Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

16 | 2019

Gestualité du rituel

Greta Alfaro, le rituel à l'épreuve de l'animal

Greta Alfaro, Ritual from an Animal Point of View

Vincent Lecomte

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/6647>

DOI : 10.4000/imagesrevues.6647

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Vincent Lecomte, « Greta Alfaro, le rituel à l'épreuve de l'animal », *Images Re-vues* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 21 décembre 2019, consulté le 03 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/6647> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.6647>

Ce document a été généré automatiquement le 3 février 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Greta Alfaro, le rituel à l'épreuve de l'animal

Greta Alfaro, Ritual from an Animal Point of View

Vincent Lecomte

Il serait peu curieux de savoir ce que sont les
bêtes,
si ce n'était pas un moyen de connaître mieux ce
que nous sommes¹.

- 1 Le rituel est-il le propre de l'homme ? Vient-il s'ajouter à la suite – de plus en plus réduite – des indices d'une spécificité humaine ? Dominique Lestel² souligne que le concept de société, entendue comme groupement exclusif d'humains, est une vision récente et discutable. Il paraît important d'après lui de redéfinir les activités sociales sans les limiter à celles accomplies par l'humain. Le philosophe, inspiré par plus d'un siècle d'éthologie, entend reconnaître « les sciences de l'animal comme d'authentiques sciences

sociales, en interaction fructueuse avec les sciences de l'homme. La question de la culture peut dès lors être posée dans toute sa plénitude, comme celle de l'espace physique, social, individuel et comportemental par lequel l'organisme développe une expérimentation par rapport aux nécessités auxquelles il est soumis, et les fait jouer les unes contre les autres³. »

- 2 Les rituels que l'on trouve au sein des sociétés, faisant souvent partie des actes fondateurs ou structurants de celles-ci, en tant qu'ensemble de prescriptions, de pratiques réglées (dont le caractère sacré ou symbolique est en soi performatif), peuvent-ils être réduits à des habitudes, à des activités ou des comportements habituels, tels qu'on en rencontre fréquemment dans les sociétés animales ? Et, partant, le rituel est-il une pratique spécifiquement humaine ? La gestuelle sur laquelle le rituel se fonde peut-elle avoir le même rôle, voire revêtir le même sens que certains gestes répétés, exécutés par nombre d'animaux ? Ces actions sont-elles motivées par les mêmes intentions ? Des artistes ont soumis des objets ou des environnements ritualisés à la présence animale. Cependant il semble que, ce faisant, ils aient bien plus interrogé la forme et la force même des rituels humains qu'exploré, en pratiquant une bien singulière éthologie, des usages animaux mis en rapport avec ceux de l'homme.

Rituel humain, rituel animal ?

- 3 « La signification de certains comportements animaux excède la fonctionnalité adaptative⁴ » note Lestel. Toutefois, il précise aussitôt que le « vivant peut développer des tendances qui prennent sens rétrospectivement, et qui peuvent avoir une certaine opérationnalité prospective sans que quelque finalité que ce soit les guide pour autant⁵ ». Par ailleurs, la notion de rituel est-elle question d'un degré de complexité voire de conscientisation de l'acte ? Ou encore, instaurerait-elle des différences irréductibles de nature ? Et en ce cas, quelles pourraient-elles être ?
- 4 Ludwig Wittgenstein, s'inscrivant dans la lignée d'une philosophie des sciences de l'homme, élabore une véritable théorie du rituel. Il montre notamment l'importance de l'« instinct rituel » dans les modes de représentation, y percevant l'une des expressions de la rationalité humaine. Le philosophe entreprend de répondre à l'interrogation formulée en 1890 par James George Frazer à propos de rites primitifs dans *Le Rameau d'or*⁶ : pourquoi persiste-t-on à accomplir des rituels magiques alors qu'ils s'avèrent totalement dépourvus d'efficacité ? Selon Wittgenstein, les attitudes qui peuvent être

qualifiées de rituelles (ou magiques) sont davantage assimilables à des postures expressives plutôt qu'à « une conception, une opinion, qu'elle soit en l'occurrence juste ou fausse⁷... ». Le philosophe, ayant en ligne de mire une « histoire naturelle de l'homme », avance à propos de ce dernier qu'« on pourrait presque dire [qu'il] est un animal cérémoniel⁸ ». S'il défend l'idée que l'homme ne peut pas percevoir l'esprit animal et que l'animal n'a pas accès à tous les concepts humains, il n'en déduit pas pour autant que les animaux sont dépourvus de croyances, d'émotions et des formes de langages « infraverbaux », révélant une conscience. Représentation animale et représentation humaine ne peuvent pas se confondre mais des zones de porosité, voire des formes de familiarités semblent toutefois se dessiner.

- 5 Cary Wolfe dans *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist theory*⁹, notamment, montre que l'animal hante la culture humaine et surtout cet espace symbolique qui peut donner lieu tant à la langue, aux récits, qu'aux rites qui souvent en découlent ou y sont liés. La vision que l'humain a de sa place dans le monde, c'est-à-dire de lui-même comme situé hors de l'animalité, au-delà, concourt à une « zoopoétique¹⁰ », en reposant sur des modes de création inspirés de l'animal pouvant être associés à des images et des rites précis.
- 6 Le rituel constitue pour l'ethnologie un objet d'étude essentiel, sur un plan théorique et empirique. Mais, pour cette science, la question de l'identification du rituel reste problématique. Comment définir le rituel ? Le terme ne peut pas être utilisé pour désigner une action qui serait en soi rituelle, mais il se réfère plutôt à un cadre contextuel spécifique. Voir par exemple dans le rituel « la seule mise en présence-absence de Dieu¹¹ », d'une notion symbolique, considérer qu'il est susceptible « de restaurer, par sa capacité de dramatisation et de symbolisation, l'ordre social et de rétablir la position de l'individu dans la culture ou le cosmos¹² » semble exclure d'emblée l'acte animal de toute possibilité d'être ritualisé. Toutefois que dire du jeu qui, chez les loutres observées par Gregory Bateson, peut prendre la fonction de régulateur social ? C'est en observant attentivement ces animaux jouer que l'anthropologue découvre que celles-ci pouvaient distinguer un combat véritable d'un simulacre de combat. Autrement dit, les loutres parvenaient à se transmettre le méta-message : « Ceci est un jeu ». Elles avaient ritualisé le combat et, en plus, elles livraient sur celui-ci un véritable discours critique.
- 7 Julian Huxley¹³, à partir d'un relevé précis de caractéristiques formelles, qualifie de rituel tout élément de comportement qui montre des stéréotypes, une fréquence régulière, et ouvre sur des dimensions significative ou symbolique¹⁴. Pour le biologiste, « la grande majorité des schèmes de comportement animal ont été soumis à un processus de ritualisation¹⁵ » par la sélection naturelle. Plus précisément, l'étude de ces comportements rituels laisse apparaître deux tendances :

« d'une part, le réflexe éthologique par l'élaboration de signaux qui déclenchent l'action appropriée dans le minimum de délai, d'autre part, la production de cérémonies persistantes qui servent à renforcer le lien sexuel ou social¹⁶. »
- 8 Toutefois Huxley nuance ce propos en affirmant que, si les liens sont évidents entre comportements animaux et humains, persiste une différence de taille :

« l'évolution biologique animale est exclusivement fondée sur la transmission génétique alors que chez l'homme l'évolution culturelle est fondée sur la transmission traditionnelle non-génétique¹⁷. »
- 9 Il repère néanmoins des modèles isomorphes dans les rites humains et animaux.

- 10 Si l'on suit l'acception minimale d'Erving Goffman à propos de la situation dans laquelle le rituel est mis en œuvre, l'animal, lui aussi, effectue dans un « cadre » social des actions ritualisées :
- « Je soutiens que toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements – du moins ceux qui ont un caractère social – et notre propre engagement subjectif. Le terme de « cadre » désigne ces éléments de base¹⁸ ».
- 11 Pour Goffman :
- « les études sur l'animal sont intéressantes pour nous parce qu'elles nous permettent de voir différemment : nous passons d'actes indifférenciés à des actes très localisés et très structurés (patterned), du comportement ordinaire à la dissection (breaking down) des actes (qui le composent)¹⁹ ».
- 12 S'il prend bien soin de les distinguer, Goffman établit toutefois des relations entre ritualisation animale et rituels humains, leur reconnaissant des structures communes. Il s'appuie sur le travail des éthologues qui réussissent à « isoler des schémas naturels²⁰. » John Smith, l'un d'eux, repère des « interactions formalisées²¹ » qui organisent les gestes rituels, aussi bien chez les animaux que parmi les hommes.
- « Les domaines où il est possible de les observer sont souvent identiques : salutations, approches de séduction, défis et contestations²². »
- 13 Le rituel du repas, notamment, représente une constante, entre pratique traditionnelle et pratique moderne, mais également entre pratique animale et pratique humaine. L'éthologie a depuis longtemps remarqué que nombreux sont les exemples de groupes animaux organisés en sociétés dont les logiques relationnelles et les pratiques collectives peuvent être comparées à celles des hommes. Pour des chercheurs comme la primatologue Jane Goodall²³, l'éthologue Gordon M. Burghardt²⁴, le biologiste Marc Bekoff²⁵, entre autres, parler de geste rituel animal ne paraît pas relever d'une projection anthropomorphique. Tout comme l'étude de rites aide à comprendre l'organisation et l'imaginaire singulier d'une société humaine, observer la manifestation du « rite animal » permet d'envisager la forme et la structuration des représentations de l'animal, et de s'ouvrir à son point de vue sur le monde.
- 14 Si l'éthologie, l'anthropologie, les sciences de la communication, et, d'après leurs observations, la philosophie ont tenté de rapprocher comportements rituels humains de ceux d'autres animaux, voire de mettre « à l'épreuve de l'animal » des rituels humains en analysant les rituels humains en fonction des rituels animaux, la pratique artistique contemporaine a pu également s'emparer à sa façon de ce réseau de problématiques. L'art puise fréquemment à même le répertoire corporel structuré auquel donne lieu le rite, dont la gestuelle est comparable à un véritable langage. Depuis les travaux d'éthologistes comme Karl von Frisch, Konrad Lorenz ou Niko Tinbergen, jusqu'à ceux de Kaveli Kull en zoosémiotique et aux études en neuroéthologie cognitive ou sensorielle, comme celles de Nicolas Mathevon, la représentation et la communication animales sont devenues de véritables sources d'inspiration pour nombre d'artistes. On citera, parmi bien d'autres, Jan Dibbets s'inspirant des observations de Robert Ardrey²⁶ et de David Lack²⁷ pour réaliser en 1969 une performance en collaboration avec un rouge-gorge, Robin Redbreast's Territory/ Sculpture, ou, dans les années 90, les diverses installations participatives d'Eduardo Kac, avec des dindes ou des chauves-souris, s'inspirant notamment des travaux de Jakob von Uexküll²⁸. Par ailleurs certains artistes s'intéressant à la performance ont eux aussi envisagé la possibilité d'une percée du monde animal, d'un transport de l'homme

à l'animal. Ceux-ci peuvent prendre la forme du mimétisme, ou même, d'un véritable transfert²⁹, dépassant la simple projection pour tenter une immersion dans l'univers mental de l'animal. Il s'agit d'interroger de manière phénoménologique une manifestation corporelle, dictée par des instincts, mais qui n'en est pas moins organisée de façon significative et signifiante.

- 15 L'animal, le sujet observé, peut devenir un interlocuteur, voire un complice. Pour lui cette collaboration se produit bien souvent à son corps défendant. C'est le cas dans certaines performances filmées de l'artiste espagnole Greta Alfaro, soumettant différents animaux à un environnement humain afin d'observer l'usage qu'ils sont susceptibles d'en faire. Cependant, ce n'est pas véritablement une forme d'appropriation, plus ou moins incertaine, que l'artiste guette ; son intention est pour ainsi dire inverse : ses œuvres soumettent bien davantage l'homme à l'animal, en mettant ses rituels à l'épreuve d'une réinterprétation sauvage. Face à ces vidéos, le spectateur assiste à une relecture gestuelle d'éléments de l'univers humain, voyant sous un nouveau jour des codes de représentation qui lui semblaient jusque-là constituer une forme d'évidence. L'univers ritualisé de l'humain peut être ainsi relu – ou revu – par l'animal, de même que, de façon symétrique, des usages animaux peuvent l'être par le scientifique ou l'artiste. Les œuvres de Greta Alfaro laissent entrevoir une échappée à l'intérieur même de la représentation exclusivement humaine d'actions et d'objets ritualisés. Montrer des êtres non-humains évoluant sur une scène humaine en tant qu'acteurs plus conscients de leur « rôle » qu'il pourrait y paraître au premier regard, permet d'entrouvrir une issue vers d'autres sociabilités, d'autres mondes avec lesquels une interaction paraît soudain envisageable.

Manger !

- 16 Greta Alfaro, dès 2009, pour les vidéos *In Praise of Beast* et *In Ictu Oculi*, laisse librement intervenir, dans un espace naturel, tantôt des sangliers, tantôt des vautours, saisis en plan fixe. Instinct, urgence vitale, comportement social, rituel..., l'acte de se nourrir, dénominateur commun à tout animal – homme compris – représente également pour Alfaro une sorte de synthèse culturelle, semblant pointer l'horizon d'une réconciliation. En suivant le fil conducteur que représente pour elle la nourriture, il est aisé de comprendre que chez l'artiste espagnole les vivres révèlent le vivre.

Figure 1

Greta Alfaro, *In Praise of Beast*, 2009, vidéo monocal HD, couleur, sonore, 16:9, 15 min (photogramme), coll. de l'artiste.

<http://gretalfaro.com/>

- 17 Dans son œuvre Alfaro met en scène à plusieurs reprises une table, que celle-ci soit simple support d'un repas, ou autel. Dans *In Ictu Oculi*, la temporalité de la cérémonie compte parmi les éléments clés du repas traditionnel qui sont réinterprétés par des comportements et des stratégies animales. La vidéo consiste en un plan fixe en temps réel, dont la durée (dix minutes environ) est entièrement dictée par l'œuvre des vautours. Le décor est uniquement constitué d'une table paraissant dressée pour quelque agape, entourée de six chaises, l'ensemble ayant été disposé à l'orée d'un verger. Après quelques survols hors-champ – que seules leurs ombres sur le sol signalent –, les rapaces viennent se poser autour de la table, finissant par former une société nombreuse³⁰, envahissant les lieux et dévorant un repas qui, de toute évidence, était destiné à des convives humains.

Figure 2

Greta Alfaro, *In ictu oculi*, 2009, vidéo monocal HD, couleur, sonore, 16:9, 10 min. 35 sec. (photogrammes).
<http://gretaalfaro.com/>

Figure 3

Greta Alfaro, *In ictu oculi*, 2009, vidéo monocal HD, couleur, sonore, 16:9, 10 min. 35 sec. (photogrammes).
<http://gretaalfaro.com/>

- 18 Si le festin est consommé sous les yeux du spectateur par les commensaux véloce, la position, voire la place même de l'homme, est ici remise en question. Dans cette scène, son absence est d'abord, si l'on ose dire, saisissante. L'humain paraît avoir aussi déserté la réalisation, abandonnant festin et caméra aux soins d'autres instances, qu'on pourrait imaginer naturelles. Lorsque le public observe l'installation dans laquelle la vidéo est présentée, il remarque également deux photographies grand format³¹ qui

semblent représenter les deux moments – le premier et le dernier photogramme du film – qui encadrent le repas. Il en déduit, observant le second cliché, que cette réunion a été le théâtre d'une grande agitation : chaises renversées, couverts et nourriture éparpillés... La vidéo vient combler le laps de temps qui sépare la prise de ces deux photographies. Ces images, dont le rapprochement peut représenter la confrontation entre l'avant et l'après, entretiennent un suspens quant aux actions qui se seraient déroulées dans l'intervalle. Les photographies paraissent témoigner d'un événement passé : une orgie gastronomique ? Son intensité se lit encore dans le relief bouleversé de cette table, cet autel du « bon goût » et de l'opulence mis à bas lors d'une débauche rituelle humaine. Le film, contre toute attente, dévoile un autre scénario, en donnant une autre explication, un autre sens ; mais il montre aussi l'irruption d'un monde parallèle, dont l'homme ne se représente qu'à peine l'existence. Comme une caméra de surveillance, statique, impartiale, la vidéo révèle rapidement la nature des hôtes de cette hypothétique et mouvementée cérémonie.

- 19 La gêne du spectateur est accentuée par le manque d'informations, singulièrement sur le hors-champ, dont « l'omniprésence » s'impose peu à peu. La raison et donc le sens de cette troublante incursion sont directement liés à l'environnement, au milieu, et à cette portion d'espace, imprécise, qui nous échappe et qui pourtant conditionne notre regard et notre interprétation de la scène. Le spectateur perçoit soudain le caractère absurde de cette installation (une table dressée en plein paysage déserté ; des charognards qui viennent se régaler). Le hors-champ, finalement, fait irruption sous les yeux du spectateur, et même doublement, du fait de la présence animale et du dispositif mis en place par l'artiste. C'est cet effet de télescopage soudain qui est à l'origine d'un trouble qui va grandissant. Le spectateur peut être ainsi envahi par un sentiment d'impuissance face à cette scène violente où le monde humain, ce qui le symbolise (la définition et donc les limites de la commensalité), se voit brusquement saccagé par l'irruption d'un autre ordre, régi par d'autres lois. L'arrivée des volatiles rapaces rappelle celle que met en scène Alfred Hitchcock dans *Les Oiseaux*³². Mais Hitchcock, se plaçant du côté des hommes, cherche davantage à lire, dans les formes de défense que ces volatiles mettent en œuvre, l'expression d'une autre logique animale, ainsi révélée en situation de confrontation. L'humain, chassé par l'oiseau, devient peu à peu une nourriture pour celui-ci. Il est déchiqueté, sa chair est à vif, il est menacé de n'être plus que de la viande.
- 20 Il est difficile de ne pas songer à l'installation de Kader Attia intitulée *Flying rats*, présentée lors de la Biennale d'art contemporain de Lyon, à la Sucrière, en 2005. Elle consistait en une volière imposante habitée par des pigeons. Leur nourriture était enfermée dans des mannequins en forme d'enfants habillés en écoliers et disposés dans cet espace qui faisait soudain penser à une cour de récréation. Les volatiles, pendant toute la durée de la manifestation, ont picoré sans retenue ces simulacres d'enfants, dont la décomposition produisait sur le public un sentiment irrépressible de gêne, voire d'indignation. L'homme, qu'il soit présent ou qu'il apparaisse de manière allusive, chez Attia comme chez Hitchcock ou Alfaro, est également chassé d'un monde qu'il s'était approprié, qu'il a envahi et modelé selon son intérêt. Mais la prolifération des oiseaux rappelle aussi, irrésistiblement, celle de l'homme lui-même. Alfaro, à l'image de la dévastation que donne à voir Hitchcock ou Attia, laisse les oiseaux déconstruire la scène humaine. À ceci près que, dans *Les Oiseaux*, l'homme habite toujours « son »

territoire, même s'il s'en sent chassé, et que, dans *Flying rats*, à travers les mannequins, un phénomène identificatoire « donne corps » à une présence humaine.

- 21 Greta Alfaro a bâti une part importante de son œuvre sur le phénomène social que représente l'alimentation, et tout particulièrement sur ce que peut en offrir une forme de relecture involontaire par le geste animal, lequel, au premier abord, semble toujours violent, inapproprié³³, voire répugnant. L'anthropologue Mary Douglas, dans son ouvrage intitulé *De la souillure*, avance qu'il est

« impossible d'interpréter correctement les rites qui font appel aux excréments, au lait maternel, à la salive, etc., si l'on ignore que le corps est un symbole de la société, et que le corps humain reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale³⁴ ».

- 22 De plus, Jean-Pierre Poulain rappelle qu'un

« modèle alimentaire se présente sous la forme d'une formidable série de catégories emboîtées, imbriquées, qui sont quotidiennement utilisées par les membres d'une société – sans qu'ils en aient véritablement conscience – de façon implicite, comme "allant de soi"³⁵ ».

- 23 L'alimentation, en tant que « fait social total » – telle que la qualifie Marcel Mauss –, peut être considérée comme l'expression d'une véritable incarnation de la société.

- 24 Et c'est bel et bien ce système très codifié que Greta Alfaro entend explorer à travers son œuvre, le plus souvent – mais pas uniquement³⁶ – avec l'aide de l'animal. Dans les deux vidéos, l'artiste donne à observer des comportements, des stratégies inspirées de divers animaux ou relevant de l'animalité en général, pour analyser des représentations et une histoire qui semblaient n'appartenir qu'à l'humanité. Le geste rituel, qui échappe soudain à toute « spécification », est ainsi échu en un improbable partage, relu d'un point de vue animal imaginé – c'est-à-dire mi supposé, mi guetté –, une façon de penser le monde, et l'être au monde, selon des critères d'appréciation « inédits » et qui pourtant, de façon intempestive, paraissent familiers. On peut être amené à se demander si, à travers ces dispositifs, elle ne tenterait pas de retrouver l'essence de ce que Mauss nomme « techniques du corps³⁷ », entraperçues dans divers rites, dont certaines engagent ensemble les humains et les animaux³⁸. Si pour Mauss « le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme³⁹ », l'observation de l'animal et du patrimoine gestuel qu'il met en œuvre conduit à repenser une humanité qui ne serait rien d'autre qu'une spécificité de l'animalité.

- 25 Dans le travail d'Alfaro, le territoire représente également un thème central, compris comme lieu à la fois physique et symbolique. La fonction animale de la nutrition est étroitement liée à celle de la sauvegarde mais aussi à la constitution du territoire, s'accompagnant chez nombre d'animaux de gestes rituels très codifiés. L'enjeu territorial est très souvent lié à la présence, la conservation ou la protection de la nourriture et l'opportunité reproductive que celle-ci suscite. Ces critères dans le choix ou l'établissement du territoire induisent des formes d'organisation ritualisées.

Le territoire de l'homme

- 26 Le dépouillement (au sens propre comme figuré) du dispositif d'Alfaro semble faire entrer le milieu naturel dans l'espace filmique pour y provoquer une révolution intérieure. La question du territoire est révélée ici par ce qui le justifie naturellement : l'urgence de se nourrir, l'instinct de conservation. Mais, dans cette mise à nu, c'est

aussi du territoire de la représentation qu'il est question. Alfaro, au fil de ses œuvres, use souvent de la nourriture pour interroger autant la représentation de l'espace que l'espace de la représentation. On peut se demander si dans la vidéo *In Ictu Oculi* le territoire humain de la cérémonie est seulement détruit, ou s'il n'a pas perdu quelque chose de sa capacité à se construire et, même, à se produire. La scène, réduite à néant, offrant le spectacle d'une déshumanisation, loin de nier le rituel, donne à penser le sens et la nécessité même de la ritualité. Rien n'a eu lieu que les lois d'un milieu qui échappent soudainement à la maîtrise humaine. Alfaro réunit alors les éléments iconiques et matériels d'une déconstruction de nos repères, ritualisés, et d'une logique qui ne s'avère immanente que pour une société humaine.

Figure 4

Greta Alfaro, *In ictu oculi*, 2009, vidéo monocal HD, couleur, sonore, 16:9, 10 min. 35 sec. (photogramme).

<http://gretaalfaro.com/>

- 27 La même année qu'*In Ictu Oculi*, Alfaro propose *In Praise of Beast* mettant en scène des sangliers, autres représentants du monde sauvage, qu'on peut rattacher à un archaïsme occidental. Le principe de cette œuvre est aussi simple que celui de la précédente. Ici aussi le dispositif est sommaire : sur un sol enneigé bordé par deux arbres sans feuilles, une pièce montée à la crème, grossièrement décorée, a été déposée. Il fait nuit et la pâtisserie – qu'on dirait extraite d'une cérémonie (anniversaire ou mariage) – violemment éclairée, se détache au centre d'un petit périmètre lumineux que fixe la caméra, guettant l'arrivée des animaux. Au bout de quelques instants, deux sangliers passent soudain dans le cadre. Une œuvre, presque contemporaine de *In Praise of Beast*, peut lui être comparée : il s'agit d'*Urban fox* de Sonia Levy, réalisée en 2010. Le dispositif mis en place est cette fois encore un piège photographique s'inspirant de ceux utilisés depuis plus de vingt ans par les éthologues pour inventorier des populations animales

et saisir des comportements qui jusque-là échappaient à l'observation humaine. L'appareil est doté d'un capteur de mouvements doublé d'un détecteur thermique. Mais cette fois il s'agit d'un renard évoluant dans un environnement urbain, qui plus est familier pour l'observé comme pour l'observant, puisqu'il s'agit du jardin de l'artiste à Londres. Ce vulpin a élu domicile dans certains quartiers de la capitale britannique, parcourant ceux-ci surtout la nuit. L'animal cryptique est saisi dans ses déplacements, ses bonds, ses arrêts, toujours dans le même espace : un mur de briques qui sépare les propriétés, devenu voie royale d'une déambulation ordinaire. On peut songer encore à l'œuvre de Christine Laquet intitulée *Tir de nuit*⁴⁰, constituée d'images prises également de nuit dans le Parc naturel du Vercors, qui donne à voir des bêtes sauvages – des cerfs, des loups mais aussi des sangliers. Des séquences de photographies saisies par un capteur infrarouge montrent de manière saccadée ces animaux forestiers vacant à leurs activités nocturnes, sans se soucier de quelque présence humaine⁴¹.

- 28 Les trois œuvres, qui utilisent les outils de la science, voire de la chasse, offrent toutes l'illustration d'une attitude de plus en plus répandue dans l'art, consistant à investir d'autres champs de manière à établir des résonances, à partager des problématiques, ou à révéler des sensations communes. Sonia Lévy perçoit par exemple dans sa pratique et dans celle du scientifique une même fascination pour « le surgissement de l'animal, dans sa présence qui n'est pas perturbée par celle de l'homme⁴². » Dans les expériences menées par ces artistes, l'art acquiert une valeur heuristique qui donne accès à une autre forme de savoir à partir de dispositifs voisins. Mais Alfaro et Levy, quant à elles, relie étroitement manifestations dites « naturelles » et éléments « culturels » – voire culturels pour Alfaro⁴³. Toutefois, l'une et l'autre n'attendent pas véritablement la même chose de l'animal. La première lui demande d'investir un espace ou de s'approprier des objets humains détournés de leur usage initial afin de le percevoir autrement, alors que la seconde s'intéresse « aux relations culturelles et historiques au vivant⁴⁴. » Cependant, on note chez ces deux artistes le désir de pénétrer le hors-champ de nos représentations, « un moment sans nous, où l'on ne semble plus nécessaire à la création d'une photographie ou d'une image, un monde où l'on devient le décor⁴⁵. » Par ailleurs, comme Alfaro pour le sanglier ou le vautour, Lévy montre que « pour le renard, il n'y a pas une "nature" dans laquelle il habite et une "culture" de laquelle il est exclu, il y a un habitat dans lequel il vaque à ses occupations⁴⁶. »
- 29 Si, dans le dispositif de *In Praise of Beast*, l'animal investit un espace illuminé, incongru, au milieu des bois qui constituent son milieu naturel, toutefois celui-ci ne lui semble pas inhospitalier. Pourtant, la pollution lumineuse directement liée aux activités humaines, surtout celle des pays développés, a bouleversé le rythme biologique de ces animaux. À cela s'ajoute que, du fait de l'occupation croissante des sols et de l'agitation principalement diurne de l'homme, de plus en plus d'espèces ont modifié leur comportement, se mettant à vivre la nuit pour éviter les hommes⁴⁷. Le sanglier a donc dû radicaliser son penchant pour la nocturnité. Il a également été obligé de s'adapter à une modification de l'écosystème, qui a fait soudain apparaître une faune nouvelle, subissant comme lui des usages intempestifs de son milieu⁴⁸.
- 30 Alfaro, s'inspirant donc, elle aussi, des dispositifs mis en place par les chasseurs ou les scientifiques, teste la capacité d'adaptation qui constitue l'un des caractères du suidé. Le sanglier européen, qui n'a physiologiquement parlant pas changé depuis environ 700 000 ans, s'avère être par ailleurs un véritable témoin du passé. Ancêtre du cochon, il vit depuis très longtemps non loin de l'humain – depuis l'*Homo erectus* –, avec lequel

il présente des similitudes dans la physiologie digestive, cutanée et vasculaire, ayant en commun avec lui une bonne part de son schéma ADN⁴⁹. Comme pour beaucoup d'espèces, son principal prédateur est justement l'homme. C'est ce dernier qui dicte sa loi à bon nombre d'êtres vivants, à commencer par leur organisation temporelle.

- 31 Dans ses vidéos, Alfaro renverse souvent cet ordre temporel anthropocentré. En effet, comme pour *In Ictu Oculi*, dans *In Praise of Beast* c'est l'animal qui va conférer à l'œuvre son tempo. Sans d'abord lui prêter attention, les sangliers finissent après quelques minutes par approcher prudemment cette étrange nourriture. Ils investiguent de leur hure les alentours puis le gâteau et son support⁵⁰. Finalement, la curiosité et l'envie l'emportant sur la prudence, ils commencent à goûter la pâtisserie. Seulement, le gâteau n'est pas pour eux uniquement de la nourriture, et rapidement ils se roulent dans la crème onctueuse. Leurs corps se retrouvent bientôt couverts du nappage sucré qui se mêle à la neige. Les sangliers ne suivent pas la même logique que les vautours, leur façon de manger donne l'impression d'une joyeuse débauche, d'un jeu avec la nourriture. Pour le spectateur, le premier sentiment est là encore un certain malaise lié au rapport « inconvenant » voire violent entre la bête et le symbole de quiétude douce⁵¹ que représente le gâteau. Comme si venaient à entrer en collision le monde de l'enfance et celui de la bestialité la plus crue. Mais, encore une fois, le spectateur connaît un décrochage temporel. La fascination pour cet autre ordre des choses fait à nouveau place à l'acceptation du temps de l'animal et, peut-être, à la possibilité d'une percée de son univers. Progressivement une certaine empathie avec le sanglier, qui cherche simplement à se nourrir, devient envisageable.

Figure 5

Greta Alfaro, *In Praise of Beast*, 2009, vidéo monocal HD, couleur, sonore, 16:9, 15 min(photogramme), coll. de l'artiste.

<http://gretaalfaro.com/>

- 32 La bête mise en scène paraît d'abord l'objet d'un jeu ou d'un piège de la part de l'artiste. Mais, bien vite, l'identification – par moments dénuée de toute projection anthropomorphique – se produit ; le spectateur, détaché de l'appréciation esthétique de cette pâtisserie ostensiblement exposée, s'aperçoit qu'il partage le même désir que l'animal, celui de profiter d'un mets si appétissant. Éric Baratay, entre autres, remarque

dans un cas de figure similaire qu'un passage par l'anthropomorphisme, inévitable, voire inaliénable, n'est pas à proscrire rigoureusement. Il envisage la possibilité de « manier un utile anthropomorphisme de questionnement, qui ne doit pas se prolonger en anthropomorphisme de conclusion⁵² ». Alfaro, quant à elle, engage toujours son public dans une mise au jour de son anthropomorphisme. Le titre, qu'on peut traduire par « Éloge de la bête » ou « Louange de la Bête », éclaire le retournement de point de vue que veut provoquer le film de cette performance. Alfaro, au-delà d'une fascination pour la bestialité qui semble annoncée, veut rétablir l'animal dans son bon droit en faisant valoir la légitimité de son intention. La bête à laquelle le titre fait référence est encore celle de l'Apocalypse, destinataire des louanges d'une foule idolâtre (Apocalypse 13 : 4). Dans la Bible toujours, le sanglier sort de la forêt pour venir dévorer les cultures du peuple d'Israël duquel Dieu s'est alors détourné (Psaume 80 : 14). L'artiste interroge bien là, comme elle le fera à travers des travaux ultérieurs⁵³, une sémantique religieuse, et plus largement culturelle.

- 33 Le sanglier, qui a été considéré, selon les époques et les cultures, bête sacrée ou bête maligne, rejetée, peut tour à tour symboliser la fertilité, la force, le courage, mais également la luxure, l'ignorance, les basses passions. Il représente aujourd'hui, sous nos latitudes, l'animal sauvage par excellence, inquiétant et fascinant tout à la fois. Pour les Gaulois, c'est une nourriture sacrée, objet d'un rite sacrificiel ; pour les chrétiens, l'incarnation du diable ; pour les traditions hébraïques et musulmanes, un interdit alimentaire comme le cochon domestique. Actuellement, son « statut juridique⁵⁴ », fluctuant selon les régions et les saisons, le fait osciller entre gibier et nuisible. Si la place que l'on donne à l'heure actuelle au vautour diffère largement de celle accordée au sanglier, comme ce dernier, le volatile, au cours de son histoire commune avec l'humain, s'est vu attribuer des caractéristiques très diverses, voire antinomiques. Nombreuses sont les civilisations à avoir été fascinées par ces rapaces et à avoir exprimé, dans leurs représentations, une vive admiration à leur égard. Ainsi, l'Égypte antique a vénéré le vautour percnoptère et, plus encore, le vautour fauve et le vautour oricou. En Afrique australe, les Hottentots considéraient le vautour percnoptère – ourigorab, littéralement « corbeau blanc » –, comme un animal bénéfique, puisqu'il était capable d'avertir les hommes de la présence de grands mammifères. En Inde, les Parsis, adeptes du zoroastrisme, livrent les cadavres des leurs aux vautours afin que soit évitée toute contamination des éléments sacrés que sont le feu, l'eau ou la terre par le corps impur de leurs morts. Mais le qualificatif de charognard attaché à cet oiseau, loin d'aider à reconnaître le bienfait sanitaire⁵⁵ de son mode d'alimentation, en a fait une bête à abattre, au point que nombreuses sont les espèces de vautour à être actuellement en voie de disparition⁵⁶.
- 34 Greta Alfaro joue de l'image dégradée de ces deux bêtes. Elle interroge ainsi cette règle de proximité physique mais aussi symbolique appliquée à l'animal conditionnant notre représentation et donc notre attention à celui-ci. Détournant peu à peu – selon le rythme imposé par l'animal – le spectateur de ses vidéos de tout a priori culturel, elle ouvre la voie d'une autre interprétation du geste animal, à l'écoute du simple phénomène naturel soumis brusquement à des éléments de la sphère humaine. Dans *In Praise of Beast*, le sauvage semble, par la présence même du gâteau, et du rituel auquel il peut être associé, pénétrer le cœur du territoire domestique. Faire son éloge, et pis encore, lui adresser des louanges, c'est le hisser au-dessus du rang d'être vivant, voire d'égal, c'est le sacrer. Toutefois, il convient de percevoir l'ironie sous-jacente résidant

dans le fait de confronter cet animal inquiétant avec un tel gâteau, cet archétype culinaire, aux allures de caricature de la douceur et de l'abondance.

- 35 Cette satire vivante joue avec la confusion des frontières – comme cela est le cas dans *In Ictu Oculi* – pour offrir un éclairage nouveau, ou plus essentiel, sur une pratique humaine. Cette scène minimaliste est bien là pour mettre au jour un rapport paradoxal avec une animalité de laquelle l'homme veut s'extraire, se défaire. L'inquiétant étranger ne serait-il pas, de fait, l'homme qui se voudrait hors la nature ? L'animal, son déchaînement obscène, représentent alors brutalement le retour du refoulé. Ce que l'homme cherche à cacher, et même à supprimer par la dichotomie privé/public, profane/sacré, conscient/inconscient, intérieur/extérieur de ce territoire symbolique par lequel il veut se définir, c'est son refus d'une animalité irréductible, sa diabolisation. Le clair-obscur violent de cette œuvre vise, comme dans *In Ictu Oculi*, à renvoyer à l'absence ou l'impensé que représente ce refus.
- 36 Le travail d'Alfaro est surtout l'occasion de cette relecture de nos comportements et de nos représentations, voire de nos valeurs, du point de vue animal que l'artiste laisse s'exprimer plus qu'elle ne l'adopte. Mais ici, aucune volonté de simplifier, de « bêtifier » une pratique ou un objet humain en montrant l'animal se l'appropriant. Le repas recèle plusieurs niveaux de références culturelles que l'animal vient donc déconstruire plutôt que détruire, offrant une vision incongrue, et pourtant cohérente, de cette part essentielle de nos habitus. Pour mieux comprendre l'œuvre d'Alfaro, il est nécessaire d'avoir connaissance de quelques éléments essentiels de sa biographie. Son pays, et plus particulièrement sa région d'origine, exerçant sur elle une influence essentielle, représente une source d'inspiration majeure. Loin de constituer un repère parmi d'autres, qui serait presque anecdotique, il lui permet d'y puiser les éléments socio-culturels dont sont constamment « nourris » ses projets artistiques. Il s'agit, en l'occurrence, de la Navarre, entendue non seulement en tant que région, mais également en tant que patrimoine historique. L'artiste dit à ce propos :
- cette partie de la Navarre [...] est à la croisée de différentes cultures. On peut y observer des vestiges du catholicisme, de la culture et des mythes basques, de l'influence française et du paganisme romain⁵⁷.
- 37 La zone géographique revêt alors la fonction de conservatoire d'une culture primordiale, berceau de ce qui pourrait être appelé « l'occidentalité ». *In Ictu Oculi*, notamment, est inspirée d'un souvenir d'enfance. Le festin, en effet, comme pour beaucoup de cultures, est un moment fort de la vie traditionnelle espagnole, dans laquelle il n'est pas rare que lui soit consacrée une demi-journée. Substituant les convives par des animaux, c'est en animal qu'Alfaro rejoue cette fois un rituel dont, enfant, elle se sentait partiellement mise à l'écart.

Trouble spéculaire

- 38 Aidée par l'animal, et singulièrement par les bêtes sauvages – vautours, sangliers – qui éveillent la méfiance, voire suscitent le rejet de l'homme, et incarnent un certain archaïsme occidental, l'artiste mène avant tout une enquête territoriale. Le territoire est aussi le lieu d'un repli et de l'observation de l'ennemi potentiel⁵⁸. L'éthologie en fait la constante démonstration. Ici, c'est l'homme qui est visé ; le comportement animal de l'approche et de la nutrition interroge la scène rituelle humaine. Le territoire physique, ce coin de campagne, mais aussi cette table garnie, est doublé – ou rejoué – par le

territoire de la représentation, qui à son tour a besoin d'un contexte, non verbal, pour se construire et fonder ensemble valeur vitale et symbolique. Cette « scène alimentaire » humaine, rituelle et archétypale – qui peut s'apparenter à la « cène⁵⁹ » –, motif fondateur s'inscrivant dans un cycle de vie et de mort, dont la logique sert à penser et ordonner le monde, n'est pas, par la venue des vautours, soumis à un nouvel ordre, mais simplement pris en charge par l'animal, revu de son point de vue. Ici, Alfaro use de la figure récurrente et fantasmée de l'invasion du monde par des bêtes, dont la Bible offre de nombreux exemples⁶⁰. Toutefois, loin de rendre l'animal complice ou témoin involontaire d'une quelconque chute de l'homme, elle replace le rituel du repas dans un ordre naturel. La nécessité de se nourrir amène à constituer un territoire mais conditionne également la représentation spatiale, dont l'ordonnance, est dictée par la « quête » d'indices. Selon Aldo Leopold,

percevoir ces signaux comme un modèle suppose de les ordonner dans le temps plutôt que dans l'espace visuel, en les traduisant tous instantanément sur une carte spatiale. [...] Quoique l'audition et l'odorat ne soient pas fondamentalement spatiaux, leur analyse temporelle crée une sorte d'équivalent pour l'espace⁶¹.

- 39 Leopold remarque que, chez les oiseaux mangeurs de graines et d'insectes, notamment, l'intelligence permet d'être conscient des ressources qu'offrent

« des instruments extraordinaires d'intégration visuelle et auditive dont ils [suivent] les instructions pour se déplacer à travers l'espace défini grâce à une carte dessinée dans leur tête⁶². »

- 40 L'inquiétude conditionne l'instinct naturel de fondation d'un territoire. Celui-ci passe par un besoin d'assimiler l'espace, c'est-à-dire aussi bien de se le représenter et de le comprendre que de s'en nourrir. La sensibilité gustative est depuis longtemps considérée comme une qualité proprement humaine. Les réflexions de Brillat-Savarin, notamment, représentant souvent, au sujet de l'art culinaire, la caricaturale synthèse de grands débats esthétiques⁶³, ne cessent de mettre en relation le bon goûteur et le bel esprit. « Tout ce qui vit se nourrit. Les animaux se repaissent, l'homme mange. L'homme d'esprit seul sait manger⁶⁴. » Mais l'homme n'est pas le seul animal « de bon goût ». De nombreuses études mettent en évidence l'importance du goût et l'attraction pour des aliments « raffinés » chez diverses espèces – en rapport avec la singularité de leurs critères gastronomiques⁶⁵. Certains animaux sont même capables d'outrepasser leur sensibilité gustative afin d'ingérer des végétaux pour leurs vertus pharmacologiques⁶⁶.

Figure 6

Greta Alfaro, *In ictu oculi* # 4, 2009, photographie couleur, 107 x 130 cm, coll. de l'artiste.
<http://gretalfaro.com/>

- 41 L'assimilation, dans *In Ictu Oculi*, n'a lieu que du côté animal : les vivres et la table, l'espace scénique, sont ravagés. Le désordre gagne, mais c'est l'ordre animal qui a gagné du terrain et finira par régner à la fin de la vidéo ; il se constate dans l'organisation même de l'espace. La nourriture « organique », « culturelle » et « spirituelle », est méthodiquement dévorée ; le rituel gastronomique et l'esthétique qui lui est attachée sont peu à peu mis à mal. Il s'agit bien là de faire « table rase ». La déconstruction animale de l'espace humain est (sciemment) recherchée par Alfaro dans plusieurs de ses œuvres. Cette déconstruction permet à l'artiste de replacer l'homme dans une histoire générale de l'animalité – comme les œuvres de Joseph Beuys peuvent également le mettre en scène – au sein de laquelle ses productions et ses représentations n'en seraient qu'un moment, une manifestation : l'anthropocentrisme vacille.
- 42 Greta Alfaro, dans son entreprise de relecture de l'humain par l'animal – et son animalité –, se réfère également à une figure récurrente dans l'histoire de l'art, la vanité, et singulièrement à celles du XVII^e siècle. Ainsi, à travers *In Ictu Oculi*, l'homme prend, par le menu, la mesure de sa propre disparition. L'environnement (un verger), le repas prêt à être consommé, la disposition de la table et des chaises, tout fait référence à la présence humaine, mais aucun homme n'apparaît jamais dans le champ. L'animal a repris possession des lieux, de et par l'acte même de la nutrition. Il ne s'agit plus de la fête épicurienne espérée, ou alors elle s'avère tout autre, considérée d'un point de vue animal. L'œuvre se fait sentence, chorégraphie d'une danse macabre. Ce « clin d'œil » qu'annonce le titre (*In Ictu Oculi*) est un memento mori. Il augure, telles les vanités, de la brièveté, de la fragilité de l'existence humaine. Tout doit disparaître – y compris

l'humain –, et le plus beau des décorums, la plus fine gastronomie ne pourront pas s'opposer à cette fin « prévisible ». Semble être annoncée une vision plus apocalyptique encore que l'effacement du territoire de l'homme, dont ne subsiste que les restes, la ruine, la perte du sens de ce territoire, et, partant, l'incapacité de se comprendre et de se rassurer. Si l'homme n'a plus accès à ce mode de construction physique et symbolique, à ses rituels, il n'a plus de protection possible, pensable ; il est donc plus certainement encore voué à disparaître. Voilà la véritable tragédie qui se joue dans cette œuvre.

- 43 Dans l'œuvre d'Alfaro, la temporalité humaine est souvent mise à l'épreuve. Les dix minutes de *In Ictu Oculi* s'avèrent interminables. Le temps, même bref, de l'action animale devient peu à peu insoutenable, qu'il s'agisse de la survenue inopinée des rapaces dans le cadre, du temps passé sur leurs perchoirs de fortune ou de la rapidité avec laquelle les objets sont renversés. Le rythme imposé par les vautours accélère la remise en cause des repères et des valeurs liées au rite du repas. Leur logique comportementale – mais aussi individuelle – contrevient au temps long, cérémonial, presque sacré, du repas d'apparat qui a inspiré l'œuvre. C'est un véritable conflit temporel qu'Alfaro fait vivre à son public ; se chevauchent, se percutent ou s'échangent soudain le temps du repas, humain, culturel, le temps de l'espèce, saisi par une sorte de behaviorisme amateur, et le temps de chacun des convives – biographique ? – qui finit par apparaître comme le seul que l'on peut suivre, celui de l'acteur en scène qui efface ou plutôt « digère » tous les autres.
- 44 Le spectateur peut percevoir la raison qui préside à cette destruction apparente : l'animal se nourrit comme il peut, sans « façons ». Ainsi perçu, il semble indiquer malgré lui le ridicule de nos conventions, de cette nécessité de se nourrir érigée en art. Le spectateur peut toutefois difficilement se défaire de l'image de ce vandalisme animal, désacralisant, obscène. Tout se passe comme si deux logiques s'opposaient, dont l'œuvre d'Alfaro prendrait soin de provoquer le dialogue, sans espoir réel d'une résolution, d'une dialectique. Mais le spectateur échappe malgré lui, par instant du moins, à une temporalité qu'il croit naturelle. C'est l'imprédictibilité animale qui cause ce décrochage ; en cela réside aussi et surtout l'acte de création, celle d'une altérité envisageable, et, partant, d'un retour possible, de l'extérieur, sur l'œuvre humaine. Mais cette relecture animale des éléments d'une ritualité n'efface aucunement les traces de l'humanité qui en est l'auteure. Au contraire, elle l'exacerbe pour la réfléchir. Le spectateur, presque à la manière du pisteur alaskien, par exemple, (dont l'anthropologue Nastassja Martin a recueilli le témoignage dans le cadre de sa recherche doctorale⁶⁷) envisage subrepticement des représentations « d'existences inappropriables qui poussent les hommes hors d'eux-mêmes [...], les non-humains donnent un sens aux vies humaines⁶⁸... » Avec Alfaro, nous tentons d'apercevoir – parfois en un « clin d'œil » – une histoire d'autres points de vue, et, partant, d'envisager notre histoire sous d'autres points de vue⁶⁹.
- 45 Qui plus est, ce carnage effectué par l'animal ne fait-il pas écho à un autre carnage, dont l'homme est à l'origine, et qu'il opère en toute liberté dans cette hégémonie sans rival qu'il exerce sur la nature ? Et ces animaux qui viennent se nourrir dans les œuvres d'Alfaro, aussi violents et gaspilleurs soient-ils, représentent-ils véritablement un miroir de l'entreprise industrielle de l'élevage et l'abattage de masse ? L'artiste veut-elle suggérer qu'une large part des êtres humains, substitués par des vautours à table dans *In Ictu Oculi*, peuvent être eux-mêmes considérés comme des charognards, du

simple fait qu'ils se nourrissent couramment de viande, donc d'animaux ayant été tués auparavant ? Certes, les chairs décomposées qu'est capable d'ingérer le vautour⁷⁰ répugnent à l'homme, mais, chez l'un comme chez l'autre, l'exécution de la proie, préalable nécessaire à la nutrition, a été laissé aux soins d'un tiers – qui arrive de fait en premier. La mise à distance de l'acte létal n'est-elle pas une exigence reconnue par la plupart des hommes, qui en délègue la tâche à des agents voire des machines appropriées ? La vaste industrie d'élimination (physique et morale⁷¹) qui est à l'origine de la nutrition humaine peut se voir ici réinterrogée par une gestuelle animale qui, malgré son apparente violence, peut finir par apparaître bien plus acceptable, tant dans la pratique que dans le respect du vivant. L'animal a sa place dans un équilibre qui le dépasse et auquel il se soumet : l'écosystème.

- 46 Les animaux se retrouvent eux-mêmes classés en trois grandes catégories : sauvages, domestiques et familiers. C'est en fonction de ce classement qu'ils seront perçus comme « mangeables » ou « non mangeables ».

Relevons le fait que nous ne consommons jamais des animaux qui risquent d'avoir eux-mêmes consommé de l'humain. Nous leur préférons des animaux qui se nourrissent de végétaux ou de graines. [...] De même, nous évitons les aliments pouvant avoir été en contact avec de la chair humaine, comme les asticots ou encore les loups⁷².

- 47 Le vautour, à la différence du sanglier, peut représenter l'animal de l'extériorité par excellence. Il est hors de la sphère domestique mais également hors de la sphère comestible.

- 48 Le carnivore respecte un ordre supérieur et ne tue ou ne consomme que selon ses besoins, à plus ou moins court terme. Ce respect peut-il, en dehors de toute référence religieuse, se rapprocher d'une forme de considération du sacré ? Peut-on envisager, comme les scientifiques acceptent aujourd'hui de considérer le rituel animal, un tel « sentiment » chez des animaux ? C'est à l'éthologue de répondre. On pourrait se demander si, en dehors de ce que symbolisent pour des humains ces animaux, Alfaro ne les a pas choisis parce qu'ils n'adhéraient pas tout à fait à une logique de chasse telle que nous la concevons : le vautour est charognard et le sanglier, omnivore, se nourrit essentiellement de racines, de graminées et de fruits issus de la forêt ou de l'agriculture humaine⁷³. Il arrive d'ailleurs à ce dernier de se nourrir également de charognes. Ces bêtes resteraient ainsi avant tout des êtres lointains, sauvages, chassés voire dépréciés...

- 49 Mais l'œuvre d'art que la bête aurait « réalisée » ne peut-elle pas laisser néanmoins entrevoir une « origine animale de la culture⁷⁴ », pour reprendre le titre de l'un des ouvrages de Dominique Lestel ? D'après le philosophe, la véritable révolution qui reste à opérer est celle qui verra l'avènement de l'animal-sujet :

Une culture se distingue de la société par la complexité des phénomènes sociaux mis en jeu et par la transformation de l'animal impliqué en sujet [...] Il n'y a pas de culture sans sujet [...] et il y a des espèces de sujets chez les animaux. C'est la révolution de l'éthologie contemporaine. Qu'elle reste inaperçue, y compris chez la plupart des éthologues, est à verser sur le compte de l'ironie divine⁷⁵.

- 50 C'est bel et bien au sujet animal, inventé ou rêvé par l'œuvre, que s'adresse Alfaro. Manipulant le corps et la figure du vautour ou du sanglier par le biais de son dispositif, elle laisse se manifester une visualisation des systèmes écologiques, comparables à des langages, reposant sur des actions codifiées, ritualisées, territorialisantes. Ajoutons avec Tim Ingold que

« les formes culturelles seraient encodées dans le territoire de la même manière que les représentations conceptuelles sont encodées par l'intermédiaire des sons, d'après l'approche sémiologique habituelle de la signification linguistique⁷⁶. »

51 L'empreinte, le marqueur, le point, le tracé sont des éléments fondateurs de l'activité humaine, mais aussi animale. Qu'elle soit manuelle ou intellectuelle, pratique, morale, politique ou scientifique, l'activité humaine prend souvent la forme d'une enquête, à partir de marques et de gestes signifiants, d'indices. Leur importance est à la fois directement héritée de notre histoire animale et de notre rapport aux autres animaux, à l'époque où l'humanité devait, essentiellement, chasser pour assurer sa subsistance⁷⁷. L'anthropologue Louis Liebenberg fait le constat que « la science trouve ses racines dans le pistage, pensé comme activité collective de formulation d'hypothèses et d'interprétations de signes⁷⁸ ». L'historien Carlo Ginzburg discerne un « paradigme indiciel » dans le geste « probablement le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain : celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces d'une proie⁷⁹ ». Le caractère paradigmatique du marqueur est un patrimoine commun à tous les animaux, humains compris, son décryptage nécessitant la maîtrise d'un savoir – même si l'homme les rapporte parfois à des causes qu'il perçoit comme supérieures. Ginzburg définit alors ce paradigme comme « conjectural », c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Bertrand de Jouvenel, une « construction intellectuelle d'un futur [ou d'un ailleurs] vraisemblable⁸⁰ ». Ce « savoir conjectural » que l'homme partage avec les autres animaux est aussi un instinct lui permettant de se repérer, de se nourrir, de se protéger, de comprendre. Ritualisée pour être assimilable, c'est une dynamique signifiante et structurante, un véritable penser.

52 On peut aller jusqu'à constater un véritable partage de langage, voire d'âme, au sein d'un même milieu entre le pisteur et le pisté. Dans la nature, l'homme ne se révèle pas systématiquement le prédateur ultime et absolu, jouisseur d'un monde qu'il conçoit comme lui appartenant. Il ne s'agit pas ici de la vision aristotélicienne, dans laquelle l'homme est perçu comme l'animal qui est le plus chez lui dans la nature, qui est le plus en adéquation avec elle. Bien au contraire, chez les gwich'in notamment, l'homme peut se considérer comme un animal chasseur parmi d'autres. D'après Nastassja Martin, pour cette communauté la chasse est d'abord celle d'images, visuelles mais aussi et surtout auditives ou olfactives. C'est bien de l'imagen qu'il est question ici, dans le sens d'une imitation ; suivre l'animal revient à s'en faire une image sensible, la plus fidèle possible, et ce en imitant sa démarche, son langage, ses comportements... jusqu'à sembler l'incarner.

« Pour entrer en relation avec les personnes non humaines convoitées, il est nécessaire de présenter quelques ressemblances, toujours avec cette même intention : se mettre en capacité d'échanger avec l'autre⁸¹. »

53 Dans ses dispositifs, Greta Alfaro soumet le spectateur à des gestes animaux dont le sens profond reste sans doute pour une grande part inaccessible. De la sorte, elle le fait rêver. Sa façon de filmer ces bêtes, de disparaître derrière des plans séquence distants, laisse libre cours à une expression animale dont l'écoute respectueuse détourne du désir de contrôle ou de capture, même du regard. C'est un rapport d'horizontalité qu'elle instaure. Mais sentir – plutôt que saisir – une signifiante animale n'est envisageable que parce qu'une certaine « réversibilité⁸² » semble permise⁸³. Nastassja Martin rappelle que pour les gwich'in « les animaux sont réputés porter un jugement sur les hommes⁸⁴ ». N'est-ce pas l'expression même d'une appréciation animale de pratiques humaines, certes sollicitée à l'insu de ces juges inattendus, qu'Alfaro cherche

à montrer ? Déporter, transférer les rituels, qui sont souvent censés distinguer l'homme du reste du vivant, du côté animal, pourrait paraître à certains comme un contresens, une forme d'outrage. Mais ces mises en scène paradoxales, révélant un homme privé de ses repères et de ses rituels, ne rejoignent-elles pas en fait l'essence du rite, qui est de créer un espace magique et vivable ? S'agit-il de fonder de « nouvelles⁸⁵ » représentations, d'aspirer à la découverte de nouvelles fondations, dans lesquelles l'animalité humaine est non seulement incontestable mais déterminante ?

- 54 Rappelons ici que certains animaux, comme le vautour justement, sont les acteurs principaux de cérémonies mortuaires organisées par l'homme. Les bouddhistes tibétains notamment, qui n'ont pas adopté les rites funéraires chinois, nourrissent soit les poissons, soit les oiseaux de proie, et surtout les vautours – dont l'extinction finit par menacer la réalisation de ce rituel – avec les corps de leurs morts⁸⁶.
- 55 Les actions animales sont aussi et d'abord création d'images, langage iconique fait de reprises, d'instauration de rythmes, appartenant au « temps cyclique⁸⁷ », et dans laquelle l'artiste opère, ou laisse opérer, comme dans le rite, un transfert. Dans cette révolution des regards et des gestes, ces animaux, convoqués au sein d'univers humains, ou devenant observateurs et praticiens de ceux-ci, pris pour modèles, ne se révèlent-ils pas encore des artistes du territoire ?

Troublante empathie

- 56 L'éthologue Lucy Bates⁸⁸, le biologiste Carl Safina⁸⁹, le neurobiologiste et philosophe Georges Chapouthier⁹⁰, le docteur vétérinaire Marie-Claude Bomsel⁹¹ ou encore la sémioticienne Astrid Guillaume⁹², entre autres, s'accordent tous pour repérer chez les animaux des attitudes et des gestes relevant de l'empathie ou de la compassion. Frans de Waal, notamment, perçoit dans cette aptitude singulière, qu'il considère comme un précurseur du sens moral, l'expression d'un dénominateur commun reliant l'homme aux autres animaux. Le phénomène projectif, fondement et organisateur de nombreuses relations sociales, peut se ressentir de différentes manières. Des artistes comme Greta Alfaro ne prennent-ils pas le parti de l'établissement de passages, au travers même de la projection, de ponts interspécifiques capables d'éclairer, à partir de cette supposée extériorité animale, des usages qui semblaient le propre de l'humain ? Lorsque l'on regarde ces animaux qui viennent manger le repas de l'homme, il est tentant, au bout d'un certain temps, pris par une sorte de « décrochage », d'échapper à notre sphère identificatoire humaine pour atteindre, ou simplement envisager d'autres formes de rapport spéculaire.
- 57 L'empathie, que le public des œuvres d'Alfaro ne peut éprouver tant il est fasciné par l'expression d'une radicale altérité animale, ne se révèle-t-elle pas a posteriori, loin du carnage, dans cet espace soudain ouvert d'une autre façon de percevoir ces gestes pas moins sensés, pas moins sacrés que ceux de l'homme ? Cette empathie-là, qui n'est pas le fruit d'un anthropomorphisme béat, résultant d'une sélection humaine des bons et des mauvais animaux, ne peut-elle alors ouvrir sur ce que le philosophe Baptiste Morizot appelle de ses vœux : une « diplomatie⁹³ » avec l'animal ? Dans une expérience qui le confronte de manière fugace au loup – autre symbole de l'animal paria – sur le plateau de Canjuers en Provence⁹⁴, Morizot confie :

« ici, le fait qu'ils nous regardent dans les yeux indique qu'ils savent quelque chose : il y a une intentionnalité cachée derrière nos yeux, comme s'il y avait quelque chose à voir, comme si nous avions vraiment une âme, trahie dans ces miroirs⁹⁵. »

- 58 Les artistes et les penseurs de ce miroitement animal ont sans doute (r)ouvert une voie sur laquelle nous n'avons fait que quelques pas. Nous ne croisons certes jamais le regard des vautours, ou des sangliers, dans les vidéos d'Alfaro, mais, comme furtivement, nous prenons acte de l'existence d'autres rituels, d'autres modes de vie(s), et nous vivons animalelement ce que nous sommes, c'est-à-dire conjointement ce que nous n'avons jamais cessé d'être et ce que nous sommes devenus.

NOTES

1. Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Traité des sensations, Traité des animaux* [1755], Paris, Fayard, 1984, p. 311.
2. Dominique LESTEL, *Les Origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2001.
3. *Ibid.*, p. 290.
4. *Ibid.*, p. 293.
5. *Ibid.*
6. James George FRAZER, *Le cycle du rameau d'or*, trad. fr., Paris, Geuthner, 1890.
7. Ludwig WITTGENSTEIN, *Remarques sur le Rameau d'Or de Frazer*, Lausanne, L'âge d'homme, trad. fr., 1982, p. 20.
8. On peut lire ailleurs : « Je veux considérer ici l'homme comme un animal ; comme un être primitif auquel on accorde certes l'instinct mais non le raisonnement. Comme un être dans un état primitif. En effet, quelle que soit la logique qui suffise pour un moyen de communication primitif, nous n'avons pas à en avoir honte. Le langage n'est pas issu d'un raisonnement. » Ludwig WITTGENSTEIN, *De la certitude*, Paris, Gallimard, 1976, § 475, p. 115.
9. Cary WOLFE, *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.
10. J'emprunte ici le terme au domaine des études littéraires. Anne Simon (Centre de recherches sur les arts et le langage, CNRS/EHESS) le définit ainsi : « La zoopoétique est une approche littéraire des textes fondée sur un renouvellement des interfaces avec des disciplines relevant des sciences humaines et sociales tout comme des sciences du vivant. » <https://animots.hypotheses.org>, consulté le 06/08/2018.
11. Albert PIETTE, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains, Rencontre avec des "batesoniens" », *Terrain* n° 29, 09/1997, p. 142.
12. *Ibid.*, p. 144.
13. Cf. Julian HUXLEY, *Le Comportement rituel chez l'homme et chez l'animal*, tr. fr. Paris, Gallimard, 1971.
14. Plus tard, Renck et Servais, dans cette voie, suggéreront également que les comportements ritualisés chez les animaux se déploient souvent à une autre échelle que les mouvements dont ils sont issus et qu'ils ont transformés en signaux spécifiques (Jean-Luc RENCK et Véronique SERVAIS, *L'Éthologie. Histoire naturelle du comportement*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 76-77).
15. Julian HUXLEY, *Le Comportement rituel*, op.cit., p. 9.

16. *Ibid.*, p.21. Huxley poursuit : « bien que l'étude du rapport stimulus-réponse constitue un aspect important de la psychologie animale il est tout à fait fallacieux d'en exagérer l'importance comme on l'a fait si souvent par le passé. Dire qu'il représente la totalité du comportement animal équivaudrait à prétendre que les salles de jeu de Las Vegas donnent une image d'ensemble des entreprises humaines. » (p. 123).
17. *Ibid.*, p. 23.
18. Erving GOFFMAN, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991, p. 9.
19. Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1959), trad. fr., Paris, Minuit, 1973, p. 18.
20. *Ibid.*
21. John SMITH, *The Behavior of Communicating*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1977, p. 437.
22. Yves WINKIN, « La notion de rituel chez Goffman. De la cérémonie à la séquence », *Hermès* n° 43, 2005, p. 74.
23. Cf. Jane GOODALL, *The Chimpanzees of Gombe: Patterns of Behavior*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986.
24. Cf. Gordon M. BURGHARDT, *The Genesis of Animal Play: Testing the Limits*, Cambridge, MIT Press, 2005.
25. Cf. Marc BEKOFF, *The Philosophy and Biology of Cognitive Ethology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1997 ou Marc BEKOFF et John BYERS (éd.), *Animal play: Evolutionary, Comparative, and Ecological Perspectives*, Cambridge University Press, 1998.
26. Robert ARDREY, *The Territorial Imperative: A Personal Inquiry into the Animal Origins of Property and Nations*, New York, Atheneum, 1966. Les œuvres d'Ardrey, très populaires, ont influencé de nombreux artistes et notamment Stanley Kubrick qui s'en inspire dans l'élaboration, en 1968, de *2001 : l'Odyssée de l'espace* et *Orange mécanique*.
27. David LACK, *The Life of the Robin*, Londres, Pallas Athene, 1943.
28. Jacob von UEXKÜLL, *Mondes animaux et monde humain* [1935], Paris, Denoël, 1965.
29. L'animal peut représenter le catalyseur de différents sentiments, allant de l'empathie à l'hostilité, voire agir comme une conscience de substitution.
30. Le vautour est une espèce plutôt solitaire, mais certaines circonstances le rendent grégaire. C'est notamment le cas lorsqu'il y a abondance d'aliments dans un lieu donné. Ils se regroupent alors, formant parfois un groupe composé de plus de dix individus.
31. Qui étaient notamment présentées dans l'espace d'exposition « Bêtes off », à la Conciergerie de Paris (2011-2012), en regard du film.
32. Alfred HITCHCOCK, *Les Oiseaux*, 120', 1963. Le film a d'ailleurs inspiré des artistes comme le photographe japonais Yoshinori Mizutani, qui, pour sa série *The Birds* (2014-2016) notamment, donne à voir des nuées en vol ou posées sur des fils électriques, les superposant parfois afin d'amplifier encore un effet de multitude. C'est la prolifération d'oiseaux d'origine domestique, rendus à la liberté, qui lui a rappelé des scènes du film. Comme pour Hitchcock et Alfaro, la présence menaçante des oiseaux sert de déclencheur, permettant d'engager une réflexion sur la perception d'un naturel incontrôlable par la société.
33. La quête de la nourriture, rappelle Jean-Christophe Bailly, est « fille naturelle de l'hétérotrophie, et en lui supposant comme c'est l'usage un fort quotient d'avidité, dents de fauves ou de squales et piqués de rapaces... » (Jean-Christophe BAILLY, « La forme animale », *Le Portique* n° 23-24, 2009, <https://journals.openedition.org/leportique/2426>, consulté le 30 septembre 2016).
34. Mary DOUGLAS, *De la souillure*, Paris, Maspero, 1971.
35. Jean-Pierre POULAIN, *Dictionnaire des cultures alimentaires*, Paris, PUF, 2012, p. 60. Cf. également Claude FISCHER, *L'Homnivore*, Paris, Odile Jacob, 1990.

36. On songera par exemple à son installation-performance *European Dark Room*, en 2012, dans laquelle l'artiste entreprend la métamorphose d'un bureau d'une ancienne manufacture de tabac de la banlieue madrilène datant du XVIII^e siècle. Les murs de celui-ci sont intégralement recouverts de chocolat, donnant sens au titre. La performance commence lorsqu'un système de chauffage est mis en route. La chaleur avoisine bientôt les cent degrés Celsius. La conséquence ne tarde pas : le chocolat fond, les parois du local semblant littéralement l'exsuder.
37. Marcel MAUSS, « Les techniques du corps », communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, publiée dans le *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 15 mars-15 avril 1936.
38. Il se réfère en cela à divers types de relations ritualisées qu'établissent certaines tribus australiennes avec des kangourous, des émeus ou encore des chiens sauvages.
39. Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 373.
40. Christine LAQUET, *Tir de nuit*, photographies, vidéo NB, 5'21", 2012.
41. « Ces animaux – dit l'artiste – pris au piège de l'image délivrent une pose qui me renvoie à l'acte photographique lui-même. Sa violence, sa poésie, sa beauté, de l'animal pris sur le vif, acteur et captif en même temps d'un témoignage qui, par cette technique, se rapproche de la caméra de surveillance en espace naturel ». Site officiel de l'artiste, <http://www.christinelaquet.com/videos/>, consulté le 31 mars 2019.
42. Sonia LEVY, « Présences animales », *Billebaude* n°10, Grenoble, Glénat, 2017, p. 46.
43. Éric Baratay rappelle que les sciences sociales ont, au XX^e siècle « creusé le fossé entre "nature" et "culture", "animal" et "homme". L'une des raisons a été la nécessité de réagir, après-guerre, aux idéologies biologiques néfastes, le nazisme ayant placé des hommes en dessous de certains animaux. » Éric BARATAY, « Pour une histoire éthologique et une éthologie historique », *Études rurales*, n°189, 2012, p. 94.
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*
46. *Ibid.*
47. Cf. notamment Kaitlyn M. GAYNOR, Cheryl E. HOJNOWSKI, Neil H. CARTER et Justin S. BRASHARES, « The influence of human disturbance on wildlife nocturnality », *Science* vol. 36, Juin 2018, p. 1232-1235.
48. Le vautour subit, lui aussi, des perturbations dues aux activités humaines, surtout en ce qui concerne les lieux de nidification et les collisions avec les lignes à haute tension.
49. À ce sujet, en 2016, l'Institut Salk (Californie) a donné vie en laboratoire à des embryons viables homme-cochon. Le développement de ces chimères d'un nouveau genre a été stoppé au bout d'un mois, stade auquel une cellule sur 100 000 se révélait être humaine.
50. La vue du gâteau ne va pas susciter chez les sangliers d'excitation particulière. Jacques Vauclair rappelle qu'un « stimulus visuel comme signal de nourriture [...] n'est pas le plus approprié pour les vertébrés supérieurs. » (Jacques VAUCLAIR, *La Cognition animale*, Paris, PUF, 2004, p. 10.)
51. Qu'on pourrait également associer à la « comfort food ».
52. Éric BARATAY, « Pour une histoire éthologique », *op. cit.*, p. 98.
53. Il s'agit de *Fall On Us, And Hide Us* (2011), une installation réalisée dans l'église romane du XI^e siècle abandonnée du village en ruine de Bézquiz, dans la vallée de Valdorba, au cœur de la Navarre natale de l'artiste. En quête du catholicisme ancestral, mêlé au paganisme et aux influences gréco-latines, et anéanti par l'Inquisition au début du XVII^e siècle, cette œuvre consiste dans l'installation à même le sol de squelettes d'animaux en tout genre. Sur l'autel l'artiste a déposé le corps dépecé et étêté d'un agneau rappelant l'animal pascal, mais placé sur le dos, comme à l'envers, prêt à cuire. On songera également à *Invenición* (2012), installation investissant cette fois un ancien couvent de Mexico transformé en musée. À l'intérieur de la

partie centrale de l'église, près de l'autel désaffecté, Alfaro fit construire une petite chapelle dont la structure, conçue en plaques de plâtre, est enduite de meringue reprenant les décors dans le style baroque mexicain. Le public est invité à déguster le décor. La nourriture culturelle prend alors corps pour devenir comestible ; la production artistique est vouée à être détruite, ingérée par l'homme.

54. C'est un arrêté préfectoral, en France, qui classe le sanglier parmi les gibiers, dont la chasse est limitée par un quota, ou parmi les nuisibles - l'ampleur de leur abattage étant alors fonction des dégâts occasionnés aux cultures principalement.

55. Le vautour, en faisant disparaître les cadavres en décomposition, réduit par exemple les risques de propagation de certaines maladies.

56. Le vautour moine, acteur de *In Ictu Oculi*, a d'ailleurs été réimplanté en Europe. Sa protection, encadrée par une directive européenne dès 1979, a permis l'augmentation de sa population, notamment en Espagne.

57. « That area of Navarra [...] was in the cross over between different cultures. You can see the remains of Catholicism, Basque culture and myths, French influence and roman Paganism. » (Traduction de l'auteur). Propos recueillis par Morgan QUAINANCE, *A very crafty and tricky Contrivance*, Londres, Founder & Chairman Genesis Foundation, 2013, p. 11.

58. Cf., entre autres, Robert A. HINDE, « The Biological Significance of the territories of birds », *Ibis*, vol. 48, 1956, p. 340-369, Bernard RICHARD, « Le Comportement territorial chez les Vertébrés », *Territoire et domaine vital*, Paris, Gaston Richard, 1970, p. 2-19, Aristide H. ESSER, *Behavior and Environment. The Use of Space by Animals and Men*, New York-Londres, 1971.

59. La mise en scène de la table, au centre du cadre, est une incontestable référence aux conventions de la peinture, surtout des XVI^e et XVII^e, comme l'illustre, entre autres, la *Cène à Emmaüs* du Caravage (vers 1601).

60. « Et Babylone, l'ornement des royaumes, la fière parure des Chaldéens, sera comme Sodome et Gomorrhe, que Dieu détruisit. Elle ne sera plus jamais habitée, elle ne sera plus jamais peuplée ; l'Arabe n'y dressera point sa tente, et les bergers n'y parqueront point leurs troupeaux. Les animaux du désert y prendront leur gîte, les hiboux rempliront ses maisons, les autruches en feront leur demeure et les boucs y sauteront. Les chacals hurleront dans ses palais, et les chiens sauvages dans ses maisons de plaisance. » Esaïe 13.19, Nouvelle Édition de Genève, 1979.

61. Aldo LEOPOLD, *Pour la Santé de la Terre*, Paris, José Corti, 2014, p. 59.

62. *Ibid.*, p. 47.

63. Parmi les philosophes qui se penchèrent sur le sujet au XVIII^e, David Hume, dans « Of the standard of taste », avait tenté de montrer comment le goût, bien que subjectif, se rapporte à des jugements établis à partir de règles entendues, mais qui peuvent être « faussées », empêchant de percevoir des choses objectivement belles. En cela tous les goûts ne se valent pas, et les êtres plus avertis sont souvent le fruit d'une formation délicate. L'appareil sensoriel humain est alors l'objet de débats virulents tentant d'énoncer un avis définitif sur la définition même du « bon goût » cf. David HUME, « Of the standard of taste », in *Four dissertations*, Londres, A. Millar, 1757.

64. Jean-Anthelme BRILLAT-SAVARIN, *Physiologie du goût*, 1848, seconde des dix réflexions placées en introduction de l'ouvrage.

65. Cf. Claude Marcel HLADIK, Sabrina KRIEF, Bruno SIMMEN et Patrick PASQUET, « Le goût n'est pas le propre de l'homme », *La Recherche* n° 443, 2011, p. 64-67, et aussi Claude Marcel HLADIK, Patrick PASQUET, Vicktoria DAMILOVA et Göran HELLEKANT, *The Evolution of Taste Perception : psychophysics and taste nerves tell the same story in human and non-human primates*, Comptes Rendus Palevol, 2. 10.1016, Elsevier, 2003.

66. Michael A. HUFFMAN, Mesfin SEIFU, « Observations on the illness and Consumption of a Possibility medicinal Plant *Vernonia amygdalina* by a wild Chimpanzee of the Mahale Mountains National Park Tanzania », *Primates* n° 30, 1989, p. 60-63.

67. Nastassja Martin s'est intéressée aux techniques de traque et de chasse de nombreux animaux effectuées par les *gwich'in*, des autochtones d'une région du Nord-Ouest de l'Amérique du Nord. Sa thèse réalisée sous la direction de Philippe Descola, s'intitule *Les âmes sauvages : Gwich'in, occident, environnement : rencontre des mondes en subarctique (Haut Yukon, Alaska)*.
68. Nastassja MARTIN, « Sur les traces des invisibles », *Billebaude* n°10, Grenoble, Glénat, 2017, p. 27.
69. Cf. à ce sujet : ÉRIC BARATAY, *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*, Paris, Le Seuil, 2012.
70. L'appareil digestif du vautour est conçu pour la consommation d'aliments avariés. Ceux-ci sont stockés quelques heures à l'intérieur de son jabot dans lequel la nourriture connaît une première fermentation microbienne. L'intestin du volatile dispose d'une flore intestinale dense qui détruit ensuite la majeure partie des agents nocifs.
71. La psychologue Marie Le Fourn rappelle que chez les humains « tuer les animaux implique certaines règles d'abattage avec ou sans contrôle spirituel sur le « meurtre alimentaire » (selon les rites halal, casher, ou toute pratique impliquant un sacrifice suivi de prières, ou encore d'excuses adressées à l'âme ou à l'esprit de l'animal). En effet, nous ne pouvons pas nous considérer comme trop près du meurtre, intensément pulsionnel, ou de toute forme de sauvagerie, « d'ensauvagement ». Les rituels d'abattage servent alors à mettre à distance la souffrance de l'animal, c'est-à-dire à maîtriser le pulsionnel (et une certaine jouissance pouvant lui être associée) ainsi qu'à respecter certaines logiques de proximité. » Marie LE FOURN, « La rencontre de l'aliment, aliment de rencontre et représentations : comment questionner la construction du moi au travers de l'alimentation », *Cliniques*, 2013/2 (N° 6), p. 210.
72. *Ibid.*, p. 209.
73. Daniel MAILLARD, *Occupation et utilisation de la garrigue et du vignoble méditerranéens par le sanglier (Sus scrofa)*, Thèse, Aix-Marseille, 1996.
74. Dominique LESTEL, *Les Origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2001.
75. *Ibid.*, p. 330.
76. Tim INGOLD, « Culture, nature, environment: steps to an ecology of life », in *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, Routledge, 2000, p. 23.
77. Tim Ingold remarque que « lorsque le chasseur parle de la manière dont le caribou s'est présenté à lui, il ne cherche pas à dépeindre l'animal comme un sujet autonome et rationnel dont la capitulation aurait servi à extérioriser quelque résolution intérieure. Le récit du chasseur est une représentation vivante ; et son but est de donner forme à une sensation humaine – dans ce cas, la sensation de l'intense proximité du caribou, un autre être vivant doué de sensations. À ce moment décisif du face-à-face, le chasseur sentait la présence massive de l'animal ; il la sentait comme si son propre être était lié ou même mélangé à celui de l'animal – une sensation semblable à celle de l'amour, semblable à celle de l'acte sexuel dans le domaine des relations humaines. En racontant la chasse, il donne forme à cette sensation par le biais du langage. » (*Ibid.* p. 25).
78. Louis LIEBENBERG, « Les Origines de la science », *Billebaude* n°10, 2017, p. 12.
79. Carlo GINZBURG, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat* n° 6, Paris, Gallimard, 1980, p. 12.
80. Bertrand de JOUVENEL, *L'Art de la conjecture*, Monaco, Le Rocher, 1964, p. 31.
81. Nastassja MARTIN, « Sur les traces des invisibles », *op. cit.*, p. 22.
82. *Ibid.*, p. 25.
83. On songe notamment à Hemingway, qui, dans *Le vieil Homme et la mer*, personnifiant l'espadon, souvent visible, accorde au pêcheur et au poisson la capacité d'entrer mutuellement dans la conscience de l'autre, finissant par confondre le sort des deux êtres face à un milieu qui leur est hostile.

84. Nastassja MARTIN, « Sur les traces des invisibles », *op. cit.*, p. 25.
85. Le terme est ici discutable si on considère les nombreuses sociétés pour lesquelles la frontière qui sépare l'homme du reste du vivant est poreuse, voire inexistante.
86. « Dans les régions de haute altitude où le bois est rare, la crémation n'est employée que pour les lamas et les personnalités, à l'exception toutefois des plus hauts dignitaires religieux dont le corps est conservé par embaumement » (Marc MONIEZ, Christian DEWEIRDT, Monique MASSE, *Le Tibet*, Paris, Éditions de l'Adret, 1999, p. 278) Cf. également : Niema ASH, *Flight of the Wind Horse. A Journey into Tibet*, Londres, Random House, 1990. Cette cérémonie mortuaire qui a été pratiquée par certains peuples amérindiens, l'est encore aujourd'hui en Iran par les adeptes de la religion mazdéenne réformée.
87. Par opposition à la vision occidentale, selon laquelle « la succession des événements est conçue comme rectiligne ; ils s'alignent de part et d'autre de l'un d'eux tenu pour privilégié et qui sert de rapport unique pour le compte des années, que celles-ci soient antérieures ou postérieures à une donnée choisie. » Roger CAILLOIS, « Temps circulaire et temps rectiligne », *Diogenes* n° 42, 1963, p. 3.
88. Lucy BATES, « Do Elephants Show Empathy? », *Journal of Consciousness Studies*, n°10-11, 2008, p. 204-25.
89. Carl SAFINA, *Beyond Words: What Animals Think and Feel*, New York, Henry Holt and Co., 2015.
90. Georges CHAPOUTHIER, *Biologie de la mémoire*, Paris, Odile Jacob, 2006.
91. Marie-Claude BOMSEL, *Mon histoire naturelle : vétérinaire auprès des animaux sauvages*, Paris, Arthaud, 2016.
92. Astrid GUILLAUME, « Animal : « être sensible » unanimement désensibilisé. Sémiotique du sensible », *Revue trimestrielle de la Fondation Droit Animal, Éthique et Sciences*, n°81, avril 2014, p. 35-37.
93. Baptiste MORIZOT, *Les Diplomates, Cohabiter avec les loups sur une nouvelle carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016.
94. Le philosophe témoigne : « 4 h du matin, rencontre avec le loup à 40 pas, d'homme à homme. C'est absurde, mais c'est la première et plus limpide formule qui me vient à l'esprit pour la verbaliser. Impression qui devient une énigme à résoudre. » Baptiste MORIZOT, « Rencontres animales, voir un loup d'homme à homme », *Vacarme* n° 70, Bêtes à penser, janvier 2015, <https://vacarme.org/article2728.html>, consulté le 08/01/2016.
95. *Ibid.* Songeons également à la formule de Waal : « La cupidité a vécu, l'empathie est de mise. Il nous faut entièrement réviser nos hypothèses sur la nature humaine. » (Propos de Frans WAAL recueillis par Pierre LE HIR, « Des animaux doués d'empathie. Une leçon de vie du primatologue Frans de Waal », *Le Monde*, 26 février 2010).

RÉSUMÉS

L'éthologie a depuis longtemps remarqué que nombreux sont les exemples de groupes animaux organisés en sociétés dont les logiques relationnelles et les pratiques collectives peuvent être comparées à celles des hommes. Des artistes contemporains ont envisagé un transfert entre l'homme et l'animal susceptible d'interroger la phénoménologie d'une corporéité sociale. Pour certains d'entre eux, comme Greta Alfaro, le rituel humain peut être relu – ou revu – par l'animal. Le vautour ou le sanglier se révèlent les complices involontaires d'une enquête sur des pratiques

que l'on pourrait croire spécifiques à l'humain. Et, partant, ils permettent ainsi d'ouvrir le champ d'un patrimoine commun.

Many animal societies display relational logic and collective practices that can be compared to those of humans, as it has been noticed by ethology. Contemporary artists have considered a transfer between human and animal susceptible to question the phenomenology of a social group. For some of them, like Greta Alfaro, the human ritual can be re-read - or reviewed - through animal. The vulture or the wild boar prove to be the involuntary accomplices of an investigation on practices which we could consider specific to the human being. And therefore, they so allow to open the area of a common heritage.

INDEX

Mots-clés : animal, rite, geste, corps social, performance.

Keywords : animal, ritual, gesture, social body, performance.

AUTEUR

VINCENT LECOMTE

Vincent Lecomte est chercheur, enseignant et artiste. Docteur en esthétique et sciences de l'art, il est membre du Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine et chargé de cours au département Arts plastiques de l'université Jean Monnet de Saint-Étienne. Sa thèse, « Un Penser animal à l'œuvre », étudie les différentes façons dont l'art convoque l'animal pour mettre en évidence une autre conscience possible du monde. Sa pratique artistique est un laboratoire permanent dans lequel le dessin, la composition sonore et l'image animée contribuent à alimenter une recherche qui se traduit et se produit sous la forme d'accrochages, d'installations, mais également de projections ou de concerts.