

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES**

**PAR
ALAIN ROLET**

REGARD DES HOMMES ET REPRÉSENTATIONS ANIMALIÈRES

OCTOBRE 1992



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme de
maîtrise en arts plastiques extensionné
de l'Université du Québec à Montréal
à l'Université du Québec à Chicoutimi**

Remerciements
à
Mon directeur de recherche
M. Denis Bellemare
au
Réseau des Universités du Québec
au
Zoo de St-Félicien
à
Toutes les personnes qui m'ont aidé
durant mon séjour au Québec

TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
INTRODUCTION	3
CHAPITRE I: PRÉMICES À LA PHILOSOPHIE DE L'ÉTHOLOGIE LORENZIENNE	5
1.1 Introduction à l'éthologie moderne	5
1.2 Konrad Lorenz	5
1.3 Les animaux vivent autrement que dans les fables	7
1.4 Définition de l'éthologie	8
1.5 Historique de l'étude des comportements	13
CHAPITRE II: DE L'OBSERVATION DES ANIMAUX VERS UN ART DU VIVANT	18
2.1 Études dans le milieu naturel et en captivité	18
2.2 Approche esthétique par l'éthologie lorenzienne	19
2.3 L'art animalier traditionnel	20
2.4 Concept de la représentation en peinture	21
CHAPITRE III: L'ART DU VIVANT CHEZ DEGAS, MARC, BEUYS ET MERZ	23
3.1 DEGAS, Edgar	23
3.2 MARC, Franz	24
3.3 BEUYS, Joseph	27
3.4 MERZ, Mario	28
CHAPITRE IV: PRODUCTION PLASTIQUE ET GRAPHIQUE	30
4.1 Coq et aigle	30
4.2 Ventilateur aquatique	32
4.3 Cheval pur-sang	33
4.4 Abeille	35
4.5 Criquet migrateur	36
4.6 Afrique	38

4.6.1 L'art de l'Afrique noire	38
4.6.2 Le bestiaire de l'Art nègre	38
4.6.3 Afrique, art et société	39
4.6.4 Masques africains	40
4.6.5 Le masque du boeuf	41
4.6.6 Le masque du buffle	42
CONCLUSION	44
ANNEXES ET BIBLIOGRAPHIE	46
• ANNEXES: Reproductions photographiques des oeuvres plastiques	
Annexe 1: Coq et aigle	47
Annexe 2: Ventilateur aquatique	48
Annexe 3: Cheval pur-sang	49
Annexe 4: Abeille	50
Annexe 5: Criquet migrateur	51
Annexe 6: Afrique	52
• BIBLIOGRAPHIE	53

INTRODUCTION

La notion de progrès est la principale motivation directrice à mes recherches plastiques et esthétiques. J'ai appliqué mes meilleures aptitudes à une nouvelle théorie philosophique et esthétique orientée vers un art du monde vivant que je veux complémentaire à un art animalier traditionnel. Au début, j'ai progressé de façon empirique en tâtonnant dans plusieurs disciplines artistiques. L'élément déclencheur est un peu le fruit du hasard. Tout cela s'est formulé sur le moment en une simple réflexion que mes souvenirs me permettent de résumer dans les lignes suivantes, une situation originelle et anodine à la fois, mais déterminante de toutes mes recherches. Étudiant à l'École des Beaux-Arts de Montpellier en cette année 1982, durant l'été, je peignais les gens rapidement, à la demande. À plusieurs reprises, des personnes bien intentionnées me demandent de faire un croquis de leur animal préféré. Je dessine plusieurs chiens, puis intrigué, je me demande pourquoi faire peindre un animal comme un proche parent?

J'aime beaucoup le dessin, et peindre les animaux de la sorte ne m'a pas déplu, mais stimulé. Dessiner un bébé ou un chien tient de la même performance, l'un comme l'autre bouge beaucoup, à noter parfois l'animal a plus de patience.

Mon travail graphique a donc commencé tout naturellement avec pour thème le chien dans la rue, en milieu urbain, lieu de ma première expérience canine. Ensuite, ma curiosité s'est attardée aux animaux proches parents du chien, le loup d'abord. Montpellier possède un jardin zoologique à libre accès, avec un couple de loups du Canada. Le Parc du Lunaret, ainsi nommé, est situé dans la garrigue où l'on a dispersé les enclos reliés entre eux par un circuit de sentiers. Ce système est moins stressant pour les animaux. L'enclos des loups est placé à proximité de nombreux pins et bosquets permettant une observation dissimulée, sans

gêner les captifs qui se sont habitués à ma présence assez rapidement. Le fait de leur parler a facilité l'acceptation. Immobile, j'ai pu dessiner et photographier les loups en mouvement et sur le vif. Nous sommes en novembre 1982, le point de départ de l'éthologie appliquée à l'Art.

Quelques mois plus tard, le Ministère de la Culture m'a gratifié d'une bourse de stage au Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris et à l'École Nationale Vétérinaire de Maison Alfort. Ce stage m'a permis d'approfondir la morphologie et la physiologie, mais pas en éthologie où je suis autodidacte. À ma manière, j'ai abordé le problème sans préjugé ni influence scolastique dont nous connaissons plus tard les possibles travers. Les notions de progrès et d'aventure m'ont toujours habité jusqu'à maintenant. La recherche vraie est progrès, à l'encontre de dogmes d'ordres qui étouffent l'esprit créatif, en lui posant des barrières à ne pas franchir. Ainsi la création ne doit pas s'accommoder de recettes mais d'une méthodologie d'investigation allant vers la découverte afin de dégager encore l'esprit d'une forme d'obscurantisme qui est l'ignorance.

Ma communication est basée essentiellement sur l'oeuvre de Konrad Lorenz qui découle du darwinisme et de l'évolution des espèces ou sélection naturelle. J'aborde par une biographie la vocation du savant autrichien, puis une étude de l'anthropomorphisme par les fables d'Ésope et de Jean De La Fontaine. Ensuite, j'établis un historique de l'éthologie suivi de la méthode comparative moulée d'après le schéma arborescent de Lamarck et Darwin. Viennent alors les méthodes d'observation et une nouvelle approche esthétique que conclut mon système de représentation. Je propose des affinités chez d'autres artistes du XXe siècle, et puis encore l'éventail de mes réalisations plastiques menant à la conclusion de ma démarche esthétique et philosophique du vivant.

CHAPITRE I

PRÉMICES À LA PHILOSOPHIE DE L'ÉTHOLOGIE LORENZIENNE

1.1 L'éthologie moderne

Proposer une définition d'une discipline telle que l'éthologie est très difficile en raison des multiples orientations qui s'en réclament. Elle est aussi une discipline jeune qui comporte les incertitudes d'une science en devenir.

L'éthologie se compose de trois points connus qui sont: l'empreinte (fixation psychique), la ritualisation (communication, sémantisation), l'agression (caractère inné-transculturel des comportements). La théorie selon laquelle l'agressivité serait un instinct général qui se trouve partout est fausse. Certaines espèces, dit K.Lorenz: *"n'ont pas le moindre vestige d'agressivité"* (K.Lorenz, Entretien, 1975, p.56)

1.2 Konrad Lorenz

Trois éthologistes ont été couronnés en 1973 par un prix Nobel en médecine et physiologie pour avoir consacré leurs vies à l'étude des comportements animaux. L'aîné des trois est Von Frisch (né en 1886); il est célèbre pour la fameuse danse des abeilles (La recherche, 1979, p.17). J'en parlerai dans un des travaux proposé dans cette communication. Ses premières expériences avec les abeilles remontent à 1912. En 1919 vint sa fameuse thèse de danse effectuée sur le rayon par les butineuses pour transmettre à leurs soeurs la direction et la distance de la nourriture, ceci en rapport avec le soleil. Désormais, ses recherches très poussées font autorité et de nombreux élèves ont étendu leurs connaissances vers le monde très riche des insectes. Les deux suivants sont K. Lorenz (né en 1903) et son ami N. Tinbergen (né en 1907) spécialiste de l'instinct.

Le mérite reconnu de ces trois chercheurs est d'avoir aidé à faire naître une *"psychologie zoologique"* (La Recherche, 1979, p.19), puisque nous avons enfin

reconnu que nos cousins de l'évolution moins doués ont une vie émotionnelle et peuvent, comme les humains, développer des névroses affectives.

Mes propos actuels seront centrés principalement sur K. Lorenz qui m'a permis une approche philosophique du vivant dans un contexte éthologique. Konrad Lorenz est né à Vienne (Autriche) en 1903, mort en 1989. Il se singularise de ses confrères scientifiques par son concept personnel et à la fois philosophique du scientifique vivant. De formation, il est docteur en médecine et docteur en philosophie, il fut successivement professeur de psychologie animale et d'anatomie comparée, directeur de recherche sur la physiologie du comportement de l'Institut Max-Planck (équivalent du Muséum National d'Histoire Naturelle en France) détaché à Seeviesen en Autriche.

Cette mise au point est nécessaire, car il apparaît pour un esthéticien conservateur qu'une démarche artistique basée sur la science est incongrue et par conséquent rejetée. Nous pensons que cela est vrai pour une science rationnelle et rigide. À mes yeux, les recherches de K. Lorenz font exception en philosophie moderne et méritent une place originale dans ce domaine. C'est la philosophie constituante de son oeuvre et basée sur l'observation qui permet son application à l'art animalier, et en allant plus loin, qui permet d'élaborer un nouvel art du vivant. Ainsi, dans la démarche artistique que je présente ici, je m'inspirerai surtout de sa philosophie métaphysique qui m'a permis de créer et de compléter une démarche esthétique et plastique.

Konrad Lorenz a une vocation d'ornithologiste. Il a vécu depuis sa petite enfance au contact de la nature. À six ans, il lit **Nils Holgersson** de Selma Lagerlöf qui dans son livre fait parler les animaux et décide d'être une oie, sa mère lui donne un caneton éclos le jour même. Il y vérifie déjà "*le phénomène de l'imprégnation*" (K.Lorenz, Entretien, 1975, p.26) car l'animal l'a suivi immédiatement. Dès que l'oison vient de naître, il pousse un cri de détresse destiné à la mère, il suffit de répondre par un cri semblable qui créera une empreinte dans le cerveau de l'oison et qui lui permettra d'identifier le parent ou le substitut qui émet le premier cri de réponse. Ce phénomène de l'imprégnation ou empreinte peut se produire chez les oiseaux, les insectes, les poissons, mais très rarement chez les mammifères. Voici expliquée la première information du monde extérieur au nouveau-né. Par la suite,

l'empreinte deviendra la connaissance qui est une somme d'informations transmissibles chez les humains.

K. Lorenz a travaillé d'abord en naturaliste amateur, en "dilettante" (delectare: jouir de quelque chose), comme il le dit lui même, avec une liberté d'esprit pleine d'enthousiasme et d'amour sans contrainte des "chapelles" officielles.

Son oeuvre repose sur l'observation des oiseaux: les corvidés (choucas ou corneille) et les anatidés (oies principalement et canards). Le père de K.Lorenz, médecin lui-même, pensait que l'oie cendrée (et les oies en général) avec le chien est l'animal le mieux adapté à l'homme, car elle présente beaucoup d'analogies comportementales avec les humains. Lui-même se refuse à "*l'anthropomorphisme*" (K. Lorenz, L'année de l'oie cendrée, 1978, p.190), dont il a appris soigneusement à se garder. K. Lorenz se sert de l'oie cendrée comme messenger vers les citadins qui ont perdu tout contact avec la nature afin de les sensibiliser à l'environnement. Le monde des villes ignore le monde des animaux, sinon sur leur écran TV ou au supermarché, c'est-à-dire prêt à consommer.

1.3 Les animaux vivent autrement que dans les fables

Les fables ont un fond moraliste, mais peuvent rendre à merveille des aspects du comportement animal. Ésope le fabuliste, possédait, dit-on, le don de comprendre les animaux. Il vivait en Grèce au VI^e siècle avant J.-C. et était esclave dans l'île de Samos.

"La fable d'Ésope constitue donc la représentation d'un état ou d'une situation de la nature inanimée ou vivante, d'un accident du monde animal, etc, qui n'ont pas été arbitrairement inventés, mais se sont réellement produits et, après avoir été fidèlement observés, ont été racontés d'une façon telle qu'on puisse en déduire un enseignement général profitable à la vie humaine et plus particulièrement à son côté pratique et susceptible de diriger l'activité dans le sens de la sagesse et de la moralité" (Hegel, Esthétique, 1979, p.103).

J. de La Fontaine a repris la formulation d'Ésope en donnant la parole aux animaux dans ses fables. Les productions américaines de Walt Disney et de Tex Avery, puis la publicité par extension, attribuent aux choses des formes humaines en leur donnant également la parole.

Il est à noter que J. de La Fontaine vécut sous le règne de Louis XIV, le roi soleil, centre de l'univers, et que durant cette période, Le Brun, peintre officiel de la cour, rédigea un ouvrage de dessins consacré à la physiognomonie, où des visages humains sont comparés à des têtes animales diverses pour déduire des traits de caractère par ce que K. Lorenz appellera la réaction physionomique de type anthropomorphique. Ainsi, chez l'aigle, la disposition des formes osseuses au-dessus de l'oeil est interprétée comme un froncement de sourcil. Une autre fausse interprétation du dédain chez le chameau est due à la position relativement haute de la narine par rapport à l'oeil, l'état émotionnel de l'animal ne peut être traduit de cette manière. Ces traits physiologiques sont dus à l'évolution des espèces animales dans leurs biotopes naturels.

K. Lorenz se défend de l'anthropomorphisme et du moralisme des fables d'Ésope et de J. de La Fontaine. Il conclut si bien avec ironie en parlant de la fable du "Corbeau et du Renard":

"Le Maître Corbeau sur son arbre perché m'a toujours irrité, déjà parce que cet idiot laisse tomber son fromage pour appeler, ce qu'un véritable corbeau ne fait jamais car il possède sous sa langue une poche très spacieuse dans laquelle il peut conserver des objets lorsque, pour un motif quelconque, il lui faut ouvrir le bec et quand la chose est trop grande, il la tient avec le pied" (K. Lorenz, L'année de l'oie cendrée, 1978, p.191).

1.4 Étude de l'évolution des espèces de Lamarck à Darwin vers l'étude comparée du comportement d'après K. Lorenz

En introduction de ce long paragraphe, je propose un aperçu de la théorie de l'évolution des espèces animales et végétales et des hommes qui l'ont élaborée au cours du XIX^e siècle jusqu'à nos jours afin de mieux mettre en perspective K. Lorenz et sa méthode comparative en éthologie. Au XVIII^e siècle, des

naturalistes et des philosophes ont posé les prémices de l'évolution du monde vivant, nous citerons succinctement Buffon, le grand-père de Charles Darwin et pour K. Lorenz, Pallas en 1766. Les théories de l'évolution sont habitées d'une même idée directrice disant que les formes vivantes animales et végétales se transforment au cours du temps. Fondateur de la première vraie théorie entre 1800 et 1809, Jean Baptiste Monet, chevalier de Lamarck (1744-1829), va développer, quant à lui, la transformation des espèces qui repose sur une histoire de notre terre, longue et variée, en laissant à la vie beaucoup de temps et de circonstances favorables pour se définir. À cette théorie, Lamarck lui donnera le nom de transformisme. Il établira aussi la classification des espèces ou taxinomie.

En son temps, paléontologue et zoologiste, Lamarck possédait une collection de plusieurs milliers d'espèces vivantes naturalisées et d'espèces fossiles d'invertébrés décrites et classées par lui-même. Il établit, par la classification, des filiations entre des êtres du passé et du présent pour élaborer sa théorie de la transformation des espèces démontrée par son concept de comparaison des espèces analogues successives. Son système de la classification est adopté par les naturalistes du monde entier et assurera sa réputation au milieu du XIX^e siècle, ainsi qu'en Angleterre. Il invente la biologie sens commun aux végétaux et aux animaux. Lamarck construit l'idée que les espèces actuelles sont les produits de l'évolution parallèle de souches séparées, mais il donna aussi l'idée d'une évolution où les espèces dérivent les unes des autres. Cela pourra se représenter par un schéma de type arborescent avec des ramifications comme le fera plus tard Charles Darwin et qu'utilisera K. Lorenz dans sa méthode comparative que nous verrons plus loin.

Lamarck établit une gradation nuancée parmi les végétaux, analogue à celle des animaux avec une différence pour les végétaux plus influencés par le milieu. Pour les animaux, il montre comment la pression de circonstances, par exemple la nourriture, peut conduire à une différenciation des races d'une espèce. Cette découverte fondamentale de la pression des circonstances sera remplacée par la plus connue, la sélection naturelle du modèle de Charles Darwin (1809-1882), naturaliste anglais. Darwin considérera, afin de mieux cibler la sélection, que ce n'est plus le type de l'espèce qui évolue, mais une population d'êtres vivants analogues. Ainsi, une espèce peut se diviser dans le temps en d'autres populations. Dans différents milieux, par adaptations successives, voient le jour des espèces

différentes issues d'une même souche. Par un tel schéma, l'on pourrait théoriquement reconstituer une chaîne de l'évolution précise, mais des chaînons manquants en paléontologie empêchent une entière reconstitution.

Malgré cela, un changement progressif est toujours l'hypothèse naturelle en vigueur opposée à des changements brusques, comme les catastrophes naturelles, thèse de Cuvier contemporain et opposé à Lamarck qui lui soutenait le transformisme. Charles Darwin publie en 1859 l'origine des espèces, qui marquera le début du succès de l'évolutionnisme. Dans un repentir tardif, Darwin reconnaîtra le rôle précurseur de Lamarck dans sa thèse dont le raisonnement passe de l'observation de la variété des espèces pour venir à l'idée de l'évolution, et enfin la sélection naturelle des animaux et des plantes dont les variations favorables auraient tendance à être préservées d'où seraient issues de nouvelles espèces, et les défavorables, à être détruites.

Darwin associe ensuite, d'une part, les variations individuelles et influence du milieu et d'autre part, les variations dues au hasard et les compétitions inter ou intra-espèces. Pour Darwin, la notion de hasard indique l'ignorance complète de la cause de chaque variation particulière.

Comme nous l'avons vu, le système de Darwin tient dans un schéma dit de l'évolution arborescente où toutes les espèces dérivent d'un ancêtre commun dont elles se différencient graduellement. La sélection naturelle, processus majeur, élimine des lignées et en favorise d'autres, à l'instar d'un éleveur de chevaux qui contrôle la reproduction d'un élevage et qui sélectionne et conserve la race qui présente les caractères dont il espère profiter. Mais dans la nature, la sélection naturelle, selon Darwin, est la conséquence d'une incessante lutte pour la vie dans un monde aux ressources rares. Il écrira en 1876 que la sélection naturelle exclusivement n'est pas le seul moyen de modification, il parlera de l'action directe du milieu comme la nourriture et encore le climat, etc ...

Au XIXe siècle, la génétique n'a pas encore dévoilé ses mécanismes. Ainsi, pour Lamarck, la notion d'hérédité est un concept vague qui désigne tout ce qui est conservé d'une génération à l'autre, ce qu'il appelle hérédité des caractères acquis. Darwin associe hérédité et reproduction sexuelle en un concept précis. Les

caractères acquis sont les changements intervenus au cours de la vie de l'individu. Après l'origine des espèces (1859), l'on distinguait trois tendances admettant l'évolution biologique: les néo-lamarckiens, les néo-darwiniens et les spiritualistes ou créationnistes. Les derniers admettaient une différence établie et irréductible entre l'humain et les espèces animales et surtout la nécessité d'admettre l'existence d'une puissance interne d'origine divine qui oriente l'évolution vers un but. Nier cela, c'était pour eux menacer la notion d'âme.

Pour ma part, je rejoins la réserve de la science française, qui a une règle sage de ne jamais mêler la religion à la science, deux éléments incompatibles qu'il faut éviter de fusionner. Cela est valable aussi pour l'art et la religion, parce que la science est la composante majeure de ma recherche. Lamarck fut maudit par l'église anglicane considérant que la science ne doit pas s'écarter de la foi, pour cette raison, Darwin refusa longtemps l'héritage scientifique de Lamarck par peur de perdre sa réputation.

En conséquence, il adapta au transformisme de Lamarck la sélection naturelle qu'il rebaptisa plus tard la préservation naturelle, mais personne dans le monde de la science ne fut dupe, il ajouta une amélioration à la théorie de Lamarck. Toutefois, Darwin proposa une nouvelle dynamique à la théorie généalogique. Il proposa aussi, d'après le schéma arborescent, une seule souche ancestrale commune d'où il fait dériver toutes les espèces vivantes en se diversifiant. Une souche d'où la vie a débuté il y a trois milliards et demie d'années avec de simples cellules en milieu aquatique qui donnèrent les premières algues. Mille millions d'années plus tard, l'ère cambrien donnera la première espèce amphibie.

K. Lorenz, comme docteur en médecine, a étudié l'anatomie comparée et surtout l'embryologie comparée. Or, comme chacun le sait de nos jours, la vie sur terre est apparue dans l'eau et, par une extrêmement lente évolution, des êtres ont quitté leur milieu aquatique pour prendre possession des nouvelles terres à l'air libre. Nous pouvons donc comparer le développement des embryons des différentes espèces tout en sachant, comme le souligne K. Lorenz, que: *"l'embryon de requin ressemble beaucoup à l'embryon des mammifères ou à celui de l'homme"* (K. Lorenz, 1975, p.26). Nous percevons à notre tour que les études comparatives sont la meilleure voie pour reconstituer le processus de l'évolution.

"L'Éthologie ou étude comparée du comportement consiste à appliquer au comportement animal et humain toutes les interrogations et les méthodes qu'il paraît naturel d'appliquer dans toutes les autres branches de la biologie depuis les découvertes de Charles Darwin" (K. Lorenz, Fondements, 1984, p.11).

K. Lorenz appliqua par la suite la méthode comparative de la morphologie à l'étude des comportements qui a permis d'abord la découverte des mouvements instinctifs qui sont le point fondamental du développement de l'éthologie moderne. Par la suite, K. Lorenz et l'éthologie prouvent que l'animal est proche du point de vue émotionnel des humains, c'est-à-dire qu'il peut ressentir de la peine et devenir dépressif dans le cas de la perte d'un conjoint par exemple, car certaines espèces, comme l'oie cendrée, forment un couple pour la vie. *"Votre chien est beaucoup plus stupide que vous le croyez. Son intelligence est inférieure à celle que vous lui attribuez, mais dans sa vie émotionnelle, cet animal est absolument aussi évolué que vous"* (K.Lorenz, Entretien, 1975, p.19).

Les animaux n'ont pas le recours à la raison, voilà la différence, leur intelligence ne permet pas de prévoir des événements ainsi que d'éventuelles conséquences.

"La responsabilité est quelque chose qui n'existe pas chez les autres animaux. C'est une notion qui s'est créée avec la réflexion et la pensée conceptuelle de l'homme. Sans cela, il n'y aurait pas de prévision, il n'y aurait pas de possibilité de concevoir les conséquences et donc pas de responsabilité. Le système nerveux des animaux les plus proches de nous, dans le classement de l'évolution, n'est pas encore assez compliqué pour parvenir à ces fonctions" (K. Lorenz, Entretien, 1975, p.31).

Les propos de K. Lorenz ouvrent une réflexion sur les animaux savants ou une fois de plus l'anthropomorphisme entre en jeu. Je prends pour référence l'ouvrage de Desmond Morris, auteur de la Biologie de l'Art (1962). Désormais, il est établi que les prétendus animaux savants que sont les singes artistes peintres, cités dans cet ouvrage, ne sont pas à même de fabriquer leurs couleurs et de comprendre leurs significations dans des compositions abstraites. Dans la nature, l'évolution des

acquis du chimpanzé est liée étroitement à la nourriture. L'obtention de la nourriture, expérience journalière, s'en trouvera enrichie par des moyens qu'aura trouvé l'animal pour obtenir plus d'aliments et satisfaire parfois sa gourmandise.

1.5 Historique de l'étude des comportements

Le terme éthologie ou "*L'Étude du comportement des animaux dans leur milieu naturel*" (La Recherche, 1979, p.5) est utilisé pour la première fois en 1854, en France, par Geoffroy Saint-Hilaire, zoologiste. Au début du XX^e siècle, tout comportement animal est une réponse à une stimulation. Nous citerons Pavlov pour le réflexe conditionné et Watson pour le behaviorisme (anglicisme de behavior: comportement) dont tous les comportements sont acquis par l'apprentissage. Ce dernier refuse de reconnaître la réalité de l'évolution. Quant aux déterministes, comme Bierens de Hoon, ils ne voulaient connaître que les comportements innés et considéraient l'instinct comme inexplicable.

Vers 1935, K. Lorenz et son ami N. Tinbergen proposent une éthologie basée sur l'étude biologique comparée du comportement. Pour ce faire, ils imposent la thèse de Darwin de la sélection naturelle dans la recherche biologique. Nous savons qu'elle rend compte de l'origine du monde vivant, de son histoire, de son état présent et du processus naturel futur.

Des chercheurs de l'époque issus de l'école behavioriste mécaniste de Jung et de Watson et leurs adversaires de l'école vitaliste de Mac Dougall pensent que le milieu a un rôle prépondérant dans les comportements et que l'homme est exclusivement la créature de son milieu, de ses conditionnements. Ainsi, pour ceux-ci, le comportement inné n'existe pas. Mais les deux tendances citées connaissaient mal les animaux, ils leur manquaient l'apport expérimental et l'observation.

Les années 50 voient la naissance de l'éthologie moderne avec l'école objectiviste de K. Lorenz et N. Tinbergen. Cette école veut échapper à "*l'anthropomorphisme et au finalisme (qui vouait une admiration supra-naturelle et mystique pour l'instinct)*" (La Recherche, 1979, p.19). Pour cela, les objectivistes orienteront logiquement leurs recherches vers les comportements innés composés en deux phases principales qui sont, pour la première, l'ontogenèse ou développement de

l'individu depuis la fécondation jusqu'à l'âge adulte, et pour la seconde, la phylogénèse ou mode de formation et de développement des espèces. Ce principe appliqué à l'homme donne un rapport simple de l'inné naturel et de l'acquis culturel; l'un ayant besoin de l'autre et inversement. L'inné signifie l'existence dans tout organisme d'adaptations phylogénétiques déterminant le comportement, plus précisément, les actes des animaux et des humains. Les acquis concernent les expériences acquises et emmagasinées par un être vivant (génome) sur le milieu ambiant naturel, ceci dit pour marquer la différence avec l'apprentissage apparu avec l'évolution du cerveau. Tous deux ont pourtant la faculté de mémoriser en quantité.

La principale préoccupation de K. Lorenz sera de comprendre le mode d'intégration de l'inné et de l'acquis, c'est-à-dire l'interaction des programmes génétiques et du milieu ambiant où vit l'animal ou l'humain. Il veut surtout réconcilier les vieilles écoles partisans soit de l'inné ou de l'acquis, régler les différences entre l'adaptation phylogénétique et la modification adaptative au milieu. K. Lorenz ne définit pas inné et acquis par l'exclusion l'un de l'autre, mais en fonction de l'origine de l'information concernant le monde extérieur qui est la condition sine qua non de toute adaptation. Une fois que l'on a compris et vérifié les deux tendances énoncées ci-dessus, l'éthologie s'est intéressée à l'espèce humaine toujours en étudiant les fondements phylogénétiques de nos comportements.

K. Lorenz pense qu'il est indispensable d'établir une stricte distinction entre analogie et homologie car c'est la source de querelles entre scientifiques. Sont qualifiés d'homologues les caractères dont l'analogie repose sur la descendance d'une forme ancestrale commune possédant les mêmes caractères. Des similitudes sont qualifiées analogues quand elles résultent d'un phénomène d'adaptation convergente. Pour nous aider, reprenons le schéma arborescent, Lorenz représente les formes animales existantes par des traits verticaux, puis les réunit par des traits horizontaux signifiant les caractères communs. Il dispose précisément les caractères dans l'ordre de leur diffusion dans les catégories animales étudiées, les plus répandues en bas et les moins répandues vers le haut. Il est important de classer le plus possible de caractères distinctifs pour démarquer homologie et analogie.

"L'ensemble des données de l'étude phylogénétique comparée apportent la preuve que les innombrables petits caractères communs à des comportements moteurs comparables doivent leur similitude à un programme génétique qui s'est établi au fur et à mesure de l'évolution phylogénétique exactement de la même façon que celui qui détermine la structure des organes physiologiques." (K. Lorenz, Fondements, 1984, p.133).

Ces nouvelles recherches veulent démontrer que des traits homologues comme des expressions et gestes ont une racine héréditaire innée commune. Des comparaisons de cultures et de peuples à travers le monde le confirmeront. Nous croyons que l'éthologie a un fond humaniste et non raciste comme voudraient le faire croire des détracteurs dogmatiques du monde de l'intelligence rationnelle, de l'expérience subjective et de la morale. *"Pour les idéologies capitalistes et colonialistes, le darwinisme servait d'alibi scientifique pour justifier les inégalités sociales et les formes variées du racisme"* (F. Jacob, 1981, p.47). K. Lorenz pense qu'actuellement le concept le plus dangereux est celui d'anti-culture directement lié à la course pour l'argent et aux impératifs capitalistes. Il est vrai que les positions extrêmes en politique ont toujours appauvri la culture d'un pays.

K. Lorenz propose une méthode conceptuelle réflexive et expérimentale avec de nouveaux modes d'approche et de recherche orientés vers un monde physique extérieur dont les valeurs appartiennent à l'univers de l'intelligence et surtout du domaine du sensible. *"La perception est le point central"* (K. Lorenz, 1984, p.58), d'où est issue la source de connaissance scientifique, inséparable de la sensation de beau. *"Le don de l'observation est pratiquement identique à celui de la perception et donc inséparable d'une sensibilité intense à la beauté de l'être vivant"* (K. Lorenz, L'année de l'oie cendrée, 1978).

Nous sommes en rupture avec la science descriptive rationaliste, avec ses convenances scientifiques laides et ennuyeuses, qui propose un article de foi comme point central. Bien anti-esthétique, nous en conviendrons, et elle fut analysée comme tel en son temps par Hegel, car cet article de foi exclut l'imagination, c'est-à-dire *"l'organe de l'activité et de la jouissance artistique"* (Hegel, 1979, p.22-23). Dans le domaine de la science appliquée aux arts visuels,

la philosophie lorenzienne est l'exception qui confirme la règle. Le concept éthologie vient du monde extérieur, *"l'image d'un monde physique qu'on ne pouvait jamais vraiment connaître puisque toutes les valeurs appartenaient à l'univers de l'intelligence"* (K. Lorenz, Entretien, 1975, p.22).

L'éthologie lorenzienne est basée sur l'intelligence cognitive issue de l'observation pure et simple en étroite relation avec la donnée des sens qui n'exclut en aucune façon l'imagination, élément fondamental de la création. Dans cette dynamique comportementale originale entre le monde des humains et des animaux en interrelation, le système de représentation dans la vie, dans l'art ne pourra qu'en être bouleversé.

L'éthologie est l'observation pure et simple dans l'environnement naturel. C'est une activité cognitive non rationnelle où parfois le hasard intervient en faveur du chercheur qui a pour outils principaux son intelligence et les données de ses sens (kinesthésie).

Je me suis servi de cette méthode de travail descriptive appliquée aux formes spatiales des corps organiques ou aux formes temporelles des mouvements appelés kinesis pour l'attitude et posture de mes sujets graphiques de représentation. Nous verrons plus loin la portée de ces observations dans les méthodes d'études des animaux appuyées par la méthode comparative et le rapport de création entre art animalier et art du vivant. Mais avant de terminer ce chapitre théorique, j'aimerais sensibiliser le lecteur à d'autres approches théoriques permettant de faire le pont avec les théories de K. Lorenz.

La psychanalyse et l'éthologie viennent appuyer les travaux de K. Lorenz sur les comportements des humains et des animaux et m'ont conduit à élargir encore mon champ d'investigation. C'est ce qu'ont fait les premiers peintres surréalistes entre les deux guerres: Dali, Magritte, Max Ernst. J'ai retenu, pour appuyer mes propos, S. Freud, fondateur de la psychanalyse et spécialiste de l'esprit humain. Nous connaissons ses intérêts et écrits pour les arts, et qui plus est, il ne nie pas la présence d'une racine animale en nous. Freud a travaillé sur la notion d'instinct chez l'homme, faim, soif, ou besoin sexuel, pour nous éclairer davantage sur l'élaboration des réflexes conditionnés.

Ensuite, C. Lévi-Strauss, spécialiste des sociétés et groupes humains primitifs (ethnies de différentes cultures) vivant en milieu naturel, et ce dans la suite logique de l'ouvrage de Darwin, qui explore l'expression des émotions chez l'homme et chez les animaux de 1872. Car maintenant nous savons que des modes d'expression se révèlent identiques dans différentes peuplades évoluées ou non sur tout le globe. Les éthologues humains, actuellement, travaillent à l'établissement d'un éthogramme (pour ce cas, un inventaire exhaustif des comportements humains (La Recherche, 1979, p.7).

Comme nous le voyons, même si tous les continents de notre planète ont été explorés, l'aventure existe encore dans la recherche esthétique et plastique. La recherche en éthologie investit dans beaucoup de disciplines pour déterminer des liens de parenté étroits (la danse ou parade, la posture de menace, etc) qui peuvent nous unir à certaines espèces animales vivantes.

CHAPITRE II

DE L'OBSERVATION DES ANIMAUX VERS UN ART DU VIVANT

2.1 Études dans le milieu naturel et en captivité

L'étude dans le milieu naturel est capitale car elle a fait apparaître la prodigieuse diversité et richesse des comportements animaux. Les outils utilisés sont: la paire de jumelles, le chronomètre, le magnétophone, l'appareil photo, et maintenant la caméscope. Jusqu'alors, les disciples de Watson et Pavlov cités plus haut s'étaient contentés de s'enfermer dans des laboratoires et poser des problèmes à des animaux conditionnés et stressés, sans tenir compte des conditions naturelles de vie des espèces impliquées.

Nous pensons que l'observation de l'animal en liberté permet une appréhension directe de l'adaptation écologique de l'espèce en question. Ceci est valable pour les éthologistes de "*type chasseur*" (K. Lorenz, 1984, p.68) dont je suis. Le "*type paysan*" (K. Lorenz, 1984, p.68) a pour objectif de posséder des animaux, de les élever et de les reproduire. K. Lorenz fait partie de la deuxième catégorie. L'avantage de la deuxième démarche est de permettre à l'éthologiste d'observer simultanément le comportement de plusieurs espèces animales. Nous devons souligner, dit K. Lorenz, que notre amour des animaux se cristallise souvent sur une certaine classe préférée, par exemple les canards. La deuxième solution permet des possibilités d'homologie entre des comportements moteurs d'espèces voisines, comme les canards ou les oies, qui est le point d'Archimède à la base de l'éthologie moderne.

Placés dans une situation de captifs, les animaux privés de leurs habitats naturels présentent à l'observateur des troubles du comportement. Il apparaît aux spécialistes que la captivité permet d'approfondir les connaissances sur le programme phylogénétique d'une espèce qui peut comporter des types d'individus plus ou moins évolués. La captivité entraîne aussi des troubles du comportement, mais nous renseigne efficacement, particulièrement chez les oiseaux, dans la façon

de faire leur nid. Ainsi, nous pouvons être sûrs qu'un comportement appartient à une espèce par le fait que l'individu reproduit un comportement que celui-ci ferait dans son milieu naturel. Par exemple, un chien voudra enterrer des aliments dans un lieu clos au sol bétonné qu'il grattera de ses pattes antérieures, mais sans succès. Par la suite, le même comportement nécessaire à la survie de l'espèce avorte avant d'assurer la fonction que lui dicte son instinct car l'homme, en l'occurrence, lui assure son alimentation et crée une dépendance de vie.

L'observation d'animaux apprivoisés vivant en liberté présente un compromis des deux observations précédentes: en milieu naturel, en captivité. Les résultats sont très variables et parfois nuls selon les espèces apprivoisées, car il ne subsiste aucun doute, la dépendance que crée l'homme dénature les comportements de l'animal. Ainsi, un animal élevé par l'homme peut être marginalisé par un groupe d'individus de la même espèce vivant en semi-liberté qui ne reconnaissent pas les signes émis par le premier; situation que m'a fait remarquer notre guide au Zoo de Saint-Félicien (Québec) par rapport à un groupe de cervidés. Chez les oiseaux, nous dit K. Lorenz, le processus d'empreinte peut fixer sur l'homme leur comportement social et ainsi, il peut se créer un problème de rivalité; cela arrive aussi dans une meute de loups où l'homme s'est inséré et devient un rival du loup dominant, mais la nature fait des exceptions comme à toute règle. Nous dirons, pour conclure ces approches, bien que l'inventaire des comportements sociaux soit fixé génétiquement, qu'il est préférable de comparer les observations faites sur un animal sauvage et en liberté surveillée et ce, en accord avec la méthode lorenzienne.

2.2 Approche esthétique par l'éthologie lorenzienne

Voici énumérés les trois modes d'investigation du monde animal où je puise mes éléments d'inspiration nécessaires à mes compositions graphiques. Nous conviendrons que c'est la philosophie qui précède la pensée esthétique et ensuite la somme de ces réflexions permet la création artistique. Pour construire une reformulation ou une approche différente et efficace d'un thème artistique traditionnel, précisément l'art animalier, il nous faut, en toute logique constructive, de nouvelles bases théoriques conceptuelles que je m'appliquerai à présenter de façon simple.

Je me construis au jour le jour un fond d'images photographiques documentaires. Je promène mon appareil photo dans les jardins zoologiques principalement et dans la nature. Mon regard épie les mouvements et comportements de différentes espèces animales. Pour les humains, l'actualité vécue me fournit les éléments complémentaires.

S'il me faut tenir compte de l'observation des animaux en captivité, en complément de la photo choisie, je m'informe auprès de livres ou de spécialistes du comportement en liberté du sujet. Si je ne possède pas de photographies de tel sujet, je sélectionne plusieurs clichés de photographes naturalistes dont je fais une synthèse graphique de la posture désirée convenable. Ce sera le cas pour le criquet migrateur présenté dans cette communication.

J'essaie d'être le plus authentique possible dans mes choix afin de garder ma crédibilité auprès du connaisseur potentiel. Je précise que je ne reproduis pas de façon hyperréaliste les clichés comme le fait Robert Bateman, peintre animalier actuel le plus reconnu en Amérique du Nord. Je m'inscris dans l'histoire de l'art contemporain en tenant compte de son passé, de son présent et de ma culture, aussi je pense que cette approche d'un art du vivant est en parallèle de l'art animalier avec un souci en commun de préserver l'environnement menacé. Nous constatons que l'art animalier peint de façon réaliste n'est pas considéré, et peut être à juste titre, comme progressiste. Pourquoi faire mieux que la photo? Des amateurs admirent toujours le savoir-faire académique et puis si l'image leur suffit, tout le monde y trouve son compte. Les agences photographiques spécialisées proposent à la vente des clichés de grands photographes animaliers. Il suffit de payer les droits d'auteur et de reproduire le sujet le plus fidèlement. L'artiste animalier cité met son sujet en page, dans un décor ou au mieux dans un environnement et point. Finalement, l'aventure c'est le photographe-auteur qui l'a vécu.

2.3 L'Art animalier traditionnel

Je fais un rapide survol de l'art animalier, car cela n'est pas ma problématique majeure. Je travaille de concert avant tout avec l'oeuvre philosophique de K. Lorenz qui m'amène vers un art du vivant.

J.J. Audubon, peintre et dessinateur animalier américain d'origine française, a poussé très loin la représentation des oiseaux de l'Amérique du Nord au XIX^e siècle. Ses pérégrinations l'ont poussé jusqu'au Canada en 1833 sur la rive du Saint-Laurent à l'Ile du Cap-Breton, il sillonna la côte du Labrador pour y inventorier les différentes espèces d'oiseaux. Il pratiquait une méthode simple pour représenter ces animaux. D'abord, l'animal était observé pour mentionner ses postures et attitudes et ensuite tué. Audubon pouvait ainsi les dessiner et peindre avec précision, puis les cataloguer dans deux volumes imposants intitulés **Birds in America**. J.J. Audubon aura le mérite d'élever l'illustration d'histoire naturelle au niveau de l'art véritable qui gagne son appellation de genre au même titre que le paysage par exemple. Avec le XX^e siècle, l'abstraction et la photographie ont creusé un nouveau fossé.

Je dois parler aussi de Robert Bateman, né en 1931, peintre animalier canadien contemporain qui a réussi à transformer un genre très répandu en un genre hautement spécialisé qu'il a porté au goût du jour. Ses toiles sont peintes avec un soin méticuleux et plaisent à un large public, elles permettent de sensibiliser à l'environnement lorsqu'elles sont reproduites par procédés photomécaniques. Nous reconnaissons à R. Bateman un talent de conteur qui plaît aux Canadiens. Il a édité deux ouvrages, **l'Art de Robert Bateman** et **l'Univers de Robert Bateman**, qui connaissent un grand succès.

2.4 Mon concept de la représentation en peinture

La notion de progrès mentionnée en introduction est la motivation motrice à mes recherches. Mon graphisme est figuratif mais aussi parfois abstrait, nous savons que le mariage figuration et abstraction date du début du siècle (W. Kandinsky, F. Marc, P. Klee), cette voie a été exploitée. Mais une cohabitation figuration et abstraction existe déjà depuis plusieurs milliers d'années sur les murs de la grotte de Lascaux (France), ceci pour que se réconcilient les partisans de l'une ou l'autre tendance. Pour précurseur des modes de représentation abstrait et gestuel, je dois citer Degas, j'en parlerai dans le chapitre suivant. C'est pour me démarquer du mouvement de la figuration narrative que je me suis orienté vers les conceptions de Lorenz. Pour cela, un deuxième niveau de lecture a été nécessaire. La pensée philosophique et éthologique de K. Lorenz m'a fourni ce deuxième niveau de

lecture. Elle s'est imposée comme la meilleure solution originale, traductible plastiquement, avec souplesse, dans la lecture globale de mes oeuvres. Souplesse comprend l'humour récemment introduit dans mon travail. Par son aspect plaisant et insolite cet humour contribuera justement à assouplir les structures par trop rigides dues à la variété des éléments mis sur le champ de la toile ou du papier. Shakespeare pratiquait déjà en son temps plusieurs niveaux de lecture dans ses pièces. E. Delacroix écrira à son sujet: *"Le système tant prôné par les romantiques du mélange du comique et du tragique comme le pratique Shakespeare peut être apprécié comme on voudra"* (E. Delacroix, 1981, p.807). E. Delacroix prône pour la liberté d'expression, je pense de même.

Je dois dire que certains conceptuels orthodoxes, après avoir vu mes oeuvres, n'apprécient pas cette "entorse" à leur appropriation d'un terme pourtant universel et qui ne pose pas de limite. Hegel en son temps a pensé le concept en perpétuelle transformation de lui-même par de nouvelles déterminations intérieures; nous retrouvons ici l'idée de mouvement et de progrès. Mes concepts de représentation sont construits en perpétuelles transformations d'eux-mêmes et mouvants. Ils sont élaborés par l'intellect à partir d'expériences sensibles et intuitives, parfois prémonitoires, en corrélation avec l'éthologie et la perception. Car seule la sensibilité peut fournir un contenu pur à un concept allant vers des objets de la connaissance, c'est-à-dire de la culture.

La lecture de mes travaux se fait à deux niveaux; un premier niveau figuratif et naturaliste éclaté et un deuxième à contenu philosophique et éthologique lorenzien. Mon système de représentation dépasse l'observation objective pour en dégager une vision conceptuelle.

CHAPITRE III

L'ART DU VIVANT CHEZ DEGAS, MARC, BEUYS ET MERZ

3.1 DEGAS Edgar (Paris 1834 - Paris 1917)

Vers 1880, Degas porta un intérêt certain à la théorie de l'évolution et la reconstitution scientifique de l'histoire de l'humanité. Ainsi, l'ouvrage intitulé *l'Expression des émotions chez l'homme et les animaux* par Charles Darwin en 1872-1874 lui servit à réaliser *La chanson du chien* (1877, gouache et pastel sur monotype 57,5 X 45,4 cm, collection particulière), d'où la physionomie de la chanteuse rappelle l'attitude d'un canidé justement aboyant. La chanteuse représentée, Thérèse Emma Valdon, dira de Degas: "*Il lui fallait des mots qu'il pût entendre, des jambes qu'il pût regarder, des inflexions humaines, une physionomie qui l'émût et l'intéressât, enfin des attitudes qui fussent pour lui le complément de la phase mélodique* " (Degas, 1988, p.292).

Précurseur moderne pour l'utilisation et son intérêt porté à Darwin et Muybridge dans ses oeuvres, il aimait aussi observer avec précision les comportements et moeurs des filles habitant les maisons de rencontres à la fin du XIX^e siècle. Les premiers travaux photographiques de Muybridge sont publiés dans le numéro de *La Nature* du 14 décembre 1878, sensiblement dans la même période que *La chanson du chien*. Il attendra dix ans après la publication de *Animal Locomotion* en 1887 pour tirer parti des fameuses photographies équestres principalement. Ce nouvel apport va bouleverser la vision des peintres de l'époque car la plupart, et notamment H. de Toulouse Lautrec, représentent le galop du cheval comme celui du chien. Degas continua néanmoins ses observations directes sur le vif, plus spontanées et tactiles qui lui vont si bien.

Les bronzes des chevaux dans des poses très dynamiques inspirés de Muybridge sont des plus vivants et traduisent une très bonne connaissance physiologique de l'animal. La photo confirme ses observations. Dans *Cheval se cabrant* (1888-1890, bronze hauteur 30,8 cm, collection particulière), la cire est travaillée avec

verve et traduit à merveille les efforts des membres antérieurs en l'air. La tête est admirablement rendue, on sent le souffle coupé de l'animal et sa poitrine gonflée comme s'il était pris par la peur dans une esquivé appuyé sur ses deux membres postérieurs. Ce bronze témoigne d'un intérêt puissant pour l'animal même rustique comme *Paysage avec vache au premier plan* (1888-1892, pastel sur papier vergé 26 X 35,5 cm, collection particulière). Il fait vivre le pastel. Les deux vaches suggérées en masse au premier plan s'accordent avec la nature telle quelle, dans l'herbe environnante et du bosquet au second plan.

Il est le précurseur du gestuel à mon sens. Ses nus aux pastels sont traduits en hachures avec émotion et vibrent de chaleur et de vie (*Femme nue de dos se coiffant*, 1886-1888, pastel sur papier collé sur carton 70,5 X 58,5 cm, collection A. Taubman). Ce gestuel est plus flagrant dans ses derniers nus comme *Femme nue s'essuyant les pieds* (1895, pastel 46 X 59 cm, collection P. Berman). Ces mêmes années prolifiques et originales, il créera du nouveau par ses *Paysages imaginaires*, monotypes de 30 X 40 cm: paysages abstraits reconnus comme tels bien avant Kandinsky. Les paysages sont sans présence humaine et effet de perspective, les sensations et climats sont représentés par les couleurs et leurs surfaces en frottis et tamponnées. Datés de 1890-1892, quatre paysages sont des travaux réfléchis de recherches préfigurant le XX^e siècle tout proche. *Paysage numéro trois* (1890-1892, 30 X 40 cm monotype en couleurs à l'huile sur papier vélin, collection P. Lambert) est le plus abstrait et inquiétant avec une masse brune au centre en forme d'entonnoir comme une tornade menaçante dans le paysage. La couleur s'exprime à son maximum par de l'or, la terre, le pourpre et le rose. Degas est un merveilleux peintre du vivant par son graphisme personnel gestuel et son approche sans crainte du vulgaire sublime, en accord avec Eugène Delacroix: "*Ne cours pas après une veine perfection. Il est certains défauts pour le vulgaire qui donnent souvent la vie*" (E. Delacroix, 1981, p.73).

3.2 MARC Franz (Munich 1880 -Verdun 1916)

Personnage original et ami de Kandinsky et Klee, il restera cependant figuratif, car les animaux resteront son thème de prédilection, tout en conservant une approche intellectuelle avec un contenu musical, philosophie et symbolique; points communs que partagent les trois artistes. Ce sont ses animaux symboles qui le rendront

célèbre dans la revue *Le Cavalier Bleu*, animaux sortis de sa vision intérieure et faisant référence à l'art de l'Asie de l'Est et au Moyen-Âge.

Mais il se voyait surtout dans une "symbiose panthéiste au sein de la Nature, pour *L'Animalisation de l'Art* " (B. Myers, 1967, p.166). Il vivait dans un monde imaginaire et il s'identifie aux animaux comme moyen pour exprimer son dégoût envers le genre humain surtout en période de guerre. En 1915, dans les tranchées, l'art abstrait devint instinctivement son refuge; dans cette dernière période fauve pure, les rouges des explosions dominant sur la toile. Il passe de la représentation simple de l'animal *Les Grands Chevaux Bleus* (1911, huile sur toile 104,8 x 181,6 cm, collection Walker Art center Minneapolis, USA) à une période cubiste futuriste *Étables* (1913, huile sur toile 73,6 x 157,5 cm, collection Guggenheim New-York) pour finir en non figuration lyrique colorée, en 1914-15, *Formes Brisées*, 1914 (huile sur toile 11,8 x 84,5 cm, collection Guggenheim New-York). Nous lui devons cette réflexion majeure (p.167): "*Est-il une idée plus mystérieuse que celle de l'artiste qui se demande comment la nature se reflète vraiment dans les yeux d'un animal...*" (B. Myers, 1967, p.167).

Ici l'homme n'est plus le centre du monde mais s'introduit dans l'esprit de l'animal pour occulter sa vision et ainsi appréhender le monde de façon différente: "*Comment un cheval voit-il le monde, ou un aigle, un daim, un chien?...*" (B. Myers, 1967, p.167). Il veut s'identifier au monde animal en entier: "*Que notre habitude de placer l'animal dans un paysage réfléchissant notre propre vision, au lieu de nous plonger nous-mêmes dans l'âme de l'animal pour imaginer ce qu'il perçût, est donc mesquine et méprisable...*" (B. Myers, 1967, p.167).

Franz Marc est en rupture esthétique complète avec la représentation traditionnelle de la représentation des animaux. À la même époque, peut-être est-ce l'air du temps, naît l'ethnozoologie. C'est dans les périodes chaotiques et bouleversées que prennent forme de grandes idées. L'animal cependant demeure symbole de son panthéisme, différemment de l'animal élément issu de l'éthologie des comportements et des réflexions philosophiques de Konrad Lorenz encore inconnues à cette époque. Franz Marc représente les animaux à la manière chinoise où l'espace est comprimé comme une photo prise au téléobjectif.

Franz Marc est influencé par Kandinsky surtout dans le symbolisme des couleurs et sa palette a une intensité fauve (couleur pure) et non décorative. Il peint en accord avec le slogan expressionniste allemand: *"Los von der Natur ! Hors de la Nature!"* (B. Myers, 1967, p.167). *"Nous ne cherchons plus à reproduire la Nature, mais à la détruire afin de montrer les lois puissantes qui surgissent derrière la belle apparence des choses"* (B. Myers, 1967, p.167).

Franz Marc refuse la copie conforme de la Nature, donc de l'art académique et traditionnel. Il la détruit sur ses toiles par des aspects expressionnistes, graphisme puissant et couleurs choquantes, afin de montrer les lois qui régissent la nature. Gauguin, précurseur des Fauves, intégrera l'homme à la Nature. Franz Marc, lui, veut édifier un panthéon religieux combiné entre l'homme et l'animal et puis l'ensemble de la Nature (végétal etc). Peut-être est-ce la quête du paradis perdu qui poussa Gauguin à aller aux Iles Marquises? À Paris, en 1912, Marc découvre le simultanéisme de Delaunay et l'orphisme d'Apollinaire (lyrisme musical des couleurs) orienté vers la poésie. Klee et Kandinsky utilisaient l'expressivité musicale pour travailler leur chromatisme. Franz Marc, après cette période, unit l'animal à l'arrière plan et aux autres formes en présentant le symbolisme coloré. Il atteint sa *"construction interne et mystique "* (B. Myers, 1967,p.171).

Nous pouvons définir son oeuvre en deux parties distinctes; les symboles des êtres vivants dans un contexte naturel et l'intégration de formes individuelles dans l'univers cosmique et pictural. Son oeuvre devient, avant sa mort tragique à la guerre, prémonitoire et visionnaire: *"Il est esthétiquement logique de peindre de telles oeuvres avant la guerre et non de stupides souvenirs par la suite, car l'on doit peindre des oeuvres constructives, prophétiques, non des souvenirs comme c'est généralement le cas"* (B. Myers,1967, p.175).

Franz Marc est toujours resté lui-même et n'est jamais tombé dans le piège du mièvre et du maniérisme. Tout en gardant un esprit religieux, tendances qui peuvent paraître contradictoires dans leurs fondements, il s'est identifié à la nature en escomptant retrouver le primitivisme. Pour ma part, primitivisme veut dire authenticité et simplicité. Que veut dire primitivisme de nos jours, nous tenterons de le savoir avec les nouveaux apports de Jean Laude en histoire de l'art africain dans le chapitre production plastique.

3.3 BEUYS Joseph (1921-1985)

En Allemagne, J. Beuys est considéré l'égal de Dürer, ce qui n'est pas peu dire pour un artiste de son vivant dans la patrie de Goethe qu'il affectionne. En France, comme M. Duchamp, il est confiné dans l'art sociologique et marginal. Il semblerait que de nos jours encore le plaisir pur rétinien du tableau prévaut sur le concept élaboré. Pour J. Beuys, l'art doit enregistrer la personnalité de l'artiste qui devient matière avec pensée et sentiment dans une durée élaborée, d'où l'importance de la performance dans son oeuvre. Cela explique le fond symbolique très fort activé par la pensée créatrice intuitive qui le guide dans le choix des matériaux organiques et autres pour ses performances. J. Beuys est un artiste librement inspiré et non pas un politicien et un philosophe.

Enfant, il se voyait berger entouré d'animaux qu'il guidait. Ce rôle de guide et chaman semble lui aller comme un gant. Il admirait Gengis Khan. Très tôt, il s'intéresse à la botanique, la théologie, les sciences exactes, l'histoire de l'art, la médecine et porte son dédain pour le national socialisme, ce qui ne l'empêchera pas d'être pris dans la tourmente de la Deuxième Guerre mondiale. Il est passionné par la culture classique et le Romantisme allemand.

Durant la guerre, il pilote un avion bombardier qui sera abattu en Russie; ce sont des tartares qui le sauveront en l'enduisant de graisse et l'enveloppant dans du feutre. Cet épisode est déterminant pour son oeuvre, où des matériaux pauvres en opposition ou complémentaires, comme par exemple le feutre composé de laine et de poils d'animaux et le cuivre sont tous deux conducteurs de chaleur. Beuys projette des événements autobiographiques avec leurs symboles dans son oeuvre, ce qui la rend forte et originale. Les matériaux pauvres, lien formel, l'unit à l'Arte Povera italien et à Mario Merz en particulier dont je parle plus loin. Toutes ses connaissances accumulées sur L. de Vinci et Paracelse vont lui faire une ouverture vers la réconciliation de l'art et de la science, considérée comme ridicule en France par les conservateurs qui refusent cette forme de progrès et qui continuent de vivre avec le passé pour qualifier J. Beuys de scientifique démagogue. L'entité axiome ART égale VIE sera toujours présente dans sa problématique.

Dans une sculpture des plus connues, *La Chaise* (1964, 90 x 30 x 30 cm, collection Ströher Hessisches Landesmuseum Darmstadt), il oppose la graisse, aliment naturel accumulé en angle, à la forme construite de la chaise qui est un objet de la nutrition dans notre culture. Nous savons que le symbole est très important dans ses actions où l'animal toujours présent, comme le lièvre, y implique sa force cyclique, naissance, vie, mort, dans le terrier au sein de la terre. Dans cette optique, le piano qui est culture s'oppose parfois à l'organique, sans doute pour les réconcilier. Comme K. Lorenz, nous retrouvons avec Beuys une volonté de réconciliation.

3.4 MERZ Mario (Milan 1925)

M. Merz est associé, à la fin des années 60, à l'Arte Povera (Art Pauvre) italien. Vers 1966-67, il utilise le néon dans ses tableaux, il veut mettre l'électricité dans le paysage moderne d'aujourd'hui. La maison igloo le fait connaître. Le plus fameux est l'igloo de Giap, célèbre général vietcong, cette oeuvre de 1968 correspond aux années de la guerre du Vietnam. L'igloo est pour M. Merz: *"La forme organique par excellence, c'est à la fois le monde et la petite maison"* (ARC, 1981, p.5).

Puis il travaille ses installations avec le verre, les journaux, les fagots et la progression des nombres en expansion de Fibonacci (Léonard de Pise 1175-1240) dont l'ouvrage fondamental est le *Liber abbaci* par lequel il diffusa au monde chrétien le principe de calcul des arabes: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc, lié à la spirale (expansion du centre vers la périphérie). Les nombres et les animaux sont unis par leur vivante multiplication. Merz lie intimement les nombres et les animaux pour que la vie soit prolifique. Il utilise des éléments naturels comme des fruits qui sont l'énorme pouvoir de production de la nature en elle-même. Les fagots de branches se rapportent à E. Delacroix et symbolisent la forêt composée d'une multitude d'arbres solitaires qui constituent une force dans leur rassemblement.

M. Merz croit au pouvoir de l'imagination avec ses ondes magnétiques et ses zones d'ombre comme la nature primitive et les animaux préhistoriques.

"L'imaginaire humain a toujours conféré aux animaux une fantaisie symbolique de la baleine au tigre, au lion, au crocodile, au singe, au serpent, etc. Ce sont tous des symboles non seulement religieux mais

organiques. J'aime cette région différente de l'homme que sont les animaux. L'apparente unicité de l'animal ce n'est pas la réalité; le crocodile par exemple est d'une totale ambivalence. Les animaux dans leur complexité se rapprochent de l'homme. Pour le moment, j'ai représenté le crocodile, le rhinocéros, le tigre, le hibou ainsi que la chouette dont la présence est fréquente dans la symbolique médiévale grecque égyptienne" (ARC, 1981, p.9 et 10).

Ses dernières toiles monumentales dépeignent des bêtes colossales primitives et des formes de plantes turgescentes dans des apparitions mythiques. Les peintures sans chassis avec leurs surfaces travaillées très denses sont très expressionnistes dans l'impulsion et complètent l'iconographie de M. Merz. Les peintures récentes utilisent une imagerie nouvelle condensée. Il donne librement dans l'imaginaire dans sa grande production, il n'existe pas de peinture discrète dans le sens traditionnel. Pour M. Merz, ses peintures deviennent instantanément un champ visuel qui prend son intérêt dans la diffusion du passé et du présent; le mental et le matériel, le psychologique et le symbolisme s'unissent avec férocité. M. Merz propose sa vision autre de la vie et de la nature par leur relation prolifique qui est le produit de la science mathématique et de l'art dans une spirale exponentielle.

CHAPITRE IV

PRODUCTION PLASTIQUE ET GRAPHIQUE

4.1 Première oeuvre intitulée: *Coq et Aigle*

Coq et Aigle (format 130 X 150 cm) date de l'automne 1989 et finit à l'automne 1990 par l'ajout de flammes et de braises peintes à la cire. Le support est du papier dessin Canson, les techniques sont l'huile et l'encaustique. L'idée de cette combinaison à deux têtes héraldiques; soit le coq pour la France et l'aigle pour l'Allemagne au départ, puis ensuite les États-Unis, m'est venue après l'abattement du mur de la honte à Berlin. J'aurais pu représenter les deux futurs partenaires de l'Europe des douze, mais il m'a semblé que représenter l'aigle pygargue américain fut plus de circonstance dans le contexte proche des deux blocs économiques Amérique et Europe.

Cette oeuvre peut être considérée comme prémonitoire du futur conflit du Golfe Persique, car bien que les deux têtes regardent dans des directions opposées, elles sont liées à leur base par un manteau couleur bleu de Prusse qui sous-entend l'Allemagne et les forces armées de l'OTAN. Ce dessin préfigure le lien des deux pays dans le conflit du Golfe Persique qui démarre dès le mois d'août 1990 par l'invasion du Koweït par l'Irak et la guerre en janvier 1991.

Les sapins au dessus de la tête de l'aigle reprennent la forme rythmée des plumes hérissées de ce dernier et peuvent être interprétés comme ma présence au Canada. Les sapins verts sont en découpe dents de scie agressive sur fond blanc et font donc écho à l'aigle et à la crête du coq. Le fond jaune vif indique le climat de tension et de chaleur de la composition créé par des flammes rouges et orange vif sur l'épaule droite de l'aigle et en bordure gauche face au coq. En ce qui concerne les proportions des têtes des animaux, symboles des pays mentionnés, je les ai voulues identiques au départ dans un but esthétique et puis peut-être parce que K. Lorenz a écrit dans son ouvrage intitulé: *"Il parlait avec les mammifères les oiseaux et les poissons"*, que le coq et l'aigle, malgré la différence de taille et de force, ont une

intelligence à peu près identique. Ce travail entre bien dans un contexte éthologique lorenzien non discriminatoire. Le coq est un animal naturellement courageux et agressif; il est aussi un petit prédateur d'animaux rampants comme le serpent. Il est utilisé pour des combats à mort entre coqs dans certains pays. C'est pourquoi la langue dans la bouche du coq est représentée dardée comme un poignard. Il est pour la France la survivance emblématique de l'ancienne Gaule.

Le graphisme général est gestuel et a déterminé l'esquisse réalisée avec des bâtons de couleurs à l'huile. J'ai ensuite aquarellé à l'essence de thérébentine pour ombrer en aplat la tête du coq, la crête comprise, pour reprendre avec un graphisme plus puissant à la terre brûlée sur le lavis. La tête de l'aigle est dessinée par des traits nerveux à la pierre noire. J'ai travaillé les plumes intérieures blanches au couteau à peindre avec de la cire d'abeille neutre et du blanc de titane pour donner un relief plus vivant. Finalement, j'ai laissé peu d'épargne pour le papier support blanc. Le bec de l'aigle est de la même couleur ocre jaune utilisée pour le sol du criquet et la composition Afrique, ils ont ensemble ce lien commun. Les plumes hérissées de l'aigle ainsi que son manteau sur lequel des obliques noires viennent renforcer la stature de l'aigle semblent ouvrir son aile gauche pour se déployer dans l'espace devant le coq. Du bleu cobalt et du bleu outremer sont venus aider à compléter le bleu de Prusse. Le blanc, par mélange aux bleus, donne une tonalité plus froide et compense le manque de qualité accidentelle des lavis à l'essence par endroit, tout en permettant de donner plus d'effet de matière, soit le givre et d'accrocher la lumière. Sur l'aile droite de l'aigle, à gauche en bas du tableau, la nature s'enflamme et des braises (mélange de cire, de charbon de bois, de pigments de couleurs) se mêlent à la neige et aux mousses vertes. Même la chair du coq à proximité commence à brûler.

Cette première oeuvre chronologique est une transition de la narration vers l'art du vivant. Les deux seuls oiseaux sont des symboles connus. Ces deux figures identifiées occupent pleinement la surface du tableau. L'aspect éthologique de l'agression est un peu moins évident, il est supplanté par la narration en premier niveau de lecture.

4.2 Deuxième oeuvre intitulée: *Ventilateur aquatique*

Ventilateur aquatique (150 X 200 cm) est chronologiquement la deuxième oeuvre présentée et date de 1990. Ce dessin est sur papier Canson et les techniques employées sont l'huile et l'encaustique, le fusain et la pierre noire. Cette grande composition est une parodie, mélange de comique et de tragique sur le thème de la pollution et de l'écologie. L'élément principal par la taille est un saumon simplifié dans un style de "comics" américains, celui-ci est présent aussi bien dans l'Océan Pacifique au Canada et en Europe du Nord. Ce tableau constate que la pollution menace très fortement l'habitat des animaux marins. Les mers et les océans sont les derniers endroits où l'homme n'a pas encore opéré de croisements d'espèces, hormis en pisciculture. Néanmoins, la pollution crée irrémédiablement des mutations génétiques négatives et dégradantes pour les espèces contaminées. Cela donne des individus difformes et avec des lésions organiques que l'homme, ironie du sort, doit maintenant assister avec des prothèses pour survivre. J'explique ainsi la raison pour laquelle le saumon est muni de roues pour le mouvoir. Cette roue signifie la culture dans sa progression, à l'intérieur un barreau brisé dit que le tout ne va pas pour le mieux, car maintenant celle-ci frotte et blesse le corps du poisson. J'ai inséré dans la roue, par portion, des éléments de ma culture picturale participant au progrès de la planète. La couleur métallique sur le corps du poisson indique la présence de mercure. La trace dans la vase laissée par la roue est la mémoire ou l'histoire de l'humanité. Nous savons que l'homme ne peut pas vivre sans histoire et que lorsqu'il n'en a pas il s'en invente une. L'herbe aquatique est dessinée gestuellement au fusain et s'intègre aux verts, rouges et bleus.

L'artiste dispose de peu de moyens pour attirer l'attention du public sur ces faits tragiques. Le schéma de construction de la composition est la spirale orientée de l'intérieur vers l'extérieur du tableau en bas à droite. Le point de départ de cette spirale de croissance, nous pouvons la comparer à la croissance d'un escargot, est l'hélice d'un ventilateur, élément-clé de la lecture de l'oeuvre et symbole de la culture américaine. Cet objet fut exploité déjà par le Pop Art américain. Le dessin du ventilateur est traditionnel; en perspective, sa couleur est grise métallisée. Le geste intervient sur l'hélice détournée de rouge et de noir indiquant le mouvement, le corps du ventilateur est dilaté par sa présence dans l'eau et par la rouille. Le ventilateur est alimenté par l'électricité que l'on fabrique par des barrages

hydroélectriques ou des centrales atomiques. De fortes polémiques actuellement sont à la une de la presse en faveur ou non des dits barrages de rivières, car des populations indigènes craignent des bouleversements écologiques dans les régions concernées. Quoi qu'il en soit, j'ai placé le ventilateur au fond de l'eau au point d'or côté droit en haut du tableau. Il brasse généreusement l'eau modifiant l'écosystème pour amener à la surface des espèces vivant originellement en profondeur, ceci provoquant la paralysie et la destruction du milieu aquatique représentée par la découpe du papier, en haut à gauche du tableau, où les vagues d'eau s'annulent mutuellement dans un milieu fermé. Juste en dessous est représenté le prototype rosé et bleuté par manque d'oxygène du poisson à venir vivant entre deux eaux, chaude et froide. Car comme l'indique K. Lorenz, le raisonnement animal se formule à de courtes réflexions comme: *"ici il fait meilleur"* (K. Lorenz, *L'envers du miroir*, 1975, p.73). Et pour conclure: *"L'animal n'apprend strictement rien de la structure du complexe par lequel son environnement s'améliore ou se détériore"* (K. Lorenz, *L'envers du miroir*, 1975, p.73).

Le poisson est assisté de roues lui aussi et enveloppé d'une combinaison protectrice comme le riz minute dans son sachet cuisson. La dualité vie et mort est clairement représentée et constitue la trame de cette oeuvre qui se veut un cri d'alarme traité avec humour venant de notre instinct de survie.

4.3 Troisième oeuvre intitulée: *Cheval Pur-Sang*

Le pur-sang arabe est reconnu comme une des races les plus anciennes, non déterminée environ 3000 ans avant Jésus-Christ. Il fait partie des légendes mythiques perses et arabes. Le roi Salomon en a possédé un grand nombre. La tradition populaire le dit descendant des cinq juments préférées de Mahomet le prophète. Ces chevaux se divisent en trois types d'élevage distincts: le Kocklani, le Pur-Sang arabe et la race arabe. Le premier serait le véritable arabe des bédouins nomades du désert. Le Pur-Sang serait issu du croisement des trois races composant le Kocklani pour obtenir endurance, beauté et vitesse. La race Arabe, d'origine mal définie, compterait du sang de berbère, de persan, de syrien, d'arabe égyptien. Ce cheval est réputé pour sa beauté, l'harmonie et l'élégance de ses formes. *"Sans l'Arabe, l'élevage du cheval de sang eût été impossible: il a joué*

un rôle essentiel dans l'élaboration et l'amélioration des races dans le monde entier, en particulier celle du pur-sang anglais" (Bongianni, 1987, p.44) appelé Thoroughbred, qui signifie élevé dans la pureté.

Pour revenir à ma composition, je l'ai voulu morcelée pour bien marquer l'éparpillement et l'assemblage de morceaux égaux afin de former une image de beauté idéale voulue par l'homme. Ainsi, l'homme sélectionne plusieurs sujets d'une même espèce pour obtenir la perfection. Cette oeuvre est une sculpture plane composée de plaques métalliques rectangulaires. Les plaques de métaux sont de deux types. Le premier est de l'acier brut poncé et le deuxième est un acier inoxydable ou stainless poncé lui aussi. L'acier brut est la tradition d'où est issu le pur-sang arabe, le stainless, la sophistication de l'occident, en fait deux cultures morcelées, assemblées et décalées pour se dominer.

La tête du pur-sang répartie sur 3 colonnes est sur 14 plaques de format 23 X 29 cm, dont 11 sont en acier brut et 4 en stainless, 2 terminent la crinière en bas à gauche et au centre, la troisième à droite supporte le dessin de la bouche et des naseaux signifiant l'alimentation complétée par l'occident en nourriture et en air de l'animal. Juste en dessous, donc dans la troisième colonne, viennent s'ajouter deux plaques plus petites d'acier brut et juxtaposées de 22 X 14,5 cm pour former ensemble 22 X 29 cm, où est représenté en entier le pur-sang traditionnel divisé en deux et ce, gravé à l'eau forte puis fini à la pointe sèche; son image se retrouve, en bas de la troisième colonne, inversée en entier en miroir sur une plaque de stainless et gravée au sable par jet d'air comprimé signifiant la technologie occidentale avec un composant du désert où vit le pur-sang. Au sommet de la colonne centrale de la composition, j'ai réuni deux plaques de 22 X 14,5 cm pour former l'image d'un cheval en deux parties, séparées distinctement par un interstice. La première plaque de gauche est en stainless, la seconde plaque à droite est en acier, elles occupent une surface de 22 X 29 cm. L'image métisse du pur-sang est gravée au jet de sable pour s'imbriquer à moitié au sommet de la colonne centrale pour décaler la représentation du pur-sang. Cette imbrication des deux petites plaques crée donc un décalage dans le dessin de la tête pour dominer l'ensemble et briser la tradition par l'apport de l'occident. En conséquence, la colonne centrale sort vers le bas de façon à créer un rythme régulier en escalier avec les deux autres plaques en

stainless, pour faciliter la lecture de l'ensemble et intégrer l'image miroir du pur-sang dans la composition.

L'homme opère des croisements dans les espèces vivantes mais à chaque fois la nature lui renvoie ses faiblesses comme un boomerang. Ceci dit, pour affirmer la théorie de l'évolution de C. Darwin.

4.4 Quatrième oeuvre intitulée: *Abeille*

Abeille a pour format 170 cm de diamètre les couleurs sont à la cire d'abeille purifiée et à l'huile sur papier Canson. Cette oeuvre centrale est en rapport étroit avec la composition *Afrique* et le *Criquet Migrateur*. Néanmoins, elle peut fonctionner seule par son contenu inspiré des travaux du célèbre éthologue Karl Von Frisch, prix Nobel et ami de K. Lorenz.

K. Von Frisch a passé sa vie à étudier les moeurs des abeilles. Il est à l'origine de la découverte de la fameuse danse des abeilles sur le rayon de la ruche. Cette danse, en rapport avec la nourriture, possède de nombreuses variantes suivant l'éloignement de la subsistance de la ruche. K. Von Frisch démontra par déduction que l'abeille a un odorat exceptionnel et une excellente mémoire des parfums. Par sa manière de danser, l'abeille transmet ses codes d'informations à ses semblables. Il remarqua entre autre que l'abeille annonce les distances par le rythme de sa danse. K. Von Frisch et ses successeurs prouvèrent que l'abeille en dansant sur le rayon de la ruche indique un angle d'orientation en rapport avec le soleil et la situation exacte de la nourriture.

Pour cette représentation de l'abeille, j'ai choisi la première découverte qui est la danse en rond signifiant la présence de la nourriture à proximité de la ruche. L'ensemble du dessin est éclaté. Le soleil et le rayon de la ruche avec ses alvéoles sont confondus et morcelés. La ruche solaire de forme circulaire où est dessinée la danse en rond par un trait fléché vert, est éclatée en deux parties, nord et sud. L'abeille est sur la partie nord semblant être absorbée par la chaleur du jaune. La partie sud est dominée par la couleur ocre jaune de la terre sèche pauvre et aride. À la périphérie du centre, des flammes découpées et travaillées en matière épaisse (au couteau à peindre) indiquent la fournaise par l'orange et le jaune. Intercalées entre

les flammes, il y a des pointes dardées rouge passion et verte espoir pour les humains. Dans sa première version, la composition manquait de force, aussi une ombre de deux bleus est venue renforcer les découpes et leur donner une meilleure stabilité.

Cette oeuvre marque le bouleversement climatique de notre planète et la menace très sérieuse qui plane sur le monde vivant, toutes espèces animales et végétales confondues.

4.5 Cinquième oeuvre intitulée: *Criquet Migrateur*

Ce dessin épuré de grand format 150 X 200 cm sur papier Canson est venu compléter *Abeille* et la composition *Afrique* qui tous trois ont pour point commun le soleil. C'est pourquoi l'abeille évidemment est placée au centre et plus haut dans une position dominante. Après *Coq et Aigle*, il ne m'a pas été facile de trouver un animal qui permette la liaison transitoire de façon évidente tout en gardant la trame de guerre du Golfe persique. Le criquet migrateur est le choix idéal parce qu'il est suffisamment répandu au Moyen-Orient, en Afrique et jusqu'en Europe; on trouve également une espèce américaine en Louisiane. Pris individuellement, en phase solitaire, le criquet migrateur n'est pas dangereux, il porte une couleur verte de camouflage qui le confond avec son environnement végétal dont il se nourrit principalement. Par contre, en phase grégaire, il devient un fléau très redouté, car la horde ailée détruit toutes les cultures et végétations sur son passage appauvrissant toute une région envahie. Il change alors de couleur pour être jaune sable et ainsi se confondre avec le sol. Les criquets migrants sont semblables à une véritable armée d'envahisseurs, aussi certains pays les combattent par l'équivalent des militaires humains. Un combat s'engage où les soldats emploient des lance-flammes pour les détruire. Mais bien souvent les criquets ont déjà occasionné beaucoup de dégâts. Le criquet représenté est en phase solitaire dans un environnement chaotique.

Des chercheurs ont observé que le criquet change son corps de position par rapport au soleil dans les différents moments de la journée. Le matin, après une nuit froide, il présente son corps de côté pour se réchauffer en entier. À midi, lorsque le soleil

est au zénith, donc très chaud, il ne présente à celui-ci que sa face avant, avec le corps incliné n'offrant que peu de surface à la chaleur.

Le criquet est orienté face à l'abeille et à son soleil. Il est au centre de la composition, la silhouette du corps sur la ligne d'horizon se détache sur le ciel bleu nuit, un énorme nuage noir composé de charbon de bois, de cire brute d'abeille et d'huile de lin semble suspendu et le couvrir sur toute sa longueur. Au-dessus du nuage se trouve une bande mince de bleu intermédiaire et un autre nuage de cendre gris rouge. Des particules vert végétal et de braises rouge vif en suspension volent et se collent aux pourtours des nuages. Le criquet est représenté fidèlement pour les proportions, mais il est mi-animal et mi-végétal pour marquer l'importance de la végétation nourricière, donc la dépendance de son biotope. Sa tête est munie d'antennes tactiles qui réagissent aux différentes couleurs climatiques environnantes pour le renseigner. La posture du corps indique qu'il redoute la chaleur sentie par deux bandes orangées et une bande jaune vif prise en sandwich. Le sol ocre jaune sous lui est aride, sa patte postérieure gratte la terre pour trouver un peu de végétation qui émerge ça et là. Plus bas, se trouve une autre bande de terre humide plus foncée et étroite. En dessous, une autre terre encore plus sombre, car plus riche, limite le bas du tableau. Sur cette dernière, à cinq endroits où la terre a bu du sang, a poussé du houx, plante à piquants pour se protéger et pour indiquer la période hivernale où s'est passée l'action de guerre, juste après les fêtes de Noël et du jour de l'an nouveau 1991.

Dans cette oeuvre, les techniques employées sont la cire d'abeille et l'huile de lin additionnées aux pigments de couleurs. Le graphisme gestuel se mêle à des scarifications obtenues avec les dents d'une fourchette creusant des lignes parallèles dans les matières fraîchement peintes afin d'indiquer l'importance de la nourriture dans ces contrées désertiques et les ravages causés par la famine.

6.1 Sixième oeuvre intitulée: *Afrique*

6.1.1 L'Art de l'Afrique noire.

Au début de ce siècle, par la volonté de peintres modernes, Vlaminck, Matisse, Braque, Picasso, l'Art nègre acquiert ses lettres de noblesse avec le cubisme. Il devient source d'inspiration pour une période courte de l'histoire de l'art, mais qui, avec les **Demoiselles d'Avignon**, de Picasso, amorce la naissance de l'Art Moderne du XX^e siècle. Désormais, l'Art Africain est spéculé autant que les maîtres qui l'ont mis en valeur.

Il est extraordinaire de diversité et de formes sculptées, nous expliquons cette richesse par le grand nombre d'ethnies. Il est méprisé jusqu'à la fin du XIX^e siècle à cause de la traite de l'esclavage et des religions européennes pour qui le noir est synonyme du diable. Et puis, la sculpture est considérée en Europe à cette époque comme inférieure à la peinture. Aujourd'hui, ce serait plutôt le contraire; considérons que le retard est comblé. En tout état de cause, puisque des créateurs européens s'inspirent d'Art nègre, ces sculptures perdent leur dénomination primitive péjorative.

6.1.2 Le Bestiaire de l'Art nègre

Le bestiaire africain est plus proche culturellement de la réalité authentique, sans notre transformation culturelle. Cela s'explique peut-être par le fait que la culture africaine, à l'absence d'écriture, sauf rare exception en arabe, est de tradition orale. Une bibliothèque disparaît quand un vieillard meurt. L'animal le plus redouté des indigènes n'est pas notre bon vieux lion considéré comme le roi des animaux, mais le buffle parce qu'il vit en troupeau et que lorsque celui-ci est pris de panique, il est capable du pire des ravages pour les cultures et les habitations. Nous jugeons l'Afrique avec notre culture en rapport avec J. de La Fontaine. Il s'agit ici d'imprégnation culturelle dans un sens large reprise par les média tels que la publicité dans ses annonces. Pourquoi, me direz-vous, reprendre l'Art Nègre comme exemple? Et bien tout simplement parce que pour des peintres comme Braque et Matisse, cet art est sans anecdote et qu'ils en retiennent la simplicité seule

du primitivisme: *"La simplicité du primitif s'exprime dans un style déterminé, souvent rigide, utilisant une gamme limitée d'éléments qui se retrouvent dans l'oeuvre entière"* (Schapiro, 1982, p.399).

En Afrique, la sculpture sur bois domine, mais le choix du bois de l'arbre est délibérément défini pour un masque ou une statuette, dit J. Laude. Ce serait fondé sur le culte de l'arbre où serait un ancêtre, un génie, etc. À noter que l'ébène ne serait utilisé que pour les touristes. L'artiste noir utilise l'huile de palme pour la patine du bois. Les couleurs sont limitées à des ingrédients naturels; du kaolin (blanc), du charbon de bois (noir), parfois de l'ocre rouge ou jaune ou des terres. Les autres pigments de couleurs viennent d'Europe avec la colonisation. L'artiste, pour travailler, utilise divers outils de fer et des couteaux. Nous connaissons des sculptures en pierre, en argile vernis de *poudre de graphite* (Laude, 1966, p.56), en bronze et en or fondu à la cire perdue.

Dans les sociétés africaines réduites, l'artiste a à peu près le même statut qu'en Europe et affiche un comportement similaire. Il travaille sur commande sociale et religieuse comme au Moyen-Âge. L'artiste exécute une commande et reçoit un salaire, il ne connaît pas les préceptes issus du Romantisme qui sont archétypes et inconscient collectif. L'Art Africain est réglementé avec ses conventions de styles au service de la collectivité.

"L'objet fini qu'il livrera n'est pas lui-même chargé d'émotivité. Il ne sera consacré, imprégné de forces religieuses, qu'à la suite de rites appropriés. Une sculpture désaffectée peut être vendue, donnée ou jetée au rebut; elle est inerte. Jamais un artiste ne confond l'image et ce dont elle est l'image" (Laude, 1966, p.66).

6.1.3 Afrique, art et société

Selon J. Laude, les expressionnistes se seraient trompés sur le fond du primitivisme recherché dans l'art africain, car ce dernier est conscient et intellectuel. Le primitif contrôle donc ses pulsions. S. Freud lui, précise: *"Au commencement était l'action"* (Totem et Tabou p.185). Cela est valable pour l'art préhistorique. Toujours selon Freud, le primitif ne connaît pas d'entrave à l'action. Il transforme

immédiatement ses idées en actes et pour aller plus loin: *"L'acte remplace l'idée"* (Totem et Tabou, p.185). Simplement, le primitif ne se complique pas la vie inutilement, il s'économise. Car comme le dit E. Delacroix si bien: *"Le vrai homme est le sauvage, il s'accorde avec la nature comme elle est"* (Delacroix, 1981, p.234).

J. Laude définit l'Art africain dans deux types de société et deux groupes stylistiques. Le premier est art de cour, masques et statuettes, géométrisation des éléments, valeur formelle académique pour être exhibé dans les sanctuaires; c'est un art de relations sociales avec l'ethnie et le reste de l'univers. Le deuxième est naturaliste, issu d'une longue tradition millénaire, avec absence de tout souci formaliste, volumes soigneusement modelés, surfaces rondes et souples, oeuvre façonnée à la main sans outil, hormis un polissoir d'écorce.

6.1.4 Masques africains

Un masque est un être qui protège celui qui le porte. Il est destiné à capter la force vitale qui s'échappe d'un être humain ou d'un animal au moment de sa mort; libérée et errante, elle inquiéterait les vivants. Les masques ont des apparences très diverses et s'intéressent à la force du monde. Il est art de chasseur aussi, l'animal tué cède sa force vitale à un morceau de bois taillé à son image. La force vitale est dans le masque même, elle est piégée et liée au porteur du masque:

"Le danseur ne se confond pas avec la force vitale qu'il manipule, mais il se sent lié à elle, sent aussi sa propre force nourrie par cette présence qui lui donne accès, par delà son corps périssable, à la vie universelle" (Laude, 1966,p.98).

Le masque est un accessoire de danse et de mouvement: *"D'un ensemble complexe, dans le rythme de la cérémonie "* (Laude, 1966, p.98). Mettre le masque hors de sa fonction, c'est le dénaturer et en faire un autre objet. La destination des masques n'est pas de faire peur ou de terrifier comme le verrait un occidental, surtout avec l'esprit expressionniste allemand, mais au contraire d'amuser. Voilà une fois de plus nos chers expressionnistes démystifiés. Il semble que Matisse et Picasso ne s'y sont pas trompés.

"Picasso et Matisse s'intéressent aux Arts Africains en fonction de problèmes plastiques définis. Le premier effectue des recherches sur l'expressivité de la ligne et de la composition. Le second, pendant l'année 1907, après s'être orienté vers cette voie, se pose plus particulièrement le problème de l'objet et de son intégration dans l'espace de la toile. C'est dire à quel point leur interprétation de l'Art africain est loin d'être naturaliste ou expressionniste" (Laude, 1966, p.114).

Les masques africains n'ont pas d'émotion, ni de sourire, les yeux sont sans regard. J. Laude donne la réponse; la psychologie n'existe pas en Afrique, le masque est un esprit et non un homme.

Dans ma composition Afrique, les masques sont les esprits du boeuf et du buffle. Mon appréhension des masques et du thème est voulue sans caractère stéréotypé des formes comme le pratiquait certains artistes expressionnistes allemands du début du siècle. Je me dois de tenir compte des découvertes récentes en accord parfait avec mon concept de progrès et de culture.

6.1.5 Masque du boeuf

Le bétail en Afrique n'a pas la même position sociale que dans notre système techno-économique où il est une marchandise, objet de consommation. En Afrique, chez les Peuls précisément, le boeuf est l'égal du chien qui lui bénéficie dans notre culture du tabou alimentaire. Les dessins portés sur les cornes sont des signes abstraits, simples représentants des choses. Trois lignes courbes superposées représentent la terre. Le triangle signifie l'élevage. Des petits losanges noirs en colonne verticale signifient le soleil. Des losanges rouges pour la passion et verts pour l'espoir sont intégrés avec les autres dessins; ils rappellent à la fois la nature et l'homme. Ceci est mon apport personnel, de même que la ligne bleue le long des deux cornes qui est l'eau, élément de vie. J'ai utilisé des ocres et des couleurs terre. Les pointes des deux cornes sont noires charbon de bois plus cire d'abeille brute comme l'autre masque buffle pour rappeler son ancienne origine sauvage. La tête, les oreilles et les cornes ont un fond blanc de titane à la cire. Le graphisme de l'ensemble de la composition est épuré volontairement pour obtenir une simplicité

d'expression à la limite du naïf. Les traits sont faits de pigments terre, d'huile de lin et de cire d'abeille. Au centre de la tête et verticalement tout du long, deux masses noires, matière identique aux pointes sur les cornes, rappellent également l'origine sauvage du boeuf qui est aussi issu de la terre et du soleil, signifié par les trames quadrillées faites au couteau. Les yeux ovales sont sans expressivité suivant la tradition, avec au centre en demi-lune un rappel de noir soutenu par un marron terre foncé. L'intérieur des yeux est vert comme l'herbe puisqu'il est domestiqué. Les lignes verticales vertes donnent un effet de relief courbe. Les deux lignes verticales rouges sur le mufle disent la passion de l'homme pour son animal. Les oreilles sont proportionnelles à l'ensemble du masque. À l'intérieur, une masse brune en découpe sur fond blanc écoute la nature impitoyable. L'orange et le jaune sont la chaleur et l'eau transformée en urine.

6.1.6 Le masque buffle

Sa représentation revient souvent dans l'iconologie africaine. Il est très redouté, plus que le lion. J'ai travaillé d'après photographies et ai retenu les traits principaux expressifs. Le noir occupe toute la surface, il est composé de charbon de bois, de pigments noirs obtenus avec des os brûlés, les liants sont l'huile de lin et la cire d'abeille brute dissoute à l'essence de thérébentine. Des lignes rouge vif soulignent les cornes combatives reliées au mufle et aux narines. Les yeux sont jaune soleil et les paupières ocres comme la poussière de la terre. Les oreilles sont renforcées par des lignes vertes comme pour mieux écouter les dangers terrestres venant de prédateurs comme les hyènes et les lions. La bouche est bleue comme l'eau vitale.

L'humain est assis sur ce danger potentiel qu'il redoute. Le personnage est nu, nous savons que la nudité en Afrique est innocente. Le sexe est dans sa fonction première matière de vie. Le corps humain est à demi-transparent pour rappeler le cycle universel de la vie et de la mort. Le personnage est de dos, il peut être un homme ou une femme. Mon propos réside dans l'origine de l'homme moderne dont on attribue les racines en Afrique; c'est pourquoi l'humain est entouré d'un trait noir et l'intérieur travaillé à l'ancienne sanguine et pastels couleur chair. Avant les colonisations européennes, des ethnies sacrifiaient des humains à leur mère nature. De nos jours, le poulet a remplacé l'homme dans les rites religieux cruels. Ici la sélection naturelle est impitoyable. L'occident apporte des aides de premier

secours représentées par le seau découpé dans un composant de feuille métallique originaire d'un photocopieur. Cette feuille de métal est en boucle et sert à lisser les feuilles de papier, encore ici l'idée de cycle. De cette même feuille, deux langues découpées, bordées de peinture noire, rappellent l'eau projetée du seau sur le personnage et la terre environnante. Des taches blanches sont peintes sur les deux langues de métal, ce sont des coquillages cauris ayant plusieurs significations pour les africains. D'abord une valeur de négation et de difficultés sociales, il a valeur aussi de richesse et de chance. Il était utilisé autrefois comme monnaie et symbolise l'homme. Par sa forme, on le retrouve à la place des yeux sur des sculptures, il prend valeur de parure. Cette pluie de coquillages signifie que l'Occident aide l'Afrique et les renvoie à eux mêmes.

Le poulet est représenté entre les cornes du boeuf et est objet de sacrifice contemporain. Il est présent dans toute l'Afrique en semi-liberté et a remplacé des sacrifices rituels plus cruels. Le poulet est blanc, composé de poudre de marbre, de cire d'abeille neutre, de blanc de titane et d'huile de lin formant une pâte plus facile à travailler au couteau pour donner l'apparence et le relief du plumage. De la poudre de graphite marque le corps et accentue la courbe du cou du poulet vers le sol imbibé de sang sacrificiel, à l'intérieur des cornes du boeuf formant une coupe réceptrice. La poudre de graphite est un vernis pour poteries qui servent à conserver la nourriture. Chez nous, la poudre de graphite sert de lubrifiant de serrures et compose la mine de nos crayons à dessiner.

Le bleu du fond est légèrement violacé pour être plus présent, sans nuage et oiseau anecdotique, il s'anime et vibre autour du poulet seulement, l'humain est statique et semble porter un regard oblique vers le spectateur, le regardé devient regardant.

CONCLUSION

Nous voici à la conclusion de cette communication voulue pour appuyer mes créations graphiques et picturales. Dans le corps du texte sont posées les bases constitutives de ma problématique conceptuelle présente et future, en accord étroit avec la philosophie neuve du monde du vivant et la méthode comparative des comportements de Konrad Lorenz qui me placent dans un contexte culturel européen. Ma thèse esthétique évoluera avec les recherches en éthologie et peut-être en Allemagne, pays actif en ce domaine. Mon séjour au Canada francophone a été voulu afin de concrétiser mes pensées dans une nature relativement vierge à cause de l'immensité de son étendue. Or, il m'a été fort de voir des forêts du Québec, mais aussi des paysages lunaires conséquents des coupes à blanc. La planète Terre est bien malade en général et en France comme ailleurs.

Les animaux me fournissent mes concepts, je leur dois de penser à l'environnement naturel, à qui nous devons la vie. Comparons ce qui est comparable, cette maxime me plaît, elle synthétise de façon simple mes recherches. Ainsi, puis-je me comparer à Vladimir Vélickovic, par exemple? Sûrement non, l'approche que j'ai du vivant et des animaux est tout autre. Comme le soutien Marc Le Bot, V. Vélickovic veut faire reconnaître la violence. Cela explique le sanglant et la chair meurtrie dans son oeuvre. Je ne sais pas où se trouve la culture dans tout cela. Les clichés photographiques de Eadweard Muybridge (1830-1904) publiés dans **Animals in Motion** (1899) et **The human Figure in motion** (1901), ont beaucoup servi directement sa vision de la destinée humaine et la figuration narrative. Michelangelo Merisi Da Caravaggio (1571-1610) dit le Caravage, a peint la mort de plusieurs manières. Je pense que la façon de représenter la mort, lorsqu'il y a agression, doit se limiter dans l'intention, c'est-à-dire, le moment où la

tension est à son paroxysme, juste avant que le sang ne coule. La plus magistrale et poignante illustration est la décollation de Saint Jean-Baptiste (1608, 361 X 520 cm, huile sur toile, Malte, La Valette, Cathédrale Saint-Jean, Oratoire), elle est la plus grande toile peinte par le Caravage que le célèbre historien d'art italien Longhi définit "le tableau du siècle" (A. Castel, Caravage, 1967-1988, p.100) et que tout peintre du XVII^e siècle devait venir voir. Maintenant, ce grand tableau est un oubli de l'art sur une île de la mer Méditerranée. Les temps changent, mais seule la qualité demeure, et il est bon parfois de rajeunir une mémoire en sommeil.

Comparons maintenant deux peintres du XX^e siècle appartenant à la même culture germanique et ayant une volonté identique dans l'art de la représentation, c'est-à-dire, peindre des oeuvres prémonitoires - Franz Marc (1880-1916) tué à la Grande Guerre et Max Ernst (1891-1976) - tous deux sont des visionnaires de leurs époques. Ils ont pratiqué chacun un art original et talentueux dans deux mouvements bien distincts, l'expressionnisme et le surréalisme. C'est ainsi que je conçois l'art, un investissement passionné que je m'efforce de respecter dans mes créations; ma vision personnelle du monde du vivant par l'inter-relation comparative des comportements analogues et homologues des animaux et des humains.

ANNEXES ET BIBLIOGRAPHIE

ANNEXE 1

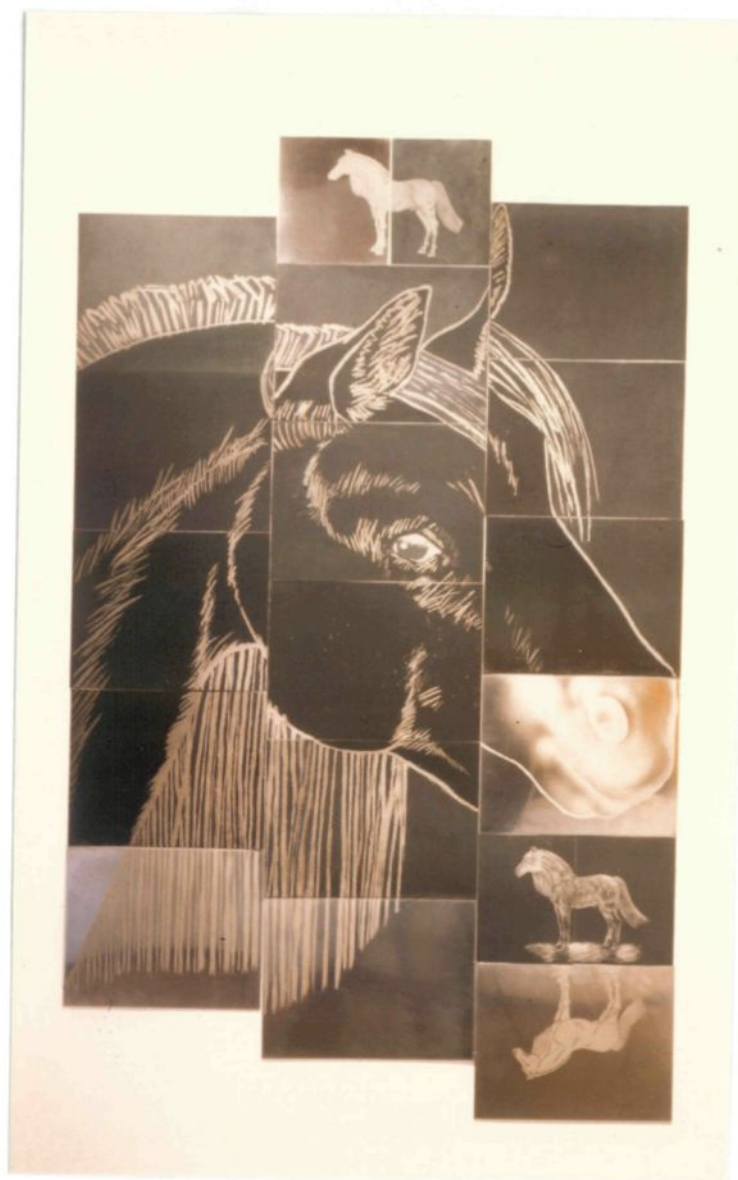


Coq et aigle

ANNEXE 2



Ventilateur aquatique



Cheval pur-sang

ANNEXE 4



Abeille

ANNEXE 5



Criquet migrateur



Afrique

BIBLIOGRAPHIE

- BATAILLE, George, *Lascaux ou la naissance de l'Art*, Genève, Skira, 1980.
- BONGIANNI, Maurizio, *Les chevaux*, Paris, Solar, 1987.
- BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *Manuel de Zoologie Fantastique*, Paris, Christian Bourgeois, 1965.
- CABANNE, Pierre et DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu*, Paris, Belfond, 1967.
- CHASTEL, André, *Tout l'oeuvre peint de CARAVAGE*, Paris, Flammarion, 1967 et 1988.
- CHAUCHARD, Paul, *Psychisme humain et psychisme animal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Le DARWINISME AUJOURD'HUI, Compilation d'articles, Paris, Seuil, 1979.
- DEGAS, *Catalogue d'Exposition édité par le Ministère de la Culture*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- DELACROIX, Eugène, *Journal 1822 - 1863*, Paris, Plon, 1981.
- FAGG, William, *Masques d'Afrique*, Paris, Fernand Nathan, 1980.
- FREUD, Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Folio essais Gallimard, 1925.
- FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1966.
- FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1985.
- FRIZOT, Michel, *La chronophotographie*, Temps photographie et mouvement autour de E. J. MAREY, Beaune, Association des Amis de Marey et Ministère de la culture, 1984.
- GABUS, Jean, *Art Nègre*, Neuchatel Suisse, Éditions de la Baconnière, 1967.
- GENEVOIX, Maurice, *Tendre bestiaire*, Paris, Librairie Plon, 1969.
- GOULD, Stephen Jay, *Darwin et les grandes énigmes de la vie*, Paris, Seuil, 1979.
- GOULD, Stephen Jay, *Le pouce du panda*, Paris, Grasset, 1982.
- GRASSE, Pierre Paul, *L'Homme en accusation, de la biologie à la politique*, Paris, Albin Michel, 1980.
- HEGEL, *Esthétique*, volumes I et II Paris, Flammarion. 1979.

- HEUDE, Rémi-Pierre, *Publicité*, Paris, Fayard, 1990.
- HUME, Christopher, *d'Après Nature*, Saint Laurent (Quebec) Canada, Édition du Trécaré, 1968.
- JACOB, François, *Le jeu des possibles*, Paris, Fayard, 1981.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard et BEUYS, Joseph, *Is it about a bicycle ?*, Paris et Milan, Galerie Beaubourg, Sarenco-Strazzer, 1985.
- LANGLAIS de, Xavier, *La technique de la peinture a l'huile*, Paris, Flammarion, 1959.
- LA RECHERCHE, *En éthologie, les comportements animaux et humains*, Paris, Seuil La Recherche, 1979.
- LAUDE, Jean, *Les Arts de l'Afrique Noire*, Paris, Chêne, 1966.
- LORENZ, Konrad, *Il parlait avec les mammifères, les oiseaux et les poissons*, Paris, Flammarion, 1968.
- LORENZ, Konrad, *L'Agression, une histoire naturelle de mal*, Paris, Flammarion, 1969.
- LORENZ, Konrad, *Trois essais sur le comportement animal et humain*, Paris, Seuil, 1970.
- LORENZ, Konrad, *Entretien avec Laurent*, Bibliothèque de France Culture, Paris, Stock, 1975.
- LORENZ, Konrad, *L'Envers du miroir*, Paris, Flammarion, 1975.
- LORENZ, Konrad, *L'Année de l'oie cendrée*, Paris, Stock, 1978.
- LORENZ, Konrad, *Évolution et modification du comportement, l'inné et l'acquis*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.
- LORENZ, Konrad, *Les fondements de l'Éthologie*, Paris, Flammarion, 1984.
- MERZ, Mario, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, A R C, 1981.
- MORRIS, Desmond, *Biologie de l'Art*, Paris, Stock, 1962.
- MYERS, Bernard, *Les Expressionnistes Allemands*, Paris, Les Productions de Paris, 1967.
- PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.
- RIBON, Michel, *L'Art et la nature*, Paris, Hatier, 1988.
- RICHER, PAUL, *Artistic anatomy*, New-York, Watson-Guptill Publications, 1971.
- SCHAPIRO, Meyer, *Style artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.
- VALERY, Paul, *Degas danse dessin*, Paris, Gallimard, 1938.