformation de viande. Les animaux sauvages peuvent ainsi venir se nourrir sur l'autel. Cet objet interroge alors l'homme sur son rapport à la nourriture, sur ce qu'il en fait. L'autel quant à lui est un amoncellement de résidus issus des marbreries environnantes et des cimetières. L'ensemble questionne les cycles du vivant.

3.4.2. *Autel*, 2011

Fourneaux, Loire

Chutes de marbriers, déchet de cimetière,
restes de laboratoire de transformation de viande.

150 x 110 x 100 cm



4. Figier le vivant, épingleur la mort

4.1. Hiérarchisation des êtres : communautés ou collections

Toutes les espèces animales, dans notre esprit humain, ne sont pas considérées de la même manière. On parle d'éthique concentrique, une éthique sélective, qui place les êtres vivants dans des catégories, catégories qui ne profitent pas des mêmes droits et des mêmes « privilèges » comme nous l'avons vu précédemment, sur le plan juridique notamment. Les animaux domestiques sont prioritaires, suivis des espèces animales sauvages en voie de disparition, qui bénéficient d'une certaine protection, suivis d'autres animaux sauvages dont les insectes. Au sein des insectes, des disparités existent également : l'abeille ou le papillon par exemple sont considérés par l'homme comme utiles ou agréables visuellement et donc inspirent une certaine sympathie. *A contrario*, les rampants tels que le cafard ou le mille-pattes inspirent bien souvent le dégoût, chassés de nos habitats lorsque ces derniers s'y introduisent. Cette éthique concentrique comporte donc un certain nombre de cercles dont les limites sont plus ou moins définies car on notera des écarts de jugement d'une personne à l'autre et particulièrement dans le cas des insectes, certaines personnes hostiles à l'ensemble des insectes, d'autres plus tolérantes et moins craintives de ces petites bêtes. Ces considérations des autres êtres vivants sur Terre conduisent donc à des attitudes paradoxales et presque incohérentes d'une espèce à l'autre, ne plaçant pas tout le vivant sur un même pied d'égalité, loin de là. Certains insectes n'inspirant pas la sympathie ou renvoyant à une symbolique négative seront considérés comme des « sous-espèces » ou des « nuisibles » et traités comme tels, exterminés sur critères subjectifs, leur présence générant la répulsion chez l'être humain.

Dans le cadre de la recherche sur les animaux, des liens communautaires se forment entre les chercheurs et les êtres qu'ils étudient, on pense le plus souvent aux primates, proches de l'homme sur de nombreux points, sur le plan biologique ou physiologique notamment, ce qui trouble l'homme et le renvoie à ses ancêtres. C'est le cas également pour les mammifères marins, les éléphants, les félins et autres animaux qui présentent une certaine complexité cognitive et qu'il est possible d'approcher fréquemment pendant une longue période temporelle créant une certaine familiarité. Ces liens communautaires n'existent pas avec les insectes par exemple, les entomologistes constituent des « collections » et non des « communautés » avec les sujets de leurs études. Ces collections servent à l'étude des espèces innombrables dont l'homme a déjà connaissance et à la découverte d'autres espèces, qu'il va classer, comparer avec d'autres « familles » d'insectes. Le rapport qu'entretient le chercheur avec son sujet d'étude est alors beaucoup plus abstrait et collectif, car bien qu'il isole des êtres pour former sa collection, il ne peut interagir avec l'un ou l'autre, d'autant que les insectes collectés

sont figés par la mort. Par ailleurs, l'homme peut étudier les communautés d'insectes, établir des études sur les dominants et les dominés au sein du groupe, observer les fonctionnements internes des insectes depuis l'extérieur, par l'observation notamment, mais il ne peut, en aucun cas, échanger et construire une relation d'homme à insecte, une relation faite d'échanges, d'affects réciproques, d'empathie, etc.

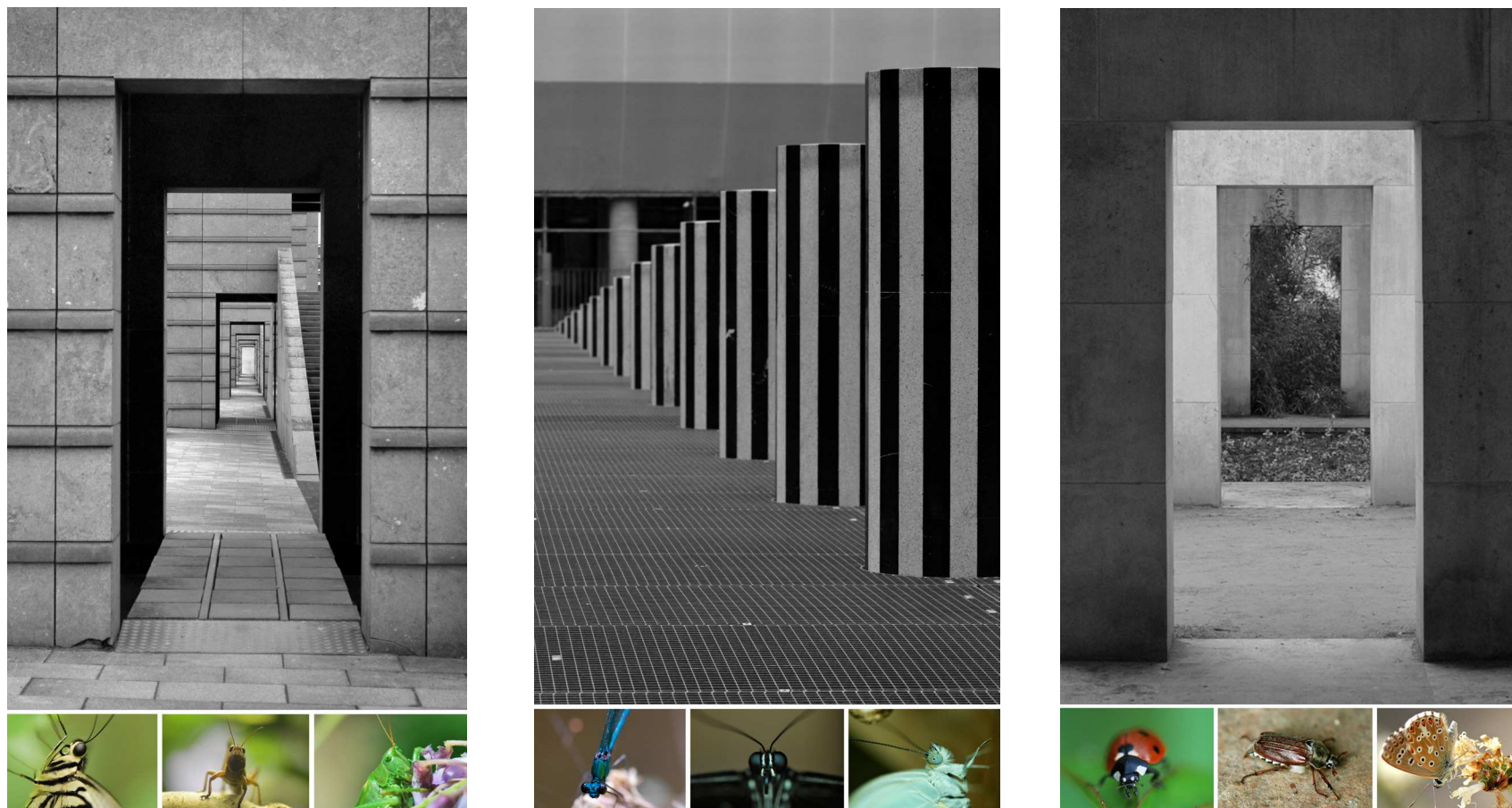
Ainsi, l'insecte, dans ma pratique photographique, tient une place à part. Les insectes que je photographie lors de mes expéditions aux quatre coins de la France ne sont pas des individus que je nomme mais ils ne sont pas pour autant dépourvus d'unicité. La photographie est toujours pour moi un moyen de sortir le sujet du groupe mais n'est pas un moyen d'attribuer une identité par le portrait dans le cas de l'insecte.

Sur le plan technique, la photographie animalière est une affaire de patience, dans le cas de la photographie d'animaux sauvages, dont font partie les insectes. On utilise bien souvent l'appareil photographique comme un outil permettant de « capturer » l'animal, au sens métaphorique. Le photographe arme puis déclenche ou, avec le numérique, déclenche seulement. Le déclencheur du photographe devient la gâchette du chasseur. Le pistage, l'affût, la traque constituent des étapes que le chasseur et le photographe peuvent partager, à une différence près, fondamentale, la finalité de l'action. Le chasseur tue pour se nourrir ou simplement pour le « plaisir » de l'exercice, le photographe quant à lui immortalise son sujet, fige le vivant. Au-delà de cette volonté de capturer un être pour en exhiber l'image qui représente une sorte de trophée, photographier l'infiniment petit, ce que permet la macrophotographie, est une manière d'observer dans le détail les êtres qui nous entourent et d'inviter le spectateur au voyage, de l'initier à l'observation. C'est cette motivation première : observer le vivant tout autour de nous, qui a donné naissance à la série *A la loupe*. L'appareil photographique, objectif macrophotographique vissé sur le boîtier, se transforme alors en une loupe. J'observe dans le viseur et fige un moment de la vie de l'insecte pour créer des invitations au voyage, un voyage dans notre environnement.

4.2. Les insectes : *A la loupe* et *Collection portative*

4.2.1. *A la loupe*

A la loupe est un triptyque photographique numérique en couleur et en noir & blanc réalisé en 2014.



A la loupe est une série de trois photographies où sont associés des architectures parisiennes et des insectes photographiés dans les Cévennes, le Loir-et-Cher, la région Centre ou encore la région Ile-de-France. Ces photographies mettent en relation la Nature et le cadre urbain où sont contenues les grandes constructions humaines. Ces associations d'architectures et d'insectes induisent la présence de la nature tout autour de nous dans les villes, nature à laquelle nous ne prêtons pas attention, dont nous faisons abstraction. Avec cette série, j'incite le spectateur à la prise de conscience de son environnement, au respect de la biodiversité microscopique présente en ville mais bien souvent irradiée lorsque celle-ci s'approche trop près du territoire des hommes. Les bâtiments géométrisés, faits de béton et d'asphalte, occupent une majeure partie des photographies et contrastent véritablement avec les vignettes aux couleurs flamboyantes contenant les insectes dans la partie inférieure de chaque composition. Ces agencements ne sont bien évidemment pas pensés de manière aléatoire mais témoignent de la primauté de l'homme sur la nature, une nature qu'il extermine chaque jour par ses prises de décisions inconsidérées. Les lignes blanches qui séparent les insectes des constructions sont de véritables compartiments, des murs, des frontières imaginaires entre deux mondes.

4.2.2. *Collection portative*

Collection portative réunit des fragments de photographies numériques couleur. Ces fragments placés sous verre proviennent de photographies réalisées en 2012 et 2013.



A la différence des entomologistes qui collectent les insectes en les épinglant, les classifient dans des collections naturalistes, ma démarche s'inscrit dans la capture du vivant par le biais de l'appareil photographique. Un panel de ces portraits d'insectes prend corps dans un objet photographique que je nomme *Collection portative*. Cette collection est composée d'une sélection de portraits formant un objet photographique fait de deux plaques transparentes aimantées en verre acrylique de 9 x 11,5 cm renfermant des fragments photographiques, des bandelettes de quelques millimètres de large sur quelques centimètres de haut. Ces fragments mis les uns à la suite des autres constituent une collection d'êtres figés dans le temps, figés du temps de leur vivant.

Avec ces travaux sur l'insecte, j'aborde des points également présents dans le travail de la photographe Karen Knorr. Il me semble intéressant d'étudier son travail riche en références culturelles où le vivant et le pétrifié cohabitent dans des compositions photographiques étonnantes mêlant Nature et Culture. Dans son travail comme dans le mien, l'animal ne subit aucun travestissement. La fiction et le documentaire s'entremêlent dans ses photographies, menant le spectateur à l'observation, avec un goût particulier pour le détail. La géométrisation des architectures dans un jeu de lignes et de courbes se retrouve dans ma série intitulée *A la loupe*. Enfin, aucun animal n'est plus noble qu'un autre dans le travail de Knorr, ils sont tous invités à partager les mêmes espaces, sans distinction aucune.

4.3. Les animaux sur le territoire prétendu des hommes

► Karen Knorr, *Fables*, 2003-2009

Les travaux de la photographe allemande Karen Knorr sur le rapport de l'homme à l'animal constituent une ouverture pour la réflexion que je mène à travers mes propres productions. De 2003 à 2009, Karen Knorr réalise une série de photographies à la chambre photographique et à l'argentique. La série de photographies est intitulée *Fables* et résulte d'une demande du Musée de la Chasse et de la Nature de Paris.

Intéressée par la représentation des animaux dans le contexte de zoos ou de musées, Karen Knorr réunit les éléments d'un bestiaire fabuleux de photographie en photographie. Le ressort habituel des fables consiste à prêter aux animaux le langage, le comportement et les conventions des hommes. La figure métaphorique de l'animal permet ainsi une approche critique de l'humanité : que ce soit chez Esope ou chez Jean de La Fontaine, les animaux se voient prêter la parole pour mieux parler des hommes. Mais il semble que les fables de Karen Knorr aient un autre objet. Dans ses photographies, les animaux ne sont pas travestis. Ils n'illustrent aucune morale explicite. Libérés de ces contraintes, ils évoluent avec naturel dans le territoire des hommes. Il ne s'agit pas de n'importe quel territoire, mais précisément de celui qui devrait résolument leur rester interdit, qu'il s'agisse de salles de musées ou d'autres "sanctuaires culturels" que l'on veut habituellement protéger de la profanation des bêtes. L'animal n'est cependant pas le vrai sujet de l'œuvre, pas plus que le décor architectural.

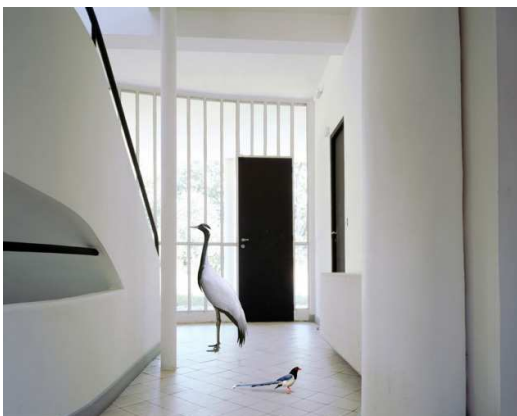
Ce que révèle l'objectif de Karen Knorr, c'est la distance incommensurable entre deux mondes : d'un côté la nature brute, de l'autre un lieu qui n'admet la nature que sous la forme d'une représentation. Bien que pacifique, l'intrusion des bêtes subvertit l'institution. Elle met en évidence le caractère "contre nature" du musée. Nature et culture s'entrechoquent, ce qui amène à une réflexion sur les territoires des humains et ceux des animaux. *Fables*, ainsi que d'autres séries telles que *Connoisseurs*, *Academies* et *Sanctuary* mettent en exergue les émotions suscitées par la contemplation du beau, du laid et du bizarre, en insistant sur le trouble que le spectateur ou le visiteur peut ressentir devant le caractère à la fois luxuriant et mortifère de tels lieux. Karen Knorr oscille ainsi constamment entre vivant et mort, spontanéité et mise en scène, réalisme et artifice, créant une œuvre au statut ambigu. La maison Deyrolle prête certains spécimens comme un renard, un ragondin ou des oiseaux naturalisés pour la réalisation de la série *Fables*. Le titre de la série est évocateur de fiction, de faux. Des animaux sauvages s'aventurent dans de somptueuses demeures historiques transformées en musées et au sein de châteaux. Les situations sont improbables, surréalistes. L'animal prend la place de l'homme loin de son habitat naturel. Le spectateur devient un simple témoin de la scène fictive voir fictionnelle. Karen Knorr compose son univers sur les lieux de prises de vues avec des animaux empaillés puis, elle procède à des ajouts en postproduction numérique avec l'insertion d'animaux vivants photographiés. L'artiste est productrice de fictions, d'artifices et il est parfois difficile de discerner la présence de certains animaux de petite taille dans ses compositions (oiseaux volant à travers les pièces et insectes). Les photographies sont exposées dans les lieux mêmes de prises de vues ce qui crée une mise en abîme et fait réfléchir sur le statut qu'adopte son travail : œuvres d'art ou bien traces documentaires ? La notion de documentaire vient se heurter au caractère purement fictionnel et assumé des compositions de l'artiste. Ces travaux sont calculés et composés, rien n'est laissé au hasard. Ses compositions photographiques sont géométrisées, dictées par la volonté d'un jeu de lignes et de courbes. La rigueur de la composition et la manipulation des espaces et des protagonistes de ses images s'opposent volontairement à la spécificité de restitution du réel qui est associée au médium photographique dès ses origines. On est bien loin de la photographie dite documentaire qui vise à reproduire le réel au plus près et de manière la plus neutre possible. Les photographies de l'artiste témoignent d'une composition scénique, d'une situation montée de toutes pièces où des lieux et des protagonistes, d'ordinaire dissociés, se rencontrent. Nous sommes dans une configuration à l'opposé du «ça-a-été»¹ de Roland Barthes. L'artiste associe des instants et des faits inventés : tel est le cas pour la photographie *The kings Reception*, réalisée au château de Chambord en 2005-2006 qui montre le combat entre deux cerfs dans des lieux d'histoire où d'autres événements se sont déroulés et ont été narrés par le passé.

1 Barthes R., *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980 p. 120 et suivantes.

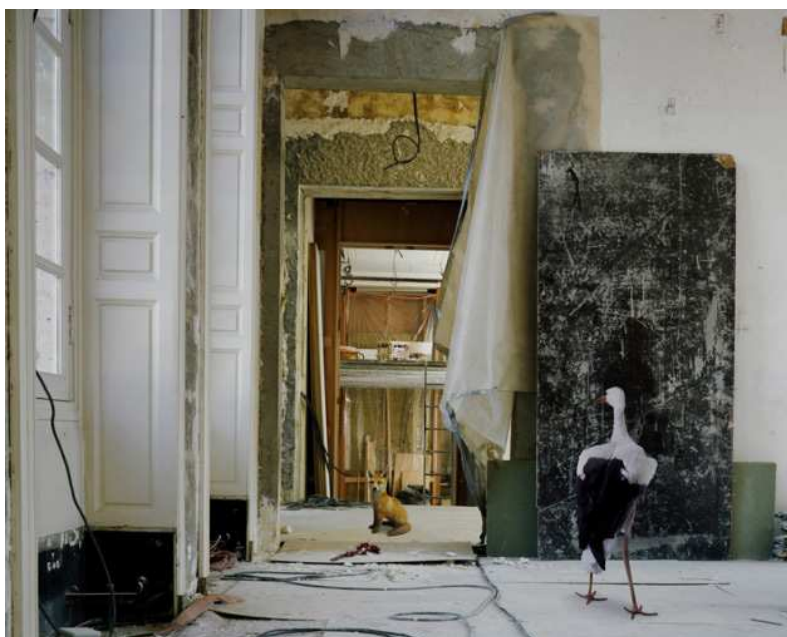


The kings Reception, réalisée au château de Chambord en 2005-2006

Les animaux sont fictifs ou de simples images d'eux-mêmes : ils sont doublement faux puisqu'ils sont empaillés ou photographiés puis figés au sein d'une composition photographique. L'artiste choisit principalement des lieux qui renvoient aux esthétiques des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Le style hollandais du XVII^{ème} d'une part et le rococo ou néoclassicisme du XVIII^{ème} d'autre part règnent. Cependant, la Villa Savoye conçue par Le Corbusier est une exception : l'épuration des lieux et de l'architecture elle-même comme on peut le voir dans la photographie intitulée *The stairs* entre en contraste avec les intérieurs chargés et ornements des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles en Occident comme dans la photographie intitulée *The blue salon Louis XVI - 3* prise au Musée Carnavalet à Paris.



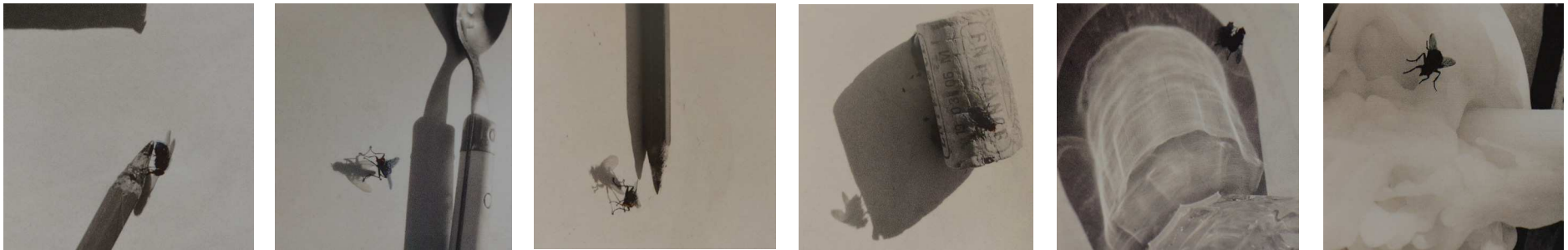
L'artiste marque le passage du passé au présent, elle n'hésite pas à montrer les indices d'une époque contemporaine dans ces lieux d'histoire. Karen Knorr ne dissimule pas les vitrines d'exposition, les éclairages ou encore les éléments de signalétique. Ce parti pris est encore au service d'une non-vraisemblance des scènes et de l'affirmation d'une composition imaginaire et fabuliste. De simples éléments pratiques et faisant référence à l'époque actuelle se mêlent aux objets d'art et d'histoire, aux soieries et autres parures ou ornements. Elle laisse des animaux pénétrer dans ces lieux auxquels ils n'ont pas accès d'ordinaire. L'artiste chamboule les conventions et la hiérarchie que l'homme établit entre Nature et Culture. Les animaux peuvent désormais se balader dans des espaces qui ne leur étaient pas autorisés auparavant. Karen Knorr déconstruit également la hiérarchie que nous établissons entre les animaux. Il n'y a pas d'animal plus noble qu'un autre, chacun est invité au sein des lieux, du cerf majestueux au rat et à l'insecte. Les animaux contrastent totalement avec les lieux régis par l'artifice, le clinquant et la parure. Les fourrures, les pelages et les plumes aux couleurs discrètes s'intègrent aux soieries exubérantes, aux dorures et aux couleurs flamboyantes. Ils viennent mettre un peu de désordre dans ces intérieurs lissés, exposés aux visiteurs venant chercher l'artifice figé de la construction humaine. D'une part, ces scènes se veulent fictives mais d'autre part, certains éléments vont à l'encontre du caractère figé et purement fictionnel : une carcasse sanguinolente est laissée à terre dans *The Sacrifice* prise au Musée de la Chasse et de la Nature tandis qu'une déjection animale est présente sur le sol, au Musée Condé de Chantilly, dans la photographie intitulée *The Tropical Singerie*. Ces éléments témoignent de l'envie qu'a l'artiste d'outrepasser les règles et les convenances établies par l'homme et rend compte d'une grotesque profanation.



Les animaux empaillés et photographiés de Karen Knorr font écho aux oeuvres où sont représentés des animaux. L'image de l'animal est présente dans les tapisseries médiévales accrochées aux murs, à la surface des tentures et paravents rococo, dans les peintures de paysages et de scènes quotidiennes des temps passés, dans les tableaux d'Oudry et de Boucher, etc. Karen Knorr opère un renversement de situation et un renversement du pouvoir. La faune vient sur les lieux bâtis par les hommes, sur le « territoire » historique, architectural et artistique de l'homme. La bête, libre de ses mouvements dans les lieux devient une menace pour l'homme en prenant sa place. Il serait facile de réduire à néant les vestiges d'époques passées que l'homme s'efforce tant à conserver, restaurer et protéger, de quelques coups de pattes et de dents. L'art et l'artifice deviennent fragiles face à la force de l'animal libre. Leur intrusion en ces lieux est une forme de perte de contrôle de l'homme sur l'environnement qu'il a façonné. La tendance s'inverse : les hommes et leur culture sont menacés par les animaux, la nature. L'autorité des hommes est remise en cause par la présence d'animaux au sein de lieux qui ne leur sont pas autorisés.

► Patrick Bailly-Maitre-Grand, *Vacances avec mes copines*, 2003

« Assurément, les mouches sont mes copines. Elles sont toujours les bienvenues à ma table, à mes jeux, à mes travaux, n'en déplaise aux obsédés du Flytox et autres empêcheurs de voler en rond. La mouche est une petite machine volante d'une précision inouïe, ses virages à angle droit défient nos pilotes de chasse qui s'évanouissent sous de telles décélérations. Une mouche ne vole pas, elle visite allègrement un volume. Nuance. Pour cette série, je les ai toutes invitées au bal de mes vacances, pour partager mes gestes quotidiens, en espérant que le déclic de mon appareil ne les effraye pas trop ... Miam-miam, Bzzzzzz, Clic, Atout pique, Bzzzzzz, Clic, Glouglouglou, Bzzzzzz, Clic, Le bonheur total ! Ah si les mouches acceptaient de se relayer plus tard pour garder ma tombe ! ... »



Environ 50 éléments de 6 x 6 cm. Epreuves au chlorobromure d'argent avec virage et colorations.

► Mikel Uribetxeberria, *Animalia*

L'artiste basque Mikel Uribetxeberria unit l'animal sauvage au milieu urbain contemporain au sein de ses photographies. Il effectue des photomontages, de brusques collages où règnent une forme de poésie surréaliste. Le contraste est saisissant, les associations surprenantes. L'animal est placé dans un environnement qui lui est totalement étranger d'ordinaire. Ainsi, un gorille est allongé sur un lit d'hôtel, un éléphant erre au beau milieu d'un *skate park*, un chameau se tient au bord d'une piscine municipale tandis qu'un coyote semble s'être égaré dans une station déserte de *subway*. Cette série intitulée *Animalia* entre en écho avec mon propre travail photographique, avec la série *A la loupe* puisqu'elle mêle les milieux urbains et ruraux, l'animal à l'environnement façonné par l'homme. Chez Mikel Uribetxeberria, l'animal s'immisce dans le paysage urbain, entrant en contraste total avec le décor dans lequel il est placé. La fiction s'empare de la photographie : béton, carrelage et autres revêtements métalliques emplissent l'espace, un espace où l'animal sauvage n'a pas sa place d'ordinaire. *Animalia* remet en question notre système, nos existences gouvernées par l'argent dans un paysage façonné de toutes pièces par les mains de l'homme, un environnement que l'homme veut contrôler à tout prix. Ces photographies sont une invitation au voyage, un voyage poétique qui mêle le monde de l'homme contemporain dans toute son urbanité à celui de la nature. Mikel Uribetxeberria photographie les animaux et les lieux séparément lors de son processus de production. Dans la plupart des cas, l'artiste prend les photographies d'animaux sur des sites internet de type *flickr*. Ceci rend le processus long et laborieux car chaque image est choisie pour sa qualité, son grain, son type d'éclairage, sa composition, etc. Une fois que l'artiste dispose des deux photographies, animal et lieu, il construit sa composition finale en utilisant un logiciel de retouche d'images. Les images se construisent en passant par de multiples essais, formant des ensembles plus ou moins convaincants jusqu'à l'obtention d'une certaine harmonie visuelle dans une visée réaliste, malgré l'invraisemblance des associations.



Conclusion

A travers les pages qui précèdent, nous avons tenté de dresser un tableau des relations que l'homme entretient avec l'animal, certes non exhaustif, mais permettant de visualiser les grandes avancées scientifiques, philosophiques et juridiques du XVIIIème siècle à nos jours sur la place de l'animal, en mettant l'accent sur la production artistique, picturale dans un premier temps pour en arriver à la production photographique dans un second temps, axée sur les relations homme-animal et sur la place accordée à ce dernier dans notre société. Les images photographiques et cinématographiques ont conféré une place de choix à l'animal, dénonçant les abus comportementaux des hommes, condamnant le manque de considération de l'espèce humaine envers les autres espèces et le non respect de l'éthique applicable à l'ensemble du vivant. Ainsi, les photographes, n'ont eu de cesse, depuis les balbutiements de la photographie jusqu'à présent, d'accorder à l'animal, par le portrait notamment, une place aux côtés des hommes, un statut et une identité propre. La technique photographique progressant à vive allure permet la création d'images de plus en plus perfectionnées, au piqué de plus en plus élevé, révélant l'animal sous toutes ses coutures, pointant le détail, l'incroyable richesse des patrimoines génétiques de chaque espèce, du mammifère à l'insecte en passant par les oiseaux. L'image cinématographique, et plus particulièrement le documentaire avec les travaux du cinéaste français Georges Franju, n'a cessé d'être un outil de dénonciation, montrant les abominations commises par l'espèce humaine menant à la transformation de l'animal en un produit de consommation. Des prémices de l'abattage « à la chaîne » avec les abattoirs de Chicago à l'industrie agroalimentaire contemporaine, les écrivains, philosophes, cinéastes et photographes ont témoigné de la barbarie des hommes pointant le but de ces machineries : une rentabilité économique toujours plus grande, au détriment de la valeur de la vie animale. Le cinéaste Georges Franju s'est ainsi servi de l'outil caméra pour dévoiler la vivacité des visages d'animaux quelques instants avant leur mise à mort tandis que les théoriciens Peter Singer ou Jacques Derrida, pour ne citer qu'eux, ont dénoncé l'inhumanité de l'homme face à l'animal, contribuant à une prise de conscience de la souffrance animale auprès de l'espèce humaine.

Des photographes tels que Karen Knorr, Mikel Uribe txeberria ou Patrick Bailly-Maître-Grand ont repensé l'animal sur le territoire des hommes, mêlant nature et culture. D'autres tels que Tim Flach, James Mollison ou Andrew Zuckerman ont isolé l'animal par la photographie, lui attribuant une identité, le magnifiant, saisissant le détail, la lueur dans le regard d'un animal, une lueur d'humanité, percutante, remettant en cause notre soit disant primauté sur les autres êtres peuplant la Terre. Cette volonté d'une réévaluation de l'animal, en tant qu'être vivant respectable, au même titre

que l'être humain, a atteint une forme de perfection dans les images de Tim Flach et de James Mollison avec les séries *More than Human* et *James & the other apes* : l'animal est humanisé, confondu avec l'homme, ne perdant pas son identité pour autant puisqu'il est reconnu dans toute son unicité, troublant l'homme dans son humanité, ouvrant des pistes de réflexion sur l'humanité animale. Les photographes se positionnent par le biais de l'image sur le statut que l'on attribue à l'animal : du grand singe à l'animal sauvage en passant par l'animal domestiqué. L'animal est mis sur un pied d'égalité avec l'homme grâce aux paramètres techniques de l'appareil photographique qui permettent de délivrer des codes visuels : le face-à-face, la contre-plongée pour hiérarchiser les êtres, le gros plan pour donner de l'importance au détail, le cadrage dit « format portrait » pour isoler le sujet et lui attribuer une identité, une individualité, etc. Par ailleurs, la mise en scène et le travail de montage photographique dans les travaux de Karen Knorr ou de Mikel Uribetxeberria font s'entrechoquer nature et culture, confondant les espaces de vie des espèces humaine et animales pour une abolition des frontières territoriales.

Ces travaux d'artistes me mènent à ma production photographique personnelle, dont l'animal est le protagoniste principal. Les notions d'identité animale, de frontières morphologiques, territoriales et verbales, orientent ma pratique plastique, pour une réévaluation du statut de l'animal et pour la révélation de son unicité, en tant qu'être vivant et respectable, partageant la Terre avec l'homme. Ainsi, mes photographies interrogent sur les multiples frontières que l'homme tente de tracer depuis toujours entre les espèces en hiérarchisant à l'extrême les valeurs de la vie, le pluriel étant de rigueur pour rappeler l'inégalité des diverses formes de vie aux yeux de l'homme. Mes images participent à la mise en visibilité de ma pensée éthique envers l'animal, à l'expression de mes convictions sur la place de l'animal dans notre société, avec pour terrain de jeu l'image seule ou accompagnée de mots, des mots qui créent un décalage et un sentiment de surprise chez le spectateur, avec pour finalité, outre l'aspect humoristique, une réévaluation du statut de l'animal dans nos esprits humains, une abolition des frontières nettes entre les êtres et de la tendance à l'anthropocentrisme.

Bibliographie

- Ainley A., Hugues P., Wright T., « The Paradox of Morality : An Interview with Emmanuel Levinas », *The Provocation of Levinas : Rethinking the Other*, Londres et New York, Routledge, 1988.
- Alt A., *Le bestiaire imaginaire, l'animal dans la photographie, de 1850 à nos jours*, Paris, Skira Flammarion, 2010.
- Atlan H., De Waal F., *Les frontières de l'humain*, coll. « Le collège de la cité, Editions Le Pommier, 2007.
- Barthes R., *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- Bashevis Singer I., *Ennemies*, Paris, Stock, 1975.
- Bentham J., *Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, in J.-Y. Goffi, Qu'est-ce que l'animalité ?, Paris, Vrin, 2004.
- Blanke C., *Das krähte der Hahn : Kirche für Tier ? Eine Streitschrift*, Eschbach, Verlag am Eschbach, 1995.
- Bouvier N., « Le hibou et la baleine », *Oeuvres*, Gallimard, 2004.
- Butler J., *Precarious Life : The Power of Mourning and Violence*, Londres et New York, Verso Books, 2004.
- Company D., Comay R., Guzman A., Knorr K., *Genii Loci : The Photographic Work of Karen Knorr*, Black Dog Publishing Ltd, 2002.
- Chapouthier G., Nouët J.-C., *Humanité, animalité : quelles frontières ?*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2006.
- Cyrulnik B., « Les animaux humanisés », *Si Les lions pouvaient parler*, Gallimard, 1998.
- Darwin C., *L'origine des espèces*, coll. Gf numéro 1389, Flammarion, 2008.
- Derrida J., Roudinesco E., *De quoi demain...*, Paris, Coll. Champs, Flammarion, 2001.
- Descartes R., *Œuvres philosophiques*, t. III, Paris, Garnier, 1973.
- Descartes R., *Discours de la méthode*, Gf numéro 1091, Flammarion, 2000.
- De Fontenay E., *Le silence des bêtes : La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- De Waal F., *Le Bon Singe ; les bases naturelles de la morale*, Bayard, Paris, 1997.
- De Waal F., *Le singe en nous*, coll. Pluriel, Hachette Pluriel Référence, 2011.
- Diamond J., *Le troisième chimpanzé*, Gallimard, 2000.
- Döblin A., *Berlin, Alexanderplatz*, trad. Zoya Motchane, Paris, Gallimard, 1970.

- ▶ Guichet J.-L., *Rousseau l'animal et l'homme : l'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières*, Cahors, coll. « La nuit surveillée », Cerf, 2006.
- ▶ Guzman A., Knorr K., *Karen Knorr*, FRAC de Basse-Normandie, 2001.
- ▶ Heinrich B., *One Man's Owl*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- ▶ Ince K., *Georges Franju*, Manchester, coll. « French Film Directors », Manchester University Press, 2005.
- ▶ Jeangène Vilmer J.-B., *Ethique animale*, Paris, coll. « Economie D'aujourd'hui », Presses Universitaires de France, 2008.
- ▶ Knorr K., *Signes de distinction*, coll. "Beaux livres", Thames & Hudson, 1991.
- ▶ Knorr K., *Fables*, Filigranes, 2008.
- ▶ Ladygina-Kohts N.N., *Infant Chimpanzee and human child : a classic 1935 comparative study of ape emotions and intelligence*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2002.
- ▶ Lestel D., *L'animal singulier*, Condé-sur-Noireau, coll. « La couleur des idées, Seuil, 2004.
- ▶ Lévinas E., « Nom d'un chien ou le droit naturel », *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris, coll. « Présences du judaïsme », Albin Michel, 1963.
- ▶ Lévinas E., *Ethique et infini*, Martinus Nijhoff, 1961.
- ▶ Llewelyn J., « Am I Obsessed By Bobby ? (Humanism of the Other Animal) », *Re-reading Levinas*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- ▶ Marey E.-J., *Le Mouvement*, J. Chambon, 1994.
- ▶ Marey E.-J., *Chronophotographe*, coll. « Delpire Editeur », Nathan, 2001.
- ▶ Singer P., *La libération animale*, Paris, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Payot, 2012.
- ▶ Surya M., *Humanimalités*, Clamecy, Editions Léo Scheer, 2004.
- ▶ Von Sternberg J., *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, Laffont, 1966.

Dictionnaires et encyclopédies :

- Darnton R., Encyclopédie de Diderot et d'Alembert.
- Dictionnaire encyclopédique Hachette, édition 2002.
- Dictionnaire (en ligne) Larousse.
- Dictionnaire Le Petit Robert.

Catalogues d'expositions :

- + *si affinité*, FIAC 2003, catalogue d'exposition. AFIAC / les Abattoirs, 2004.
- D'Anthenaise C., *Bêtes off*, Editions du Patrimoine Centre des Monuments Nationaux, Catalogue d'exposition, novembre 2011.

Reuves :

- Chevré M., entretien avec Georges Franju « Les figures de la peur », Cahiers du cinéma n°389, novembre 1986.
- Franju G., « A propos du Sang des bêtes », L'Avant-Scène Cinéma, n°282/283, février 1982.
- Lafond F., Le mystère Franju, CinémAction N°141, Editions Charles Corlet, 2011.
- Tillier B., « Karen Knorr, le faux et les variations d'une fabuliste », Dossier : « Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain » in Sociétés & Représentations 2012/1 (n° 33), Publications de la Sorbonne, pp. 119-127.

Articles :

- « Les animaux ont-ils des droits? », Luc Ferry, Le Point, 1er avril 1995, no 1176.
- « Le gorille, mère très protectrice. Au zoo de Chicago, Binti Jua a sauvé un petit d'homme. Photos. », Mallaval Catherine, Libération Sciences, 19 novembre 1996.
- « Living Sculptures », dans le magazine Victor, Hasselblad, Février 2008.

Webographie :

Nicolas Primat

- <http://www.youtube.com/watch?v=IA-hI6KmZmU>
- <http://www.youtube.com/watch?v=4qbwOPgxD8I>

Karen Knorr

- <http://www.karenknorr.com>
- http://www.chassenature.org/site_musee/actualite/DP-Knorr.pdf

James Mollison

- <http://jamesmollison.com>

Filmographie :

Georges Franju

- *Le Métro*, 1934.
- *Le sang des bêtes*, 1949.
- *A propos d'une rivière*, 1955.
- *Les yeux sans visage*, 1960.
- *Judex*, 1963.
- *Nuits rouges*, 1974.

Alain Resnais

- *Nuit et brouillard*, 1955.

