

Singer l'homme pour mieux le démasquer Le projet écologique de Pierre Huyghe

Vincent Lecomte
CIEREC UJM Saint Etienne, France
vinkyworld@orange.fr



Résumé

Dans l'œuvre de Pierre Huyghe, la présence animale, sans remettre en question la présence humaine, peut aider à définir ce qui fait « l'humain de l'homme ». C'est notamment l'une des ambitions de son film *Untitled (Human Mask)* (2014) qui met en scène un singe portant un masque anthropomorphe. L'artiste cherche une fois de plus à créer un écosystème dans lequel évolue l'animal, son intervention ayant pour effet de produire une forme de réincarnation du corps humain, et le réinvestissement de son milieu. Grâce à cet acteur malgré lui, et sur les lieux mêmes de la catastrophe de Fukushima, Huyghe revisite, voire déjoue l'œuvre de l'homme et, partant, ses représentations du monde.

Mots clés : Art contemporain, animal, humain, figuration, écosystème.

Abstract

In the work of Pierre Huyghe, the presence of the animal, alongside the human, helps to define what makes "the human of the man." This is one of the ambitions of *Untitled (Human Mask)* (2014), a movie featuring a monkey wearing an anthropomorphic mask. The artist seeks once again to create an ecosystem in which the animal evolves, its intervention having the effect of producing a form of reincarnation of the human body, and the reinvestment of its environment. Thanks to this unwilling actor at the scene of the Fukushima disaster, Huyghe revisits and even foils the work of the Man and, consequently, his representations of the world.

Keywords: Contemporary art, animal, human, figuration, ecosystem.

Resumen

En la obra de Pierre Huyghe, la presencia animal, sin poner en tela de juicio la presencia humana, puede ayudar a definir lo que hace "el humano del hombre". Esa es una de las ambiciones de su película *Untitled (Human Mask)* (2014), en la que dirige a un mono que lleva una máscara antropomorfa. Una vez más, el artista trata de crear un ecosistema en el que el animal evoluciona, y cuya intervención tiene por resultado producir una forma de reencarnación del cuerpo humano, y la reinversión de su entorno. Gracias a este reticente actor en la escena del desastre de Fukushima, Huyghe revisa la obra del hombre, así como nuestras representaciones del mundo, hasta desbaratarlas.

Palabras claves: arte contemporáneo y animal, humano, figuración, ecosistema.

Auteur d'une œuvre protéiforme—mêlant souvent sculpture, installation, performance, vidéo, son, architecture...—l'artiste français Pierre Huyghe recherche fréquemment la complicité de l'animal. Mais, si la réunion de ses travaux semble peu à peu constituer un véritable zoo¹—chien, singe, faon, rat, fourmi, abeille, araignée, bernard-l'hermite...—la singularité de sa pratique ne réside pas dans une inspiration puisée dans des études animalières, ni même dans l'utilisation d'un bestiaire symbolique. Il met en scène l'animal vivant (et parfois, mais plus rarement, sa représentation) afin de le confronter à des univers presque exclusivement humains. Ainsi, notamment, dans l'exposition « Pierre Huyghe », montée en forme de fiction rétrospective au musée d'art moderne Georges-Pompidou, en 2013-2014, des insectes ou des crustacés côtoient une patineuse ou un gardien à tête d'aigle faisant fonction de maître de cérémonie. Plus encore qu'à un spectacle, c'est littéralement à « une exposition vivante »² que l'artiste invite son public. Au travers de ce travail singulier, l'on peut alors se demander si, dans cette confrontation des espèces et des mondes qu'elles ouvrent, dépassant la question de la condition humaine, il n'a pas pour projet de mettre au jour l'humanité de l'homme. Et, tentant par divers moyens de le dévisager, ne parvient-il pas à laisser (ré)apparaître, au-delà même de comportements singuliers, un dénominateur commun ?

Le court film *Untitled (Human Mask)* est sans doute l'un des exemples les plus radicaux de ce désir d'exploration. L'unique personnage est un singe masqué qui évolue dans un restaurant abandonné, non loin de Fukushima. Si les actions du singe, pour le spectateur, semblent au premier regard répondre à une forme de jeu, c'est d'abord parce que la tentation est grande de projeter sur les gestes du personnage un agir humain, une volonté. Mais cette volonté n'est peut-être pas, précisément, là où l'on penserait qu'elle s'exerce. En effet, l'artiste conçoit son travail comme un grand laboratoire vivant qu'il vient soumettre à un public, lequel croit assister à un spectacle, et vit en réalité une expérience.³ Et dans cette expérience, l'animal, mais aussi l'environnement dans lequel il se trouve plongé, tiennent une place centrale.



Pierre Huyghe, *Untitled (Human Mask)*, 2014, film, couleur, sonore, 19 minutes (Courtesy of the artist; Marian Goodman Gallery, New York ; Hauser & Wirth, London ; Esther Schipper, Berlin ; and Anna Lena Films, Paris. © Pierre Huyghe)

¹ Voir, à ce propos : Huyghe, Pierre. *Zoo*. 2012. Exposition. Montréal. Musée d'art contemporain de Montréal.

² Propos du gardien lui-même. Interview réalisée le 25 novembre 2012 (Colard).

³ « En ce moment, je répète en boucle cette formule : il ne s'agit pas d'exposer quelque chose à quelqu'un, mais d'exposer quelqu'un à quelque chose. Quelque chose qui est là, en soi » Propos de Huyghe (Colard).

Les premiers plans du film, tournés à l'aide de drones, font pénétrer dans la zone interdite de Fukushima : on y voit un ensemble de maisons sinistrées, abandonnées, figées dans l'état où les a laissées le désastre écologique et industriel. L'actualité se trouble : est-ce juste après la catastrophe que ces images sont prises, ou quelques années plus tard ? Ravage récent ou lieu préservé en l'état ? Moderne Pompéi, le quartier de cette ville paraît, quoi qu'il en soit, suspendu dans une éternelle attente ; littéralement, ces plans dressent le portrait d'une ruine de l'actualité. Puis l'on découvre un intérieur. Le film, dès lors, se déroule dans un restaurant apparemment déserté ; une présence, cependant, puis d'autres, plus fugitives encore, viennent rapidement l'animer. Dans ces lieux vides, une petite silhouette agile parcourt les diverses pièces, s'arrête, retourne sur ses pas, semble réfléchir ou exécuter des gestes, comme s'il s'agissait d'une mystérieuse répétition. On entend dans le lointain, par intermittence, de vagues échos, des voix, des annonces enregistrées, le bruit de la pluie qui tombe sur le toit, voire dans la maison, et, au premier plan sonore, la respiration du protagoniste, dont on suit, au plus près, les évolutions à travers ces méandres familiers. Les pièces de la maison et leur décor, la plupart du temps dans la pénombre, sont l'occasion d'un jeu de contrastes : sur le fond sombre des pièces, se détache la blancheur d'un masque porté par le personnage évoluant dans ce cadre. Ce clair-obscur accentue le caractère d'exemplarité du faux visage, vide de toute expression—ou riche de toutes celles que l'on est tenté d'y voir.

Le personnage de ces pièces est un animal déguisé, grimé : il porte un masque et une perruque qui le fait ressembler, au premier coup d'œil, et de manière troublante, à un enfant qui se serait travesti. Tout se passe comme si la tête de l'animal se trouvait « défacée », et comme si, étrangement, le centre d'intérêt de la scène était aveugle, à rechercher ailleurs. Cette longue scène rappelle l'importance primordiale du rôle du masque dans le théâtre Nô.⁴ Mais cette pratique, même si elle peut représenter l'une des sources d'inspiration de l'œuvre, se croise avec d'autres références, plus contemporaines et prosaïques, à l'instar de ces scènes circulant, notamment, sur You Tube depuis 2002 dans des vidéos comme « Fuku-chan Monkey in mask, wig, works Restaurant! » et montrant le singe-serveur-savant d'un restaurant japonais, qui a fait de l'animal à la fois un employé, une attraction, une mascotte, voire un logo. Ces images sont d'ailleurs à l'origine du projet de Huyghe, qui a décidé de reprendre le macaque femelle vedette et de le faire « jouer » dans son film : ici, l'animal, connu sous le nom de Fuku-Shan Monkey, toujours affublé d'un masque et d'une perruque (même s'ils ne sont plus ici des accessoires grotesques mais des éléments quasi tragiques d'une mise en scène qui favorise le recueillement, inquiète la possibilité d'une projection) est privé de toute interaction avec des clients, et est laissé seul face à lui-même dans le restaurant vide de toute présence humaine. L'animal, dont les évolutions et les gestes sont filmés par des caméras automatiques avec capteur de mouvement, est saisi dans la fébrilité de son

⁴ Dérivée d'une fête religieuse destinée à divertir les dieux (qui évolua avec l'arrivée du bouddhisme pour devenir une danse à l'époque Shinto), cette pratique, qui a également été influencée par l'acrobatie et la magie, et a pris sa forme conventionnelle au début du XV^e siècle, se perpétue—complexifiant sa codification—jusqu'à nos jours.

désœuvrement. L'artiste choisit de ne garder du cocasse de la situation initiale qui l'a inspiré que la part animale, retirant le contexte animé, les convives hilares, les boissons servies, les adieux au célibat bruyamment célébrés, les téléphones portables brandis pour immortaliser l'événement et l'animal. Il ne reste plus qu'un lieu, hanté par l'énigme d'une présence : reliefs tragiques d'une catastrophe sans nom.



« Fuku-chan Monkey in mask, wig, works Restaurant ! », video amateur, You Tube, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=zS7QkjIKOxk>, (consulté le 09/09/2019)

En prenant pour point de départ un phénomène viral, en allant même jusqu'à tirer parti de son « acteur » principal, qu'il fait rejouer sur ce qu'on pourrait supposer être les lieux mêmes de son travail, l'artiste révèle un rapport ambigu des humains avec l'animal. De fait, il met en scène un bouleversement, et produit un effet miroir. Il ne s'agit plus là, comme dans certaines de ses œuvres précédentes, de donner à voir des hommes portant des masques animaux, mais un animal portant un masque humain. L'artiste aime à jouer avec les renversements et les confusions sous toutes leurs formes. Son œuvre est parcourue par cette forme de substitution, voire de fusion entre réalité et fiction. Huyghe a ici l'idée d'une création qui ne serait que le prolongement, dépouillé, d'une facétie jouant également sur un trouble : le restaurant devenant alors par sa relecture le théâtre partagé de l'acteur animal malgré lui et des clients—eux-mêmes acteurs, mais aussi metteurs en scène puisque leurs images, prises sur le vif, sont ensuite diffusées sur les réseaux sociaux. C'est aussi le statut de ces prises de vue en flux presque continu qui est interrogé. Imagerie et singerie à leur tour se confondent et s'inversent. La guenon porte dans le film de Huyghe les accessoires que l'on trouve déjà dans les morceaux de réalité filmés. Retrouvant son emploi malgré la catastrophe, par-delà le cataclysme, l'animal paraît en fait n'avoir jamais réellement quitté son service ; et, d'ailleurs, il est à proprement parler embauché par Huyghe pour continuer son travail, à vide, ou à blanc. Peut-on voir dans cette étrange

serveuse un « animal post-humain », ⁵ tel que l'envisage Ana Teixeira Pinto ? Ce qui n'était qu'une animalité de foire, ou un commerce d'images jouant d'une économie de moyens pour une séduction maximale, se trouve transformé par le film de Huyghe en un véritable manifeste pour une redéfinition de l'humanité. L'efficacité du dispositif qui dépasse, ici, le grotesque latent, conduit à une véritable réflexion éthique et ontologique.

L'équivalence affective qui peut s'établir d'emblée entre enfant et animal, dont la serveuse est comme une incarnation chimérique, est perturbée par une véritable indécision. L'ambiguïté réside dans le fait que notre conscience oscille sans cesse entre une propension à l'identification avec cette présence humaine fantomatique (résiduelle, seulement reconstituable à partir d'actions décomposées, de détails, d'accessoires) et une résistance face à l'incarnation animale qui est, elle, bien présente. Face à cette alternative, le choix semble alors impossible, le dilemme insoluble. A-t-on affaire, ici, avec ce personnage fantastique, à une nouvelle forme de singerie ? Huyghe demande à l'animal de faire l'homme, de le singer. Mais, contrairement à la scène d'origine, relayée largement par internet, la volonté comique, ou le caractère de dérision qu'avait au départ la mascarade, ici, sous-tend une véritable réflexion sur deux perceptions, celle de l'homme et celle de l'animal, et conduit ainsi à repenser le rapport entre les deux « ordres ». ⁶

Si l'esquisse d'un portrait de l'homme est perceptible à travers celui du singe dans *Untitled (Human Mask)*, c'est par déduction, mais une déduction sensible, issue de l'observation de signes ténus. La malice et la facétie ont quitté une scène expressive, aux signes ostentatoires, pour renaître dans l'esprit du spectateur, une fois saisie la portée d'un tel subterfuge. La mascarade est bien présente, mais l'on n'a plus affaire à une véritable singerie. L'humain est bien moins vif, voire moins vivant que l'animal. Mais avec Huyghe, le singe reste singe, au sein d'un monde dont il semble constituer le seul survivant. Car ce n'est pas la figure animale que Huyghe convoque dans *Untitled (Human Mask)*, mais, littéralement, son effet de présence. Et pourtant, si quelqu'un se trouve ici

⁵ Ana Teixeira Pinto a rédigé un article intitulé « The Post-Human Animal What's behind the proliferation of animals in recent artworks ? » dans lequel elle prend notamment pour exemple *Untitled (Human Mask)* afin de démontrer, selon une version inversée ou dérivée de l'évolution, que des animaux peuvent constituer une nouvelle étape, postérieure à celle de l'humain. Elle écrit : « In an evolutionary timeline, humanity usually stands between the animal and the android. In this light Huyghe's creature, half ape, half cyborg, might be seen as the perfect embodiment of the warped temporality Kojève ascribed to the 'post-historical' condition » (74).

⁶ L'artiste s'inscrit-il dans l'héritage figural de la singerie ? La représentation du singe est bien souvent une figure ironique, moqueuse, prise comme le miroir fidèle et pourtant déformé, déformant, d'une humanité sérieuse, affairée, assurée, docte, moralisante, et faillible. Le phénomène, dès la Renaissance, se repère dans la peinture puis l'illustration, allant s'intensifiant du XVII^e au XX^e siècle. Les singes prennent, par exemple, dans l'œuvre de l'artiste contemporain Jörg Immendorff la place centrale. L'animal se révèle encore une fois facétieux et s'empare des attributs et des tâches humaines afin de les tourner en dérision. Dans *Tape quand il faut (Haue zur rechten Zeit)*. 1988. Huile sur toile, 250 x 220 cm. Cologne, New York, Galerie Michael Werner), par exemple, Immendorff va jusqu'à mettre en scène l'animal, immense, à l'œil rieur, donnant sur ses genoux la fessée à l'artiste lui-même, réduit à la posture d'un bambin réprimandé. Avec *Les Doctrinaires (Der Dogmatiker)*. 1989. Huile sur toile, 100 x 80 cm. Propriété de l'artiste) le singe prend la place de chef de chœur, donnant la mesure à un groupe de chanteurs inspirés. Mais si l'homme est visé à travers le singe chez Huyghe, à l'ironie presque bonhomme d'Immendorff se substitue ici une sobriété dans le déploiement des effets, une forme d'austérité, un regard froid, une observation attentive et quasiment documentaire. Et le singe, tête dissimulée par le masque, ne peut pas dans ce cas servir l'expression d'une moquerie ouverte.

représenté, c'est bien l'homme, et en premier lieu par ses vêtements, c'est-à-dire par une parure, support majeur de différenciation. À défaut d'être un animal habité, c'est à un animal habillé auquel on a affaire : le personnage du film de Pierre Huyghe pourrait constituer une autre façon de viser et de caractériser l'homme.

Si le vêtement participe toujours de l'établissement de l'identité humaine, nourrissant la tradition discontinuiste au sein même du paradigme darwinien, c'est parce que, placé d'abord au rang de qualité humaine, il se trouve désormais à cheval sur les deux grandes classes de critères distinctifs (culture/nature) qui structurent toute l'épistémè moderne : avec le vêtement, les distinctions culturelles se rapportent en fin de compte à des distinctions de nature, ou qui sont pensées comme telles : le vêtement pour la raison (l'objet et la technique), le vêtement pour le rapport à soi et aux autres (l'intériorité, la conscience, la pudeur), le vêtement pour la nécessité (la prématurité, l'inadaptation au milieu, l'outil de feinte à la chasse), le vêtement pour la sociogenèse (la sémiologie du corps). (Bartholeyns 136)

Le vêtement ne peut donc être simplement réduit à un objet, voire à un accessoire, un ajout superflu, ou une prolongation du corps. En désignant l'individu, il révèle immanquablement l'humanité. Et c'est bien ce que veut montrer Huyghe dans ce film, autant que dans une grande partie de son œuvre : une humanité perçue d'abord comme une animalité spécifique, le produit d'une histoire mystérieuse, insondable. Et, dans cette entreprise, ce désir de dresser en naturaliste le portrait d'une humanité générique, l'animal, présent ou symbolique, présenté ou évoqué, ou même réifié, s'avère bien souvent le compagnon d'élection de l'artiste.

Dans *Untitled (Human Mask)*, il y a aussi et surtout le masque, dont la blancheur peut évoquer celle d'une toile d'écran ; bien plus, il peut aussi fonctionner comme tel. L'utilisation du masque est récurrente dans le travail de Pierre Huyghe. C'est pour lui l'occasion de pratiquer une dissociation entre l'image produite par l'association du corps et du masque, et la réalité qu'elle recouvre. Le masque animal, porté par un « figurant » (terme employé couramment par l'artiste lui-même), auquel on est constamment tenté de refuser le statut de comédien, est pour l'artiste un procédé, mais plus encore, il vient à prendre la valeur d'un rituel qui parcourrait son œuvre. Le masque, dont l'usage rituel est ancestral, devient chez l'artiste un outil de déconstruction du corps et du territoire humain. Les faits et gestes, qui peuvent appartenir à notre quotidien, se trouvent réincarnés grâce au masque. C'est le masque, avec le vêtement, qui a paradoxalement le pouvoir de révéler la vie.

Hantés par un désir narratif indéterminé ou inabouti, laissé comme suspendu, les films de Pierre Huyghe tels que *The Host and the Cloud*, et certaines de ses installations/performances, loin de parodier l'homme selon une esthétique béhavioriste, le laissent au contraire à l'abandon, dans une sorte de vacuité. Désincarnés d'une humanité attendue mais toutefois habités d'une vie propre, ces corps dépossédés se mettent à exprimer notre position d'homme. L'artiste, s'intéressant moins aux objets qu'à leur usage, nous rend spectateur d'une société qui se trouve loin d'être étrangère à la nôtre. Autour de ces objets, il établit des relations, provoque des rencontres, indique « des possibilités de vie différente » (Azimi). Et plus encore. Huyghe confie ainsi :

[J]e me concentre sur quelque chose qui n'est pas joué, mais qui existe, en soi. Je cherche non à définir la relation entre des sujets, mais à inventer les conditions qui peuvent déboucher sur la porosité, l'écoulement, l'indéterminé. Ce qui m'intéresse, c'est d'intensifier la présence de ce qui est, de lui trouver sa propre présentation, sa propre apparence, sa vie propre, plutôt que de la soumettre à des modèles préétablis. (Propos recueillis par Lavigne)

Dans *Untitled (Human Mask)*, le singe masqué, rare présence animée du film,⁷ représente une survivance, dans un univers déserté, sombre. Il est difficile de ne pas songer à *La Planète des singes* de Pierre Boulle ; à cette espèce qui est l'incarnation même de la civilisation. Dans ce roman, ce sont les hommes de Soror qui gardent le silence, un silence animal. L'homme (re)devenu animal est bel et bien un poncif de la littérature. Dans son article « Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti ? », Janick Auberge en donne deux exemples célèbres :

[Les] malheureux Yahoos des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, hommes à l'état sauvage, élevés comme du bétail par des chevaux évolués du pays des Houyhnhnms. L'effet de miroir est des plus cruels, surtout quand la « régression » de l'homme à l'animal est ouvertement repoussante, comme chez George Orwell (*La Ferme des animaux*), où, dans la scène de l'orgie finale, les hommes et les cochons se confondent, dans leur sensualité débridée et la confusion des genres. (135)

Huyghe, lui, choisit de rendre ce renversement plus sournois, moins violent et même plus réaliste ; il le réalise, même, avec une certaine tendresse. Subtilement, le réalisateur sollicite la conscience du spectateur, devant ressentir la présence animale sous des aspects humains. Il n'est même pas là question (comme cela peut être le propos chez Orwell) de décrire une bestialité humaine. Le vivant est chez Huyghe plus important que le symbolique ; il finit par prêter tout autant, voire plus encore, à réfléchir. L'animal parle d'abord l'homme avant de parler *de* l'homme.

Huyghe est adepte des inversions. Après avoir donné vie à de nombreux personnages humains à tête d'animal il propose dans *Untitled (Human Mask)* de donner à voir les évolutions d'un corps animal « portant » une tête d'homme. Dans cette œuvre un autre renversement a lieu. L'artiste inverse le rapport de force entre le visage et le corps. Le visage, support principal de l'expressivité, qui concentre ordinairement les regards et permet, si ce n'est une projection, une forme d'interaction, d'échange, devient ici radicalement « neutre ». Le corps se révèle soudain le lieu premier et dernier de l'expressivité. Et par le corps c'est l'animalité qui peut (enfin) s'exprimer. Par cette remise en cause le rapport de force animal/humain se trouve également subverti. L'absence d'humanité que le masque blanc semble ostensiblement afficher n'est pourtant jamais totale, tout à fait accomplie. Il est impossible pour le spectateur de se défaire absolument d'un instinct irrépressible de projection.

Le milieu, humain, dans lequel évolue l'animal incite également à être gagné par ce processus de projection. Les sociétés auxquelles l'artiste donne forme, voire vie (sans les

⁷ Hormis le singe, apparaîtront furtivement à l'écran un chat, quelques insectes et des larves grouillant sur des restes de nourriture.

« mettre en scène »), en règle générale, ont leurs us, leurs codes, leurs activités propres.⁸ Giorgio Agamben affirme que « l'homme est l'animal qui doit se reconnaître humain pour l'être » (Agamben 44) Se référant explicitement au philosophe, Huyghe cherche-t-il à révéler la construction de cette humanisation ontologisante ?

Untitled (Human Mask) entend interroger la source même de cette autodéfinition. Et, pour ce faire, il demande à l'animal de mener l'enquête. Donnant une âme à cette présence indéterminée à l'allure de fillette, le singe n'en investit pas seulement le corps, il le transforme en cas. Il l'anime au sens propre et figuré, pour, tout en la dévisageant, aider l'artiste à entreprendre une défictionnalisation—par la proposition d'autres schèmes fictionnels possibles. D'après Azimi, ce mouvement parcourt le travail de Huyghe, et vise à donner, plus que de la crédibilité ou du réalisme, la vie à des personnages imaginaires. Quant à Huyghe, il affirme que son intérêt se porte sur « l'aspect vital de l'image, à la manière dont une idée, un artefact, un langage peuvent s'écouler dans la réalité contingente, biologique, minérale, physique » (propos recueillis par Lavigne). Dans *Untitled (Human Mask)*, il se sert du singe pour faire vivre ce succédané de visage qu'est le masque.



Pierre Huyghe, *Untitled (Human Mask)*, 2014, film, couleur, sonore, 19 minutes (Courtesy of the artist; Marian Goodman Gallery, New York ; Hauser & Wirth, London ; Esther Schipper, Berlin ; and Anna Lena Films, Paris. © Pierre Huyghe)

Par ce film, Huyghe désire-t-il donner à percevoir de quelque façon l'âme humaine, mais à laquelle la conscience refuse le plus souvent de s'identifier ?⁹ Il s'agit, chez Huyghe,

⁸ Selon Durkheim, « les sociétés humaines présentent un phénomène nouveau, qui consiste en ce que certaines manières d'agir sont imposées ou du moins proposées du dehors à l'individu et se surajoutent à sa nature propre, tel est le caractère des institutions. » (Durkheim) Toutefois, Émile Durkheim rappelle que « les sociétés humaines » sont des organisations parmi d'autres, ne se distinguant des autres que par une différence de degré.

⁹ Chez Pierre Huyghe, l'âme n'est pas à confondre avec l'inconscient. Il ne s'agit pas d'entreprendre une sorte d'analyse psychologique de l'humain par le détour de l'animal. Donner une âme animale au corps humain

d'une âme animale, dans son acception la plus large, puisque le trouble ressenti par le spectateur le porte à un point de confusion—c'est peut-être là que se situe la véritable portée chimérique du film—le conduisant à percevoir, à force d'hésitation, une animalité générique,¹⁰ c'est-à-dire aussi la sienne.

Pour ce faire, puisque l'homme se distingue du singe par son absence de pelage, Huyghe évacue par ce grimage la question de la chair. C'est donc par d'autres moyens qu'il procède. Si le poil, entrevu par endroits et par moments, mais aussi et surtout les quelques mouvements, vont d'abord révéler la bête, par le subterfuge convenu du masque et du vêtement—autre forme de mascarade—l'artiste ensuite rend tolérable la présence simiesque, pour finir par laisser le spectateur seul avec lui-même, avec sa conscience animale. La faible luminosité, qui vient accentuer l'imprécision des espaces, dont pourtant certains détails sont montrés—quelques meubles, objets abandonnés, vivres en décomposition...—fait écho à la perception malaisée des consciences qui les perçoivent. Elle figure par là le refoulé : à la fois notre inclination à une identification venant déterminer un certain rapport à l'animal, et donc une capacité à se concevoir animal.

Chez Huyghe, le singe devient l'ambassadeur de l'animalité.¹¹ La singularité de l'animal est toujours préservée, mais elle relève bien plus de son individualité que de sa spécificité biologique. Cette individualité lui confère d'ailleurs une fonction de témoin. Et c'est par le jeu d'une projection-identification que l'artiste entend rendre compte de ce qui est. C'est ainsi qu'il réussit à produire un trouble. Dans *Untitled (Human Mask)*, il est question d'un corps humain habité par l'animal. L'animal rejoue la condition humaine. Avec cette prédilection affichée pour le retournement des valeurs et du paradoxe, Huyghe montre que la présence fantomatique n'est pas là où on croirait la trouver. L'animal, apparemment absent, est comme absorbé par la présence fascinante du masque, et englouti dans un environnement sombre. Par son omniprésence, qui pourrait *in fine* se révéler l'indice, le signe de son omniscience, la bête donne vie à cette marionnette humaine, qu'elle (ré)incarne par la même occasion. En effet, c'est le singe qui donne l'esprit à la face humaine, que la blancheur, l'absence de traits et l'impavidité rendent générique. Ultime inversion, ou révolution complète : ce n'est pas le singe qui se voit « résumer » à une figuration de son espèce, mais peut-être bien l'homme lui-même.

Le titre de l'œuvre vient confirmer que c'est bien l'homme qui est visé ; l'animal ne sera donc là que pour le révéler. L'artiste prend toutefois la précaution de faire précéder *Untitled (Human Mask)* de ce qui peut s'apparenter à une mention rhétorique laissant libre cours à l'interprétation du public. L'imprécision initiale ne sonne pas ici comme une indécision ou une hésitation ; elle indique clairement une volonté de ne mettre aucun

c'est pour l'artiste provoquer un sursaut de conscience existentiel hors de tout cadre philosophico-scientifique, mais conduisant toutefois à une relecture comportementale profonde.

¹⁰ Seul subsiste, par la force des choses (constatées), l'animal, les autres éléments (humains) étant inertes.

¹¹ Dans l'exposition « Pierre Huyghe » au Centre Pompidou il s'agira d'un chien très particulier. Comme l'explique Colard, « "c'est LE chien", signale Pierre Huyghe. Le même qu'on avait déjà pu voir à la Documenta de Kassel, évoluant dans un coin de paysage, sur un terrain vague poétisé par l'artiste. C'est un beau lévrier blanc, forcément élégant, déjà esthète, mais avec une particularité notable : une de ses pattes est tatouée en rose fuchsia. Ça lui fait une longue barre rose verticale sur la patte droite. Dans l'exposition de Pierre Huyghe au Centre Pompidou, il y a un monochrome rose sur la patte du chien. »

obstacle conceptuel dans ce qui constitue avant tout l'invitation à une expérience projective.

Huyghe, en conférant aux sites choisis pour ses œuvres une dimension de personnage central, de moteur, dans son processus de création, affectionne—comme dans les dispositifs de ses expositions—l'imbrication entre éléments naturels (animaux, végétaux et minéraux) et d'autres issus d'environnements façonnés par l'humain, ces derniers étant perçus à leur tour comme de véritables objets d'étude éthologique. Dans *Untitled (Human Mask)*, c'est l'*Umwelt* du singe qui finit par s'imposer, engendrant une relecture de l'espace. Le public est captivé par cette redéfinition animale de l'espace humain.

Dans *Untitled (Human Mask)*, on assiste au retour d'un dispositif de projection cinématographique classique. Le spectateur, assis dans l'obscurité devant un écran panoramique, plongé dans l'intimité de ce personnage hybride, ressent d'emblée un trouble essentiel, au-delà même des artifices mis en œuvre¹² : la tentation de l'identification. Il vit une animalité humaine, qui n'est ni de l'ordre du simiesque (et encore moins de la singerie, qui n'est que mascarade)—ni de l'ordre de l'humain. Et, ainsi, libéré du processus identificatoire, il lui devient plus facile d'entrer dans les coulisses du monde humain et de ses représentations. Huyghe aime à explorer l'envers des décors et « éveille chez le spectateur une prise de conscience des traits constitutifs de la représentation » (Bovier 19).

Avec *Untitled (Human Mask)*, ce sont les coulisses d'un spectacle que le spectateur se joue à lui-même qui sont soudain découvertes. La scène forgée par la conscience lorsqu'on envisage l'autre est structurée, hiérarchisée. L'autre est à la fois « autre » —de manière générique—et « un autre » —de manière singulière, en rapport avec tous les autres. L'animal illustre par excellence cette classification plus ou moins consciente. Dans ce théâtre intérieur, qui va permettre des degrés d'identification, tous les animaux ne connaissent donc pas le même sort.¹³ Mais Pierre Huyghe force son public à se maintenir dans un déséquilibre, à balancer sans cesse entre deux perceptions irréconciliables : voir l'homme (le masque ménageant la possibilité d'une présence, même fantomatique), et, dans le même temps, accepter sa disparition, corporelle et temporelle, l'engloutissement dans un nouveau règne animalier. Tente-t-il ainsi, encore une fois, de cultiver le paradoxe, ou va-t-il plus loin ? A-t-il le souci dialectique de dépasser l'opposition entre animalité et humanité ? La notion d'humanité ne serait-elle pour Huyghe qu'un leurre ?

¹² Les artifices du masque et du déguisement, eux bien visibles, sont pourtant vite évacués, ou plutôt dépassés, pour donner à vivre une sorte de sincérité animale, le singe ne donnant jamais l'impression de reproduire des gestes appris au préalable, mais improvisant à mesure.

¹³ Elias Canetti, dans *Le Territoire de l'homme*, remarque : « Chaque fois qu'on regarde un animal avec attention, on a le sentiment qu'un homme y est caché et qu'il se paie notre tête » (21). Certes, l'écrivain parle d'un « sentiment », mais il décrit bien là une réalité de la conscience, qui conditionne, assurément, la façon de voir cet « autre étrange » habité d'une vie qui ne peut pas apparaître autrement que familière. Canetti comme Huyghe parlent de l'irrépressible besoin de percevoir en tout être une conscience, la présence d'un alter ego, qui faciliteraient la compréhension et la rassureraient—la tendance à tout vouloir ramener au connu, et à soi-même, afin de ne pas se laisser désarçonner par l'irruption de l'étrange.

L'artiste travaille à une série de subterfuges destinés, non pas à égarer son public, mais à lui permettre de se réapproprier son corps—ou retrouver sa place—à lui faire quitter le confort de la position de spectateur pour lui donner, ou rendre, son rôle de témoin. C'est de cette façon qu'il propose une redéfinition de l'humanité, conçue cette fois du point de vue d'une animalité unique et générique. Il provoque « la frustration d'un regard dont l'omnipotence s'avère dérisoire » (Bovier 18). Jouer la disparition de l'homme peut aussi être une manière de basculer sur le « versant » animal et, en plaçant le point d'observation de ce côté-ci, réussir à mieux montrer l'homme, à pénétrer son territoire.

La question du territoire est centrale dans le travail de Huyghe, et elle est, au fil de travaux de l'artiste, régulièrement réinterprétée en suivant une orientation biologique. C'est notamment par un décrochage temporel que l'artiste arrive à reprendre possession de lieux souvent chargés d'histoire. La temporalité est tout autant au cœur du travail de Huyghe, qu'il s'agisse de performances durant plusieurs semaines, de reprises, de vidéos ou d'installations. Cette dimension cruciale est, œuvre après œuvre, revisitée selon des lois toutes personnelles, à la fois incongrues et intrigantes.

Prendre en compte la temporalité animale aide notamment à comprendre des modes de spatialisation essentiels. Ce faisant, Huyghe tente de capter une mémoire du vivant. Bien que souvent négligée ou même ignorée, profondément inscrite dans les lieux, elle est faite des innombrables et parfois insoupçonnables formes de vies, passées et présentes, et des diverses représentations qui les habitent. La mémoire biologique, vécue et vivante, est aussi une forme d'empreinte qui arrive à transcender les représentations culturelles de l'existence.

Cette mémoire réinterprète les divers habitats, cérémonies,¹⁴ postures qui caractérisent les cultures humaines ; elle peut notamment être réimplantée dans une société à l'agonie. Mais, si cette mémoire biologique semble offrir une extériorité, un détachement, voire une échappée, jamais chez Huyghe il n'est sous-entendu qu'elle ne se trouverait pas déjà à l'œuvre dans la mémoire collective. Loin du désir de montrer un monde scindé, humain d'un côté, animal de l'autre, culturel ici, naturel là, l'artiste, en esquissant la possibilité d'un monde renouvelé, veut semer « les germes d'une mémoire à construire » (Lavigne). Ainsi, créant une temporalité parallèle, jamais complètement fictive, il tente souvent de réinvestir la ruine.¹⁵ Sans pour autant la revivifier, son emploi lui permet de saisir, plus encore que sa structure, son état présent. C'est la ruine que l'on peut deviner dans *Untitled (Human Mask)*, qui pourrait être l'envers, ou l'au-delà du restaurant qui a inspiré l'artiste. Le site est relu jusque dans sa composition « atomique » par l'accident de Fukushima, tristement emblématique de l'œuvre apocalyptique humaine. Le désastre environnemental et humain qui a touché la ville de Fukushima et le Japon devient une nouvelle zone propice à l'exploration, voire à la refondation imaginaire d'un territoire : la vive et concrète dystopie dont la terre est porteuse devient, par le film

¹⁴ Le choix du chantier n'est pas anodin : dans *Streamside day celebration* (Huyghe, Pierre. France. Film super 16 mm et vidéo transférés sur Digibeta. 2008. 26'), il est question de ce moment de l'attente, de la projection, de la volonté de créer.

¹⁵ Il peut tout aussi bien s'agir d'un musée abandonné que d'une ville désertée.

et le regard conjoints de l'artiste et de l'animal, l'occasion d'une fiction fertile, troublante. L'intrigue de l'œuvre ne fait que poursuivre ou prolonger celle de la réalité, en mettant en lumière les questions et les apories contemporaines. « L'homme est un animal en train de dépouiller l'espèce » (18), note Gilles Deleuze ; tout se passe comme si Pierre Huyghe envisageait, à la faveur d'une catastrophe déclenchée par l'humanité elle-même, la possibilité d'un renversement ou d'un dépassement : une fiction née sur les décombres d'une réalité mise en crise et en question. À travers cette entité chimérique que représente le singe masqué, on est encore une fois conduit à se demander s'il s'agit d'envisager l'existence d'une animalité post-humaine et post-historique (Teixeira Pinto 74-75).

« L'animal pris au piège joue le jeu de la condition humaine, répétant à l'infini un rôle inconscient » relève la commissaire d'exposition Caroline Bourgeois à propos de *Untitled (Human Mask)*. La mise en scène d'une temporalité animale permet un décrochage¹⁶ vis-à-vis de l'espèce humaine et de son espace. À travers le comportement, le rythme des gestes de l'animal, sa déambulation erratique dictée par des intentions qui échappent au public, c'est la temporalité animale¹⁷ qui donne sens à ce théâtre obscène voire sans scène, à ces images qui peinent à devenir des scènes, bien qu'elles obéissent toujours, en dernier ressort, à un vouloir humain, à l'intention de l'artiste qui s'exprime par le dispositif mis en place, la captation, le montage. Plus encore que la catastrophe nucléaire elle-même, qui a pourtant porté un coup d'arrêt (provisoire) aux activités de la centrale, et a ébranlé une fois de plus le mythe d'une toute-puissance humaine – sans en réduire significativement les ardeurs – la rupture temporelle opérée par l'animal, et sa survivance même, ruinent de l'intérieur les fondements du monde de l'homme.

L'attention portée aux rites de célébration, à l'organisation du travail, et à son pendant improductif,¹⁸ est une manière d'interroger la mémoire collective et ses représentations. L'originalité de Huyghe réside dans la volonté de chercher à les réinventer grâce à la présence de sujets vivants, et de chercher à tirer un enseignement de cette nouvelle mise en situation, éclairée par une interaction inédite. Le temps suspendu, l'arrêt—qu'il s'agisse de figurer l'inactivité ou la posture de l'animal à l'aguet—permettent de donner à expérimenter de façon différente un environnement, aussi banal, aussi familier soit-il. Huyghe aime à créer de toutes pièces des univers complexes et organisés,¹⁹ de véritables cosmos dans lesquels il plonge des corps et pour lesquels il forge

¹⁶ Le titre de l'exposition collective présentée à la Pointe de la Douane à Venise en 2016 est « Accrochage ». Huyghe semble pour sa part, plus encore que revisiter le dispositif de l'exposition, interroger la façon dont nous nous exposons à nous-mêmes dans une société hypermédiatisée.

¹⁷ Tout comme celles du chien, de l'abeille, de l'araignée, de la fourmi, du bernard-l'hermite... participent d'un « décrochage » temporel venant redéfinir espaces filmiques ou de l'exposition. Il y a souvent télescopage entre animalité et objets, milieux et corps humains. L'homme même, pris dans la vacuité, semble soumis à cette temporalité incongrue qui pourtant peut s'avérer naturelle.

¹⁸ Pierre Huyghe est, à ce propos, le fondateur de l'Association des temps libérés, qui s'intéresse à ces moments improductifs et a pour but d'envisager une société que l'on pourrait qualifier de « dé-tâchée », c'est-à-dire libérée du travail. Ceci est à mettre en relation avec la vacuité qui conditionne constamment son œuvre.

¹⁹ L'aquarium de *Zoodram 4-5* en 2009, que l'on retrouve en 2013 à Beaubourg, est un véritable microcosme habité d'invertébrés. Un bernard-l'hermite habite la sculpture *Muse endormie* de Brancusi. Les *Zoodrams* sont des « mondes en soi », des « écosystèmes », construits autant qu'instruits par le vivant, hommes compris, dont l'artiste lui-même.

des lois avec un souci constant de cohérence, voire de réalisme. Créer avec l'aide de la nature ne signifie pas pour lui la recréer. Tout comme « construire des situations qui ont lieu dans le réel » (Huyghe, propos recueillis par Lavigne) n'est pas forcément désiner agir sur celui-ci. Il s'agit de rassembler les éléments d'une œuvre totale dont l'artiste (et à travers lui l'art) n'est qu'un maillon, une intention, un aspect. Huyghe fait naître ce que Michel Foucault nommait des « hétérotopies », c'est-à-dire

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (47)

Dans une époque de la dispersion, de la simultanéité, de la juxtaposition, Huyghe voit également le cinéma comme un milieu, rendant aussi compte de la disjonction à l'œuvre dans la société (Bouvier). Cet espace, grâce au vivant qui l'habite, prend la forme, « le corps » d'un territoire. Il peut représenter une version biologique, mais jamais naturaliste²⁰, d'art total, non seulement parce qu'il mélange les techniques les plus variées, mais aussi parce qu'il considère l'œuvre d'art comme un écosystème. Arpentant « plus de territoires qu'il ne construit d'objets » (Azimi), avec Huyghe le mouvement prime sur l'objet et le territoire fait œuvre.

« J'essaie de travailler l'espace comme un organisme : ce ne sont pas tellement les points, mais la circulation, le jeu qui se produit entre ces éléments » précise Huyghe (Huyghe, propos recueillis par Elisabeth Lebovici). En assemblant les éléments qui formeront un lieu qui s'auto-gère et s'auto-génère, il redonne à la pratique artistique le caractère d'une expérience à vivre, et la rend, elle-même, vivante. Telle la nature qui digère les déchets²¹ de l'humanité, ignorant leur inutilité, ce travail livre ou provoque une œuvre d'art qui est porteuse de sa réinvention : une œuvre vitale. La figure du palimpseste, la « réactivation d'une image, d'un objet, d'un son, d'un film, d'un geste, d'un comportement » (Caron 4), n'est-elle pas, elle aussi, une façon de donner lieu à la réinvention à partir d'un patrimoine dévalué, délaissé ? *Untitled (Human Mask)* constitue un véritable palimpseste, un emploi à nouveaux frais, ou un réemploi, de la catastrophe, de l'espace contaminé pour une durée indéfinie, mais également de l'animal « de service », corvéable à merci, mélange d'outil et d'objet transitionnel.

²⁰ Huyghe n'est pas à proprement parler naturaliste, ni d'un point de vue philosophique ni d'un point de vue scientifique. Même s'il multiplie les expériences, elles sont d'ordre esthétique, dans la mesure où elles portent d'abord sur la question de la représentation ; elles ne reprennent pas les modes opératoires et les dispositifs propres aux sciences naturelles. Par ailleurs, il n'a pas pour objectif de dépeindre fidèlement quelque environnement ou quelque comportement que ce soit. Au travers d'œuvres comme *Remake* (Huyghe, Pierre. France. 1994-1995, 100'), qui interroge la position de spectateur voyeur, ou *The Host and the Cloud* (Huyghe, Pierre. France. 2009-2010, 121' 30''), faisant naître le Musée des arts et traditions populaires de Paris dans lequel cinquante personnes sont les observatrices de quinze autres, il pratique une mise en abîme du point de vue humain. Et, si l'homme est bien souvent étudié comme un animal, c'est parce que, comme tout autre animal, il est producteur d'imaginaire. Ainsi, selon le principe d'inversion précédemment évoqué, c'est l'animal qui lui permet d'analyser l'homme. Le dispositif est relu de l'intérieur selon des modes biologiques ou organiques. Huyghe étudie et donne à voir une biologie de la représentation.

²¹ Qu'il s'agisse des résidus d'un accident nucléaire ou des restes d'une toute autre origine.

Dans *Untitled (Human Mask)*, le singe ne peut pas totalement singer l'homme, il ne le joue pas, pas plus qu'il ne le rejoue, puisque, comme l'ensemble du vivant, il est, vivant, actant, étant. Il donne pourtant à voir, à son corps défendant, un palimpseste de l'humanité. De manière saisissante, Huyghe permet l'apparition d'une nouvelle image qui, tout en venant en effacer une autre, en incarnant une autre forme de vie et d'intelligence à l'œuvre, démontre, paradoxalement, la spécificité de l'animal humain. Il laisse poindre par la présence animale une autre mémoire qui, dans l'échange des rôles, relit le cours de l'évolution. S'il s'agit ici d'une mascarade mise en scène, c'en est une qui, tout en dissimulant, révèle. Tandis qu'un acteur humain jouerait un rôle « de composition », tirant parti de la situation, l'animal, par sa simple présence, par ses actions et ses réactions, déjoue les attentes de l'observateur médusé, fait vaciller les oppositions terme à terme, en participant de la déconstruction du jeu—et de l'imaginaire qu'il a suscité—mais aussi de sa revitalisation. Huyghe invite dans ses œuvres l'animal afin qu'il aide l'image à se détacher du langage, qu'il l'affranchisse d'une vision aristotélicienne, c'est-à-dire du conditionnement « d'une culture rationnelle des pouvoirs de l'image » (Huyghe, « Palerme, Sicile. Catacombes des Capucins, une photographie de Gilles Erhmann » 29). Image, mémoire, jeu vivent soudain (ou à nouveau) de leur propre pouvoir de régénération (Azimi). L'imaginaire devient un substrat donnant corps à un territoire.

On peut repenser l'arrimage du verbe et de l'image, non pas pour défendre une indépendance rassurante de l'un vis-à-vis de l'autre contre la crainte de la prise en compte de ce qui échappe à la verbalisation rationnelle, mais davantage comme la mise en évidence du phénomène commun que partagent l'*imago* et le logos, ou le *discursif*²² (contre la vision dichotomique augustinienne). C'est ce phénomène qu'on souhaiterait qualifier, en revisitant pour l'occasion un néologisme, d'« imagement », soit une manifestation encore latente d'un dialogue avec le monde dont la *mimesis* n'est qu'un des aspects, parfois même secondaire. Selon l'acception aristotélicienne de la *mimesis*, la capacité de l'homme à livrer « une production sensible qui ne se dépasse pas en représentation ne relève pas de l'art des images » (Azimi). Néanmoins, l'on peut tout aussi bien considérer que cette révélation n'est pas tout à fait étrangère à la pratique artistique, qui peut puiser à cette source pré-mimétique, que l'on peut qualifier de première et dont l'imitation ne ferait que confirmer le phénomène, afin de suspendre l'« image » au mouvement de l'« imagement ».

L'*opsis* d'Aristote, qui désigne sous un certain aspect le « visible », peut aussi relever d'une construction visuelle qui n'est ni représentation ni compréhension. Toutefois, Aristote ne confond pas l'*opsis* et l'art de faire voir. Il la situe plutôt dans l'art, conférant à celui-ci la capacité de laisser advenir « une puissance sensible de l'image » (Azimi). Pour ma part, je vois dans l'« imagement », non la simple présence de cette *opsis*, mais le dialogue avec le monde qui préserve, intacte, la manifestation de cette optique. Mais ce n'est pas à cela que se réduit sa nature. L'« imagement » est aussi et déjà création.

²² Le discursif dans son opération, le mot dans son apparition et les associations articulées qu'il permet d'établir, sont aussi de l'ordre de l'image en acte.

Il est création première, animale dirons-nous, d'images en position d'extrême sensibilité, préservant le mouvement le plus initial de cette création/réception,²³ le plus optique.

Mais optique ne se limite pas au phénomène rétinien et nerveux. Il est également entendu d'une manière mentale comme un appel à voir, à sentir, une projection qui, même si elle est déterminée par son objet, est l'action de la détermination. Elle l'agit autant qu'elle en est agie. Huyghe reprend la métaphore du « funambule » (Azimi) qui est en équilibre incertain,²⁴ en tension, et c'est bien de cette fragilité tout en tension que relève l'« imagement ». Il replace l'enjeu du phénomène de cette image dans un rapport qui m'échappe, un « regard dont je ne décide pas, il me vient de l'image même, de sa teneur » (Azimi) Et si ce regard n'est pas totalement maître de lui-même en percevant cette image, c'est peut-être parce que quelque chose de la technique artistique, de son rapport à l'« imagement » persiste. Persistance du mouvement, intimité du dialogue, sont déjà à l'œuvre dans le rapport que l'animal établit avec le monde.

Le suivi de ce mouvement, que semble provoquer Huyghe, a un caractère insondable pour une conscience élevée dans l'attente permanente d'un discours sur le monde—à laquelle l'animal échappe radicalement. Pourtant, les récits mettant en scène l'animal, ou simplement la symbolique animalière, laissent apparaître, dans toutes les cultures, la permanence d'une zoopoétique—variable et plus ou moins développée—au sein même des représentations humaines. Cet intérêt de l'homme pour les mondes animaux entre dans un processus sémiotique qui repose sur une perception, des formes de communication et d'interprétation s'établissant entre l'homme et l'animal. Si la conscience humaine construit en permanence des formes fixes sur lesquelles s'appuie l'esprit pour (se) représenter, la figuration n'a pas uniquement lieu à ce stade. La représentation est une conscientisation complexe et non uniforme ; elle opère à divers niveaux. Certaines formes de représentation peuvent être l'objet de comparaisons, voire être mises en relation d'une espèce à l'autre—espèce humaine comprise. Par ailleurs, des modes de représentations interspécifiques existent, et pour certains scientifiques pénétrer partiellement l'*Umwelt* d'un animal et enrichir par-là notre représentation du monde est bel et bien possible.²⁵

Suivre, tel un phrasé appartenant à une langue enfouie mais toujours compréhensible, la gestuelle du singe de *Untitled (Human Mask)* n'est pas l'effet d'une simple attirance ou d'une quelconque fascination. Ce mouvement n'est pas non plus une

²³ On peut songer ici à la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty et son opposition à une pure perception et à la notion de champ d'associations qui, en dialogue avec Henri Bergson, donne un caractère de création dès l'expérience la plus sensible.

²⁴ On pensera également à Jean-Luc Marion et ses « certitudes négatives ». « Ainsi, nous pouvons atteindre une science non seulement par certitude positive en objectivant la nature d'une chose jusqu'alors inconnue, mais aussi, si cette affirmation se révèle inatteignable, par la certitude négative que soit la chose même, soit notre condition finie, rend l'expérience impossible et la réponse inconnaissable » (Marion 17).

²⁵ Certains animaux n'ont pas simplement vocation à prolonger les sens humains, mais ils ajoutent un autre niveau d'interprétation à la réception des signaux environnementaux. « Semiotic tools could also be used to analyse the convergence of human and non-human umwelten by other types of interspecific symbiosis. » (Maran, Tønnessen, Armstrong Oma, Kiiroja, Magnus, Mäekivi, Rattasepp, Thibault, Tüür 266).

simple facétie qui chercherait à remettre en cause les fondements solides d'un savoir établi. Il s'agit plutôt pour Huyghe du moteur artistique qui tente d'être le « pro-moteur » du mouvement même de l'appréhension de l'environnement. C'est en cela qu'est ici dépassé le cadre restreint de la *mimesis*.

La nature de l'« imagement » semble se profiler, ainsi que son exploitation dans l'atelier/laboratoire de l'artiste, jusque dans la réception de l'œuvre par le public. Un même mystère construit et habite le corps de l'artiste et celui du spectateur, un même mouvement dont la familiarité n'est pas rompue. Une expérience commune, et dont l'animal aurait gardé la mémoire première. Omniprésent comme dans toutes les œuvres où il figure, dans les espaces où il erre, ou allant jusqu'à supplanter l'homme—absent à son tour—chez Huyghe l'animal songe l'humain. L'animal est le messager par excellence d'une pensée du vivant, dont le rêve, grande source d'inspiration de l'artiste pour bâtir ses univers parallèles, permet peut-être de préserver l'épiphanie.

L'animal peut se révéler le dépositaire privilégié d'une animalité commune ; il est investi d'une mémoire de notre constitution profonde. Et cette survivance, qui est à lire à même le corps, au-delà du phénomène que représente la vie, nous regarde, au sens propre comme au figuré. Dans *Untitled (Human mask)* le projet écologique de Pierre Huyghe consiste à attendre d'un singe qu'il réincarne l'humain pour refaire territoire sur les lieux mêmes d'un désastre exemplaire de l'impact d'une seule espèce sur la planète. Suivant un principe qu'il a fait sien, l'artiste interroge l'action même de la représentation, et revient à sa source en lui donnant l'occasion de se réinventer.

Article reçu 8 Janvier 2019

Article lu et accepté pour publication 3 Octobre 2019

Oeuvres citées

Agamben, Giorgio. *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*. Rivages, 2002.

Azimi, Roxana. « Pierre Huyghe, artiste ». *Le Journal des Arts*, vol. 333, 20 oct. 2010. Consulté 20 mars 2018.

Auberger, Janick. « Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti ? », *Contre-jour : cahiers littéraires*, vol. 13, 2007, pp. 133–151.

Bailly, Jean-Christophe. *Le Versant animal*. Bayard, 2001.

Bartholeyns, Gil. « L'homme au risque du vêtement. Un indice d'humanité dans la culture occidentale ». *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*. Bartholeyns, Gil dir. La Maison des sciences de l'homme, 2014.

Bourgeois, Caroline. Dossier de presse de l'exposition « Accrochage », Fondation Pinault, Pointe de la Douane, Venise. 2016. Consulté 25 mai 2018.

Bovier, François « Hitchcock et l'art contemporain : *Remake*. À propos d'une bande vidéo de Pierre Huyghe », *Décadrages* 3. 2004.

Canetti, Elias. *Le Territoire de l'homme, réflexions 1942-1972*. Albin Michel, 1978.

Caron, Muriel. « Les Remakes de Pierre Huyghe ». *Parachute*, vol. 93, 1999.

- Colard, Jean-Max. « Pierre Huyghe au Centre Pompidou : "J'intensifie ce qui est là" ». *Les Inrockuptibles*, 12 novembre 2013. Consulté 25 juin 2016.
- Deleuze, Gilles. *Instincts et institutions*. Hachette, 1955.
- Durkheim, Émile. « Société », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. André Lalande, 1988, p. 1002.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres », conférence du 14 mars 1967 au cercle d'études architecturales, *Architecture, mouvement, continuité*, vol. 5, 1984, pp. 46-49.
- « Fuku-chan Monkey in mask, wig, works Restaurant! ». Vidéo. YouTube, 2008. Consulté 19 avril 2016.
- Huyghe, Pierre. *Untitled (Human Mask)*. Vidéo. 2014. 19'7". Coll. François Pinault, Paris, galerie Marian Goodman, New York, Hauser & Wirth, Londres, Esther Schipper, Berlin, Anna Lena Films, Paris, 2014.
- . *Zoo*. Exposition. Montréal. Musée d'art contemporain de Montréal, 2012.
- . *The Host And The Cloud*. Vidéo. 2011. 122'.
- . *Streamside day celebration*. France. Film super 16 mm et vidéo transférés sur Digibeta. 2008. 26'.
- . « Palerme, Sicile. Catacombes des Capucins, une photographie de Gilles Erhmann », *Images et esthétique*. Paris : Publication de la Sorbonne, 2007.
- . *Remake*. France. 1994-1995, 100'.
- Lavigne, Emma. « L'évènement Pierre Huyghe ». Centre Georges Pompidou. 2014. Consulté 26 juin 2016.
- Lebovici, Elisabeth. « Je donne la règle du jeu ». *Libération.fr*. 2 février 2006.
- Maran, Timo, Morten Tønnessen, Kristin Armstrong Oma, Laura Kiiroja, Riin Magnus, Nelly Mäekivi, Silver Rattasepp, Paul Thibault, et Kadri Tüür. *Animal Umwelten in a Changing world: Zoosemiotic Perspectives*. University of Tartu Press, 2016.
- Marion, Jean-Luc. *Certitudes négatives*. Grasset, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 2005.
- Teixeira Pinto, Ana. « The Post-Human Animal. What's behind the proliferation of animals in recent artworks? ». *Frieze*, vol. 19, 2015, pp. 72-77.