

## **L'animal est mort ! Vive l'animal ! [la figure du lapin/ lièvre]**

---

**Camille Prunet**

Ce titre « L'animal est mort ! Vive l'animal ! » est provocateur mais il est en premier lieu une invitation à réfléchir sur un statut animal en pleine évolution. Le statut de l'animal tend à évoluer ces dernières décennies, cela se traduit notamment par la prise en compte du bien-être animal dans l'ensemble de la législation européenne<sup>1</sup>. Parallèlement à la prise en compte de l'animal dans les sphères de préoccupation et de protection humaines, celui-ci est l'objet de manipulations qui modifie ses attributs naturels. L'animal tel qu'on l'entendait jusqu'alors serait-il mort ? Bien entendu, l'expression utilisée pour ce titre fait entendre que si

---

<sup>1</sup> La prise en compte du bien-être animal est visible, par exemple, dans la directive européenne 2010/63/UE du 22 septembre 2010 relative à la protection des animaux utilisés à des fins scientifiques (parue au Journal officiel de l'Union européenne du 20/10/2010). Un projet scientifique qui prévoit l'utilisation d'un animal dans ses protocoles doit saisir le comité d'éthique ad hoc pour obtenir une autorisation. La directive prévoit également que les laboratoires menant ces expériences nomment une structure chargée du bien-être des animaux, elle engage donc à une réflexion éthique pour les scientifiques lorsqu'ils pensent leur protocole de recherche. La Suisse a déjà pris le parti depuis 1992, à l'article 120 de la Constitution suisse, de créer le concept juridique de « dignité de la créature » pour protéger « contre les abus du génie génétique dans le domaine non humain ». Voir « La dignité de l'animal », Commission fédérale d'éthique pour la biotechnologie dans le domaine non humain, En ligne], octobre 2008. Disponible sur : [http://www.ekah.admin.ch/fileadmin/ekah-dateien/dokumentation/publikationen/EKAH\\_Wuerde\\_des\\_Tieres\\_10.08\\_f\\_EV3.pdf](http://www.ekah.admin.ch/fileadmin/ekah-dateien/dokumentation/publikationen/EKAH_Wuerde_des_Tieres_10.08_f_EV3.pdf)

L'animal est mort il est remplacé par un autre animal sans perdre toutes les caractéristiques de la "fonction". Et c'est bien l'idée, il n'est pas question ici de dire que l'animal s'est métamorphosé comme dans un mythe de la Légende Dorée de Jacques de Voragine mais bien plutôt de voir l'évolution, qui passe par l'étape décisive de la mort et de la mise au monde, de l'animal au sein de la société humaine occidentale depuis les années 1990. Dans son ouvrage le plus connu, *Le silence des bêtes*, la philosophe Elisabeth de Fontenay analyse le traitement animal dans l'histoire de la philosophie et apporte un questionnement indispensable à la fin des années 1990 alors que le clonage et les méthodes de reproduction assistée sont efficaces :

« Il y a de fortes probabilités pour que l'ultime décennie de ce millénaire demeure durablement comme l'époque qui vit s'inaugurer l'ère du clonage. [...] Parce que nous occupons et manipulons désormais la totalité de l'« échelle des êtres », il n'est pas sûr que ceux qui continueront à se désigner comme hommes maintiendront les rapports avec l'animal que nous avons entretenus, depuis les hécatombes de Solutré jusqu'aux « naissances » - si l'on peut ainsi désigner leur venue au monde - des brebis clonées répondant aux noms de Dolly et Polly, et qu'ils se reconnaîtront dans les définitions de la différence anthropologique auxquelles nous nous étions attachés. »<sup>2</sup>

Avec le clonage, l'homme artificialise son environnement à un niveau jamais atteint et risque de se couper de la nature. Inévitablement, se pose également la question de hiérarchie entre les hommes et les animaux. Ces questions montrent que la place des êtres vivants est reposée à travers les évolutions technologiques qui en modifient la nature. L'animal inspire les artistes pour ces raisons à la fois sociologique et politique. Nous nous pencherons essentiellement sur les artistes qui s'emparent des nouvelles technologies pour interroger les liens entre l'humain et l'animal.

---

<sup>2</sup> FONTENAY, Elisabeth de, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1999, p.17

La figure du lapin, et par extension du lièvre, a été retenue ici car ces animaux tiennent différents rôles dans la société : animal domestique, animal sauvage, animal d'élevage, nourriture ou cobaye de laboratoire. Ce qui m'intéresse ici ce ne sont pas tant les utilisations de la figure du lapin dans la société, du lapin crétin au lapin Duracel<sup>3</sup>, que ce que l'appropriation de cet animal par certains artistes révèle de l'évolution entre l'homme et les animaux. Il permettra aussi d'élargir la réflexion à l'ensemble des animaux. Ainsi, l'animal est-il encore symbole d'une nature exempte de tout artifice dans la représentation artistique ? Avec le développement des biotechnologies (OGM, clones, sélection génétique, etc.), l'imaginaire lié à l'animal a considérablement évolué. Les démarches artistiques que je vais étudier n'interpellent pas seulement sur la place de l'animal dans la société contemporaine mais aussi sur les possibilités qu'il offre pour renouveler les questions sur l'homme et son environnement. A côté d'un corpus restreint d'œuvres réalisées par le collectif Art Orienté objet, Eduardo Kac, Jean-Jacques Birgé et Antoine Schmitt, une action de Joseph Beuys sera évoquée pour mettre en perspective ces questionnements.

### ***1. Changement de paradigme : animal cobaye***

La relation de l'homme à la nature est un élément important des œuvres du collectif Art Orienté objet (AOo), composé de Marion Laval-Jeantet et Benoit Mangin. *Rabbits were used to prove* (1999) est présenté une première fois lors d'une exposition à l'Hôpital Cochin et met en scène un lapin mort, ouvert et vidé de ses organes. Le lapin utilisé a été récupéré dans une poubelle d'un laboratoire. Il est allongé sur une paille de laboratoire et présenté sous un élément en plexiglas transparent. Les organes sont simulés avec de la laine colorée provenant de la première brebis clonée Dolly, évoquant ainsi la manipulation génétique. Les fils de laine relient le lapin au mur où des phrases sont écrites, dont toutes ont à voir avec l'expérimentation animale. Il est par exemple écrit en anglais « CURRENTLY CHIMPANZEES ARE THE ONLY PRIMATE SPECIES CAPABLE OF BEING

---

<sup>3</sup> Ces usages révèlent la place spécifique du lapin par l'affection que les humains lui portent.

INFECTED BY THE STRAINS OF HIV »<sup>4</sup>. Les fils forment comme des lignes de vie dont les tonalités bleu et rouge évoquent la circulation sanguine. Le sang est donc symboliquement présent, support de l'âme – cette âme qui leur a longtemps été refusée par la pensée moderne car elle caractérise alors l'humain<sup>5</sup>. Comme le rappelle Elisabeth de Fontenay, les hommes ne sont pas des animaux, bien que, « étymologiquement, si j'ose dire, nous sommes des animaux car il ne faut pas oublier qu'il y a anima, âme en latin, dans « animal » »<sup>6</sup>. Cette phrase d'Elisabeth de Fontenay permet d'introduire l'idée que les animaux seraient animés d'une âme, par là on peut comprendre qu'ils sont en effet capables de sentir la douleur, d'avoir du plaisir, etc. Le débat sur le commencement de l'humanité et la fin de l'animalité<sup>7</sup> apparaît en filigrane ici. En effet, quels droits accorder aux animaux et sur quelles bases ?

L'objet de cette œuvre critique d'AOO, l'animal comme support d'expérience de laboratoire, est très vite lisible. En prenant la forme d'une peluche maltraitée, l'œuvre dénonce le détournement de l'animal utilisé comme ressource utile à l'homme sans considération pour cette autre être vivant. Mais le propos dépasse une vision simpliste entre l'humain bourreau et l'animal victime, il s'agit plutôt pour Marion Laval-Jeantet de réfléchir à la communication que nous entretenons avec les animaux, à ce qu'elle apporte et à la façon dont elle est susceptible de transformer les deux espèces :

« La position de l'animal (non-humain) reste à mes yeux un exemple criant du paradoxe essentiel dans lequel nous nous trouvons irrémédiablement en tant qu'hommes. Les hommes placent alternativement l'animal dans une position de sujet propre à recueillir des marques d'affection, et d'objet

---

<sup>4</sup> Les majuscules respectent la présentation dans l'exposition. « Actuellement les chimpanzés sont la seule espèce de primates capable d'être infectée par la souche du VIH » [Je traduis]

<sup>5</sup> Voir notamment *Le Discours de la Méthode* de René Descartes (1637). La comparaison de l'animal à la machine permet à Descartes, contre l'héritage aristotélicien, de marquer la distinction entre humain et animal en soulignant la capacité de raisonner propre à l'humain.

<sup>6</sup> « Élisabeth DE FONTENAY. Propos recueillis par Jean-Marie Brohm. » Entretien réalisé à Paris, le 20 mai 2001, *Revue Présentaine*, N°14/15, décembre 2001.

<sup>7</sup> Débat de longue date qui avait surgi à nouveau lors de la parution en 1975 de l'ouvrage *Animal Liberation* de Peter Singer, qui reprend le concept d'antispécisme, c'est-à-dire qu'il se positionne contre les discriminations liées à l'espèce.

propre à leur faire oublier qu'ils pourraient être anthropophages en le consommant. Aussi, tout rapport à l'animal nous met en position de dépasser la dichotomie sujet/objet sur laquelle notre confort mental repose, il nous contraint à la surhumanité. Pour reprendre les mots de Gilles Deleuze : « les gens qui aiment les animaux ont un rapport avec les animaux qui n'est pas humain ». Et ce rapport est pour moi le germe même d'une réflexion sur la post-humanité. »<sup>8</sup>

L'homme considère l'animal comme un sujet ou comme un objet suivant ses besoins et désirs. La post-humanité telle qu'évoquée par l'artiste ne se réduirait pas à une fusion entre l'Homme et la machine, cherchant à créer un humain plus performant, mais repenserait entièrement la place de l'homme dans son environnement, ce que le postmodernisme<sup>9</sup> n'aurait pas réussi à faire aboutir. Tout comme le postmodernisme, la post-humanité est avant tout une posture, une philosophie de vie plus qu'un courant ou une époque historique. Le statut de l'animal est au cœur de cette démarche artistique qui nous montre un lapin écartelé, crucifié si l'on regarde bien la position de la bête, à travers la mise scène d'un cadavre de cobaye animal, couvert d'une laine de brebis clonée, qui montre bien l'animal victime des humains. La valeur accordée à la vie selon les espèces varie visiblement mais ne va pas nécessairement de soi comme le rappelle ici les artistes qui cherchent à souligner aussi d'autres formes de communication entre humain et animal ne passant pas par un rapport de domination et de contrôle.

## ***2. L'animal transgénique et la société***

La place de l'animal dans la société est également un sujet qui intéresse l'artiste Eduardo Kac qui se penche plus précisément sur la façon dont un animal modifié génétiquement pourrait être accueilli dans la société. Il propose un « art transgénique »

---

<sup>8</sup> Marion Laval-Jeantet, « De l'incorporation du sens », *Cahiers de recherche sociologique*, n°50, 2011

<sup>9</sup> La pensée postmoderne, si elle n'a pas de définition stricte, peut être entendue comme une pensée du possible ayant intégré les multiples expériences offertes par l'augmentation et la rapidité des communications et des transports et interrogeant le métarécit d'un anthropocentrisme dominant.

modifiant génétiquement des organismes vivants à des fins artistiques, une « nouvelle forme artistique utilisant le génie génétique afin de créer des êtres vivants uniques »<sup>10</sup>. Eduardo Kac a fait scandale avec son projet *GFP Bunny* (2000). Dans cette œuvre, l'artiste a utilisé un lapin transgénique auquel on avait transféré un gène issu d'une méduse du Pacifique. Ce gène permet la synthèse d'une protéine naturellement fluorescente, la GFP (Green Fluorescent Protein)<sup>11</sup>, qui rend la lapine fluorescente sous une lumière ultraviolette et grâce à des lunettes filtrantes. Cette pratique était déjà courante en laboratoire car elle est non invasive et permet de suivre certaines cellules de l'animal. Dans un texte écrit par l'artiste, celui-ci évoque la création du lapin fluorescent et son objet :

« En 2000, j'ai annoncé la réalisation d'un projet intitulé *GFP Bunny* (Lapin GFP). Ce travail englobait la création d'un lapin vert fluorescent (« Alba »), le débat public suscité par le projet et l'intégration sociale du lapin. Alba est née, une lapine douce et en bonne santé.

*GFP Bunny* devait être présenté dans le cadre du festival *Avignonnumérique*, en juin 2000. J'avais l'intention de m'installer une semaine, dans la galerie du Grenier à Sel, à Avignon, afin que le public nous rencontre tous les deux. Puis je l'aurai emmenée à Chicago partager ma vie et celle de ma famille. Malheureusement, l'ancien directeur de l'institut où est née Alba a imposé sa décision aux chercheurs qui avaient travaillé sur le projet, et s'est opposé à ce qu'Alba soit montrée à Avignon puis me suive à Chicago. »<sup>12</sup>

Ici la figure du lapin intéresse Eduardo Kac pour la sympathie que cet animal suscite. Il modifie le statut de la bête, d'un animal de laboratoire génétiquement modifié il devient animal de compagnie génétiquement modifié. L'artiste a récupéré une lapine déjà modifiée,

---

<sup>10</sup> Eduardo Kac, « Transformation du vivant – mutation de l'art », *L'art biotech'*, Nantes, Trézélan et Filigranes éditeur, 2003 (catalogue d'exposition, Nantes, Le Lieu unique, 14 mars - 4 mai 2003), p.33

<sup>11</sup> La lapine Alba d'Eduardo Kac a reçu un gène qui a la propriété d'émettre une fluorescence (émission lumineuse provoquée par diverses formes d'excitation).

<sup>12</sup>*Ibid.*, p.33

contrairement à ce qu'il écrit<sup>13</sup>, dans un laboratoire pour questionner publiquement la place sociale de ces animaux transgéniques. L'animal, objet de manipulations génétiques qui le font évoluer, muter, est-il acceptable ? Non pas seulement sur le plan de la santé de l'animal ou son impact dans un écosystème naturel, mais sur un plan éthique ?

### 3. *Dépasser les frontières entre espèces*

Cette hypothèse d'une réinsertion d'un animal de laboratoire dans la société transforme cette lapine blanche apparemment anodine en monstre. Cette lapine s'inspire semble-t-il d'une approche très beuysienne consistant à créer un « objet » qui puisse avoir un impact dans le champ de la réflexion sociale, sans l'aspect mystique et politique des œuvres de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986). Voici la définition donnée par ce dernier de son concept de la sculpture sociale, qui est repris sans s'y référer directement par Eduardo Kac :

« J'appelle sculpture sociale... cette forme de sculpture (qui) associe et interpelle tout le monde. Elle renvoie à l'existence, à l'être intime, la vie privée de chacun. Ainsi aimerais-je que l'on considère mon travail comme une vision anthropologique de l'art... c'est le point de départ d'une vision alternative du futur... Je suis de ceux qui croient que seul l'Art...est à même de nous libérer et de nous conduire vers une société alternative. »<sup>14</sup>

Sans s'inscrire dans une pensée politique aussi forte que Beuys, Eduardo Kac essaie que l'art ait un impact social et suscite un questionnement lié aux évolutions technologiques. Un parallèle entre l'œuvre d'Eduardo Kac et une action plus ancienne de Joseph Beuys va être fait pour montrer l'évolution des questions sociales autour de la figure du lapin et du lièvre. Beuys a présenté une action intitulée *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* à la Galerie Alfred Schmela de Düsseldorf le 26 novembre 1965. L'artiste et le lièvre mort étaient seuls

---

<sup>13</sup> Contrairement à ce que dit l'artiste, la lapine existait avec cette caractéristique avant pour les besoins des tests en laboratoire selon le chercheur qui la lui a fournie : HOUDEBINE, Louis-Marie, « GFP Bunny. Trying to get the story straight. », [En ligne], URL : [http://idlabirag.beepworld.de/in\\_english.htm](http://idlabirag.beepworld.de/in_english.htm), consulté le 22/08/2013 [traduction personnelle].

<sup>14</sup> Joseph Beuys, *Conversation avec Eddy Devolter*, Editions Tandem, 1998.

dans la galerie avec le public observant de dehors à travers la vitrine. L'artiste a promené le lièvre pendant trois heures, quand il n'était pas assis, en lui expliquant les tableaux dans une forme de communication primitive. Le public pouvait entendre les sons émis par Beuys car ils étaient retransmis à l'extérieur. Dans la description de l'action *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort*, le critique Alain Borer note que Beuys tient alors affectueusement dans ses bras le lièvre mort. C'est également l'attitude que donne à voir Eduardo Kac avec la lapine qu'il baptise Alba dans sa série *GFP Bunny - Paris Intervention* (décembre 2000). Cette série comprend les interventions publiques à Paris et les posters diffusés dans la capitale sur lesquels on voit Eduardo Kac avec la lapine dans les bras, avec un de ses mots au-dessus de l'image : « art », « nature », « science », « éthique », « famille », « médias », « religion ». Ces mots sont visiblement choisis pour les questions de société qu'elles soulèvent à l'heure actuelle. L'intégration de l'animal modifié suppose donc que sa place n'est pas évidente. Où commence l'artificialité ? Quelle place laissent les manipulations transgéniques ou le clonage pour l'animal dans la société humaine tant sur le plan relationnel que philosophique ou éthique ?

Mais la démarche de Beuys est empreinte de mysticisme, au contraire de celle d'Eduard Kac. Il rejoint plus la démarche d'AOO dans cette recherche d'une communication singulière entre humain et animal. Le lièvre qui accompagne Beuys dans l'action est un animal important dans les rituels de transformation des traditions chamaniques, auxquelles l'artiste aurait été initié après que son avion militaire se soit écrasé en Crimée en 1943. Joseph Beuys raconte qu'il aurait été découvert et soigné par une tribu tartare, pratiquant le chamanisme<sup>15</sup>. Dans la vidéo restant de cette performance, on retrouve les matériaux traditionnellement utilisés par l'artiste et qui réfèreraient à cette période : le cuivre, le feutre, le miel notamment. La tête de l'artiste est recouverte de miel et de poudre d'or, et il porte aux pieds des semelles de cuivre et de feutre. Le lièvre étant mort et Beuys grimé, on peut se demander si ce sont ces conditions qui rendent l'échange possible : l'animal mort serait comme un appel à une nouvelle forme d'animalité, une renaissance, une résurrection, et l'humain effacerait son identité pour lui laisser une place. Dans tous les cas, l'échange proposé se situe sur un plan qui n'est pas

---

<sup>15</sup> Voir notamment Jean-Philippe Antoine, *La traversée du XXe siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève, Dijon, éditions du Mamco, Presses du réel, 2011.



spécifiquement humain. Alain Borer dit à propos de Beuys dans cette action : « Il s'adresse au cadavre dans un murmure incompréhensible que les hommes, trop intellectualisés, ne sont plus ou pas encore en mesure de comprendre »<sup>16</sup> Ainsi, le dialogue entre l'animal et l'humain est mis en scène dans un échange qui est à la fois physique et sonore, Beuys tient le lièvre contre lui et lui murmure des choses. Le langage développé par Beuys est plus charnel, sensible, que construit et raisonné. Florence de Mèredieu souligne l'aspect quasi-mystique de l'idée de sculpture sociale de Beuys, qui se retrouve dans cette œuvre :

« La notion de « sculpture sociale » montre assez que c'est l'homme qui est désormais à sculpter et à façonner, l'homme en son entier, les processus idéaux s'ajoutant et se combinant aux processus matériels sans qu'il soit finalement possible de les démêler. Les actions de Beuys ont ainsi pour objectif la métamorphose, à une échelle planétaire et cosmique, du corps social, politique, animal et humain. »<sup>17</sup>

Dans cette approche, l'artiste n'est pas seulement producteur d'un objet, mais aussi d'une pensée, d'un idéal. L'usage du lièvre mort, plusieurs fois utilisés par Beuys dans ses œuvres, est un moyen d'intégrer l'animal dans des schémas à la fois complexes et mystiques. Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort est donc à mettre en parallèle avec la démarche d'AOO car on y retrouve la volonté de mettre en jeu plastiquement un échange avec l'animal qui ne s'évalue ou ne s'envisage pas uniquement sous l'angle de vue humain. Cela se retrouve dans une autre œuvre de Beuys qui rappelle celle d'Aoo évoquée plus. A l'occasion du festival fluxus *Festum Fluxorum Fluxus*<sup>18</sup> en 1963 à Düsseldorf (Staatliche Kunstakademie), il réalise « Symphonie Sibérienne, 1<sup>er</sup> mouvement » où il suspend un lièvre mort sur un tableau noir et des monticules de terre autour d'un piano sont disposés sur la scène. Beuys relie tous ces éléments par un fil de fer et incise le lièvre pour en extraire le cœur. Sans interroger frontalement ces questions de relation entre humain et nature, Beuys les

---

<sup>16</sup> Alain Borer, « Déploration de Joseph Beuys », *Joseph Beuys*, Editions du Centre Pompidou, p.20.

<sup>17</sup> Florence de Mèredieu, *Histoire Matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994.

<sup>18</sup> Performance avec Berthold Brecht, George Maciunas, Nam Jun Paik, Wolf Vostell.

approche en redonnant une place à l'animal et en tentant une communication non humaine par delà la mort avec lui. Finalement il invite l'animal à une forme de réincarnation. Cette façon de relier physiquement l'animal mort et l'espace où il se trouve évoque l'œuvre précitée du collectif AOO.

#### *4. Le refus d'un vivant non performant*

Quel animal voulons-nous dans le futur ? N'est-ce plus simple, moins encombrant, d'interagir avec un animal-objet tel que le Nabaztag<sup>19</sup> ? Cet exemple s'éloigne des précédents car ici le lapin n'est pas vivant mais cette mise en scène renvoie assez bien à l'univers mécanique vers lequel la société tend. Les robots animaux de compagnie, créés notamment par les Japonais, montrent qu'il existe un marché et des humains préférant le simulacre d'échange avec une machine à une relation avec un animal vivant. En effet, le robot est pratique, il ne produit pas de déchets, ne fait pas de bruit inutilement, n'a pas besoin d'être nourri et peut se transporter ou être abandonné facilement. La volonté de contrôler la nature, les animaux, finit par rendre la question de l'animalité abstraite.

Le Nabaztag, un lapin en plastique électronique, est à l'origine de *Nabaz'mob*, opéra pour cent lapins communicants d'Antoine Schmitt et Jean-Jacques Birgé<sup>20</sup>. *Nabaz'mob* a été créé au Centre Pompidou en 2006. Au départ, les lapins étaient apportés par leurs utilisateurs sur le modèle des flashmobs<sup>21</sup> grâce aux réseaux sociaux. Ces robots de vingt-trois centimètres de haut sont reliés à Internet par wifi, équipés de diodes lumineuses et de capacités sonores quasi-illimitées. Les Nabaztag interprètent une pièce contemporaine créée par les deux designers et artistes et diffusée aux lapins par la wifi<sup>22</sup>. Antoine Schmitt explique ce système :

---

<sup>19</sup> Nabaztag veut dire lapin en arménien. Aujourd'hui vendus sous le nom de Karotz, ces objets ont la forme simplifiée d'un lapin communicant, connecté à Internet et équipé d'une caméra. Il peut ainsi communiquer la météo, indiquer le nombre de vélos disponibles à la borne la plus proche, informer s'il y a de nouveaux emails, servir de radio, vérifier grâce à sa caméra ce qui se passe chez soi, diffuser des messages, etc.

<sup>20</sup> Nabaz'mob a reçu le Prix émérite Ars Electronica de musique digitale (Award of Distinction Digital Music) en 2009.

<sup>21</sup> Mobilisation éclair grâce aux réseaux sociaux dans un lieu donné pour exécuter ensemble des actions convenues par avance avant de se disperser.

<sup>22</sup> « Tout passe par le synthétiseur Midi et pas par des Mp3, la chorégraphie des oreilles, la chorégraphie des 5 leds et la composition musicale », explique Jean-Jacques Birgé. RIVOIRE, Annick, « Nabaz'mob, le coup des lapins », *poptronics.fr*, [En ligne], mise en ligne le 27/07/2009, <http://www.poptronics.fr/Nabaz-mob-le-coup-des-lapins>.

« Comme dans une partition de John Cage, qui joue de l'inconnue du comportement humain (l'interprète choisit telle ou telle sous-section de la partition) le lapin aussi, avec son petit ordinateur interne, peut choisir. »<sup>23</sup> Cet opéra s'inspire du « Poème symphonique pour 100 métronomes » de György Ligeti joué en 1963 au Pays-Bas. Dans la partition originale, Ligeti indique que l'exécution de la pièce nécessite dix exécutants sous la direction d'un chef d'orchestre pour remonter le ressort des métronomes et régler les vitesses. Au signal, les cent métronomes sont actionnés simultanément. L'évolution joue sur une désynchronisation progressive. A la fin de la pièce, qui dure vingt minutes environ, le métronome retrouve sa fonction première lorsqu'il n'en reste plus qu'un en fonctionnement. Comme dans l'œuvre de Ligeti, Nabaz'mob constitue une expérience sur la matière sonore, en l'occurrence rythmique, exploitant l'idée de modification lente d'un paysage sonore. Chaque représentation est différente car il y a cent lapins et qu'il est impossible de savoir dans quel ordre ils vont jouer. Les concepts de chaos et de contrôle intéressent ces deux auteurs. Selon Jean-Jacques Birgé, ces cents lapins sont « une paraphrase de la démocratie »<sup>24</sup>. Le comportement des objets est mis en parallèle avec celui des humains. Ainsi les Nabaztag peuvent voir et entendre ce qui se dit dans une maison car ils enregistrent des sons et possèdent une caméra vidéo. Leur utilisation souligne à la fois leur dépendance au bon fonctionnement de la technologie et la dépendance qu'ils font naître chez les humains.

Cette situation fait écho à celle d'un roman de science-fiction célèbre *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* de Philip K. Dick (1968). Il décrit un monde, en 1992, dans lequel les animaux ont quasiment disparu, les humains sont invités à quitter la Terre pour d'autres planètes et les androïdes sont interdits sur Terre. Le héros Richard Deckard est un chasseur d'androïdes qui rêve de se payer un vrai mouton, à la place de l'équivalent électrique qu'il a. Il accepte une mission consistant à tuer six dangereux androïdes car il sait que cela lui permettra de s'offrir enfin un véritable animal. Dans l'ouvrage de K. Dick, la frontière entre humain et androïde est de plus en plus glissante au fur et à mesure du roman et le test de Voigt-Kampff qui mesure l'empathie, seul moyen de distinguer l'humain de l'androïde, ne suffit plus (cela fait penser au test de Turing, inventé en 1950, pour évaluer si un ordinateur pense). Le

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

protagoniste se rend compte que ce qui diffère vraiment entre humain et androïde est finalement l'importance attachée aux animaux ou non. Paradoxalement, les humains sont plus attachés aux animaux, y compris les robots, qu'aux androïdes qu'ils ont conçus. Les vrais animaux, devenus rares après la dernière guerre nucléaire, valent très chers et sont très recherchés, ce qui montre l'attachement des humains aux animaux. Ce roman de science-fiction extrapole une situation que le développement des robots domestiques et la remise en question du rôle de l'animal semblent rendre possible.

L'évolution de la perception de l'homme de son environnement est visible dans les œuvres qui ont été évoquées, mais celles-ci ne font pas que répercuter ces évolutions sociales, elles aident à les susciter à l'instar de Beuys. L'animal tel qu'il existe dans l'imaginaire commun est libre, sauvage, on imagine un lapin gambadant dans l'herbe, un lièvre les oreilles alertes mais cet imaginaire-là, s'il n'est pas mort, s'est couplé avec les images véhiculées par les découvertes scientifiques récentes : une brebis clonée, une souris avec une oreille sur le dos, une lapine fluorescente, etc. La technologie vient infuser dans l'imaginaire commun et influencer l'iconographie. Dans le traitement plastique des œuvres qui ont été évoquées, le lapin/le lièvre s'émancipe d'une signification religieuse ou spirituelle pour être aussi une représentation de la manipulation technologique du vivant. L'animal n'échappe pas à la recherche humaine de performance et les animaux d'élevage, les cobayes, les animaux de compagnie doivent répondre le mieux possible à leur fonction : grossir rapidement pour être rentable, présenter une lignée stable et similaire pour permettre des expériences fiables, avoir un poil doux pour être agréable à caresser... L'animal n'a donc plus le même rôle avec le développement des biotechnologies qui en modifient les propriétés et le contrôle par l'humain. La pensée posthumaine veut augmenter de façon plus significative les capacités humaines pour évoluer au même rythme que les machines que nous produisons, et l'animal semble aussi concerné par cette approche comparative des performances. Le regain d'intérêt observé ces dernières années pour les animaux dans l'art semble aller dans le sens de la société qui prend conscience de l'enjeu concernant les animaux pour le futur humain à l'heure du clonage et des manipulations génétiques. Dans son ouvrage *Archéologie du futur*, le théoricien Fredric Jameson écrit que ces avancées technologiques sont d'abord le résultat d'une évolution sociale :

« [...] ce sont les expériences politiques et sociales qui rendent possible ou limitent la recherche scientifique, et non l'inverse, comme le présuppose la plupart des histoires intellectuelles. Une nouvelle forme doit d'abord émerger dans le domaine concret des rapports sociaux avant de pouvoir être transférée aux domaines plus spécialisés de la vie intellectuelle et productive : telle est, dans les faits, la signification profonde de l'observation de Marx selon laquelle l'histoire humaine ne confronte ses sujets qu'à des problèmes qu'ils peuvent déjà résoudre. »<sup>25</sup>

Dans cet extrait, Jameson note que le consensus politique et social détermine l'évolution de toutes connaissances nouvelles en cohérence avec les connaissances acquises. Les œuvres étudiées ici montrent que ce présupposé n'implique pas que la société soit à même de faire face à l'ensemble des évolutions scientifiques et technologiques. L'animal serait-il un des défis contemporains majeurs de l'homme, comme semble nous l'indiquer ces œuvres ?

## **BIOGRAPHIE**

**CAMILLE PRUNET** est doctorante en esthétique et sciences de l'art à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Elle est chercheuse au Laboratoire de l'art & de l'eau, unité de recherche de l'école supérieure d'arts & médias Caen/Cherbourg, et coordonne les activités de recherche de l'établissement. Elle s'intéresse particulièrement aux articulations entre le vivant, l'art et les nouvelles technologies.

---

<sup>25</sup> Fredric Jameson, *Archéologie du futur. Un désir nommé utopie*, Paris, Max Milo éditeur, 2007, p.191