

CANNIBALISME
↔
ANIMALISME

ANNE PERRÉ | GALERIE

CANNIBALISME



ANIMALISME

emerge! #1

Une proposition de
Julien Verhaeghe & Marion Zilio

Du 24 au 27 septembre 2015
10, boulevard Malesherbes, 75008 Paris

Artistes

Ghyslain Bertholon, Aj Dirtystein, Cécile Hug,
Inès Kubler, Frédérique Loutz, Érik Nussbicker,
Lionel Sabatté, Barthélémy Togu, Valerie Vaubourg, Élodie Wysocki

ANNE PERRÉ | GALERIE



"Welcome Home"



B. Tognoli
2012

« LE TEMPS DE
L'ANIMALISME
EST CELUI DE
L'IMPOSSIBLE ET
L'INIMAGINABLE.
CECI EST NOTRE
TEMPS :
LE SEUL QUI
NOUS RESTE. »

Paul PRECIADO

Depuis le Néolithique, la domestication des plantes et des animaux a joué un rôle fondateur dans l'évolution de l'humain. Apprivoisé, dompté, contrôlé, le règne animalier a servi autant les intérêts économiques que l'individualisme de l'homme, qui alors se sédentarise et s'installe comme maître et possesseur de la nature. Parce que la façon avec laquelle on traite les animaux n'est pas sans rapport avec celle avec laquelle on traite l'Autre, le monde occidental a opéré une séparation entre les hommes. En maintenant l'idée d'une dualité indépassable, c'est finalement l'humain qui s'est dressé lui-même. Que l'Humanisme ait été une manière de le sortir de sa condition sauvage semble au fond avoir produit l'effet inverse : les stratégies d'élévation ont conduit à des pratiques d'élevage et ont placé l'homme au centre de tendances qui le bestialisent et l'apprivoisent, qui le cannibalisent.

C'est pourquoi il est temps de revenir sur le concept d'animalité et sur ce qui, en lui, résiste à la bêtise humaine. Car si le mot bêtise se réfère à l'animal, seul l'homme peut être bête, ou faire preuve de bestialité. Le moment serait donc venu de considérer la fin des humanismes et d'envisager l'opérabilité d'un animalisme.

Or n'est-ce pas à l'intérieur des espaces domestiques, là où le foyer et l'intime prennent la forme d'une éducation au quotidien, que doivent s'expérimenter les conditions d'une « dé-domestication » ? Dans les couloirs d'un appartement bourgeois, à l'ambiance feutrée et aux murs de velours, les œuvres côtoient le mobilier de même que les instruments d'un cabinet médical. De cette atmosphère proche de la chambre des merveilles, l'exposition *Cannibalime* ⇔ *Animalisme* initie un retour à la pensée sauvage. Elle ne propose pas d'ajouter une contribution à celles, nombreuses, visant à comprendre ou à déplacer le clivage homme/animal. Elle veut, au contraire, tracer les lignes d'un animalisme, retrouver la continuité par laquelle peut émerger un acte de résistance ; mieux, il s'agit de poser les conditions de réalisation d'un mouvement subversif, voire révolutionnaire.

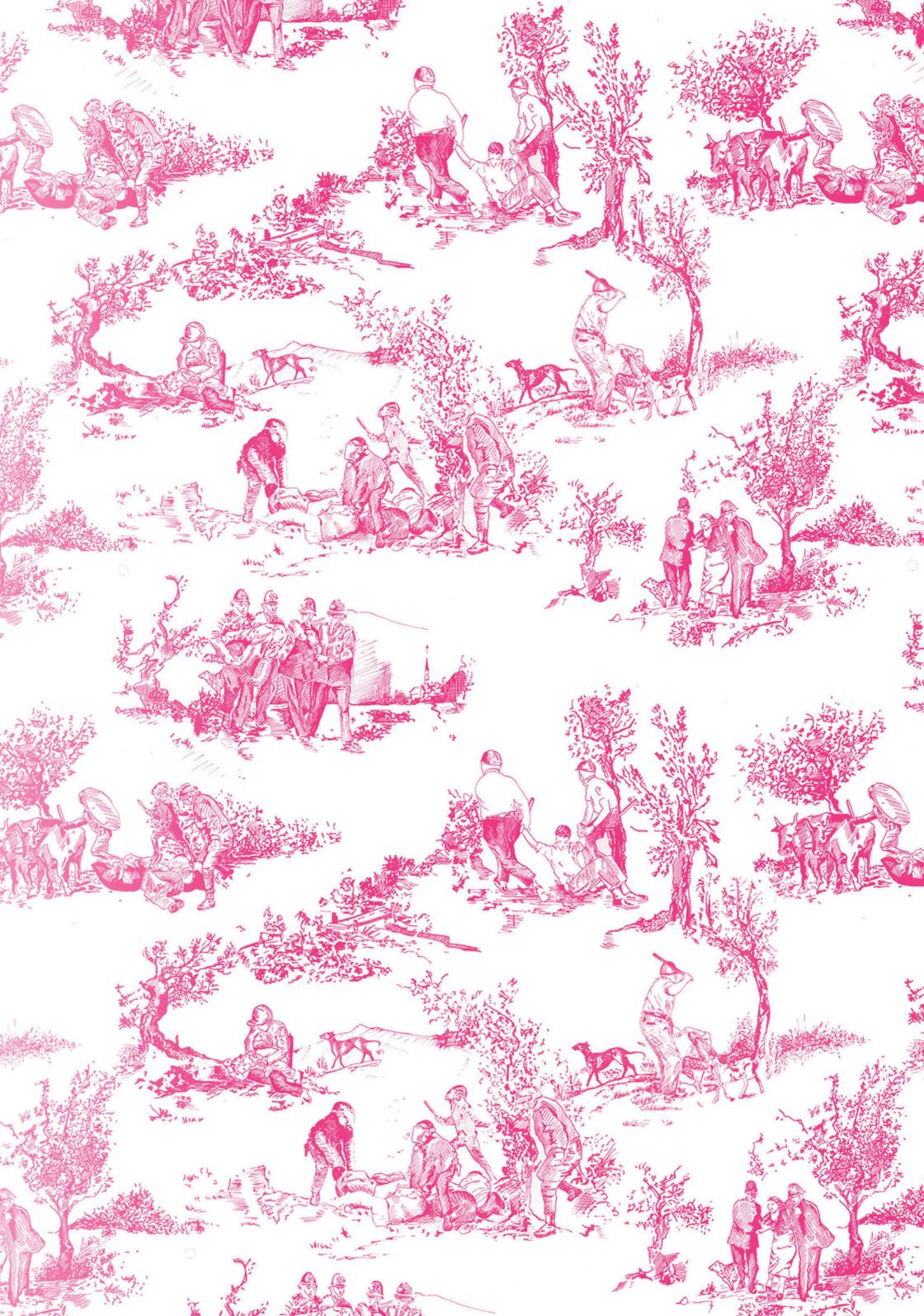
LE HALL D'ENTRÉE

Welcome Home

Il est des lieux qui affirment leur stature comme leur fonction, dès le franchissement du palier. Il en allait ainsi des demeures bourgeoises au milieu du XIX^{ème} siècle, alors que l'époque vivait le passage d'une société agraire et artisanale vers une société industrielle et commerciale. À la fois actrice et bénéficiaire de la Révolution, la grande bourgeoisie aspirait à maintenir l'image de sa réussite économique et sociale. Tapissant ses murs de miroirs, ornant de portraits chaque recoin de son appartement, le bourgeois cultivait, en respectable propriétaire, un rapport satisfait de possession et de suffisance avec son espace domestique. Accueilli par les portraits des maîtres de maison, le hall d'entrée devait communiquer les douceurs du foyer comme ses joies familiales. La toile de Jouy affichait un ton bucolique de connivence avec l'éthos bourgeois, de même qu'elle remplissait le rôle de cache-misère et offrait l'illusion d'un décor opulent accessible à tous.

Jamais société n'avait cherché avec autant de conviction à affirmer son emprise sociale et à s'imposer en tant que « classe ». Mais en installant le cadre qui allait lui permettre d'asseoir sa supériorité, le bourgeois inventait, en même temps, un dispositif de contrôle et de domestication d'un nouvel ordre. Assisté par l'appareillage administratif et scientifique de cette époque, l'on prit soin de coder, classifier, juger chaque personne sous un faciès particulier qui l'assujettirait et le définirait en tant que non-blanc, criminel, pauvre, aliéné, monstre de foire, prostituée, ou hystérique. L'Homme Blanc moyen, seul détenteur des valeurs morales et chrétiennes, exprimait ainsi son attachement le plus sincère à l'ordre des choses. Flâneur et badaud, son affection se promenait de la gendarmerie aux vitrines des grands magasins, des cabinets de curiosité au « confort » des maisons closes. L'identité de la personne et du lieu entretenait ainsi un rapport de domestication réciproque. Bien davantage encore que la caserne, l'hôpital, l'école ou la prison, la demeure bourgeoise prit des airs d'« institution disciplinaire ». De la bienséance à sa sujétion, le bourgeois se précipita avec délectation dans un travail d'auto-domestication qui en réglerait ses comportements comme ses maximes de vie, guidé par l'appât du gain, l'ordre, et la crainte de l'Autre.

En pénétrant dans l'appartement, chacun des attributs réactive l'imaginaire bourgeois de cette époque. Mais alors que le papier peint de **Valérie Vaubourg**, *La vie en rose*, semble reproduire les charmes de la vie champêtre, il infiltre les intérieurs de manière pernicieuse. Si les motifs font écho à la morale bourgeoise, ils révèlent à qui veut bien les voir les revers d'une société policée. Récupérant dans les archives de l'histoire des scènes de conflit avec les forces de l'ordre – des arrestations de suffragettes aux grandes grèves ouvrières en Angleterre, des altercations musclées pendant les manifestations de la communauté noire aux Etats-Unis aux événements de mai 68 –, le papier peint se fait la toile de fond d'un décrochage sémantique. Tandis que l'intérieur conforte ses habitants dans ses dogmes ou savoirs, qu'il protège des forces extérieures ou des étrangers, il devient le terrain de scènes de violence menées précisément par ceux-là mêmes supposés maintenir l'ordre. Le motif, qui par principe se répète à l'infini, renvoie à une double opération : il se fait ornement de surface et répétition d'une mécanique rythmée sur le modèle industriel et marchand, traduisant un matraquage fondé sur la standardisation et la discipline des corps.

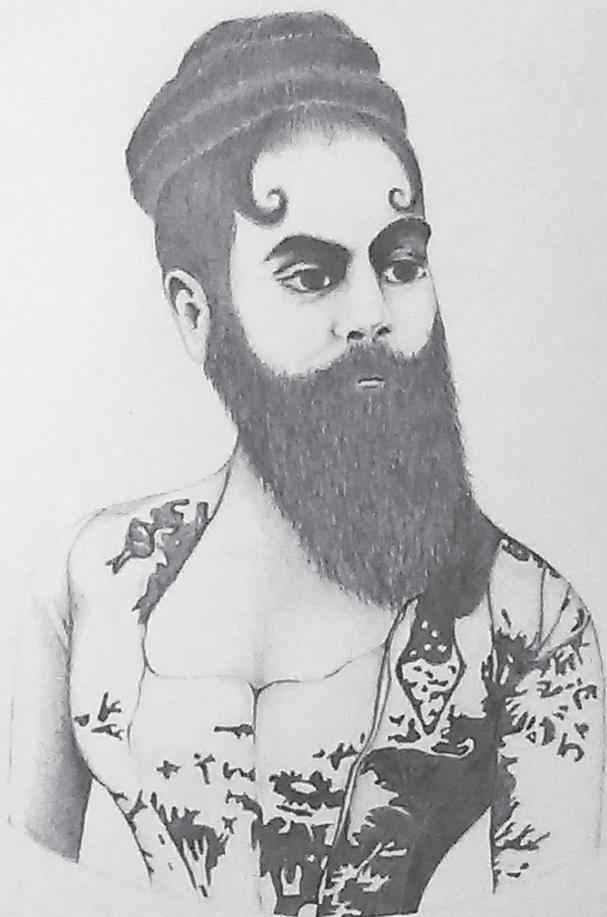


Les intérieurs sont toujours affublés d'histoires et d'imaginaires que le temps, parfois, finit par effacer. Paradoxalement, les objets d'art qui jonchent les lieux paraissent sans âge, presque immortels, ce que contredit la présence de plantes décoratives ou d'animaux domestiques. **Lionel Sabatté** déjoue cette dialectique entre l'animé et l'inanimé, en l'abordant pour ce qu'elle a de poreux. Ses bonzaïs engourdis par l'aridité sont issus de branchages prélevés sur des arbres ayant succombé lors de l'hiver 1954, cet hiver qui précisément connaît une vague de froid historique, suscitant des appels médiatiques de solidarité à l'échelle nationale. De même, si les feuilles rappellent les spectaculaires cerisiers florissant au printemps, elles sont le fruit d'une collecte minutieuse de peaux mortes, de déchets organiques que l'on répugne à conserver. Pour l'artiste, ce qui paraît éteint est finalement vivant ; ce que le temps et les récits laissent derrière eux est un motif de réappropriation, comme pour signifier la vacuité des frontières entre la vie et la mort, privilégiant les cycles et les éternels recommencements.





La *Femme à poils* d'**Élodie Wysocki**, fière et sévère, se présente sous les traits ambigus d'une créature mi-femme mi-homme mi-animal. Très tôt, les femmes à barbe éveillèrent une fascination en ce qu'elles troublaient les limites du genre et des espèces, synthétisant une figure centrale de l'érotisme monstrueux. Considérées comme des « bêtes de foires », des individus pas tout à fait humains, les « monstres » firent l'objet d'une exhibition dans les cirques et d'une industrie souterraine avec les *Cabinet Cards* – ces cartes postales que l'on s'échangeait sous le manteau. Suscitant un voyeurisme de masse accentué par le format carte postale et l'imaginaire des contrées exotiques, la figure du monstre perdura de Barnum à Disney, des films d'horreur au sensationnalisme contemporain. Ici, ce n'est ni le spectaculaire ni l'exotique ni le « courage d'être soi » qui prédominent. Figure de l'altérité et de l'altération, les *Femmes à poils* posent les premiers jalons d'un animalisme qui, plutôt que de concevoir l'homme comme mesure de toute chose, perçoit le monde à travers ses paradoxes et ses antinomies.



LA SALLE À MANGER

Lieu du partage et des repas, la salle à manger était avant tout un lieu de réception organisé par la maîtresse de maison afin de consolider la bonne réputation et la prospérité des affaires de l'époux. De tout temps, la femme s'est imposée comme l'élément central du foyer ; qu'elle y ait été contrainte ou qu'elle ait endossé ses fonctions avec les qualités d'un véritable administrateur, elle représente la figure par excellence de la *Domus*, celle qui crée le lien entre les différentes sphères. Par elle se maintient une tradition de la domestication qui passe par l'affirmation patriarcale tout comme le scellement de sa posture que l'on veut originelle et sauvage. Alors que la femme se trouve calfeutrée dans des espaces intérieurs, enfermée plus que protégée, ou au contraire exhibée plus que sublimée, elle se présente en tant qu'objet, fétiche de la marchandise, et en tant qu'animal domestique dont on loue la docilité et la soumission. La femme demeure fragilisée par des valeurs morales édifiées par les hommes.

Prenant le contre-pied de conceptions qui se consolident et perdurent jusqu'à nos jours, le raffinement des œuvres de **Valérie Vaubourg**, les broderies d'**Élodie Wysocki** et les oreilles nichées de **Cécile Hug** dressent un même projet de ritualisation et de réappropriation des archétypes féminins, faisant de la salle à manger le sanctuaire d'un cannibalisme matriarcal, inversé et subversif.



Les *Omnia vanitas* de **Valérie Vaubourg** désignent des crânes d'animaux dépecés et nettoyés de leur chair à la main, puis recouverts d'une dentelle polymérisée. Lentement tissées, puis présentées sous une cloche de verre, ces œuvres traduisent l'étonnant lien entre l'animal et la femme, le fragile et le sauvage, la nature et la culture. Telle Pénélope tissant le fil avec obstination et méticulosité, **Valérie Vaubourg** travaille le temps du labeur et de la résignation pour ce qu'il a de féminin. Longtemps réservés aux femmes, le tissage, la broderie, la couture ou la tapisserie furent un moyen d'occuper les jeunes filles mais aussi de les cloitrer en leur inculquant patience et constance. Mais en choisissant de recouvrir le crâne d'un singe, d'un chien ou d'un mouton, l'artiste conte l'histoire d'une domestication particulière : celle d'un animal compris comme vecteur symbolique reflétant une culture ou une civilisation, faisant le lien avec les origines du capitalisme, l'incidence de la religion et une histoire de l'asservissement de la femme par l'homme.

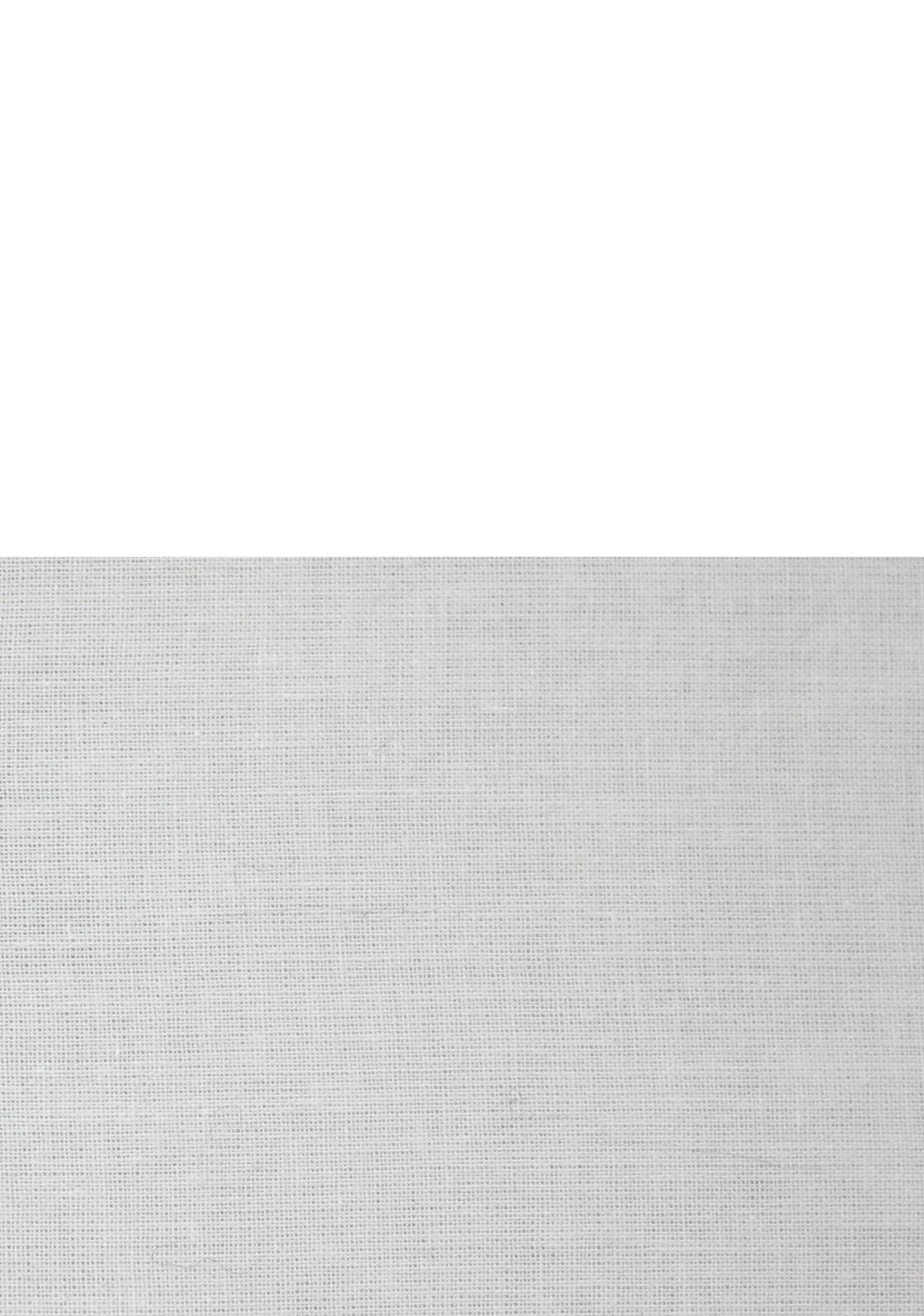
Dans son ouvrage *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*¹ l'écrivaine éco-féministe et sorcière néopaienne Starhawk explique comment, en Europe, l'élevage des moutons a préparé le terrain au triomphe du capitalisme moderne. Alors que l'industrie drapière fut la première à s'organiser de manière intensive et capitaliste vers le XV^{ème} siècle, la demande de laine devint de plus en plus forte. Le *Fermage* se substitua aux formes anciennes de culture rurale, et l'époque des *enclosures*, des « mises en clôture » s'ensuivit. De fil en aiguille, l'élevage intensif du mouton – pour sa laine comme pour sa viande – contribua à la dépopulation des campagnes, renforça la propriété foncière au profit des seigneurs ou des riches négociants, prolétarisa les paysans en mettant fin au travail communautaire, jusqu'à ce que le coton, plus agréable à filer et plus rémunérateur, offrit une alternative intéressante : de l'élevage à l'esclavagisme, il n'y eut qu'un pas. Dans un tel contexte, les femmes furent très vite considérées comme un fardeau, elles représentaient un corps faible, une bouche supplémentaire à nourrir, toujours susceptible de donner naissance à d'autres bouches encore. Sans doute n'est-ce pas un hasard si la persécution des sorcières accompagna cette période de mutation.

¹. Starhawk,
*Rêver l'obscur.
Femmes, magie
et politique*,
Paris, Éd.
Cambourakis,
2015.

Prolongeant une réflexion qui s'appuie sur le perspectivisme anthropocentrique, **Élodie Wysocki** médite à partir de la série des *Cannibales* sur un possible basculement idéologique et culturel, donnant crédit à l'affirmation de l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro : « les animaux et les autres non-humains se voient comme des personnes² ». Par extension, la femme dont il faut défendre l'animalisme, non au sens nostalgique d'une ère sauvage perdue à jamais, mais dans l'optique d'une légitimation de la diversité des points de vue et des intentionnalités, devient le maillon central d'une approche cannibale visant à reconsidérer nos valeurs et nos modes de perception. Ne serait-ce que parce que dans certaines cultures, le cannibalisme ne revêt pas la dimension barbare et anthropophage de nos sociétés occidentales, mais s'enracine dans une notion plus complexe d'ingestion idéologique et culturelle de l'autre.

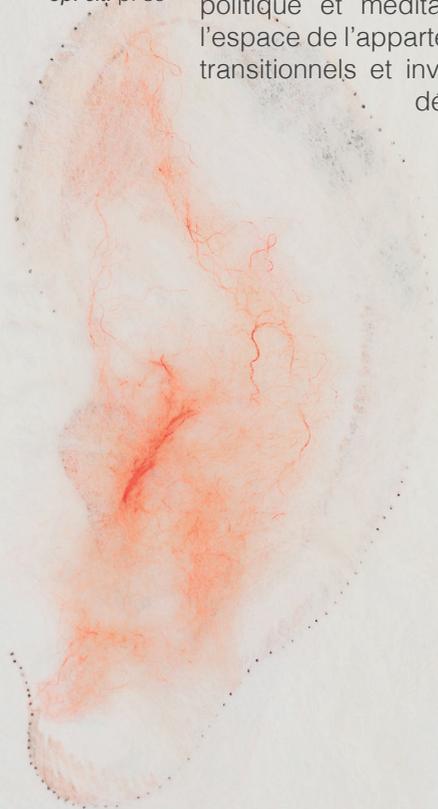
². Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF, 2009, p. 21.



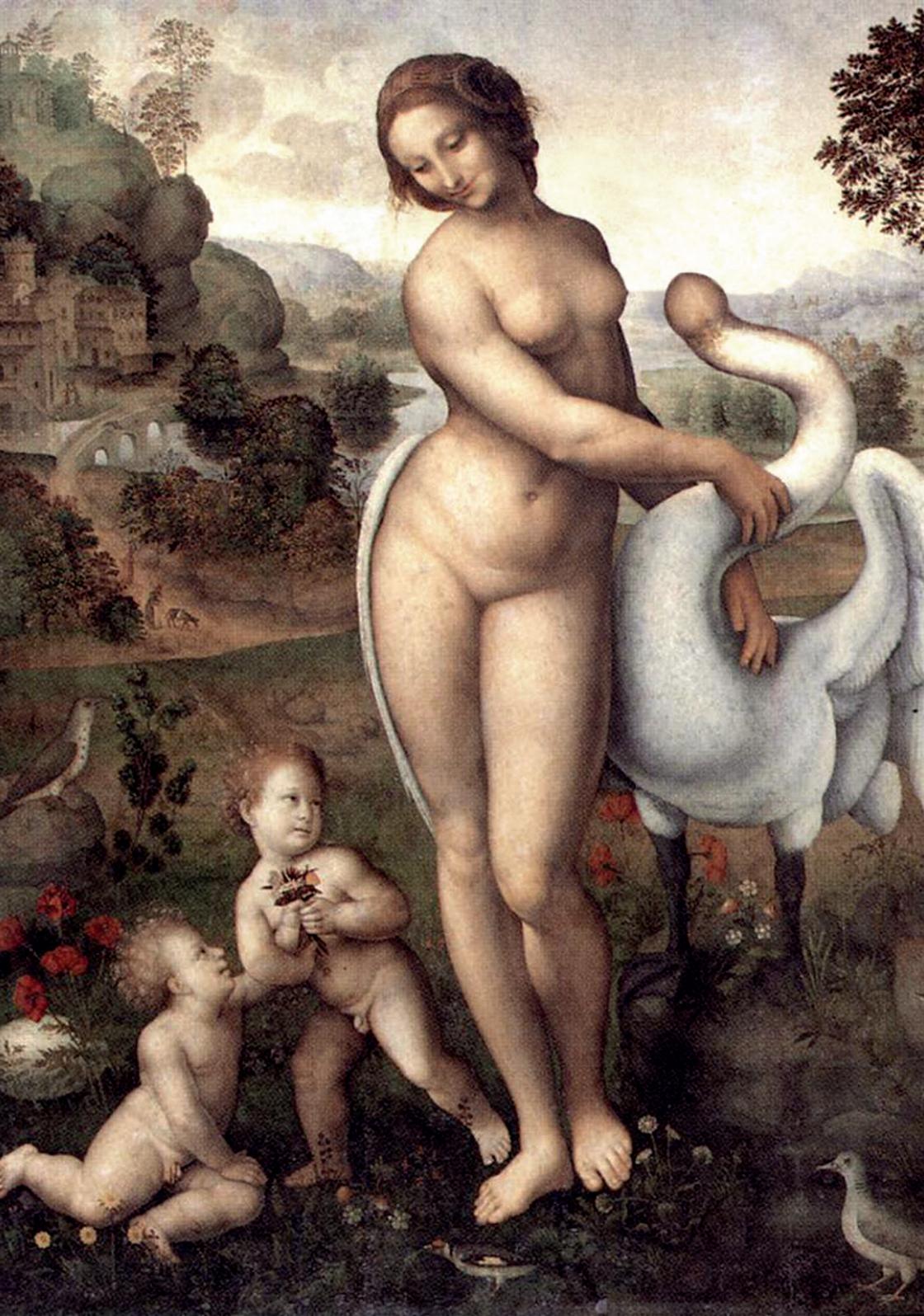


Cette approche se lit à rebours du *Corps orchestre* de **Cécile Hug**, qui est une invitation à ce désir de s'auto-engendrer. Bien qu'il s'agisse toujours du moulage de l'oreille gauche de l'artiste, chaque moule est unique, faisant de la répétition et de la standardisation propre au moule, l'objet d'une différenciation, d'un renouvellement qui diffère et déplace. Constitués de plâtre, de silicone, de maïzena, de pigments, de dentelle, de laine, de végétaux, ou de plumes, ses oreilles évoquent, par leur cavité et leur composition, des archétypes féminins. Mais si la nourriture, le textile ou la nature sont associés à la femme, dans ce qu'elle aurait de délicat, de fragile ou d'ingénu, ces matériaux deviennent un moyen de ritualiser le geste de la reproduction mécanique et biologique qui se niche en chaque femme. Chaque nouvelle oreille, lovée dans son nid tel un œuf prêt à éclore, affirme ses devenirs et ses potentialités. Accompagnés du son du corps de l'artiste, ce sont les battements du cœur, le sang qui fuse et les pulsions de tout ordre qui jaillissent des zones obscures, exaltant un « pouvoir par le bas », comme le suggère Starhawk³, tout en adoptant une portée politique et méditative. Les oreilles, disséminées dans l'espace de l'appartement, agissent comme des médiateurs transitionnels et invitent à suivre une voie qui ne saurait désormais être balisée.

³. Starhawk,
op. cit., p. 39

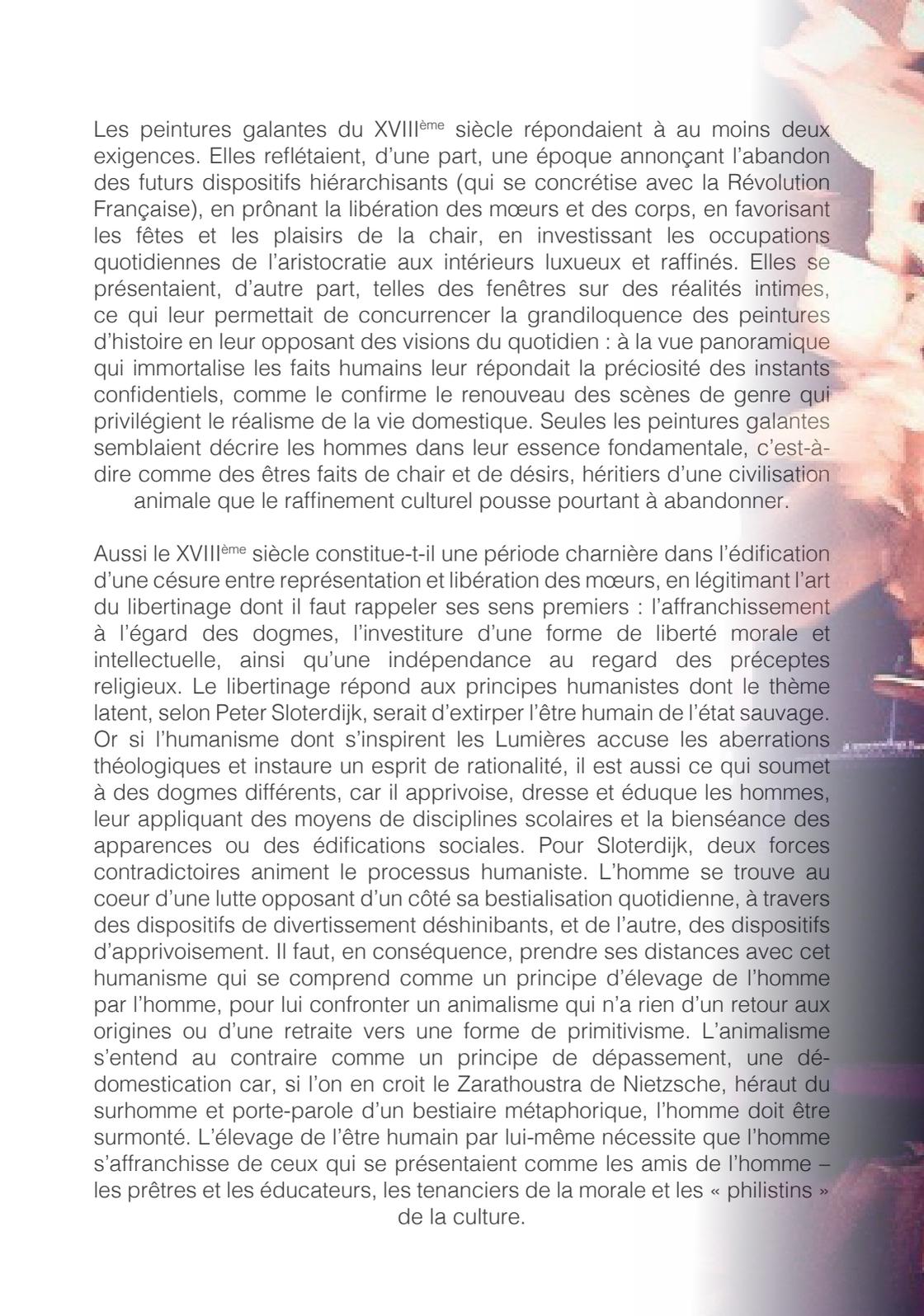






LA SALLE D'ATTENTE

En revisitant l'iconographie érotique du mythe de Lédà, l'épouse du roi de Sparte séduite par Zeus transformé en cygne, **Ghyslain Bertholon** célèbre le petit format des peintures de cabinet en jouant sur l'énigmatique des situations. Les tirages couleurs montés sur des caissons lumineux exhibent des femmes accompagnées de cygnes irrévérencieux aux têtes de phallus. **Ghyslain Bertholon** retravaille pixel par pixel des toiles de grands maîtres récoltées sur le net, de Léonard de Vinci à François Boucher en passant par Paul Cézanne, afin d'en proposer une vision licencieuse. La figure animale est saisie pour ce qu'elle a possiblement d'humain, à travers l'érection de ses valeurs mâles, et c'est en filigrane la nature profonde de l'homme qui est interrogée, jouant sur le paradoxe d'une bestialité refoulée. Bestialité qui serait tout autant pulsionnelle que réprimée, féroce que sublimée. La rencontre se fait improbable, si ce n'est incongrue et inexplicable.



Les peintures galantes du XVIII^{ème} siècle répondaient à au moins deux exigences. Elles reflétaient, d'une part, une époque annonçant l'abandon des futurs dispositifs hiérarchisants (qui se concrétise avec la Révolution Française), en prônant la libération des mœurs et des corps, en favorisant les fêtes et les plaisirs de la chair, en investissant les occupations quotidiennes de l'aristocratie aux intérieurs luxueux et raffinés. Elles se présentaient, d'autre part, telles des fenêtres sur des réalités intimes, ce qui leur permettait de concurrencer la grandiloquence des peintures d'histoire en leur opposant des visions du quotidien : à la vue panoramique qui immortalise les faits humains leur répondait la préciosité des instants confidentiels, comme le confirme le renouveau des scènes de genre qui privilégient le réalisme de la vie domestique. Seules les peintures galantes semblaient décrire les hommes dans leur essence fondamentale, c'est-à-dire comme des êtres faits de chair et de désirs, héritiers d'une civilisation animale que le raffinement culturel pousse pourtant à abandonner.

Aussi le XVIII^{ème} siècle constitue-t-il une période charnière dans l'édification d'une césure entre représentation et libération des mœurs, en légitimant l'art du libertinage dont il faut rappeler ses sens premiers : l'affranchissement à l'égard des dogmes, l'investiture d'une forme de liberté morale et intellectuelle, ainsi qu'une indépendance au regard des préceptes religieux. Le libertinage répond aux principes humanistes dont le thème latent, selon Peter Sloterdijk, serait d'extirper l'être humain de l'état sauvage. Or si l'humanisme dont s'inspirent les Lumières accuse les aberrations théologiques et instaure un esprit de rationalité, il est aussi ce qui soumet à des dogmes différents, car il apprivoise, dresse et éduque les hommes, leur appliquant des moyens de disciplines scolaires et la bienséance des apparences ou des édifications sociales. Pour Sloterdijk, deux forces contradictoires animent le processus humaniste. L'homme se trouve au cœur d'une lutte opposant d'un côté sa bestialisation quotidienne, à travers des dispositifs de divertissement déshinibants, et de l'autre, des dispositifs d'apprivoisement. Il faut, en conséquence, prendre ses distances avec cet humanisme qui se comprend comme un principe d'élevage de l'homme par l'homme, pour lui confronter un animalisme qui n'a rien d'un retour aux origines ou d'une retraite vers une forme de primitivisme. L'animalisme s'entend au contraire comme un principe de dépassement, une dé-domestication car, si l'on en croit le Zarathoustra de Nietzsche, héraut du surhomme et porte-parole d'un bestiaire métaphorique, l'homme doit être surmonté. L'élevage de l'être humain par lui-même nécessite que l'homme s'affranchisse de ceux qui se présentaient comme les amis de l'homme – les prêtres et les éducateurs, les tenanciers de la morale et les « philistins » de la culture.



Ainsi entre en jeu le travail d'**Aj Dirtystein**, dont les motifs turbulents et contaminateurs s'immiscent entre les souverainetés culturelles érigées par des siècles d'appropriation et de dressage. Les flux du corps résonnent comme autant d'alternatives aux cloisonnements institutionnels et idéologiques, et, alors que l'humanisme prône la lecture et l'instruction, la figure tutélaire d'une Bible aux pages arrachées, agrafées sur son corps puis distribuées, apparaît comme le moyen de performer la nature sauvage qui sommeille en chacun de nous. **Aj Dirtystein** cherche à faire vaciller les limites entre domination et soumission. L'artiste, proche des milieux SM et militante au sein du STRASS (le Syndicat du travail sexuel), et ses figurants évoluent dans une esthétique alternant entre fétichisme et codes néopaiens. De la souillure aux paillettes, c'est finalement un message politique et spirituel auquel nous invite l'artiste.

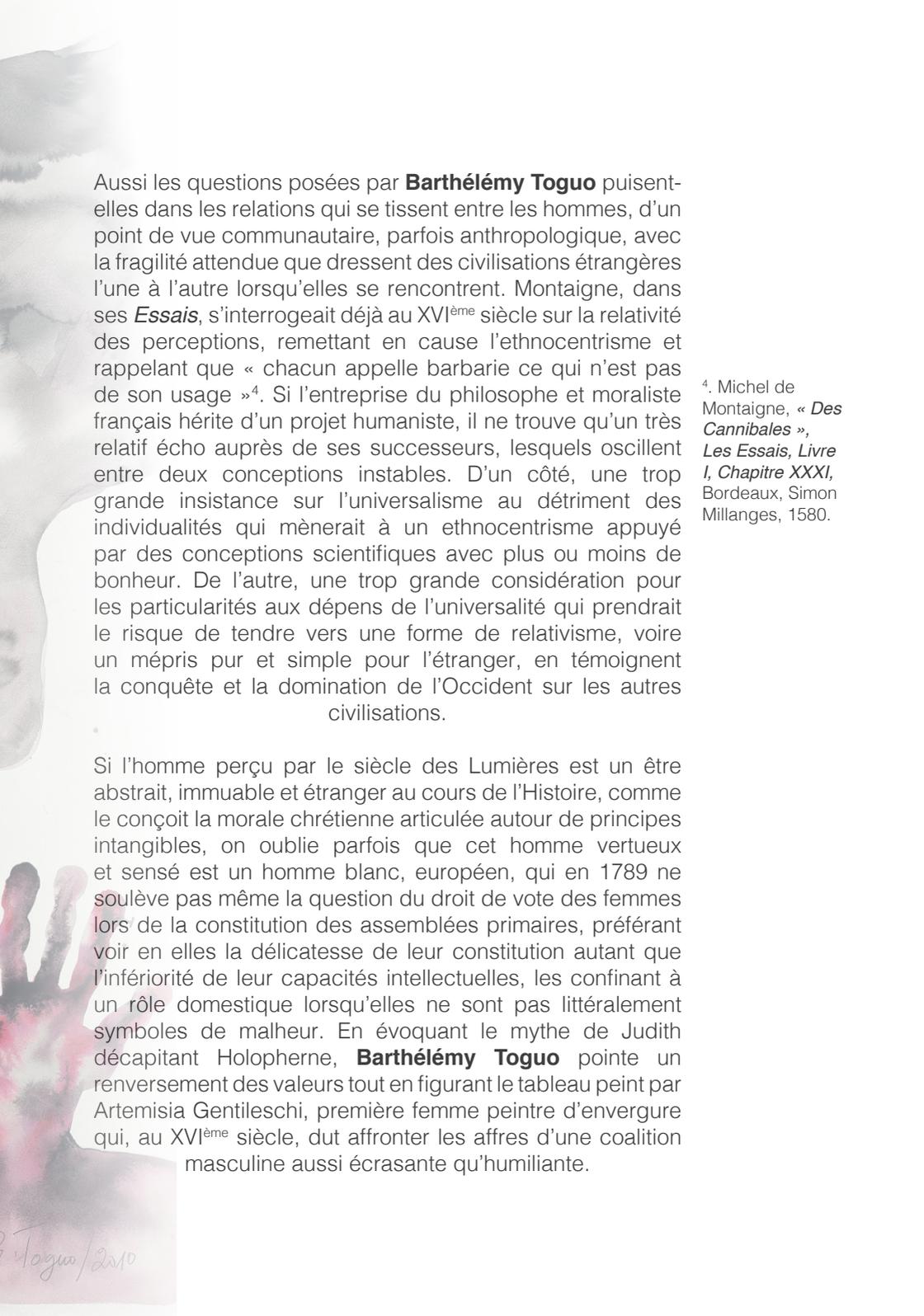


L e c o u l o i r

Des fragments de corps épars, des créatures chimériques, des figures ésotériques au souffle divinatoire... Les pièces que présentent **Barthélémy Togu** semblent parfois se percevoir tels des dessins rituels, conjurant ou invoquant des forces tribales et hésitant entre la nature et la culture, l'universel et l'individuel, l'objectif et le subjectif, mais aussi les faits et les valeurs, le donné et l'institué, le corps et l'esprit, l'homme et l'animal. Chez l'artiste camerounais, le rapport à la tradition s'appréhende pour ce qu'il a de primordial, dans l'optique d'une essentialité autant que dans l'idée d'une nature matricielle. Or qui dit rituel dit parcours initiatique, thématique du passage et transfert d'une réalité à une autre, comme le suppose ce long couloir qui au terme de son cheminement, ouvre sur des mondes dissemblables.



The Giving Person To The Solitude



Aussi les questions posées par **Barthélémy Togu** puisent-elles dans les relations qui se tissent entre les hommes, d'un point de vue communautaire, parfois anthropologique, avec la fragilité attendue que dressent des civilisations étrangères l'une à l'autre lorsqu'elles se rencontrent. Montaigne, dans ses *Essais*, s'interrogeait déjà au XVI^{ème} siècle sur la relativité des perceptions, remettant en cause l'ethnocentrisme et rappelant que « chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage »⁴. Si l'entreprise du philosophe et moraliste français hérite d'un projet humaniste, il ne trouve qu'un très relatif écho auprès de ses successeurs, lesquels oscillent entre deux conceptions instables. D'un côté, une trop grande insistance sur l'universalisme au détriment des individualités qui mènerait à un ethnocentrisme appuyé par des conceptions scientifiques avec plus ou moins de bonheur. De l'autre, une trop grande considération pour les particularités aux dépens de l'universalité qui prendrait le risque de tendre vers une forme de relativisme, voire un mépris pur et simple pour l'étranger, en témoignent la conquête et la domination de l'Occident sur les autres civilisations.

⁴. Michel de Montaigne, « *Des Cannibales* », *Les Essais, Livre I, Chapitre XXXI*, Bordeaux, Simon Millanges, 1580.

Si l'homme perçu par le siècle des Lumières est un être abstrait, immuable et étranger au cours de l'Histoire, comme le conçoit la morale chrétienne articulée autour de principes intangibles, on oublie parfois que cet homme vertueux et sensé est un homme blanc, européen, qui en 1789 ne soulève pas même la question du droit de vote des femmes lors de la constitution des assemblées primaires, préférant voir en elles la délicatesse de leur constitution autant que l'infériorité de leur capacités intellectuelles, les confinant à un rôle domestique lorsqu'elles ne sont pas littéralement symboles de malheur. En évoquant le mythe de Judith décapitant Holopherne, **Barthélémy Togu** pointe un renversement des valeurs tout en figurant le tableau peint par Artemisia Gentileschi, première femme peintre d'envergure qui, au XVI^{ème} siècle, dut affronter les affres d'une coalition masculine aussi écrasante qu'humiliante.

On constate avec les travaux que présente **Frédérique Loutz** l'essentialité d'un décentrage de la posture humaniste, laquelle se joue en revisitant les mythes fondateurs et masculinisants, qu'il s'agisse de contredire la morale phallocentrique des contes ou de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. Face à cela, l'artiste réinvestit une pensée de la dé-domestication, une pensée cannibale, au sens où il n'est plus question de percevoir les métaphysiques irrationnelles, primitives et animalières pour leur sauvagerie, mais en tant qu'alternatives au perspectivisme humaniste. À travers ces dessins, **Frédérique Loutz** s'empare d'autres facettes du monde pour ce qu'elles ont de constitutives, alors même qu'elles s'inscrivent au-delà de ce que nous entendons par l'homme, lequel est perçu pour sa nature idéale comme chez les Lumières, ou bien pour sa prétendue domination sur la nature. La série *La Mère Matrice* interroge la construction du sentiment de nationalisme et celle ambiguë d'identité nationale, mais en connectant ces questions aux personnages conceptuels du *Petit chaperon rouge*, **Frédérique Loutz** déploie une allégorie autrement plus dérangement. Comme dans de nombreux contes, de Perrault aux frères Grimm, la peur d'être dévoré est au cœur de l'histoire, tandis que le conte fait également allusion au travestissement, à la dissimulation, à la ruse du loup et au caractère sexuel du Chaperon rouge dont la couleur symbolise l'excitation. En confrontant les affects érotico-cannibales du conte au nationalisme français, **Frédérique Loutz** propose une vision de la nation française revisitée sous l'angle d'un « héritage des mères ». Ainsi que l'explique Paul Preciado, « la Renaissance, les Lumières, le miracle de la révolution industrielle reposent sur la réduction des esclaves et des femmes au statut d'animal et sur la réduction des trois (esclaves, femmes et animaux) à celui de machine (re-) productrice »⁵. Il ne s'agit donc pas d'affirmer un matriotisme aux dépens d'un patriotisme ou d'un nationalisme, il s'agit de vivre avec les morts de l'humanisme.

⁵. Paul Preciado, « Le féminisme n'est pas un humanisme », liberation.fr, 26/09/2014.





L e b u r e a u

La **bêtise** d'Épiméthée

Le bureau est généralement entendu comme un lieu dévolu aux tâches intellectuelles ou administratives, il est l'emblème du savoir et suppose la conceptualisation et l'élaboration d'objets. Dans la mythologie grecque, on raconte que le titan Épiméthée (« celui qui pense après coup ») avait été chargé par Zeus de créer les animaux sur terre. Ce dernier aurait si bien distribué les défauts et les qualités parmi les espèces qu'il n'en resta plus aucun pour l'homme, lequel se trouva nu et sans ressources : sans pelage pour se tenir chaud, sans griffes pour se défendre, sans sabots ni peaux calleuses pour se déplacer, sans ailes pour s'enfuir à l'approche d'un prédateur. Privé des moyens de conservation, l'homme apparaissait en proie privilégiée. De toutes les espèces, des grands aux petits animaux, des insectes à la nature hostile, l'homme était irrémédiablement le plus faible.

Son frère Prométhée (le « prévoyant ») lui vint alors en secours, et vola à l'Olympe la connaissance des arts par le « feu sacré » pour en faire don aux hommes. En vertu de cette technique primordiale, les hommes purent se chauffer, cuire leurs aliments, fondre leurs métaux, inventer un ensemble d'artifices qui leur permettrait de cultiver leur environnement comme leur esprit. En devenant agriculteurs, tisserands ou forgerons – techniciens en somme – les hommes prirent également conscience de leur privilège divin et commencèrent à vénérer les dieux en leur dressant effigies et autels, en sacrifiant leur vie ou celles d'autres espèces. Ainsi la religion et les symboles accompagnèrent-ils cette disposition particulière de l'homme à prolonger ses capacités biologiques limitées à travers un outil. De même que l'écriture matérialisa la parole et permit une amplification de la mémoire, la lance devint le prolongement du bras, la roue celui du pied, le masque celui du visage. À chaque étape, la mémoire du corps rencontre celle d'une technique qui, par rétroaction, travaille les couches de notre conscience.

On retient, de prime abord, dans les *Animaloutils* d'**Érik Nussbicker** cet élan anthropologique qui consiste à percevoir l'homme à travers ses productions techniques, celles qui rendent plus convenables ses conditions de subsistance tout en consolidant son emprise sur les éléments et la nature. Composés d'os d'animaux et d'humains, de tiges de bambous séchées, de sabots ou de carapaces, ces lances affirment une dimension guerrière dans l'utilisation qu'on leur devine, tout comme dans leur agencement. Les tiges de bambou enchâssées dans des crânes d'animaux et alignées contre les murs, tels des outils laissés à portée de main dans l'atelier du bricoleur ou des trophées de chasse qui ravissent les collectionneurs, impliquent une violence dans l'asservissement des bêtes par l'homme, mais aussi une forme de détachement un peu macabre. De façon paradoxale, ces mêmes *Animaloutils* affichent également une fragile plénitude, comme un équilibre insufflé par la préciosité des souffles de vie qui, jadis, animaient ces êtres, ou comme si leurs âmes gisaient là encore, quelque part, prêtes à se manifester sous d'autres formes. C'est pourquoi chez **Érik Nussbicker** il ne s'agit non tant d'outils que d'instruments propres à affirmer la musicalité essentielle de forces invisibles, la cruauté du rapport que l'homme entretient avec l'animal se mue en spiritualité, embrassant le renouveau que supposent des cycles de la vie plutôt qu'une brutale interruption.

Ces crânes et os qui signifient le dialogue de la vie et de la mort résonnent avec les **Artifices d'Inès Kubler**. Une jambe, un buste, un visage, tous réalisés en cire et adossés à un élément en bois. Conflit des matériaux et des textures, des règnes et des rythmes, parcourus par des vitesses et des lenteurs. Ici aussi, un souffle délicat se rapporte infatigablement à la sensation étrange d'avoir affaire à des objets hésitants entre le mobile et l'inerte. Ces fragments de corps se présentent telles des prothèses, à la fois prolongements, enveloppes protectrices et simulacres. Sorte d'organes artificiels, les **Artifices** ne résistent ni au feu ni à la chaleur, et l'on ne peut se retenir de songer au mythe d'Icare dont on ne sait s'il faut saluer l'audace et l'inventivité ou l'orgueil et la démesure. Chez **Inès Kubler** se joue une tension anthropomorphique dès lors que l'âpreté végétale des éléments en bois, associés sans aucune fixation à leurs pendants humanoïdes, renvoie à une sorte de contagion. C'est la nature qui s'assimile au genre humain, mais c'est aussi l'homme qui s'accorde à son milieu. Cette relation primordiale enracine ce dernier dans une écologie plus globale, où nature et culture ne font qu'un.





LA SALLE DES SOINS

En fin de parcours, la salle de soins suggère une tension entre l'imaginaire biomédical issu des laboratoires et la féerie du cabinet de curiosités. De l'une ou de l'autre orientation se manifeste la délicate cohabitation du rationnel et de l'irrationnel. Ici, les instruments médicaux côtoient des présences incertaines : chrysalide de peau de **Lionel Sabatté**, créature indéterminée d'**Élodie Wysocki**. À ce stade de l'exposition, il est permis de douter, de reprendre le fil du possible à travers un dialogue entre croyances et fantasmagories, cycles de vie et de mort.

Mis en scène sur la table d'examen, la *Darwinette* d'**Élodie Wysocki** semble anesthésiée, en attente d'une opération à venir ou d'un réveil qui ne saurait tarder. Moulée au plâtre, à même le corps, l'enveloppe est recouverte de résine, puis d'une fourrure synthétique lui donnant l'allure d'une peluche un peu extravagante tout en la figeant dans le sommeil éternel des momies et de leurs postures typiques des rites funéraires. La *Darwinette* affirme tout en le niant le mythe d'une forme intermédiaire qui signale son impossible existence, de même que la fascination qui accompagne le spectacle de la vie et de la mort. Si la démarche d'**Élodie Wysocki** emprunte aux sciences naturelles, l'artiste se garde de tomber dans le réductionnisme taxinomique qui a tenu lieu de socle à la pensée occidentale. Loin d'elle la volonté de trier, classer, organiser la vie ou le vivant dans un tableau synoptique, il s'agit au contraire de déployer l'éventail des possibles afin d'y glisser des formes transitionnelles à l'apparence artificielle et naturelle, à mi-chemin entre l'homme et l'animal.



S'interrogeant sur les croyances populaires qui ponctuent la saga darwinienne, l'artiste propose une libre interprétation du « chaînon manquant », lequel désigne, dans les théories de l'évolution, le maillon intermédiaire permettant de relier le passage du singe à l'homme. **Élodie Wysocki** s'imprègne, non sans ironie, des approches darwiniennes pour rappeler que la femme a souvent été minorée, sinon écartée des approches scientifiques qui, pourtant, visent à élucider l'origine des espèces. On ne peut qu'être sceptique face à la misogynie notoire de Charles Darwin, pour qui les femmes restent inférieures aux hommes tant sur le plan physique qu'intellectuel, dès lors qu'elles sont sujettes à une compétition moindre. Au-delà de la question de la femme, les *Darwinettes* se positionnent comme des fictions provisoires, symbolisant cet espace de l'entre-deux dont la science a refusé l'existence jusqu'à la redécouverte plus récente des théories du chaos ou de la complexité. En s'éloignant des réductionnismes classificatoires et de la pertinence d'une logique rationnelle, l'artiste prend ses distances avec les dispositifs codifiants et sentencieux.



De l'appartement bourgeois au cabinet médical, ce sont finalement des opérations de dé-domestication de la pensée, transitant des idéologies scientifiques aux considérations magiques qui ont été en jeu tout au long de l'exposition. **Lionel Sabatté**, en proposant une figure intermédiaire entre la chenille et le papillon, travaille la morphogenèse au niveau embryonnaire. Enveloppé dans un cocon protecteur, l'insecte suit le cours d'une transformation silencieuse, qui appelle tant l'imagination que l'organisation du vivant.

Pour asseoir sa supériorité, l'homme n'a eu de cesse de vouloir maîtriser, asservir, dominer, domestiquer ou tuer, et, se faisant, il s'est institué comme l'instance ultime disposant du monopole de la violence sur tous les vivants dont il s'approprie la vie. Les animaux ont ainsi désigné la figure idoine du vivant inférieur, celui que nous « traitons avec condescendance pour leur incomplétude, pour leur tragique destin d'avoir pris forme tellement loin en dessous de nous ». Mais l'homme n'est pas la mesure de l'animal, ni des choses, ni du monde. Ainsi que le suggérait Henry Beston dès 1925, « dans un monde plus vieux et plus complet que le nôtre, les animaux évoluent finis et complets, dotés d'extensions des sens que nous avons perdus ou jamais atteintes, vivant par des voix que nous n'entendrons jamais. Ils ne sont pas nos frères de lait ; ils ne sont pas nos subordonnés ; ils sont d'autres nations, prises avec nous dans le filet de la vie et du temps, compagnons de la splendeur et de la fatigue de la Terre ».

L'animal aura toujours tenu le rôle de l'Autre, cet autre par lequel les philosophes ont posé le socle de la pensée occidentale à travers un système d'oppositions binaires et de relations hiérarchiques. Homme/femme, riche/pauvre, blanc/noir. Cette conception aberrante de nos catégories nécessite un travail de déconstruction auquel Jacques Derrida aura grandement participé, en faisant de l'animal, une véritable politique ou *zoopolitique* visant à obliquer les dialectiques simples. Peut-être est-il temps de considérer l'animal comme un sujet ou, peut-être, au contraire, est-il temps de nous défaire d'une vision du sujet pensée dans les termes d'un Humanisme.

Croyant jouer le jeu de l'Humanisme et des valeurs morales qui guideraient sa conduite, l'homme donna une forme à ce qui, finalement, limiterait son pouvoir d'être. Le moment est venu de s'extraire d'une identité qui emprisonne plus qu'elle ne donne les moyens d'affirmer la singularité des individus. Repensant les seuils, inversant les motifs, les artistes s'accaparent le potentiel révolutionnaire et politique de l'animalisme. Il n'est d'abord plus question de dénoncer un système « cannibaliste », ou de s'en remettre à une position critique, voire neutre, en se mettant par exemple « à la place de l'autre », ce qui importe désormais est d'accepter d'apprendre à travers l'épreuve que l'autre impose. Le référent commun aux entités qui habitent le monde n'est donc pas l'homme en tant qu'espèce mais une humanité qui se pense dans le souci de sa condition partagée : celle d'un perspectivisme animaliste, fût-il animiste ou guerrier.

B I B L I O G R A P H I E S

Ghyslain Bertholon, né en 1972, vit et travaille où il se trouve. Son travail interroge une dissemblance des réalités pour mettre en relief la domination de l'homme sur la nature. Croisant entre autres les flux d'images et la figure animale, son regard teinté de dérision produit un décalage parfois transgressif avec notre environnement social et culturel. Ghyslain Bertholon, diplômé des Beaux-arts de Saint-Étienne en 1998, est représenté depuis 2005 par la Galerie Georges Verney-Carron (Lyon/France), de 2008 à 2013 par la Galerie SynopsisM (Lausanne/Suisse) et depuis 2009 par la School Gallery Paris, Olivier Castaing (Paris/France).

Aj Dirtystein, née en 1984, vit et travaille à Toulouse. A grandi en Guyane, puis en région parisienne. Artiste performeuse, elle fait de sa chair un outil d'expression et de transgression qui mêle danse, installations vidéo, cérémonies et rituels, afin de réinvestir un espace politique et spirituel. Son corps devient un médium d'identification et d'affirmation dans l'optique de réinterroger les dogmes et les représentations qui composent nos certitudes. Elle obtient en 2014 un Doctorat en Littérature comparée, à l'Université de Bordeaux Montaigne et réalise le premier volet de son cycle *Pagan Variations*, « Don't pray for us ». Elle travaille actuellement à l'édition de sa thèse et sur un projet postdoctoral autour des travailleuses du sexe à la fois artistes et écrivaines.

Cécile Hug, née en 1975, vit et travaille à Paris. Architecte de paysage intérieur, elle dessine, sculpte, coud, tricote, poinçonne ou brode, et fait de son corps un territoire en quête de sens et de sensations. De ces compositions hybrides, où se mêlent histoire personnelle, espaces intimes et sémantique organique, ou animale, il se dégage une fragilité parfois lyrique, qui pourtant fait œuvre de résistance aussi bien que de poésie. De nationalité franco-suisse, elle est formée à la National Art School de Sydney en Australie, au Centre Iris à Paris, puis à l'Université Paris Diderot en Lettres et Arts. Éditée aux éditions « Derrière la salle de bains », elle a exposé à Paris, Lille, Rome, Berlin, Mexico et en Catalogne à plusieurs reprises.

Inès Kubler, née en 1971 à Oviedo en Espagne, vit et travaille à Strasbourg. Son travail prend la forme de sculptures ou d'installations de petit format dont le matériau principal est la cire associée à des matières périssables comme le bois, le papier, les végétaux séchés, ou le carton. L'artiste donne vie à des petits objets issus du quotidien, renversant en ce sens l'idée de nature morte. La porosité entre l'inerte et l'animé donne à ses pièces un sentiment d'inquiétante étrangeté. Elle est diplômée en communication visuelle et a suivi des formations en peinture décorative et trompe-l'œil ainsi qu'en architecture d'intérieur et design. Elle a notamment participé au 59e Salon de Montrouge en 2014.

Frédérique Loutz, née en 1974 à la frontière de l'Allemagne, vit et travaille à Marseille. Son univers onirique est parsemé de créatures inquiétantes et fascinantes, d'imageries médicales et mécaniques qui explorent le corps, du dedans et du dehors, les réversibilités de genres, à l'instar de son prénom. Ses dessins apparaissent comme des contes initiatiques où les angoisses et le folklore de la jeunesse résonnent avec des questionnements contemporains. Frédérique Loutz a été résidente à la Villa Médicis à Rome en 2006-2007 et est représentée depuis 2004 par la Galerie Claudine Papillon. Elle enseigne à l'École Supérieure d'Art et de Design Marseille-Méditerranée (ESADMM).

Érik Nussbicker, né en 1965, vit et travaille à Paris. Son travail éprouve notre regard sur la mort et interroge les limites de notre enveloppe charnelle, notre place dans la nature et le cosmos. À travers la performance, la musique ou l'installation, ses œuvres développent une dimension spirituelle qui exalte des gestes essentiels : souffler, jouer, se nourrir ou méditer sont autant d'actions primitives, mais fondamentales, nous permettant de mieux comprendre le monde, nos origines et notre finalité. Érik Nussbicker a notamment exposé au Jeu de Paume, au Centre Georges Pompidou, au Palais de Tokyo ou au Musée de la Chasse et de la Nature de Paris. Il présentera une vaste exposition personnelle en 2016 à Roubaix.

Lionel Sabbaté, né en 1975 à Toulouse, vit à Paris et travaille au Pré Saint-Gervais. Sa démarche puise dans les déchets du quotidien comme la poussière, les pièces de monnaie, les peaux mortes, les ongles ou les rameaux de bois séchés, auxquels s'ajoute un travail de peinture. Ces différents éléments lui servent de motif afin de réaliser des créatures oniriques, parfois légères ou drôles, tout en interrogeant les cycles de la vie, l'infime frontière entre le vivant et l'inerte, la circulation et le recyclage. Il est diplômé de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris depuis 2003, son travail a été présenté en de nombreux lieux en 2015, une exposition personnelle lui a été consacrée à La Rochelle et à Pékin.

Valérie Vaubourg, née en 1970, vit et travaille à Lille. Sa démarche investit des univers intimes, privés ou décoratifs appartenant à un patrimoine collectif qu'elle court-circuite afin de mieux s'en libérer. En utilisant la dentelle, la broderie ou le papier peint, Valérie Vaubourg développe avec finesse une forme de subversion qui s'étend au-delà du décoratif. Ses motifs puisent, en effet, dans les codes ou les rituels sociaux que sa pratique du textile finit par remettre en question. Elle a participé à de nombreuses résidences et workshops, est agrégée en Arts Plastiques et titulaire d'un DNSEP obtenu aux Beaux-Arts d'Épinal. Elle est représentée par Anne Perré Galerie à Rouen et Paris.

Élodie Wysocki, née en 1985, vit et travaille à Lille. Son travail aborde des questions liées au corps et à ses représentations historiques et culturelles, tout en les amalgamant avec des considérations personnelles. C'est ce qui lui permet d'interroger la mémoire, la trace et le temps, notamment à l'aune de la figure animale, afin de mieux rendre compte des mutations humaines. Élodie Wysocki est diplômée en 2008 de l'École Supérieure des Beaux-arts de Nîmes et obtient en 2010 un Master 2 en Esthétique de l'Université de Lille 3. Elle est représentée par Anne Perré Galerie à Rouen et Paris.

Barthélémy Togo, né en 1967 au Cameroun, vit entre Paris et Bandjoun. Son œuvre protéiforme mêle la vidéo, la gravure, la photo, la peinture, le dessin et la sculpture, ainsi que l'installation et la performance. Il s'interroge à partir des artifices et les rites communautaires sur les fondements de la nature humaine. Son travail côtoie alors les dispositifs anthropologiques se rapportant au culte, à la magie, à l'animalité, mais aussi aux échanges économiques et sociaux, tels qu'ils fondent une identité communautaire. Barthélémy Togo a créé le centre d'art de Bandjoun au Cameroun qui promeut les échanges avec la création africaine. Diplômé de l'École Supérieure d'Art de Grenoble puis de l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, il est nommé chevalier des Arts et des Lettres. Il est représenté par de nombreuses galeries en France et à l'étranger, dont la Galerie Lelong à Paris.

Ce catalogue a été réalisé à l'occasion de l'exposition **emerge! #1**



organisée du 24 au 27 septembre 2015
par Anne Perré Galerie au Storage parisien.

Commissariat d'exposition et graphisme

Julien Verhaeghe

Marion Zilio

Remerciements

Nous remercions vivement les artistes qui participent à cette exposition:
Ghyslain Bertholon, Aj Dirtystein, Cécile Hug, Inès Kubler, Frédérique Loutz,
Érik Nussbicker, Lionel Sabatté, Barthélémy Togo, Valerie Vaubourg,
Élodie Wysocki.

François Dournes de la Galerie Lelong,
Claudine et Marion Papillon de la Galerie Claudine Papillon,
qui ont accepté de prêter des oeuvres pour cette exposition.

Barthélémy Vieille,
pour le design du titrage de l'exposition.
Antoine Bricaud,
pour sa participation en tant que webmaster de la galerie Anne Perré.

Emmanuel Pons et Anick Pons Guiraud,
sans qui ce projet n'aurait pas pu aboutir.

ANNEPERRÉ | GALERIE

