Vincent Lecomte

L'art contemporain à l'épreuve de l'animal

L'Harmattan

Défiguration

> Ensauvagé comme ces chiens de poursuite et tenté de hurler comme eux, [le piqueux] n'en restait pas moins un homme, intelligent et maître de lui[196].
>
> Maurice Genevoix, *La Forêt perdue*.

Le chien ne donne pas simplement corps à une domesticité qui nous rapproche de lui, ou qui nous confondrait dans un espace fait de territoires cloisonnés. Il est encore l'incarnation d'une férocité, dont l'homme n'est ni foncièrement éloigné ni exempt. Néanmoins, dans un jeu de réversibilité, le chien peut devenir la cible de notre cruauté, le souffre-douleur par excellence. Au-delà du personnage canin ambigu qu'incarne Kulik, d'une agressivité qui est d'abord celle d'un homme contre d'autres hommes, certains artistes ont interrogé expressément l'image de la violence associée à la figure du chien. Il peut s'agir aussi bien de la violence exprimée par l'animal que de celle qui lui est faite.

Pour la série « Les Chiens[197] », réalisée entre 2008 et 2013, Tina Merandon a photographié des molosses pris sur le vif, prêts à bondir, toutes dents dehors. Leurs babines retroussées laissent saillir des crocs menaçants. Leurs yeux exorbités, « fous », fixent l'objectif, trahissant une agressivité exacerbée. Les chiens en situation d'attaque sont saisis de nuit par la lumière vive du flash. De ce fait, peu d'éléments du contexte restent perceptibles, la clarté venant auréoler ces animaux présentés de face. La présence discrète du bitume, des gravillons d'un chemin ou d'un terre-plein, du béton, d'un carrelage ou de quelques brins d'herbe, forment un décor pauvre qui met en avant, littéralement, le corps des bêtes. La gueule constitue le point focal de la photographie, concentrant toute l'attention du spectateur.

196. Maurice Genevoix, *La Forêt perdue,* Paris, Plon, 1967, p. 41.
197. La série « Les Chiens » a été exposée lors des Photaumnales à la Galerie nationale de la Tapisserie de Beauvais, du 14 septembre au 10 novembre 2013.

Tina Merandon, *Chien n° 1,* série « Les Chiens », 2008-2013

Ce sont les dents et surtout les yeux qui retiennent l'attention de l'observateur, puis la posture de ces corps prêts à fondre sur une proie qui pourrait être le photographe, et, par translation ou par transfert, le spectateur même. C'est la raison pour laquelle « ces scènes d'agression provoquent la réceptivité émotionnelle du spectateur et réveillent ses angoisses[198] ». La forme du portrait – on a pu, entre autres, le vérifier avec William Wegman – peut susciter une projection identificatoire. Toutefois, ici, nous sommes doublement séparés de ces individus animaux. D'une part, leur animalité est incontestable, radicalisée par leur attitude. D'autre part, la position du spectateur est similaire à celle de la photographe, c'est-à-dire de la personne sur qui ces chiens sont lâchés : intrus, ennemi potentiel, proie offerte ? Si, donc, une identification est possible de prime abord, c'est bien vers la photographe même qu'elle s'oriente.

198. Voir le site de l'artiste : www.tinamerandon.com (consulté le 23/07/15).

Tina Merandon, *Anima II n° 2*, série « Anima », 2014

Ailleurs, Merandon n'hésite pas, à l'inverse, à user de la proximité la plus étroite avec l'animal. Dans la série « Anima », datant de 2014, elle met notamment en confrontation des animaux et des enfants, dans un rapport fusionnel, et transitionnel[199], affirmé. Dans certaines de ces photographies, les deux corps, humain et animal, finissent par n'en former plus qu'un ; une sorte d'hybridation[200] est créée par le positionnement des sujets photographiés ainsi que par l'angle de vue choisi. Cette confusion donne corps à une entité étrange : on croirait presque avoir affaire à une chimère « viable ».

> Ce qui frappe, précisément, dans la série consacrée aux enfants et aux animaux, « Anima », c'est une sorte d'incorporation indifférenciée qui permet l'invention d'un nouvel être hybride et

199. Donald Winnicott a longuement étudié le statut d'« objet transitionnel » vivant, surtout dans le rapport qui s'établit entre l'animal de compagnie et l'enfant (cf. notamment *Les objets transitionnels* [1913], trad. J. Kalmanovitch et A. Stronck-Robert, Paris, Payot, 2010).

200. « Nouveau paradoxe : les postures des enfants […] sont en fait des prolongements de l'animal, comme si les deux corps n'en faisaient plus qu'un, fragilisant ainsi la frontière entre l'humanité et animalité, la rendant ténue, labile » (Dominique Baqué, « Combattre la mort par le mouvement », *Anima et Bang,* catalogue de l'exposition, Aulnay-sous-Bois, 2014, http://www.tinamerandon.com, consulté le 26/07/2015).

> féerique : l'enfant-animal […] l'animal domestique – chien, chat, cochon d'Inde, perruche – accompagne souvent la solitude de l'enfant, qui vit ce rapport instinctivement, intuitivement, par opposition à la relation plus rationalisée que l'adulte entretient avec l'animal[201].

Dans « Les Chiens », le transfert opère différemment, au point que l'on peut se demander si « Anima » ne se présenterait pas comme son pendant sériel antithétique. Avec « Les Chiens », une forme d'extraction des corps a lieu, relevant du désir de montrer une altérité animale – ou de la retrouver – dont la violence serait la meilleure expression. Là où « Anima » semble faire la démonstration plastique d'une porosité des frontières, d'une sorte d'assimilation physique, « Les Chiens » désire se saisir, au cœur de l'image même, des indices irréductibles de la présence de l'autre.

« Devant de telles images, plusieurs dimensions de nos peurs s'affrontent : crainte irrationnelle du monstre, crainte réaliste de l'agression. C'est l'enfant apeuré en nous qui réagit, tout autant que l'adulte, dont la mémoire inconsciente est nourrie des violences de son histoire collective et personnelle[202]. » Le caractère spectaculaire est également lié au format impressionnant des œuvres. Plus grandes que nature, et accrochées à hauteur d'homme, les photographies rendent encore plus menaçants ces molosses. Élevés soudain au-dessus de leur condition animale, par la taille qu'ils prennent, ils ont l'allure de monstres, de corps hybrides entre le chien, reconnaissable, et une forme de créature légendaire, cauchemardesque, brusquement révélée. Toutefois, le spectateur ne cesse de se rassurer par la prise de distance qu'impose la représentation, tout en tentant de se saisir, fasciné, de l'invite qui lui est faite de pénétrer l'intimité de la violence. Il a comme le sentiment d'avoir échappé à ces prédateurs et de se délecter, en voyeur autorisé, de l'observation, de l'anatomie des rouages profonds de leurs humeurs. Cette position lui procure à n'en pas douter une jouissance, celle de la domination par le voir.

Mais l'instinct de défense – ou de survie – face à la menace, même représentée, ressurgit. Difficile de ne pas envisager une situation dans laquelle un chien pourrait s'en prendre violemment à vous. De ce phénomène instinctif, Merandon livre « comme une première allégorie[203] ». Pour elle, la peur « constitue, avec l'instinct animal, filial, de protéger son petit, l'une des "passions" primitives, premières et

201. Dominique Baqué, « Combattre la mort par le mouvement », *op. cit.*
202. *Ibid.*
203. *Ibid.*

fondatrices chez l'humain[204] ». Mais dans cette série la volonté d'attaquer et surtout de tuer semble tout aussi évidente, irrépressible. Dans « Les Chiens », l'animal représente le prédateur, et la distance que ménage le médium paraît contrariée par la proximité des plans et l'intensité du motif. Cette promiscuité avec les corps remet en cause la sécurité que semble offrir le lieu d'exposition et crée un climat inconfortable : cet étrange télescopage, ce fondu enchaîné/déchaîné est suscité par la perspective de vivre une véritable scène d'agression.

Cette sensation est due à la présence des corps en mouvement et pourtant en tension, laquelle est redoublée par l'impression d'arrêt sur image. Le corps est souvent au centre du travail de Tina Merandon, et tout spécialement le corps en action. La photographie de danse, notamment, prend une grande place dans son œuvre, mais également le portrait d'individus insérés dans un environnement social déterminant. Selon l'artiste, la photographie est le médium idéal pour représenter l'exacerbation d'une situation. Merandon choisit-elle de saisir le mouvement de corps animaux en suivant la manière avec laquelle elle capte les gestes humains ? La série « Bang[205] » de 2013 par exemple, en mettant en scène habitants, danseurs, comédiens et sportifs, à travers le choc des corps, leur affrontement, entre chorégraphie et lutte, n'est pas sans faire penser à ses représentations des joutes animales[206].

Mais, dans « Les Chiens », le corps-à-corps cher à Merandon n'est jamais atteint ; l'action est saisie « sans conséquences ». À travers cette galerie d'êtres captés à l'acmé d'une action, il est question de proposer l'esquisse de caractères, de personnalités. En effet, la série invite à la comparaison entre les différents « personnages canins » et finit par rendre à chacun d'eux la personnalité dont on attend l'expression dans un portrait. L'isolement de chaque chien, dont le corps contraste nettement avec le reste de la photographie – dans laquelle il occupe la majeure partie de

204. *Ibid.*

205. Résultant d'une résidence à La Capsule au Bourget.

206. Pour Dominique Baqué, l'artiste photographe « revient d'une certaine façon sur le rapport homme/animal – même si aucun animal n'est ici présent – en s'interrogeant sur ce qu'est un groupe, ou plus exactement une « meute », avec son chef, son « dominant » : tous termes qui relèvent de la sphère animalière mais s'appliquent parfaitement à ces hommes pour la plupart sans visages ni regards, torses nus, pieds nus eux aussi, qui chorégraphient un étrange ballet de violence, de haine et de jeu, où les corps devenus masses se cognent, s'emboîtent, se harcèlent, s'empoignent, s'enlacent, sur fond uniformément noir » (Dominique Baqué, « Combattre la mort par le mouvement », *op. cit.).*

l'espace –, accentue encore cette individuation. Mais donner une identité à ces molosses, c'est aussi, assurément, une façon de tenter de dépasser la peur qu'ils inspirent. Tina Merandon n'a sans doute pas apprivoisé les chiens avec lesquels elle travaille ; « du moins peut-elle en parler en les nommant, en les différenciant les uns des autres, au-delà de la peur qui les rend tous semblables[207] ». En effet,

> d'un chien, elle dit que sa gueule pointue évoque une souris, d'un autre qu'il est un Goliath, énorme masse de poils. D'autres ressemblent à un jeune chien rageur, à une vieille bête colérique, à un hybride pervers de chien, de chauve-souris et de rat… Et ce fila brésilien dont on sait, de triste mémoire, qu'il était dressé pour massacrer les esclaves noirs qui osaient prendre la fuite[208].

De races différentes, ils semblent encore appartenir à une autre sorte de série, celle d'un répertoire zoologique ou d'un classement par pedigrees. L'exposition de ces types animaux incite alors à une recherche complémentaire, celle de la spécificité dans la manifestation de l'agressivité. On peut s'attacher ainsi à des formes de rictus, la manière dont la mâchoire s'ouvre, au placement des pattes, à l'incarnation des regards… D'une épreuve à l'autre, on est même tenté de croiser et distinguer les indices physionomiques révélant des modes singuliers d'expression de la violence.

Si l'agressivité de ces bêtes impose une barrière radicale – physique et psychologique, du fait de l'incongruité autant que de la décontextualisation de l'action, mais aussi par la nature même du sujet animal présenté –, si elle intime un recul, l'œil, dans un second temps, est en quête d'éléments qui permettent d'expliquer leur état et de comprendre ce qui les anime. La spontanéité de leur réaction ne peut pas être mise en doute. À la différence des chiens de Wegman, chez ceux que montre Merandon le jeu semble radicalement exclu. La photographe cherche-t-elle par ce travail à retrouver une sorte d'état naturel de la violence ? Pourtant, il est bien question ici de chiens domestiques. Qui plus est, si l'on prend soin de s'informer, on apprend qu'il s'agit de bêtes de combat. Tout comme chez Wegman, difficile d'oublier le contexte humain qui préside à la prise de vue ; toutefois c'est par une expression très animale qu'ici il transparaît. La photographe ne cache pas sa volonté de rendre compte d'une certaine violence sociale, politique, voire culturelle :

207. *Ibid.*
208. *Ibid.*

> Violence, barbarie, radicalisation fasciste… Je ressentais depuis plusieurs années en Europe une ambiance très proche de l'entre-deux-guerres, autour de 1930. Une violence sourde ou déclarée […]. Mes Chiens expriment ce sentiment. Je voulais traduire cette peur, cette violence en images. Une manière de dépasser la narration, de se tourner vers la sensation, d'agir immédiatement sur le spectateur en le touchant par l'instinct, la force émotionnelle[209].

Face à cette galerie de portraits à la force plastique indéniable, on pourrait également presque entre-distinguer les faces allégoriques de peurs archaïques, de figures culturelles – légendaires ou mythiques –, voire historiques, d'instincts finalement autant animaux qu'humains. En effet, le chien a souvent été l'une des armes de la domination, et même de l'exercice de la cruauté de l'homme. Il n'est que de songer au statut qui lui a été attribué par ses maîtres, tortionnaires, miliciens, exécutants des tâches les plus sombres d'une histoire passée, parfois récente. Dans la série de Merandon, l'« outil » du pouvoir, l' « arme » vivante est livrée – face caméra, et face au regard du spectateur – seule ; pourtant plane la présence humaine et son cortège de pulsions prédatrices. « La question du pouvoir et de la violence se situe au cœur de la démarche de Tina Merandon : ou peut-être plus exactement, celle de la confrontation. À l'animal, à l'autre, au groupe[210]. »

Avec « Vertigo » (2005-2011), série partiellement réalisée en même temps que « Les Chiens », la photographe affronte directement la figure du politique. Ne s'agit-il pas aussi pour elle, à travers cette suite de portraits de femmes et d'hommes politiques français, de saisir des manières d'une certaine forme d'« animalité » ? La présentation (sans trop de complaisance ni de fard) de leur corps fait de ces êtres – rusés, et usés par l'exercice politique – de véritables bêtes de pouvoir. Le pouvoir, uniquement exprimé dans ce déploiement de puissance, comme réduit à sa forme essentielle, est précisément l'un des enjeux principaux de la série « Les Chiens ».

Le contexte de ces prises de vue a son importance puisqu'elles ont été réalisées auprès de dresseurs de la banlieue parisienne. La mise en scène – et en condition – de ces chiens de combat donne à voir une situation d'attaque. On peut se demander si ce travail se trouve éloigné de

209. Propos de l'artiste cités par Éric Karsenty, « Tina Merandon », *Fisheye* n° 24, mai-juin 2017, p. 38.
210. *Ibid.*

la capture de spectacles vivants que pratique par ailleurs Merandon. Ici, la violence a été mise en scène. Elle doit même s'exprimer à un moment essentiel du dressage de ces chiens, lors duquel l'animal doit bondir sur l'ennemi potentiel de son maître. La photographe a volontairement « pris la place » de cet intrus. De plus, tout comme la banlieue a généré des modes, des us, des langages et des danses spécifiques, elle a aussi cherché à développer un rapport privilégié avec l'animal, en particulier le chien.

Le chien est fréquemment devenu le symbole de l'expression d'une agressivité latente, assortie aussi bien de la volonté de la maîtriser que du désir de l'utiliser, souvent en l'exacerbant. Un savant équilibre préside à l'élevage de ces bêtes, capables de se révéler sans merci lors du combat, tout en faisant preuve d'un indéfectible respect de l'ordre. Entre intérêt et peur, l'ambivalence comportementale du chien a été depuis longtemps exploitée par l'homme. Boris Cyrulnik y perçoit des similitudes de comportement avec des stratégies de chasse propres aux loups[211]. Le paléontologue allemand Frederick Everard Zeuner évoque une chasse coopérative interspécifique dès l'origine de la collaboration entre l'homme et le chien, conditionnant en partie leur coévolution[212]. Mais le rapport, fait d'intérêts respectifs, entre chien et homme, a souvent muté et s'est diversifié. On peut constater l'apparition d'une véritable dissociation entre des pratiques destinées à assurer la survie de l'espèce humaine et le désir d'user des mêmes caractéristiques comportementales à des fins identitaires voire commerciales ou ludiques. Au sujet de ces chiens et de leurs usages, le cynologiste Laurent Meltzer constate le

> plaisir de les regarder s'entretuer et de parier sur leurs chances respectives, comme encore aujourd'hui en Chine, par la « fabrication » délibérée de chiens DP (Dyssocialisation Primaire : chiens qui ne reconnaissent pas leurs congénères comme appartenant à leur propre espèce et qui, de fait, les considèrent comme des proies/des ennemis[213]).

Ces animaux sont le fruit d'une sélection pervertie visant à un détachement de formes ancestrales de sociabilisation – celle qui liait l'homme à l'animal.

---

211. Boris Cyrulnik, *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux,* Paris, Hachette, 2001.
212. Frederick Everard Zeuner, *A History of domestical Animals,* Londres, Hutchinson, 1963.
Laurent Meltzer, « Un chien chez l'homme : essai sociologique des raisons d'une annexion réussie et de sa perdurance », www.espritdechien.fr/articles/EDC_Un_chien_chez_l_Homme.pdf (consulté le 13 juin 2014).

Le « chien agressif » devient dès lors une sorte de sous-être surpuissant[214] propre à susciter une fascination, et un véritable culte. C'est ce phénomène, aussi et d'abord social, que Merandon met en évidence.

L'égarement qui semble se lire dans les yeux des molosses vus par Merandon rappelle la réversibilité, l'ambivalence foncière du caractère de ces bêtes, et fait écho à l'ambivalence et à l'instabilité humaines. Dans son travail, la photographe aime souvent laisser émerger une scène parallèle, souvent refoulée, qui vient contredire l'assurance discursive dominante, qu'il s'agisse d'un personnage politique ou d'un animal de compagnie. Ainsi, la fascination pour le déploiement d'agressivité se mêle au besoin de faire traduire par l'animal une violence sociale sourde dont certaines populations peuvent souffrir plus que d'autres. Si celui qui dresse désire que le chien garde sa bestialité, s'il l'aide même à la développer, il veut également lier avec lui une relation privilégiée, une connivence où la violence a une place centrale. Ainsi, le dresseur construit un repli face à autrui, dans lequel l'animal sera le partenaire privilégié, le confident, le protecteur, mais aussi le vivant trophée. L'altérité animale fait écho à l'étrangeté causée par la mise à l'écart d'une population incomprise et redoutée. Le chien est l'incarnation d'un monde qui peut être vu comme parasite, et que le spectateur ignore, refuse ou craint.

L'artiste a la volonté de dépasser ce qu'elle conçoit comme une double altérité effrayante. D'abord, Merandon éprouve depuis longtemps une appréhension des chiens. Ce travail peut représenter pour elle une forme d'exorcisme aux vertus thérapeutiques. Par ailleurs, la photographe est extérieure à l'univers si spécifique de la banlieue. Cette spécificité peut trouver une incarnation dans des espèces canines précises, « typées ». Ces portraits ont une autre vertu, au niveau social cette fois. Ici, la phobie personnelle rencontre l'ambition d'épingler une peur sociale dont le chien est à la fois le symptôme, l'acteur, le symbole.

Si le public peut être saisi d'effroi, les indices de la mise en scène n'en sont pas moins décelables. Reconnue, affirmée, elle complexifie notre rapport à notre émotion. Ce théâtre devient le piège consenti d'émotions vives, acquérant même une utilité, celle de réveiller nos peurs. L'expérimentation visuelle peut se révéler un acte cathartique. Dans « Les Chiens », le corps-

214. Au Japon, le Tosa-Inu est considéré comme un samouraï ; aux USA, 80 % des propriétaires de pitbulls ont un casier judiciaire. Cf. Laurie Ragatz, William Fremouw, Tracy Thomas, Katrina McCoy, « Vicious dogs: The antisocial behaviors and psychological characteristics of owners », *Journal of Forensic Science,* 2009.

à-corps, les confrontations[215] qui hantent le travail de Merandon sont déplacés dans le rapport entre le public et l'animal, du fait même de la proximité avec celui-ci mais aussi avec l'objet supposé (et pourtant indéniable) de cette haine bestiale qui l'excède. C'est la violence du face-à-face, que notre société évite le plus souvent, qui se retrouve alors au centre du propos. Tandis que cette obscénité des rapports sociaux, dont la question est si souvent évincée, se trouve transgressée, c'est au moment même où, la crainte première passée, la fascination naît avec son cortège d'interrogations. L'investigation de ces corps animaux est soudain permise par l'arrêt que provoque l'instantané.

Pour Barthes, ce qui dans la photographie semble arrêter le sujet dans l'inaltérable course de son existence, est le fait de se sentir altéré, de se voir devenir objet. Cependant, ce sentiment dont le corps semble refuser tout effet s'accompagne d'une fabrique d'images permettant de se l'approprier. L'animal mis en situation de poser sur demande, pour un but bien déterminé, n'a, lui, aucun moyen de se le réapproprier. Il offre donc le sujet idéal de la capture, celui qui, bien que paraissant animé par la force et l'impulsivité les plus vives, devient en même temps un objet à part entière. Et si, de par l'agressivité exprimée, toute réification de l'animal semble impossible, toutefois, dans cette mise en scène, elle paraît cependant maîtrisée. À voir ces animaux, le plus souvent arrêtés en plein mouvement par ce flash qui les fige à l'acmé de l'attaque, hors d'eux-mêmes au point de paraître mimer leur furie, on peut aussi avoir l'impression d'être face à un catalogue de chiens empaillés – alors même qu'ils sont saisis sur le vif. Dans ce chenil de la terreur stoppée net, ces chiens seraient-ils devenus les acteurs d'une épouvantable reconstitution ?

Un autre paradoxe vient s'ajouter au premier : si la bête est à distance – parce que contrainte par la tension supposée de la laisse – elle conserve cependant une forme de présence, comme si elle était prête à achever à tout moment son dessein destructeur. Le chien, plein de cette violence animale, mais maîtrisé, devient l'objet d'étude idéal. Et le sujet de cette étude est le corps violent, la violence même.

---

215. La question des rapports de pouvoir sous-tend des séries comme *Les Couples* (2005-2006), *Les Lutteurs* (2007-2008) et *Vertigo* (2005-2011) : « corps-à-corps où l'un des deux arrache les vêtements, les distend à la limite de la déchirure, tandis que l'autre, toujours yeux clos, semble résister – peu ou prou. Chaque couple se confronte, entre la lutte et le jeu, énonçant, dans ces gestes gymniques et presque agressifs, que l'amour est aussi tension, conflit, jeu de rôles et de pouvoir » (Dominique Baqué, « Combattre la mort par le mouvement », *op. cit.*).

Cette série ressemble à un véritable guet-apens jouant sur notre mémoire référentielle et émotionnelle pour créer une image à deux faces. Ces deux faces sont nécessairement liées et pourtant incompatibles. L'une est en propre la référence, le rappel, presque l'appel au sujet, qui *de facto* existe ; et l'autre est le « re-produit » photographique qui, étant d'un matériau et d'un mode foncièrement étrangers, le nie. Avec « Les Chiens », le double jeu instaure une ambivalence que le public peine à surmonter. L'observateur use difficilement du stratagème qui, l'émotion passée, consisterait à se défaire de l'emprise émotionnelle exercée par ces sujets épinglés vivants. Pour ce faire, il devrait oublier le référent animal et sa force enragée à l'encontre de toute personne étrangère au territoire fondé avec son maître. Cependant le spectateur hésite à refuser le « produit » devant lequel il est placé, désirant même rejoindre une scène qu'il n'aurait jamais dû croiser mais qu'il peut connaître par procuration. Oscillant ainsi, il ressent la fascination qui accompagne si facilement le spectacle des pires événements, des plus incongrus, ou des plus invivables, car par trop insoutenables. Il entretient mentalement une attitude sociale consistant à vouloir assister à ce qui est invivable, car inacceptable. Il s'agit alors de saisir quelque chose de l'origine d'une bestialité qui « atteint » autant le chien que son maître, l'animal que l'homme, et que le public ne peut ignorer.

Comme chez Kulik, la chaîne joue donc un rôle crucial. Seulement, si chez Kulik elle est présente de façon ostentatoire, tel le dernier rempart supposé contre l'agression, chez Merandon elle semble avoir complètement disparu. Il s'agit, au sens propre comme au figuré, de l'expression d'un déchaînement, d'un dépassement, d'un (presque) « trop tard ». La chaîne qui est pourtant assurément présente, qui relie l'animal au dresseur, à l'humain, est occultée afin que ne subsiste que la force agissante, l'objet du désir, du fantasme, l'unique enjeu. Seul le mutisme de la photographie (qui constitue aussi une force vis-à-vis de l'image animée) peut « sauver » le spectateur.

Oleg Kulik, *Mad Dog,* 1994 et Tina Merandon, *Chien n° 4,* série « Les Chiens », 2008-2013

Au premier abord, pourtant, ces photographies semblent bruyantes ; difficile de faire abstraction de la rage sonore qui doit accompagner cette démonstration d'agressivité. Le silence vient rassurer le spectateur qui peut d'autant plus pénétrer, sans crainte, ce monde qui lui est totalement étranger. Ce silence des bêtes que déplore Élisabeth de Fontenay[216] n'acquiert-il pas plus encore ici un caractère tragique ? La photographie montre des bêtes au sommet de leur férocité, et pourtant rapidement devient évidente, presque jouissive, l'absence de conséquence, l'inachèvement de leur élan (rappelons qu'il s'agit de chiens de combat). Ne pourrait-on y observer la mécanique perverse des clichés eux-mêmes, manifestations au caractère apparemment anodin, témoins d'une énergie comme dépensée en pure perte, gâchée ? Ces images sont le produit de l'activité d'une humanité dont le spectateur partage la condition ; elles participent aussi du seul artifice ouvrant le chemin d'un vécu qui échappe totalement. Ce voyeurisme permet de goûter à ce que sans doute pas même le dresseur ne connaît : une saisie unilatérale de l'expression de la bestialité. Le spectateur n'est pas devenu pour autant la bête, mais plutôt une proie qui, libérée de la fatalité, jouirait indéfiniment du moment qui précède sa perte. Si ces chiens – de combat, ou à combattre – sont l'expression de la violence du monde, s'ils sont également les messagers ou la métaphore des peurs qui nous habitent, ils offrent surtout des corps qui nous échappent. Mais, en fin de compte, ne peut-on comprendre cette corporéité par l'élan animal qui nous habite, qui nous meut et nous lie à eux ?

216. Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes,* Paris, Fayard, 1999.

L'esprit du spectateur ne peut percevoir l'achèvement d'une action dont il accompagne pourtant l'élan fatal. Intrigué par cette scène, il veut la continuer sans y parvenir, coincé entre deux instantanéités, celle du stimulus et celle de sa conséquence à jamais inconnue. L'inconnu rencontre alors la méconnaissance, celle du milieu dépeint en négatif mais aussi celle de l'intention animale, la conscience qui habite ces yeux, ces corps. S'engage un va-et-vient dans une faille temporelle aux contours indéfinis. Cependant, si le chien se retrouve dans cet état, c'est à cause de l'homme, du dresseur mais aussi de l'ennemi potentiel contre lequel il doit protéger son maître : sa réaction est, d'abord, le produit d'enjeux sociaux. La nature même d'un phénomène social s'offre au regard, dans l'intimité de sa construction. La domestication du chien permet d'atteindre une violence, laquelle n'est pas moins naturelle que sociale. Cette violence provient, comme peut l'affirmer Dominique Lestel, des « origines animales de la culture[217] », et anime une bonne part des animaux sociaux, homme compris.

L'éthologie a montré depuis bien longtemps que les animaux ont des comportements culturels. Elle a établi qu'il ne pouvait y avoir de culture sans sujet. « La question des cultures animales est d'abord celle du sujet animal[218] » nous rappelle Lestel. Et, nous l'avons dit, c'est bien à des portraits de sujets que nous avons affaire. Cette violence qu'ils expriment doit-elle alors être qualifiée de violence culturelle ? Et surtout perd-elle, de fait, sa naturalité ? Rien n'est moins sûr. Il faut rappeler que si la domesticité du chien n'est pas à remettre en cause, son origine et ses motivations ne sont pas uniquement à chercher du côté de l'homme. Konrad Lorenz a montré que – et c'est le cas depuis bien longtemps chez le chien – le phénomène d'imprégnation permet :

> à un animal, pendant la période où son organisme synthétise de l'acétylcholine, neuromédiateur socle biologique de la mémoire, « d'intégrer » une autre espèce vivante en tant qu'« amie ». […] En domestiquant le chien (pour peu que celui-ci ait été domestiqué, que ce ne soit pas lui qui se soit « auto-domestiqué » ou que, plus probablement encore, le double phénomène soit à considérer), les hommes d'alors ne disposaient d'aucune référence, d'aucune expérience, d'aucun protocole : la domestication canine a donc obligatoirement été une suite de conjonctures favorables, d'essais et d'erreurs[219].

217. Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, *op. cit.*
218. *Ibid.,* p. 10.
219. Laurent Meltzer, « Un chien chez l'homme : essai sociologique sur les raisons d'une annexion réussie et de sa perdurance », *op. cit.*

Guetter, dans l'œil du chien, l'« explication » de la violence, revient à tenter l'impensable : faire la psychologie non verbale d'un phénomène animal dont l'homme cherche à se rendre tout à la fois irresponsable et maître. Un réseau de questions se présente alors, formant un cadre réflexif à des images dont l'exemplarité tient surtout à ce qu'elles taisent des intentions cachées ou inconscientes de leur auteur, rejoignant l'indécision ou l'indétermination du point de vue du spectateur. La violence, qui fait partie de la nature, est-elle pour autant plus naturelle que sociale ? Y a-t-il une raison, un motif pour qu'elle se retrouve plus dans la nature que dans la société ? Bien des animaux déploient des stratégies de régulation et de conciliation permettant d'éviter les conflits, et ce, parfois bien plus efficacement que certains groupes humains[220]. En conséquence, la violence est-elle liée à la nature des sujets animaux photographiés ? Certes, les espèces choisies par Merandon, mais aussi et d'abord par les dresseurs, sont connues pour leur potentiel d'agressivité naturelle. Cependant, hors d'un contexte d'excitation, elles font rarement preuve de tels déchaînements, et ne peuvent à elles seules endosser la responsabilité de cette manifestation frénétique.

Dans tous les cas, ces réflexions aboutissent à un même constat : l'homme est absent de ces images, mais il y est omniprésent. Naturelle, sociale, ou ni l'une ni l'autre, les deux indistinctement, naturellement sociale ou vue comme naturelle par une société, la violence ici exhibée, arrêtée, captée par l'éclat du flash, saisie, qui investit, innerve le corps animal, est une expression animale dont la manifestation ne peut se réduire à ces animaux mêmes, bien qu'elle ne puisse être « extraite », en image ou en pensée de leur corporéité. Produits anthropiques, ces chiens sont donc aussi des portraits de l'homme. Toutefois, il reste impossible de leur dénier toute animalité autant que de ne percevoir dans ces poses provoquées qu'une expression animale qui de fait envahit le chien comme son maître, ou plus largement comme l'homme, qui a conditionné son évolution.
D'autres artistes ont choisi de dresser le portrait d'animaux, et même spécialement de chiens, dans le but de révéler une personnalité animale, et de déjouer la tentation de résumer ces sujets à leur espèce. C'est le cas notamment du photographe Jean-François Spricigo, qui propose des images en noir et blanc d'animaux souvent saisis sur le vif, sans pose ni

220. C'est le cas notamment des chimpanzés qui, par exemple, testent l'état d'éveil des dominants en plaçant « les doigts ou le dos de la main entre les dents de celui-ci […] C'est un comportement de réassurance. Aucun critère simple de dominance n'existe chez le chimpanzé, et ses stratégies de conciliation sont particulièrement élaborées » (Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture, op. cit.,* p. 315).

mise en scène, fréquemment flous, mais dont l'œil tourné vers l'objectif peut capter l'attention du spectateur. Dans les séries « Toujours l'aurore[221] » ou « Le Loup et l'Enfant[222] », notamment, suivant le mouvement qui les anime, l'artiste recherche dans ces bêtes, et singulièrement les chats ou les chiens – dont la fréquentation inspira sa pratique artistique –, « une liberté, un renouvellement possible[223] ». Pour Spricigo, saisir ou épouser cette dynamique animale c'est envisager un « rapport au présent d'une intensité remarquable[224] ». La question fondamentale est pour lui la distance d'avec le sujet, comparable avec celle que tout un chacun peut éprouver face à des animaux.

Jean-François Spricigo, *Prélude 009,* extrait de la série « Toujours l'aurore », 2014

Une véritable *poièsis* de la respiration semble émaner de ces corps, eux aussi saisis dans l'action. Et de ce souffle, plus ou moins partagé, la crainte n'est jamais exclue. Spricigo distingue à ce sujet la prudence, qu'il place du côté de l'homme, de la vigilance qui, pour lui, appartient en propre à la bête. Cette posture de l'aguet, à laquelle l'homme moderne est souvent étranger,

221. « Toujours l'aurore », série commencée en 2012. Voir l'ouvrage du même titre (textes et photographies de Jean-François Spricigo), Montreuil, Les Éditions de l'Œil, 2014.

222. La série « Le Loup et l'Enfant » a été exposée à la galerie Agathe Gaillard à Paris en 2012, puis l'année suivante à l'Institut français de Madrid.

223. Propos de l'artiste recueillis par Aude Lavigne, émission *Les Carnets de la création,* France Culture, 15 mars 2016.

224. *Ibid.*

cette hypersensibilité oubliée ou enfouie, a été remplacée par une peur raisonnée, une angoisse, une névrose. Pour Spricigo, l'observation du portrait animal laisse apparaître ainsi un « refoulé fragmentaire de soi-même[225] ».

Chez Spricigo, si l'empathie joue un rôle important, le spectateur reste à la porte de la conscience animale. Dans cette image d'une bête furtive, la mise au point est faite sur l'œil de la bête, tandis que le reste du corps paraît continuer de s'échapper ; un bref et net regard, comme si cette photographie donnait, littéralement, à voir une forme d'activité mentale de l'animal, sans pour autant livrer accès à une intentionnalité précise. Avec Merandon, le regard des chiens semble, lui, ramassé, resserré sur une seule et même volonté, que l'on serait tenté de retrouver d'un portrait à l'autre. Et l'« ennemi », qu'il soit celui créé par le dispositif du dressage, ou celui qui occupe la place du photographe et donc du spectateur, reste, dans tous les cas de figure, l'homme. Car chez Merandon, on l'a compris, c'est bien l'homme qui est la cible. C'est d'abord lui qui est le point de mire du regard du chien et des intentions de la photographe. Dans « Les Chiens », l'observateur, déstabilisé, est démasqué ; l'exercice même de l'observation est déconstruit. Photographe ou spectateur, guettés par la peur, éveillés par la curiosité, dépassés par la fascination, tous sont pointés du doigt comme les témoins d'une violence patente et pourtant insaisissable. Violence insaisissable car temporellement arrêtée, contrainte, contrariée, contredite dans sa logique phénoménologique. Insaisissable aussi car indéfinissable en soi. Insaisissable car, si elle se trouve incarnée dans l'animal, elle est aussi la manifestation d'une humanité à laquelle appartient l'observateur qui peut être habité, et possiblement complice – y compris dans la mise en scène – de cette violence, autant que sa victime. L'observateur face à l'animal violent questionne sa propre passivité, l'indécision de son positionnement, une violence supérieure, sournoise, celle de son point de vue – et de sa passivité même. C'est sans aucun doute cette dernière qu'interroge sans complaisance Guillermo Vargas Jiménez.

Encore appelé « Habacuc », ce jeune artiste du Costa Rica doit sa précoce célébrité à une performance au cours de laquelle un chien meurt. Se présentant comme autodidacte, il pratique la photographie, la peinture, la vidéo, l'installation, la performance, la danse, et a été principalement exposé en Amérique latine. Au travers de ses œuvres, Vargas tente le plus souvent de transgresser les limites de l'acceptabilité morale. Et,

225. *Ibid.*