

animal

La représentation animale est originelle et omniprésente dans l'art. Elle sert des projets artistiques singuliers aux traitements plastiques et intentions variés.

La période contemporaine en fait un art hybride, libre, infini. Archétype éloigné des conventions scientifiques de sa représentation anatomique, chaque animal esquisse les couches profondes de l'inconscient et des instincts qui nous animent.

I - figure animalière dans l'art

art animalier
bestiaire
taxidermie contemporaine

II - transformation

hybridation
anthropomorphisme
l'humain et le non-humain

III - mythologie

symbolisme
créatures
réinterprétation

références

littérature
cinéma

dossier de médiation

Les dossiers de médiation sont consacrés à des thématiques spécifiques en lien avec l'histoire de l'art et d'autres disciplines, ainsi que les œuvres et les artistes acquis par le fracpicardie. Ils réunissent des textes et des commentaires comme premiers moyens de documenter et situer les pratiques artistiques contemporaines.

Des **cartels développés** sur les œuvres et les artistes ainsi que des propositions d'**ateliers de pratique artistique** autour d'un thème précis sont également disponibles sur demande. Ils constituent la base documentaire ou pédagogique à tout projet. Au centre de documentation du fracpicardie, accessible à tous, des ressources complémentaires sont consultables.

L'intégralité des œuvres du fonds sont consultables en ligne sur : www.frac-picardie.org
onglet œuvres et expositions.

des mondes dessinés | fracpicardie hauts-de-france

45 rue Pointin - 80000 Amiens - tél. 03 22 91 66 00
public@frac-picardie.org
service des Publics : Laure Marcou, Sophie Malivoir
centre de documentation : Christophe Le Guennec

www.frac-picardie.org

I - figure animalière dans l'art art animalier

Aussi loin que l'on remonte, et dans la préhistoire et jusqu'au paléolithique supérieur - c'est-à-dire au moment où apparaissent les figurations créées de la main de l'être humain -, l'animal est présent et, aux tout débuts, est même antérieur à la représentation humaine. Il apparaîtra dans le vocabulaire artistique de tous les arts. On appelle « art animalier », sa représentation plastique, lorsque l'animal est l'**unique sujet d'étude**. L'art animalier peut être ainsi un inventaire catalogué des espèces, répertoire d'éléments disparates, le plus souvent réaliste. L'artiste animalier cherche à rendre une copie aussi proche du possible du réel, pour cela il étudie l'anatomie de l'animal dans les moindres détails, dans toutes les positions, en mouvement. Il n'y a aucune connotation symbolique ou fantastique dans cette représentation comme c'est le cas dans le bestiaire.

Un genre ancestral

« Littéré qualifié ce mot [animalier] de néologisme. Dauzat le donne comme employé pour la première fois par J-J Rousseau. On qualifie ainsi un artiste spécialisé dans la représentation des animaux, ou du moins chez qui cette représentation a une importance et un accent particulier. On sait que l'animal est le principal et presque unique sujet de l'**art préhistorique**. Mais depuis les Grecs jusqu'à nos jours, la figure humaine a pris le pas et est devenue le motif prédominant de l'art. L'animal n'apparaissait guère dans l'art que comme un objet accessoire, parfois exigé par le sujet traité, historique ou mythologique, figures équestres, chars attelés de chevaux ou mythiquement de panthères, gibiers pourchassés, etc., parfois utilisés pour une valeur symbolique ou emblématique. Dans son tableau d'*Eliézer et Rebecca*, [Nicolas] Poussin n'a pas voulu mettre les chameaux qu'exige le récit biblique, pour éviter un excès de pittoresque. « Il ne faut pas, disait-il, mélanger le mode phrygien et le mode dorien. »

Dans ces conditions, les animaux acceptés plus ou moins à contre-cœur ont été bien souvent traités d'une manière très conventionnelle, par des artistes qui ne les avaient guère étudiés sur nature. On qualifie d'animaliers

les artistes qui au contraire ont visiblement étudié de très près les animaux, qui connaissent bien leur anatomie, et surtout qui s'intéressent à l'animal, à ses formes, à des allures, à ses passions, au parti artistique qu'on peut en tirer, comme d'autres s'intéressent à la figure humaine. Les lions de l'art assyrien, les chevaux des Grecs, les poissons, les oiseaux, ou les petits mammifères de l'art chinois et de l'art japonais, le renard de Pisanello ou le lièvre d'Albrecht Dürer (qui sont des études sur nature), les cerfs et les chiens de [Jean-Baptiste] Oudry, les vaches ou les taureaux de [Paulus] Potter, sont œuvres de très bons animaliers. Mais on appelle animaliers par excellence, ceux qui ont eu l'audace de considérer l'animal comme sujet suffisant à lui-même d'une grande œuvre d'art, par exemple, d'une statue, sans avoir besoin d'être associé à l'homme, ni d'évoquer (comme certains sujets de chasse) un épisode de vie humaine. On pensera à [Antoine-Louis] Barye, à [François Pompon], à [Mateo] Hernandez. » (SOURIAU, Etienne. « Animalier ». In *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 1990, pp. 121-122.)

Pérennisation de la représentation animale

« Les maîtres lombards du début du XV^{ème} siècle, avec leurs pinceaux libres et en utilisant l'aquarelle et la pointe d'argent, nous ont donné des études vivantes d'oiseaux et de cerfs qui sont parvenus à une spontanéité presque orientale. L'intérêt croissant porté à l'anatomie animale les incita à entreprendre des études plus poussées sur la musculature et le squelette, dans une longue tradition qui commença avec Pisanello et devait connaître son apogée avec les magnifiques représentations de l'anatomie du cheval, dans la dernière moitié du XVIII^{ème} siècle.

La patience inspirée de Léonard de Vinci, son souci passionné de minutie lui permirent de réaliser ces études d'animaux, qui, sur le double plan esthétique et scientifique, atteignirent des sommets inégalables. Aristotélien de cœur, le maître toscan voulait déchiffrer le grand livre de la nature pour trouver l'infini à travers le fini, pour accéder à l'universelle compréhension à partir du brin d'herbe ou du vol d'un oiseau. Bien qu'appartenant à une génération plus jeune, [Albrecht] Dürer semble antérieur. Sa représentation d'un



Albrecht DÜRER, *Le lièvre*, 1502
Aquarelle et gouache sur papier.



Pieter BOEL, *Etudes d'une tête d'éléphant*, XVII^{ème} siècle.



Jean LANCRI, *Excès d'escargots* de la série *Escargots à gogo*, 1982
Dessin, Collage
Encres de couleur, peinture acrylique, gouache et lettres transfert
sur papiers superposés et collés sur carton
49,7 x 64,7 cm
Œuvre acquise par le fracpardon en 1983.

lièvre, qui nous convainc comme par magie, est plus près de l'image-miroir de l'art de [Jan] van Eyck que de l'esprit curieux qui guidait la main de Léonard de Vinci.

Les maîtres florentins du début du XVI^{ème} siècle semblaient prendre un plaisir particulier à étudier les animaux. Le singe d'Andrea del Sarto et le chien de Pontormo, qui devaient tous les deux être reproduits à fresque, traduisent l'un et l'autre une vision objective et la vivacité qui vient presque comme une récréation après la difficile approche de l'homme par l'artiste. [...]

Brusquement démodés, tous les raffinements du début du XVI^{ème} siècle furent abandonnés au cours des dernières décennies et plus encore au XVII^{ème} siècle, en faveur d'une nouvelle affirmation éclatante de la réalité, aussi bien dans le Sud catholique que dans le Nord protestant. Nous trouvons ce néo-naturalisme dans les lions de [Pierre Paul] Rubens, les éléphants de Rembrandt, les chiens de [Jan] Fyt ou les animaux des Carrache. Seuls les destriers de Stefano della Bella, à la technique rigoureusement calligraphique, défient ce nouveau naturalisme du baroque. Ce même siècle, qui devait nous donner les *Fables* de [Jean de] La Fontaine, nous laissa un répertoire tout aussi durable des thèmes animaliers dans les estampes exécutées d'après les compositions dessinées avec pittoresque par [Abraham] Bloemaert, qui mêle des pâtres et des bouviers avec leurs troupeaux de brebis, de chèvres et de vaches. [...]

L'intérêt descriptif des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles annonça la personnalité double de l'art à la fin du XVIII^{ème} siècle et au début du XIX^{ème} siècle. Ces siècles étaient à la fois romantiquement classiques et classiquement romantiques. Ils furent illustrés par [George] Stubbs dans des dessins où l'anatomie du cheval est fouillée avec une ardeur quasi scientifique et une précision digne de Léonard de Vinci. [...] [Eugène] Delacroix et [Théodore] Géricault, tous deux grands admirateurs de l'art britannique, remarquable au XVIII^{ème} siècle et en ce début du XIX^{ème} siècle, adoptèrent l'art anglais en ce qui concerne les études d'animaux avec une force émotionnelle sans précédent. Leurs chevaux et leurs lions partagent avec brutalité les passions humaines, bouillonnant d'un senti-

ment de frustration et d'angoisse plus proche des tourments de la conscience chrétienne et victorienne du *Livre de la Jungle* que des animaux primitifs de la forêt. Plus encore, que Stubbs, Géricault sut voir la faune comme un microcosme qui exprimait la splendeur de la nature sans être falsifié par l'hypocrisie humaine. [...]

[Au XX^{ème} siècle], Paul Klee inventa son propre zoo, une ménagerie semblable à celle de [Alexander] Calder dans son économie spirituelle, qui soumettait les lignes pour leur donner davantage de vie. Franz Marc, qui fut tué pendant la Première Guerre mondiale, avait recours aux animaux pour donner l'illusion de royaumes aussi bien pacifiques que belliqueux. Ses étalons bleus sur le cliché des verts pâturages témoignent de son art décoratif, alors que ses tigres minables sont des hitlériens perturbateurs au regard fixe et sournois, et aux mèches de cheveux étrangement brillantes.

[Pablo] Picasso, le plus grand animalier de notre siècle, pouvait toujours compter sur une nouvelle voie qui s'éloignait de ses propres idées quand celles-ci devenaient trop reçues pour le créateur lui-même. Des singes au derrière rose et bleu arrachant un cliché à ces périodes bleue et rose, ôtent toute sensiblerie aux scènes pittoresques de mimes affamés sur la plage. Des chevaux trop occupés pour être autre chose qu'eux-mêmes enlèvent un éphèbe idéal à la jeunesse qui les guide. Des études pour une série d'eaux fortes sur le grand [Georges-Louis Leclerc de] Buffon montrent [Pablo] Picasso plongeant dans la variété infinie et dans la réalité même de la vie animale. Tandis que Léonard de Vinci se préoccupait de coller des ailes à des salamandres pour en faire des dragons miniatures, Picasso prend chaque animal pour ce qu'il est, riche de sa propre variété. Nous découvrons une nouvelle affection pour nos amis muets dans les vaches de [Jean] Dubuffet, logées dans une grotte de Lascaux revisitée, et les oiseaux de [Joan] Mir, représentés selon les critères surréalistes qui animent les métaphores de la sexualité. » (COLIN, Eisler. *Dessins de Maître du XIV^{ème} au XX^{ème} siècle*. Milan: Fabbri, 1970, pp. 110-112.)



Taureau ailé assyrien
Khorsabad, palais de Sargon
721-705 avant J.-C.
Epoque néo-assyrienne, règne de Sargon II.



Jean-Luc PARANT, *L'hippopotame*, 1991
Six papiers juxtaposés (2) et espacés (4), les premiers présentés au-dessus des seconds en bande
Crayon noir, crayon de couleur, stylo bille et encre noire sur papiers juxtaposés (2) et espacés (4)
chaque papier :
27,4 x 21,19 cm (2 fois)
9,7 x 9,7 cm (4 fois)
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1991.

bestiaire

« Tout art animalier ne constitue pas un bestiaire. Il faut entendre par bestiaire, un ensemble plus ou moins systématique d'animaux généralement chargé d'une **signification symbolique**. » (SOURIAU, Etienne. « Bestiaire ». In *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 1990, p. 243.)

En littérature « les bestiaires sont des ouvrages en latin ou en français où les écrivains du Moyen Âge ont catalogué des animaux, réels ou imaginaires, dont les propriétés, généralement merveilleuses, sont présentées comme symboles moraux ou religieux. » (BOEKHOORN, Dimitri Nikolai. *Bestiaire mythique, légendaire et merveilleux dans la tradition celtique : de la littérature orale à la littérature écrite : étude comparée de l'évolution du rôle et de la fonction des animaux dans les traditions écrites et orales ayant trait à la mythologie en Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Cornouailles et Bretagne à partir du Haut Moyen Âge, appuyée sur les sources écrites, iconographiques et toreutiques chez les Celtes anciens continentaux*. Université Rennes 2 ; University Collège Cork, 2008, n.p.).

Même si l'idée de catalogage dans ses traités consacrés aux animaux peut rapprocher le bestiaire de l'art animalier, son lien avec le fantastique l'en distingue.

« Comme les *volucraires*, les *lapidaires* ou les *herbiers*, les bestiaires sont des traités moralisés : les auteurs s'efforcent de découvrir dans les « propriétés » et les « merveilles » des significations symboliques et recherchent à travers la description des animaux réels ou légendaires l'évidence d'une **allégorie morale** ou religieuse. [...] »

Les arts plastiques ont été largement influencés par les bestiaires, depuis les miniatures ornant les traités eux-mêmes, les bijoux, les broderies, les blasons, les vitraux, les fresques, jusqu'à la statuaire des cathédrales qui a accueilli avec complaisance ces animaux symboliques, tantôt les représentant sous un aspect plus réaliste, tantôt favorisant leurs infinies possibilités de métamorphoses monstrueuses, selon les tendances esthétiques des différentes écoles de sculpture. La fin du XII^{ème} siècle a connu, dans la sculpture des chapiteaux, des vousoires, des modillons, des archivoltes, des tympans, une véritable prolifération d'animaux fantastiques dont la morphologie trahit les influences les plus diverses ; grecques, sumériennes, sassanides, voire chinoises ou scandinaves, transmises par les bijoux, les tissus, les monnaies, les ampoules de pèlerinage, etc.

[...] **L'époque contemporaine**, avouant un retour vers les thèmes d'inspiration médiévale, s'est souvenue parfois des bestiaires ; mais le catoblepas de la *Tentation de saint Antoine* de [Gustave] Flaubert, les animaux du *Bestiaire* de [Guillaume] Apollinaire ou celui de [Jorge Luis] Borges, de même ceux qui traversent les peintures de Gustave Moreau ou celles de certains surréalistes comme [Salvador] Dali, [Max] Ernst, Leonor Fini sont choisis plutôt pour leur caractère d'étrangeté poétique que pour leur valeur allusive. Seul peut-être [Marc] Chagall a redonné une signification plus secrètement symbolique aux bêtes de sa mythologie personnelle, le coq, l'âne, la vache ; mais les sources auxquelles il remonte ressortissent du folklore russe ou juif (les contes hassidiques) plutôt que des bestiaires médiévaux. Indépendamment de toute allusion manifeste aux bestiaires traditionnels, certains auteurs ou artistes possèdent un système personnel de formes animales, chargé de sens. C'est le cas de Lautréamont, de [Henri] Michaux, c'est aussi celui de certains dessins de malades mentaux. » (SOURIAU, Etienne. « Bestiaire ». In *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 1990, p. 243.)

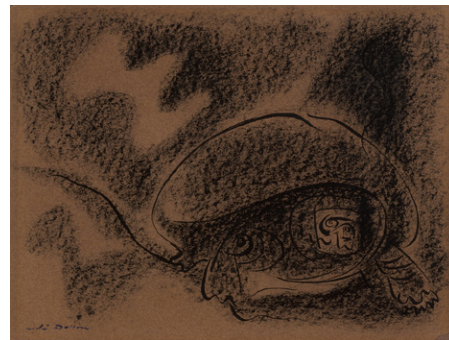
taxidermie contemporaine

Taxidermie : « Art de préparer [...] les animaux morts pour les conserver avec l'apparence de la vie. » (*Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1988, p. 2572.)

Une pratique controversée

« Les progrès de la science éthologique rendent de plus en plus poreuses les frontières qui le [l'humain] séparent des animaux – certains précisent désormais « non humains » – tandis que ses caractéristiques comportementales, associés à l'accroissement relatif de son poids démographique, le constituent comme une menace, presque ontologique, pour la pérennité de la vie sur terre. [...]

C'est que l'usage de l'animal naturalisé permet à l'humain artiste et à l'humain amateur d'art contemporain, et même si le discours promulgué autour de ce type d'œuvres s'en cache assez volontiers, de réinvestir une part de domination sur la nature et ainsi, de manière certes un peu illusoire, d'atténuer les effets de cette catastrophe épistémologique. Le mot « taxidermie » signifiant littéralement « **peau en ordre** », il métaphorise



André MASSON, *La tortue*, 1945
Fusain et encre de Chine sur papier
45,6 x 60,8 cm
Œuvre acquise par le fracpocardie en 1985.



Annette MESSEGER, *Les Pensionnaires*, 1971 - 1972.

de manière extrêmement incarnée l'obsession humaine à vouloir imposer son ordre à la nature.

[...] On identifie cependant le plus souvent deux travaux charnières dans le processus d'assimilation de l'animal naturalisé par les arts plastiques au XX^{ème} siècle : Les « Combines » de [Robert] Rauschenberg et *Les Pensionnaires* d'Annette Messager. Le premier cas a quasi valeur d'icône aujourd'hui. Les *Combines*, développées entre 1954 et 1961, sont volontiers analysées comme une réponse à l'esprit idéalisant de l'expressionnisme abstrait, perçu comme un des derniers avatars historiques du modernisme formaliste. Elles seraient des œuvres dans lesquelles l'artiste intègre la temporalité et pour lesquelles la valeur symbolique de l'animal, au regard de l'histoire et de la tradition, est investie. Quant aux *Pensionnaires* d'Annette Messager (série initiée au tout début des années 1970), ils s'attachent moins à faire dire sa vérité à l'œuvre qu'à se confronter à la vérité du monde, fut-il très intime. [...]

La radicalité sous tendue par l'usage de la taxidermie est d'autant plus vive qu'elle s'inscrit, et cela même si ce n'est pas un souhait délibéré des artistes qui en font usage, dans une certaine tradition des avant-gardes dont l'historiographie insiste sur les ruptures avec le passé, les provocations et les scandales. En instrumentalisant la dépouille d'un animal mort pour une pratique fortement liée aujourd'hui, dans l'imaginaire collectif, aux notions de divertissement et de commerce, les artistes usant de taxidermie se frottent à la sensibilité contemporaine, de plus en plus attachée au respect de la dignité animale. [...] Certaines œuvres faisant usage de la taxidermie ont historiquement fait scandale et en cela ont acquis un statut iconique dans nos sociétés médiatisées et, partant, auprès des jeunes artistes. C'est le cas des cochons tatoués par Wim Delvoye, par exemple, qui « consomment » des animaux au même titre que la recherche biomédicale ou l'élevage. Le *Mother and Child Divided* de Damien Hirst (1993) joue sur un registre compassionnel en usant d'un mammifère éminemment familier et en mettant en scène un rapport mère/enfant profondément empathique. [...] Expriment à un haut degré l'anthropomorphisme appliqué à l'animal, les compositions que nous

appellerons « de fantaisie » constituent une [autre] catégorie. Les taxidermistes et leurs commanditaires s'autorisent en effet parfois des caprices pour le moins désinvolte à l'égard de la dépouille animale. [...] Certaines œuvres de Maurizio Cattelan, telle *Bidibidobidiboo* (1996), se font l'écho de cette dimension fictionnelle, très présente dans la postmodernité et dans l'usage que les artistes contemporains font de la taxidermie. Loin des scènes « bon enfant » proposées par les compositions de fantaisie traditionnelles, elle met en scène un écureuil naturalisé qui vient de se suicider sur la table de la cuisine à l'aide d'un revolver. Liée à la longue tradition fabuliste qui fait vivre aux animaux les turpitudes humaines, elle porte en elle une visée moralisante qui la replace subtilement dans un registre d'édification et de domination.

[...]

Multipliant à un rythme exponentiel de vaines tentatives de communication avec l'animal, l'homme se heurte de plus en plus douloureusement au mutisme, à la blessante indifférence, que lui opposent ces êtres auxquels l'éthologie l'apparie pourtant chaque jour davantage. Jean-Christophe Bailly, à la suite d'Héraclite, conçoit comme un caractère fondamental de l'animal sa propension à se cacher, à se dissimuler aux regards. Face à ce particularisme farouche, l'homme n'a eu de cesse de développer des dispositifs contraignant l'animal à demeurer à sa vue, à se soumettre à l'autorité de son regard. En l'enfermant, en capturant son image et, bien sûr, en conservant sa dépouille naturalisée, il tente de juguler l'affront que lui oppose

« le silence des bêtes » [DE FONTENAY, Elisabeth. *Le Silence des bêtes*, Paris : Fayard, 1998], ce douloureux souvenir de l'innocence perdue. » (ABRILLE, Raphaël. « L'art (contemporain) de la taxidermie ». In *Colloque Que la bête meure ! L'animal et l'art contemporain*. Hicsa/musée de la Chasse et de la Nature - INHA 11 & 12 juin 2012 [en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr/>].)



Damien HIRST, *Mother and Child (Divided)*, 1993.



Wim DELVOYE, *Art Farm*, 2003 - 2010.

II - transformation

hybridation

« Du latin *hybrida*, de sang mêlé. [S] e dit d'un animal ou d'un végétal issus d'un croisement. [...] »

On appelle aussi *hybrides*, des créatures fabuleuses qui unissent des parties du corps propres à des espèces différentes : le sphinx [mi-homme, mi-lion], le centaure [mi-homme mi-cheval], etc. La représentation de ces êtres pose aux artistes le difficile problème de rendre plausible ces étranges anatomies. » (SOURIAU, Etienne. « Bestiaire ». In *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 1990, p. 840.)

Humain-animal

L'être humain figure son image depuis l'époque pariétale, la plupart des représentations s'associant à celle de l'animal.

« Les traces, qu'après des millénaires nombreux, ces hommes nous ont laissées de leur humanité, se bornent - il s'en faut de bien peu - à des représentations d'animaux. Avec une sorte de bonheur imprévu, ces hommes de Lascaux rendirent sensible le fait qu'étant des hommes, ils nous ressemblaient, mais ils l'ont fait en nous laissant l'image de l'animalité qu'ils quittaient. Comme s'ils avaient dû parer un prestige naissant de la grâce animale qu'ils avaient perdue. [...] »

L'homme de l'Âge du renne nous laissait de l'animal une image à la fois prestigieuse et fidèle, mais, dans la mesure où il s'est lui-même représenté, le plus souvent, il dissimulait ses traits sous le masque de l'animal. Il disposait jusqu'à la virtuosité des ressources du dessin, mais il dédaignait son propre visage : s'il avouait la forme humaine, il la cachait dans le même instant ; il se donnait à ce moment la tête de l'animal. Comme s'il avait honte de son visage et que, voulant se désigner, il dût en même temps se donner le masque d'un autre.

Ce paradoxe, celui de « l'homme paré du prestige de la bête », n'est pas formulé d'ordinaire avec l'accentuation qu'il exige. Le passage de l'animal à l'homme fut d'abord le reniement que fait l'homme de l'animalité. Nous tenons aujourd'hui comme à l'essentiel à la différence qui nous oppose à l'animal. Ce qui rappelle en

nous l'animalité subsistante est objet d'horreur et suscite un mouvement analogue à celui de l'interdit. Mais en premier lieu, les choses se passèrent comme si les hommes de l'Âge du renne avaient d'eux-mêmes la honte que nous avons de l'animal. Ils se donnaient les traits d'un autre et se figuraient nus, exhibant ce que nous voilons avec soin. » [...]

« L'homme du puits de la **caverne de Lascaux** est en même temps que l'une des premières figurations connues de l'être humain l'une des plus significatives. Assez exceptionnellement, elle est peinte (d'au-relief, ou gravées, si elles ornent des parois). Elle est du moins tracée à gros traits de peinture noire. Elle est de lecture facile (nous pouvons l'interpréter sans discussion), mais sa facture raide, enfantine, est d'autant plus choquante que le bison peint avec elle est d'exécution réaliste (du moins est-il vivant dans tous les sens). L'abbé Breuil a vu dans cet homme un mort « renversé sur le dos », devant le bison blessé perdant ses entrailles : le « mort », *ithyphallique*, est pourvu d'une tête très petite, « qui ressemble à celle d'un oiseau à bec droit ». [...]

En dehors de Lascaux, [...] l'art de l'Age du renne n'a laissé qu'un témoignage capital : l'immense enchevêtrement de gravures de la caverne des Trois Frères est d'une beauté, d'une signification humaine et d'une richesse exceptionnelles. [...] L'une d'elles est soulevée par un mouvement de vie sauvage. Elle apparaît perdue dans la foule animale, chevaux, bouquetins et bisons enchevêtrés, souvent gravés les uns sur les autres. L'obscur et profonde mêlée [...]. Selon l'abbé Breuil, cet homme à tête de bison, *ithyphallique*, gambadant et dansant, jouerait de l'« arc musical ». Pour indirect qu'il soit, ce document n'en a pas moins un sens qui obsède ; peu d'œuvres figurées sont plus belles, à mes yeux, que cette symphonie animale à l'infini noyant l'humanité furtive : promesses sans doute de domination triomphante, mais à la condition d'être voilée (d'être masquée). »

[...] Cet homme hybride, souvent grotesque et souvent se dissimulant sous les traits de l'animal, n'est-il pas signe et témoin de ce mouvement de fête dont j'ai dit qu'il excédait les règles observées d'habitude ? L'homme



Homme-lion en ivoire, Ulmer Museum.



Vicente CARDUCHO, *Homme-bête ou bête-homme*, entre 1626 et 1632.

tournait le dos de cette manière à la sagesse et à l'habileté laborieuse que l'aspect naturaliste de son visage aurait facilement exprimées. Si l'esprit de transgression l'animait, la violence l'enivrait, refusant l'humain, refusant la subordination à l'humble travail (au *projet*, qui envisage l'objet et en envisage la fabrication). La violence, le divin lui répondaient, le divin qui d'abord est animal : l'aspect premier de la divinité est animal, les dieux égyptiens ou les grecs participèrent d'abord de l'animalité. » (BATAILLE, Georges. « Lascaux ou la Naissance de l'art ». In *Œuvres complètes IX*, Paris : Gallimard, 1993, pp. 62-71.)

Une image qui évolue

« L'Antiquité n'a pas seulement retenu de l'animal le dynamisme des luttes paroxystiques. L'art égyptien nous offre des images de plénitude tranquille et assurée. L'art funéraire tout d'abord inclut l'animal familier dans le cortège des êtres sauvegardés dans l'au-delà, image et essence, pour le seul plaisir d'un défunt prestigieux. Reproduits dans leur vérité spécifique, canonisés en quelque sorte, l'âne, la grue, le canard, le cynocéphale accompagnent en longues files crocodiles et scarabées, tandis que le cobra se voit réservé à l'emblématique pharaonique. Cet art animalier est aussi un art sacré, car les dieux ont forme animale ; les fresques des tombeaux et des temples mettent en scène des êtres hybrides demeurés célèbres, à corps d'homme et à tête animale, qui peuplent le panthéon égyptien, et qui ne sont pas sans évoquer les masques rituels de sociétés plus primitives. Par contre, c'est à l'animal saisi et magnifié dans l'équilibre d'une attitude que s'adresse l'hommage de la statuaire, telle la figuration du bœuf Apis, et, plus encore, celle des chats inoubliables qui traduisent à la fois l'énigme, l'exigence, et la divine suffisance. Cette esthétique s'assouplit et se diversifie à partir du renouvellement théologique et éthique introduit par Akhenaton. L'amour de la vie sous ses formes gracieuses et familières, un sentiment de communauté joyeuse entre l'homme et la nature, que l'on a parfois et non sans raison rapprochés de l'esprit franciscain, inspirent désormais un art dont le réalisme se nuance de tendresse envers la particularité et l'individualité animales. » (ARMENGAUD, Françoise, POIRION, Daniel. « Bestiaire ». In *Encyclopædia Universalis*. Paris : Encyclopædia Universalis [en ligne], 2001.)

anthropomorphisme

L'anthropomorphisme est une forme très particulière de l'art animalier qui mélange l'une à l'autre la figure humaine et les formes animales. Dans l'anthropomorphisme, les animaux s'approprient des attitudes, des vêtements et des activités de l'être humain : ce qu'on a fait par exemple pour illustrer le *Roman de Renard*, ou de *Fauvel*, ou les *Fables de la Fontaine*. L'allégorie est également une forme d'anthropomorphisme puisqu'est représenté, sous forme humaine, un caractère, un mythe, un art, etc.

Définitions

« Selon les procédés employés, l'anthropomorphisme peut être plus ou moins accusé, ou varier avec les arts.

Prêter au non-humain un corps humain

Cet anthropomorphisme matériel est celui dans lequel l'humanisation est poussée le plus loin. Dans les arts plastiques, on peut offrir réellement à la vue de l'image d'un être humain, quoique l'objet représenté ne soit pas un homme. Dans les arts littéraires, on suggère, en le décrivant par exemple, cet être humain que le lecteur se représente mentalement ; ainsi Voltaire évoque au camp de Philipsbourg : *Ce fantôme nommé le Gloire A l'œil superbe, au front poudreux, Portant au cou cravate noire*, etc. C'est-à-dire dans la tenue d'un trompette de chevaux-légers. [...]

Prêter au non-humain une activité humaine

Les êtres considérés gardent leur physique réel, mais ils se conduisent comme des hommes. Les animaux du *Roman de Renard*, des *Fables de La Fontaine*, de *l'Histoire d'un merle blanc* d'Alfred de Musset, gardent leurs poils et leurs plumes de bêtes, mais leurs pensées, leurs occupations, leur société, sont celles des hommes.

Prêter au non-humain un langage humain

Ce procédé est spécial à l'anthropomorphisme littéraire. La parole dont un auteur cloue animaux, plantes, phénomènes naturels, etc., peut n'être qu'un procédé pour exprimer leur pensée ou marquer leur point de vue ; mais ni l'aspect extérieur, ni les actes de ces êtres ne sont alors humanisés. Exemple : *Les Dialogues de bêtes* de Colette, *La Forêt mouillée* de Victor Hugo.



Scène du puits, (détail avec un homme à tête d'oiseau), Lascaux, paléolithique.



Marie TOYEN, *L'Heure dangereuse*, 1942.



Erik DIELMAN, *Pays Sage*, 1993
Graphite et mine de plomb, craie de couleur, lavis d'encre de Chine et de gouache, peinture acrylique sur papier Canson marouflé sur toile
150 x 200 cm
Œuvre acquise par le fracparc en 1995.

Prêter au non-humain une pensée humaine

[...] Ce procédé n'est employé directement que par la littérature décrivant des sentiments ou des états d'âme ; mais il peut être employé indirectement et comme une simple suggestion dans tous les arts. Certains chevaux de [Eugène] Delacroix ont une expression romantique et une sorte de regard humain sans avoir pourtant subi la moindre métamorphose de structure. » (SOURIAU, Etienne. « Anthropomorphe ». In *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 1990, pp. 127-128.)

Le cas du zoomorphisme

Zoomorphe signifie de « forme animale ». Autre forme de l'art animalier avec l'anthropomorphisme, le zoomorphisme est un mélange entre le règne animal et l'humain, synthèse du caractère de l'un et de l'apparence de l'autre.

« On qualifie de zoomorphe toute figuration sous un aspect animal, toutes attributions de formes animales à la représentation plastique d'être humains ou divins, ou à des êtres inanimés par nature. Exemple : un vase zoomorphe.

Le zoomorphisme peut trouver une explication historique dans les mythes religieux très anciens, par la symbolisation animale de données de la nature humaine, sous le principe de correspondances entre le bestiaire et l'homme : la force du lion, la virilité du taureau, la prudence du serpent... Les arts primitifs sont-ils zoomorphes ? La pensée abstraite a-t-elle moins besoin, pour s'exprimer, de recourir à la pensée zoomorphique ? Y a-t-il une « pensée zoomorphe » ? En tout état de cause, il semble que la figuration zoomorphe se trouve au confluent de la recherche esthétique pure et de l'intention conceptuelle.

Le zoomorphisme est un thème décoratif propice à des variations infinies, en ce qui concerne l'art du mobilier (orfèvrerie, ébénisterie, céramique, etc.). Les correspondances entre des formes animales et les formes fonctionnelles d'un objet utilitaire sont inépuisables et permettent toutes les fantaisies et les recherches esthétiques imaginables.

L'Antiquité gréco-latine, et surtout orientale, a multiplié les œuvres de tout genre utilisant les formes animales, en particulier dans la céramique.

L'adjectif *zoomorphe* ne s'applique pas

qu'aux arts plastiques. La littérature use aussi de zoomorphismes, dans les mythes et légendes d'abord, dans la fable surtout (Esopé, [Jean de] La Fontaine), et dans le roman, voire le théâtre (le *Roman de Renard, Chantecler* d'[Edmond]. Rostand). Des caractères humains sont prêtés à des animaux représentatifs de types sociaux ou moraux, pour en accentuer la caricature, ou la portée didactique ou la signification symbolique (le Minotaure, *La Belle et la Bête*). C'est par excellence le cas de la fable et du mythe, genres très volontiers zoomorphiques. » (SOURIAU, Etienne. « Zoomorphe ». In *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 1990, p. 1408.)

Les ours d'Anne Chu ne livrent pas immédiatement une expression qui se traduit sur les touches sombres en guise d'yeux et leur gueules fermées. Pourtant comme l'enfant avec sa peluche, on leur prête rapidement des sentiments humains. Ils seront tour à tour selon le regard du spectateur, gentils, méchants, mélancoliques, tristes, gais, etc. L'être humain s'est depuis toujours identifié à l'animal, et spontanément l'enfant adopte des figures totémiques, des animaux protecteurs. On peut face à ces têtes d'ours évoquer la question du totem et du masque rituel.

l'humain et le non-humain

L'animal vu comme la représentation métaphorique de l'être humain

« Les animaux pullulent dans l'art contemporain. Ils investissent les musées sous toutes leurs formes : vivants ou naturalisés, entiers ou fragmentés, photographiés, peints ou sculptés. Parfois, il n'en reste que des plumes, des os ou de la peau. Nombreux sont les artistes qui les utilisent (occasionnellement ou de manière récurrente). Bien que les animaux abondent dans la création contemporaine, ils sont les grands absents de l'art des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, ce qui n'est nullement contradictoire. En effet, si l'animal est souvent présent dans les musées, il « n'est pas pensé pour lui-même, ni rencontré en tant que tel » [BURGAT, Florence. « Remarques sur l'ambivalence du statut de l'animal ». In *L'Homme et l'Animal : un débat de société*. Paris : INRA, 1999, p. 29.]. En d'autres termes, « l'animal tel qu'on peut le rencontrer dans l'art



Charles Le Brun, *Tête d'homme avec tête de corbeau et chat huant*, Louvre.



Anne CHU, *Untitled (Bear Head) Sans titre (tête d'ours)*, 1996
Lavis de gouache sur papier aquarelle Saunders
101,5 x 66,9 cm
Œuvre acquise par le fracpacardie en 2001.

contemporain n'est pas un animal. C'est un homme. Un homme qui n'est pas un homme, ou pas vraiment sûr d'en être un : un homme que l'animal dépasse en humanité [...]. L'animal dans l'art contemporain n'est-il pas l'archétype de l'homme ? » [GRENIER, Catherine. « Une vie de chien ». In *La Part de l'autre*. Arles/Nîmes : Actes Sud/Carré d'art, 2002, pp. 89-100.]

[...] Si la fonction pédagogique de l'animal, entre perfection et monstrosité, a disparu du discours des artistes contemporains, l'animal est toujours un symbole qui est « mis à la place d'un type d'homme ou de caractère : le renard pour l'homme rusé, le loup pour l'homme vorace [...]. En ce sens, l'animal n'est qu'un prétexte : il est un simple signe qui veut dire autre chose que lui-même » [CERVELLON, Christophe. *L'Animal et l'Homme*. Paris : PUF, 2004, p. 109.], « l'animal est recouvert par son sens figuré » [CERVELLON, Christophe. *L'Animal et l'Homme*. Paris : PUF, 2004, p. 110.], ce que Christophe Cervellon appelle une métaphore froide.

Chez **Louise Bourgeois**, l'araignée est une figure protectrice maternelle : « Dans le thème de l'araignée, il y a un double thème. Tout d'abord, l'araignée comme protectrice contre les moustiques. Le sujet est en réalité beaucoup plus la terreur du moustique, du sida ou de l'infection que celle de l'araignée. C'est une défense contre un mal. [...] L'autre métaphore, c'est que l'araignée représente la mère. [...] Elle était tisserande comme l'araignée. » [BOURGEOIS, Louise. Citée par PAGE, Suzanne, PARENT, Béatrice. « Entretien avec Louise Bourgeois ». In *Louise Bourgeois*. Paris : éd. de la Tempête, 1995, p. 15.]

L'araignée est utilisée pour ce qu'elle symbolise et pour les significations que Louise Bourgeois projette sur cet animal. La même démarche se retrouve chez **Jan Fabre** : « Pourquoi le perroquet ? Parce que c'est la métaphore de la répétition » [DROUET, Geneviève. *Transgression. Un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre (1996-2003)*. Paris : Cercle d'Art, 2004, p. 72.] « j'ai aussi prêté attention à la signification du scarabée, au symbole, à la métaphore qu'il représente » [DROUET, Geneviève. *Transgression. Un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre (1996-2003)*. Paris : Cercle d'Art, 2004, p. 16.]. Ces artistes choisissent de mettre en

scène certains animaux en fonction des **significations** dont ils sont porteurs ou/et qu'ils leur attribuent. » (FONFROIDE, Raphaël. « Gloria Friedmann et Alain Rivière-Lecœur. Hommes et animaux dans l'art contemporain : la question de la métaphore trouble ». In *Sociétés & Représentations* 2009/1, n° 27, pp. 119-140.)

L'animal vivant dans l'œuvre

Un autre pan de l'art contemporain confronte l'être humain directement avec l'animal vivant. Intervient alors une forme d'interaction, même si pour le cas de **Joseph Beuys**, l'animal, ici le coyote est encore choisi pour sa symbolique.

« [C]omment ne pas évoquer cet autre exemple célèbre, lorsqu'en 1974 Joseph Beuys s'enferma une semaine durant avec un coyote pour un exercice de diplomatie territoriale performée intitulé *I like America and America likes me*, cherchant à panser symboliquement, dans les termes de son vocabulaire plastique, les plaies du grand schisme entre nature et culture. » (BRET, Cyrille. « Les collections d'art contemporain à l'épreuve du vivant à travers quelques cas remarquables ». In *Gradhiva*, 2016, n° 23, [En ligne : URL : <http://gradhiva.revues.org/3170>].)

L'animal sauvage, capturé dans le désert, vivra quelques jours enfermé avec l'artiste, dans une galerie d'exposition de Brooklyn, où ils se domestiqueront l'un l'autre. Le coyote est choisi sciemment pour sa double symbolique, une image contemporaine péjorative et pourtant vénérée dans les traditions amérindiennes. Il devient la représentation d'une minorité, de la survie des peuples persécutés, et pour Joseph Beuys un catalyseur pour dénoncer la guerre du Vietnam.

L'animal représenté pour ce qu'il est

« **Gloria Friedmann** construit « des récits en demandant au spectateur non pas de se trouver en face mais à l'intérieur de quelque chose ». [TRONCY, Éric. « Pierre Restany et Éric Troncy. Conversation, octobre 2000, Paris ». In *Gloria Friedmann*. Paris : éd. du Regard, 2000, p. 34.] Les travaux de Gloria Friedmann et d'Alain Rivière-Lecœur prouvent qu'il est possible d'exploiter la figure animale sans anthropomorphisme, sur le mode de la métaphore trouble. [...] Leurs œuvres se révèlent être des reflets des nouvelles façons d'appréhender les animaux, lesquelles n'ont cessé d'évoluer au cours de ces dernières années. [...] À la représentation, Gloria Friedmann préfère la présentation. La confrontation avec la matière a



Louise BOURGEOIS, *Maman*, 1999.



Joseph BEUYS, *I like America and America likes me*, 1974.



Gloria FRIEDMANN, *Green Piece*, 1999.

pour objectif de (re)sensibiliser les visiteurs et de **faire vaciller notre anthropocentrisme**. Mais, cette ambition est irréalisable si les personnes visées n'admettent aucune proximité, même très restreinte, avec les animaux. « Nous sommes de moins en moins seuls à ressembler à des humains. » [ANDRE, Patrick. Cité par DESPRET, Vinciane, PORCHER, Jocelyne. *Être bête*. Arles : Actes Sud, 2007, p. 20.] Pourtant, l'évidente contiguïté entre les humains et les animaux est très contestée. En réalité, il s'agit souvent de désaccords sur le degré de ce **rapprochement**. Selon Florence Burgat, « nous croyons à une différence qui, pour être efficace, doit rester imperceptible et n'être jamais clairement formulée » [BURGAT, Florence. « Remarques sur l'ambivalence du statut de l'animal ». In *L'Homme et l'Animal : un débat de société*. Paris : INRA, 1999, p. 31.]. Dans certains cas (extrêmes), le refus total de notre part animale se transforme en rejet, attitude néfaste pour l'équilibre mental des individus concernés. Dans *Histoire de la folie*, « [Michel] Foucault énonce une thèse novatrice : la folie exprime la perte de l'animalité en l'homme. » [CHELBI, Saïd. *Figures de l'animalité dans l'œuvre de Michel Foucault*. Paris : L'Harmattan, 1999, p. 145.]. « Nous, sans l'animal, qu'est-ce qu'on est ? C'est ça la question à poser... » [DESPRET, Vinciane, PORCHER, Jocelyne. *Être bête*. Arles : Actes Sud, 2007, p. 109.]

Intimement, nous nous savons liés aux animaux, ce qui explique la gêne éprouvée devant *Green Piece*. L'œuvre est un *memento mori*. Nous nous voyons à la place de ces animaux, peaux desséchées tendues sur une âme en plâtre ou en mousse de polyuréthane. D'autre part, la présence des barils de pétrole et d'animaux à plumes (et poils), ainsi que la disposition des animaux sur des planches de bois, rappellent le supplice du goudron et des plumes, punition infamante, infligée à des humains. Gloria Friedmann accepte sa part de responsabilité dans l'extinction de certaines espèces animales, de même qu'elle reconnaît le lien incontestable qui existe entre les animaux d'élevage et la viande que nous consommons. » (FONFROIDE, Raphaël. « Gloria Friedmann et Alain Rivière-Leœur. Hommes et animaux dans l'art contemporain : la question de la métaphore trouble ». In *Sociétés & Représentations* 2009/1, n° 27, p. 119-140.)

III - mythologie

symbolisme

A l'Antiquité

Dans la **mythologie égyptienne**, les animaux, très présents revêtent un **caractère sacré**.

« Evoluant au sein d'étendues désertiques et hostiles, les humains comme les animaux dépendaient pour leur survie des grands fleuves qui assuraient la fertilisation et l'irrigation des terres. Par la force des choses, les anciens Egyptiens vivaient en étroite relation avec le règne animal car ils partageaient la vallée du Nil avec un grand nombre d'animaux dangereux et puissants : les lions, les crocodiles, les hippopotames ou les serpents. C'est l'association de ces créatures avec la force vitale du fleuve, mais aussi la peur et le respect qu'elles imposaient, qui fut à la base du culte des animaux, atteignant son apogée durant la Basse-Epoque et la Dynastie Ptolémaïque (664-30 av. J.-C.). Les animaux n'étaient pas vénérés pour eux-mêmes, mais leurs qualités étaient associées à telle ou telle divinité, représentée sous une forme animale. Les offrandes faites dans les temples étaient des petites figurines d'animaux ou des créatures momifiées. Ceci donna lieu à des activités très lucratives, les gardiens des temples s'adonnant à l'élevage d'animaux en grandes quantités pour les momifier et les vendre aux adorateurs. Ainsi estime-t-on que les catacombes de Saqqara abriteraient environ quatre millions d'ibis momifiés. » (GRAY, Emma. *L'Encyclopédie illustrée de la mythologie*. Paris : Arthur Cotterel et Rachel Storm, 2000, pp. 266-267.)

Dans les récits mythologiques - du mot « mythologia », terme créé par Platon pour décrire les récits imaginaires d'activités divines - les dieux, **incarnation des puissances naturelles**, sont souvent dotés de traits humains ou animaux. Dans les mythes de l'**Antiquité grecque ou romaine**, les animaux sont acteurs de l'histoire. Ovide, poète romain décrit dans son livre « Les Métamorphoses », la mutation des dieux d'animaux en homme ou d'homme à animaux. Un des plus célèbres récits est celui d'Actéon, un jeune homme changé en cerf pour avoir surpris la déesse de la chasse Artémis (Diane) à sa toilette. Y sont aussi racontés tous les



Francesco PRIMATICCIO (1505-1570). *Ulysse et les sirènes*.



Arnold BOCKLIN, *Combat de centaures*, 1873.



Jean-Michel ALBEROLA, *Actéon (détail)*, 1982
Suite de six dessins sur le thème d'Actéon
Mine de plomb et aquarelle sur papier
4/6 : 16 x 12,7 cm

Œuvre acquise par le Fracpicardie en 1998.

subterfuges du dieu de l'Olympe, Zeus, afin de séduire de simples mortels, en prenant par exemple l'apparence d'un taureau blanc pour séduire la belle mortelle Europe, ou alors celle d'un cygne pour s'approcher de la belle Lédä. Toute une faune de créatures hybrides peuplent ces récits : le centaure, fabuleux monstre à tête, bras et poitrine d'hommes, et jambes et partie inférieure du cheval ; Cerbère, chien monstrueux à trois têtes, gardien féroce des enfers ; les sirènes, mi femmes, mi poissons qui tentent d'envoûter par leurs chants le héros de *l'Odysée* d'Homère, Ulysse ; ou encore Pégase, ce cheval vigoureux né du sang d'une Gorgone, capable de voler dans le ciel avec sa paire d'ailes et chevauché par Bellérophon ; ou encore Pan (Faunus), mi-homme, mi-chèvre, capricieux dieu des campagnes...

Les mythologies sont riches de ces récits : que ce soit la mythologie celte, qui conte l'histoire du druide Taliesin qui se transforme en aigle pour effectuer des voyages spirituels dans l'autre monde, ou la mythologie égyptienne dont la presque totalité des divinités est à forme animale, telle la déesse Bastet représentée dans l'art en lionne, le dieu Horus sous la forme d'un faucon.

« Les monstres de l'Antiquité revêtent toutes les formes et toutes les couleurs tantôt hideux ou d'une beauté enchanteresse, tantôt à moitié humain ou totalement démoniaque. Ils symbolisent généralement les forces obscures et non maîtrisées de la vie et de la nature humaine.

La mythologie grecque est pleine de ces créatures composites comme la Chimère, le Sphinx et Scylla, qui symbolise, toute la complexité du mal. Mais tous les monstres n'étaient pas cruels, et certains, tel Lado, gardaient un précieux trésor tandis que le Sphinx défendait l'accès à la ville de Thèbes. D'autres encore dévastaient les terres, comme l'Hydre et la Chimère. Plusieurs de ces monstres jaillirent d'une malédiction, celle que lança rageusement Thésée à laquelle Poséidon répondit en envoyant un monstre marin. Des bêtes sauvages comme les Satyres et les Centaures, moitié humain moitié animal, représentent la nature indisciplinée et instinctive de l'homme. Quoique moins terrifiants que les démons, ils n'en harcelaient pas moins les humains. »

(GRAY, Emma. *L'Encyclopédie illustrée de la mythologie*. Paris : Arthur Cotterel et Rachel Storm, 2000, p. 60.)

Au Moyen Âge

Les animaux appartiennent à un système de **représentations symboliques** et à la fois s'éloignent de ce code traditionnel par la libre imagination de leurs créateurs. Les trois principales sources d'inspiration qui alimentent la production des artistes sont les livres de « bestiaire », les motifs venus d'Orient et l'observation de la nature. L'un des plus fameux ouvrages est le *Physiologus*, ouvrage d'un érudit grec inconnu, qui cherche en premier lieu à associer à chaque animal (réel ou légendaire) une signification chrétienne. Traduit, dès le IV^{ème} siècle, en latin, ce livre influença toute la chrétienté et de nombreux écrivains du XII^{ème} siècle.

Sur les portails et chapiteaux des cathédrales, se lit aussi la symbolique chrétienne des quatre évangélistes, personnages qui dans la Bible (ces allégories sont inspirées d'une vision d'Ezéchiel et par la description des Quatre vivants de l'Apocalypse de Saint-Jean) témoignent de la vie du Christ. Appelés « **Tétramorphe** », ces quatre évangélistes, « qui portent la parole de Dieu », sont représentés à côté de l'animal qui leur est attribué. Le lion symbolise Saint Marc, le courage, le juste ; Saint-Luc est accompagné du bœuf, qui symbolise le sacrifice des voluptés ; Saint-Jean est associé à son aigle qui est tourné vers le soleil divin ; enfin, c'est l'homme que l'on représente à côté de Saint Matthieu, symbole de la raison.

Toutes les figures animales n'ont pas cette signification symbolique. Beaucoup, notamment au XII^{ème} siècle, sont inspirées par des motifs orientaux, reproduits dans les enluminures ou sur des tapisseries. C'est le cas des nombreux lions et oiseaux entrelacés que l'on peut trouver sur les chapiteaux romans.

Aux animaux sortis des tapisseries orientales ou de l'imagination des artistes s'ajoutent des animaux et des plantes tirées de l'observation de la nature (notamment au XIII^{ème}). Dans l'exemple, des poissons et autres animaux réels se mêlent à des bêtes monstrueuses.

La représentation d'animaux exotiques correspond également parfois à une volonté d'exposer les richesses de ce monde (comme au portail de la cathédrale de Sens).

Il est également fait appel à un bestiaire fantastique pour représenter les signes du Zodiaque, comme c'est le cas dans les voussures de Chartres.



Bronze égyptien, VI^e siècle av. J.-C.



Cathédrale d'Amiens, portail central.

créatures

Quelques créatures hybrides

Basilic : créature proche du serpent qui sécrète du venin, a une haleine fétide et un regard mortel. Dans certaines coutumes il apparaît couronné. Il se déplace debout sur le milieu du corps, ou parfois doté de quatre pattes. Il est conté par Plin L'ancien, Aristote et on prête à Alexandre Le Grand le port d'un bouclier poli tel un miroir pour lutter contre le regard assassin de la créature.

Bastet : « fille (ou parfois la sœur et épouse) du dieu-soleil égyptien, Rê. A l'origine une déesse féroce représentée sous les traits d'une lionne elle prit l'apparence d'une chatte à partir d'environ 1000 av. J.C., époque à laquelle elle fut pacifiée. En tant que déesse de la fertilité et de l'amour, elle protégeait ses adeptes contre les maladies et les esprits malfaisants. Son principal lieu de culte était Bubastis, où des milliers de chats momifiés lui étaient consacrés. Au nom de cette déesse, les Egyptiens adoraient et respectaient les chats à tel point qu'en tuer un constituait un crime passible de la peine de mort. » (GRAY, Emma. *L'Encyclopédie illustrée de la mythologie*. Paris : Arthur Cotterel et Rachel Storm, 2000, p. 66.)

Centaure : « hommes-chevaux nés d'Ixion et d'un nuage, menaient une vie sauvage et brutale en Thessalie. Ils symbolisent les forces obscures et indomptées de la nature. Le sage Chiron, le Centaure chargé d'instruire les héros, était un cas unique. » (GRAY, Emma. *L'Encyclopédie illustrée de la mythologie*. Paris : Arthur Cotterel et Rachel Storm, 2000, p. 61.)

Chimère : monstre qui remonte à la mythologie grecque. Fruit de l'union entre Echidna et de Typhon, elle possède la tête d'un lion, la queue d'un dragon, le corps d'une chèvre et des flammes sortent de sa bouche pour dévorer les humains.

Griffon : oiseau aux oreilles et à la queue de lion, ses ailes et sa tête sont celles d'un aigle. Il est le gardien des trésors d'Apollon ou associé à Dionysos. Il règne sur la terre et le ciel et apparaît dans l'art, à la fin du Moyen-âge sous la forme de gargouille.

Sirène : « belles nymphes de la mer qui charmaient les marins par leurs chants. A l'origine, elles étaient représentées

comme des femmes-oiseaux, mais devinrent ensuite de belles tentatrices. Ici, Ulysse avait conseillé à ses hommes de boucher leurs oreilles avec de la cire et s'était attaché au mât de son navire afin d'écouter le chant des sirènes sans danger. » (GRAY, Emma. *L'Encyclopédie illustrée de la mythologie*. Paris : Arthur Cotterel et Rachel Storm, 2000, p. 60.)

réinterprétation

Inventer

Au XX^{ème} siècle naît de nouvelles mythologies tirées de l'inconscient. Le mythe ne prend plus sources dans l'imaginaire populaire mais de la subjectivité de l'artiste qui le produit. Chez les **surréalistes**, **Max Ernst** active l'anthropomorphisme par collage pour ponctuer son roman sans texte *Une Semaine de bonté* (1933). Ses hommes-animaux traversent le roman et appuient l'intrigue de la narration. L'animalité des personnages est mise à jour par une mythologie propre à Max Ernst, qui développe un double imaginaire avec l'oiseau Loplop qui revient dans ce drame en s'hybridant avec l'un des personnages.

« [L]'intégration, à cet univers, des motifs iconographiques animaliers, s'opère souvent par un détournement des significations qui leur sont habituellement attribuées. Ainsi, dans le collage ouvrant le premier cahier du recueil, le colonel Denfert-Rochereau, défenseur de Belfort, se voit affublé de la tête du Lion que Bartholdi offrit à la ville en souvenir de son action. La tête masquée du héros est tournée vers un portrait caricatural de Bonaparte, fondateur de l'ordre de la Légion d'honneur que la poitrine du colonel arbore fièrement. Les vertus de courage et de force habituellement associées à la figure du lion, qui sert régulièrement la symbolique martiale, sont ici exploitées dans un sens grotesque par lequel Ernst exprime son aversion à l'égard de l'institution militaire et de ses représentations. » (KNOERY, Franck. « Mythologies surréalistes ». In *Homme animal, histoires d'un face à face*. Strasbourg : Les musées de Strasbourg, 2004, p. 269.)

« Les déformations, métamorphoses et associations visuelles improbables confèrent à l'**œuvre** photographique de **Dora Maar** une forte charge onirique que ne désavouèrent pas les surréalistes dont elle fut proche. Pourtant, l'esthétique classique dominant le début des années trente



Dora MAAR, *Sans titre*, 1934.



Max ERNST, *Le lion de Belfort*, issu *Une semaine de bonté*, 1933.

marqua durablement son **œuvre**, tout comme le réalisme social qui lui fut enseigné dans les ateliers de [André] Kertész et Brassai et que l'on retrouve dans ses chroniques du peuple de Paris à l'époque du Front populaire. La photographie qui nous occupe, datant de la même période, témoigne donc de l'influence rapide qu'exercèrent les surréalistes sur l'**œuvre** de Maar. On y lit une main s'extrayant d'une conque échouée sur une plage, qu'une lumière perçante révèle, allusion à la naissance de Vénus qui témoigne de l'attachement de l'auteur aux thèmes classiques, mais introduisant également un imaginaire érotique que confirme la symbolique du coquillage. La voûte sombre des nuages donne à l'ensemble un caractère inquiétant qui n'est pas sans évoquer l'univers de Georges Bataille. » (KNOERY, Franck. In *Homme animal, histoires d'un face à face*. Strasbourg : Les musées de Strasbourg, 2004, p. 274.)

S'inspirer de l'ancien

Au-delà de la possibilité d'inventer de nouvelles mythologies certains artistes contemporains préfèrent puiser dans les traditions anciennes, pour les détourner.

« Les créatures de Christophe Meyer, **anguipèdes**, hommes-ours et hommes-loups, marchent debout, imposante théorie d'hybrides solitaires. Parmi elles, lycanthropes et lupins dominent ; terribles mais calmes, ils avancent au sein d'une ancienne et mythique procession. Si, dans ses peintures, souvent nourris de matériaux de nature très diverse, ils se profilent à larges coups de brosse, dans ses gravures l'encre les découpe violemment sur le blanc du papier. Puissamment expressifs, d'un graphisme tantôt contrôlé, tantôt impatient, soudain leur thorax se déchire dans une diffraction dont les lambeaux engendrent l'image de la Bête qui s'y trouvait captive. » (BARIDON, Laurent, GUEDRON, Martial. *Homme animal, histoires d'un face à face*. Strasbourg : Les musées de Strasbourg, 2004, p. 286.)

IV - références

littérature

Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine, Jean de La Fontaine, écrit entre 1668 et 1694.

Le Rat de ville et le Rat des champs, Jean de La Fontaine, 1692.

Autrefois le rat des villes
 Invita le rat des champs,
 D'une façon fort civile,
 A des reliefs d'ortolans.
 Sur un tapis de Turquie
 Le couvert se trouva mis.
 Je laisse à penser la vie
 Que firent ces deux amis.
 Le régal fut fort honnête :
 Rien ne manquait au festin ;
 Mais quelqu'un troubla la fête
 Pendant qu'ils étaient en train.
 A la porte de la salle
 Ils entendirent du bruit :
 Le rat de ville détale,
 Son camarade le suit.
 Le bruit cesse, on se retire :
 Rats en campagne aussitôt ;
 Et le citadin de dire :
 Achevons tout notre rôl.
 C'est assez, dit le rustique ;
 Demain vous viendrez chez moi.
 Ce n'est pas que je me pique
 De tous vos festins de roi ;
 Mais rien ne vient m'interrompre :
 Je mange tout à loisir.
 Adieu donc. Fi du plaisir
 Que la crainte peut corrompre ! »

Contes, Charles Perrault, **écrit fin XVIII^{ème}**.

Le Petit Chaperon rouge, Charles Perrault, 1697.

Le Petit Chaperon rouge, Jacob et Wilhelm Grimm, 1812 et 1857.

« La version de Perrault illustrée par Gustave Doré montre le petit Chaperon rouge et le loup, couchés dans le même lit. La petite fille semble fascinée et intriguée autant que révoltée. Alors que tout son comportement hésite entre l'attirance et la répulsion, elle maintient le drap d'un geste pudique sur son épaule droite alors que ses yeux semblent dire au loup le contraire de ce que son geste évoque. Le conte de Perrault se termine très brutalement mais la moralité permet de compenser



Gustave DORÉ, *Le rat de ville et le rat des champs*, 1867.



Gustave DORÉ, *Le Petit Chaperon rouge au lit avec le loup*, 1862.

en partie la dureté de la chute finale en indiquant que le temps du conte doit être ramené au quotidien :

« Je dis loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte
Sans bruit, sans fiel et sans courroux
Mais hélas ! qui ne sait que ces loups
douceux,
[...] De tous les loups sont les plus
dangereux. »

Jacob et Wilhelm Grimm donnent, quant à eux, deux versions du *Petit Chaperon rouge*. Un chasseur intervient et ouvre le ventre du loup endormi pour en extraire la petite fille et sa grand-mère. Le premier conte s'arrête sur cet épisode alors que la deuxième version fait intervenir un autre loup : la petite fille échaudée refuse de l'écouter en allant trouver sa grand-mère pour tout lui raconter. Le loup, qui l'avait suivie, est à son tour dupé par les deux femmes unies dans l'épreuve, et se noie en tombant dans une auge. » (<http://expositions.bnf.fr/contes/gros/chaperon/variant.htm>)

cinéma

La Belle et la Bête, Jean Cocteau, 1946.

Film fantastique inspiré du conte populaire. La réalisation du film affirme une inspiration surréaliste et onirique.

La planète des singes, Franklin J. Schaffner, 1968.

Les membres d'équipage d'un vaisseau spatial s'écrasent sur une planète mystérieuse, après avoir fait un voyage dans l'espace de dix-huit mois. La civilisation la plus développée de cette planète est celle des singes qui dominent des humains primitifs.

La Mouche, David Cronenberg, 1986.

Un scientifique travaillant sur la téléportation souhaite expérimenter sa machine sur lui-même. Pendant l'expérience un insecte rentre dans la cabine et le corps du scientifique va alors subir une étrange mutation.



Jean COCTEAU, *La Belle et la Bête*, 1946.



Affiche du film *La mouche*, 1986.