



fig.1 Jean-Paul Riopelle, *Mascarade*, 1990, technique mixte sur bois, 202 x 142 cm, Succession Riopelle. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

RIOPELLE, HEIDEGGER ET LES ANIMAUX

André Breton avait certainement eu, au moins pour un moment, le sentiment d'avoir trouvé le mot juste quand il avait traité Riopelle de «trappeur supérieur» dans un fameux *Aparte*, qu'Elisa Breton, Benjamin Péret et lui-même avaient commis pour servir de préface à la première exposition solo de Riopelle à la Galerie Nina Dausset à Paris, du 23 mars au 23 avril 1949. Puis il s'était ravisé. Qui dit «trappeur» dit «piège», idée «que j'aime modérément», s'était-il dit, mais comme ces pièges étaient aussi «des pièges pour des pièges» et qu'«une fois ces pièges piégés, un haut degré de liberté est atteint», il s'était réconcilié avec l'idée. Georges Duthuit retiendra cette expression à son tour et imaginera Riopelle comme «un trappeur surgi au pas de course des solitudes canadiennes pour retomber sur nos pavés¹».

Riopelle piégeant des pièges... surtout Riopelle craignant d'être piégé, y compris par cette appellation de «trappeur». Quand Gilbert Érouart lui en rappelle les circonstances, Riopelle passe tout de suite à l'attaque. «J'étais 'trappeur supérieur'; mais Breton, lui, c'était le pape». Mieux vaut passer pour un trappeur! En réalité, c'est un métier que Riopelle n'a jamais exercé, à l'opposé de son héros Grey Owl, qui, lui, l'avait pratiqué, mais s'en était détaché comme une forme d'intervention nuisible à l'environnement.

À vrai dire, quand Riopelle parlait de la chasse, comme il le fait dans ses entretiens avec Érouart, il parlait d'une forme très spécifique.

La voile, c'est aussi difficile que de savoir appeler les oies, aussi mystérieux. Les savoirs, dans l'un et l'autre cas, sont souvent confidentiels. Les Indiens imitent le cri de l'oie d'une façon tout à fait différente de celle des autres chasseurs. Les deux appels n'ont rien en commun. Et pourtant, pourvu que l'on soit habile, dans les deux cas cela peut marcher.

Pour l'orignal, c'est encore plus difficile. Il faut l'appeler, «câler» toutes les demi-heures. Tu ne le vois pas, mais lui t'entend. À mesure que l'on a le sentiment qu'il se rapproche, il faut lui faire croire que l'on est soi-même un orignal. On se fait animal, un animal avec ses bois sur la tête et qui en se déplaçant casserait ainsi des branches. Tout est là : les branches que l'on est

censé casser doivent tomber de la bonne hauteur. La hauteur de chute, le temps que met la branche pour toucher le sol : voilà le critère pour l'original. S'il y «croit», il croit aussi à la présence d'un autre mâle que lui, à un rival en puissance... Jaloux, furieux, il arrive alors.... Tu veux chasser l'original? Il faut être original. Tout le monde ne l'est pas!

Comme nous l'apprend Bertrand Hell, l'Europe a connu deux sortes de chasse : la battue pratiquée surtout dans les pays de l'Europe méridionale et dans la majeure partie de la France et la chasse dite silencieuse, la chasse à l'affût, ou approche du gibier, pratiquée en Allemagne et dans les pays d'Europe centrale. C'est évidemment cette deuxième forme, appelée en allemand comme en français la *pirsch*, à laquelle Riopelle faisait allusion. Curieusement le mot *pirsch* est un emprunt du XII^e siècle au vieux français, *berser*, mot issu du latin *bersare* qui signifie chasser avec une flèche. «Les *bersarii* exerçant leur art en forêt ne doivent pas être confondus avec les autres chasseurs utilisant des chiens ou posant des pièges», avertit Bertrand Hell³. Voilà qui est clair! Que Breton et Duthuit en prennent pour leur rhume!

Bien plus, commentant les conseils des vieux arts cynégétiques sur la chasse aux cerfs, Bertrand Hell s'exprime dans des termes très voisins de ceux de Riopelle.

Une relation très particulière unit (...) l'homme et sa proie dans la *pirsch*. L'appel, épisode crucial de la poursuite, en est une illustration. Initiant son fils à l'art du brame, le chasseur rappelle la vérité première : «Tu es le cerf.» Telle est la condition pour que l'instrument, corne de boeuf évidée ou simple tube de carton bricolé — chez nous, une écorce de bouleau fait l'affaire — prenne vie. Le cerf quêté est là, réfugié dans ce fourré inaccessible; il est invisible, mais tout proche. En contrefaisant le brame, l'homme se pose en rival. Il lance un défi. Provoquer ainsi le cerf demande une grande expérience, car il convient de bien jauger l'animal. Est-il vieux et aguerri ou jeune et craintif ? Le son à émettre ne sera pas le même. Il faut corner juste, éveiller sa jalousie, l'inviter à faire front. Un brame trop rauque ne fera qu'effrayer le jeune mâle, tandis que des cris plus clairs ne susciteront que le mépris du grand coiffé⁴.

On l'aura noté au passage. Il s'agit bien ici de savoir et il ne faudrait pas entendre le «Tu es le cerf», comme je ne sais quelle forme de participation magique à la Lévy-Bruhl. Ni l'animisme, ni le totémisme n'ont quoi que ce soit à voir ici. Il faut interpréter dans le même sens ce que Riopelle raconte à propos du jeune Indien qui apprend à nager.

Quand pour la première fois le tout jeune indien tombe à l'eau, les autres le laissent se débrouiller. En général, il ne se noie pas. Il se met à nager. Pas de doute, ce sera par la suite un excellent pêcheur. Il imitera le poisson, sera dans l'eau aussi bon que lui...

En voiture, c'est pareil. Il faut pouvoir être à la place du moteur pour savoir vraiment conduire. Et en peinture? En peinture : idem : il faut être à la place du tableau pendant qu'il pousse⁵.

Devenir le poisson, le moteur ou le tableau ne sont pas des formes de participation, mais de concentration, d'élimination de l'adventice, de pensée capable d'abstraire et de s'abstraire. C'est d'ailleurs ce qui donne son sens à tous les propos de Riopelle sur l'acte de peindre. Il en parle toujours comme d'un «état second», pour reprendre la belle expression de Fernand Seguin : un état de totale absorption dans le tableau à faire, et qui revient à l'abolition totale de tout le reste, y compris du spectateur : «... s'il y a un spectateur, il y a forcément distraction, et c'est ce côté distraction que je ne pourrais pas supporter⁶». Donc pas de spectateur quand Riopelle peint.

Mais revenons à la chasse. Riopelle a tendance à attribuer aux seuls Amérindiens la science des divers cris d'animaux, qui consiste à les bien imiter pour réussir à la chasse. «Fondamental le savoir détenu dans ce domaine par les Indiens, par les Esquimaux...», déclare-t-il au même Gilbert Érouard. Mais, on l'a vu, les Amérindiens le partageaient avec les chasseurs européens depuis toujours. Ce qui est dit de la chasse au cerf s'applique presque mot pour mot à la chasse à l'orignal.

La raison de ce singulier accord est à chercher dans la biologie. C'est le baron Jakob von Uexküll, probablement l'un des plus grands zoologistes du XX^e siècle et le fondateur de l'écologie moderne, qui a expliqué pourquoi nous sommes loin de nous faire la moindre idée du monde animal que ces chasseurs connaissaient si bien. Nous imaginons, en effet, que les relations entretenues par un animal avec son milieu se font dans le même espace et le même temps que les nôtres, comme s'il n'y avait qu'un monde où se retrouveraient tous les êtres vivants. Uexküll a montré qu'il n'en est rien. Il fait toujours la distinction entre l'*Umgebung*, l'espace objectif dans lequel se meut l'être vivant, et l'*Umwelt*, son monde environnant à lui et qui, à toute fin utile, consiste en ce qu'il appelait des *Bedeutungsträger*, c'est-à-dire des stimuli «porteurs de signification» ou encore des *Merkmalsträger*, c'est-à-dire des «marques» qui sont les seuls signes à intéresser l'animal⁷. On pourrait dire que pour les oies blanches, *Chen caerulescens*, animal qui a fasciné Riopelle comme on sait, le Cap Tourmente (près de Saint-Joachim, à 30 milles en aval de Québec) est, au printemps comme à l'automne, un de ces *Bedeutungsträger*, qui explique leur rassemblement par milliers à cet endroit. On estime que la population entière de la forme *atlantica* s'arrête au Cap Tourmente, ce qui facilite la tâche de l'estimation de leur nombre⁸.

Le brame imité par le «câleur», le bruit de la branche cassée et le temps qu'elle met à toucher le sol, ou le bruit de l'eau versé dans l'étang imitant l'orignal en train d'uriner sont autant d'exemples de ces *Bedeutungsträger*, c'est-à-dire de signes qui parlent à l'animal, alors que le reste du monde qui l'entoure le laisse indifférent.

Uexküll imaginait le monde comme une gigantesque partition musicale fait d'un nombre incroyable de mondes perceptifs différents, tous parfaits et liés entre eux, mais non communicants et réciproquement exclusifs. L'*Umwelt* n'est donc pas

à confondre avec le monde tout court, l'*Umgebung*, parce que dans l'*Umwelt* une partie du monde est caché et l'autre se révèle, le dévoilement n'allant pas sans occultation, ou si l'on veut, l'ouverture sans fermeture⁹.

Un des plus extraordinaires exemples que Uexküll donnera en 1934 dans *Streifzüge durch Umwelten von Tieren und Menschen* pour faire comprendre ce double aspect de l'*Umwelt* — à la fois ouverture et fermeture — est l'exemple de la tique commune du chien, la *Dermacentor variabilis* des entomologistes!

Avant de pouvoir pondre ses œufs, une tique femelle doit faire un bon repas de sang de mammifère. Toute sa vie est consacrée à la recherche d'un hôte convenable qui puisse lui fournir la riche alimentation qui lui sera nécessaire pour laisser des descendants. Voilà donc une vie aux objectifs limités et bien circonscrits. On ne s'étonnera pas dès lors que son monde sensoriel ne s'embarrasse pas de stimuli inutiles. Elle n'a développé que les sens qui lui sont nécessaires pour accomplir cette tâche et s'est dispensée de tout le reste.

Privée d'yeux, la tique n'est sensible à la lumière que par sa carapace. C'est ce qui lui permet de passer des zones sombres sur le sol aux zones éclairées sur les feuilles d'une plante. Installée sur sa feuille, «ce brigand de grand chemin, comme dit Uexküll, aveugle et sourd», attend et n'est sensible qu'à une chose : l'odeur de l'acide butyrique, un produit chimique que dégagent les follicules sébacés de tous les mammifères (nous y compris). La tique possède des récepteurs olfactifs pour cette seule substance et à l'instant où des molécules d'acide butyrique se lient à ses récepteurs, la tique se laisse choir sur sa proie.

Une fois rendue sur le chien, la tique se laisse guider par son sens très développé de la température. Elle ne s'intéresse plus qu'à la chaleur, ou plus exactement à un liquide à 37° C. C'est le seul indice dont elle a besoin pour trouver sa nourriture. Cette température lui révèle en effet la présence d'un vaisseau sanguin sous la peau. En trouvant l'emplacement, elle creuse à un endroit plus tendre et commence à sucer le sang. On pourrait lui supposer au moins le goût du sang. Il n'en est rien. Uexküll nous informe que des expériences effectuées en laboratoire avec des membranes artificielles remplies de liquides de toute nature montrent que la tique n'a aucun sens du goût. Elle absorbe n'importe lequel liquide pourvu qu'il soit à la bonne température.

Chez plusieurs espèces de tique, c'est le premier et le dernier repas. Quand elle s'est bien gorgée de sang, elle décroche de son hôte, tombe au sol, pond ses œufs et meurt. Son entière expérience sensorielle s'est donc limitée à trois sensations. La lumière, une odeur spécifique et la chaleur sont les trois seuls *Bedeutungsträger* de la tique. Le temps et l'espace dans lequel nous vivons n'ont pas de sens pour la tique. Uexküll mentionne le cas d'une tique qui est restée dans son laboratoire de Rostock 18 ans sans bouger dans l'attente de cette fameuse odeur d'acide butyrique, seule capable de la faire sortir de sa léthargie. Autrement dit, tant qu'elle n'est pas excitée par le passage d'un animal, le temps n'existe pas pour elle. Comme le disait Uexküll :

Toute la splendeur du monde qui nous entoure se réduit dans le cas de la tique à un monde qui consiste en trois signaux correspondant à trois récepteurs. C'est son *Umwelt*. Mais la pauvreté de l'*Umwelt* de la tique est le secret de son efficacité. Mieux vaut la sécurité que la richesse¹⁰.

La tique doit sa survie au fait qu'elle réduit son ouverture sur le monde à une bande très étroite et ne s'embarrasse pas de ce qui pourrait l'en distraire. Il y a là une merveilleuse économie, mais un monde sensoriel d'une pauvreté incommensurable¹¹.

En réalité, la vie sensorielle de la tique est un peu plus complexe que ce que Uexküll donnait à entendre, comme l'a indiqué William C. Agosta¹². La femelle a tout un système de phéromones pour attirer le mâle et l'amener à copuler. Mais comme il s'agit de communication chimique et olfactive seulement, il nous faudrait pénétrer dans un monde encore plus étrange. S'il est une esthétique de la tique, c'est une esthétique des odeurs, sinon des parfums!

Si ces explications d'Uexküll éclairent singulièrement les propos de Riopelle sur la chasse à l'orignal ou plus généralement sur les anciennes pratiques des chasseurs de cerfs, il serait bien surprenant qu'elles aient laissé indifférent un philosophe qui a défini le *Dasein* comme l'être-au-monde, à savoir Heidegger. En réalité, les idées de Uexküll l'ont intéressé au plus haut point. Il les cite dans son fameux cours du semestre d'hiver 1929-1930, cours intitulé *Grundbegriffe der Metaphysik* [Les concepts fondamentaux de la métaphysique], comme «ce qu'il y a de plus fructueux que la philosophie puisse s'approprier dans la biologie aujourd'hui dominante».

Heidegger ne connaissait pas alors l'exemple de la tique, puisque Uexküll ne l'a introduit qu'en 1934 dans son livre, donc après la rédaction du cours de 1929-1930, mais il cite un autre exemple tout aussi frappant et qu'il empruntait aussi à Uexküll. Si l'on sectionne l'abdomen d'une abeille, elle survit à l'opération et on peut lui faire avaler du miel dans cet état. Mais n'ayant plus d'abdomen, elle ne sait plus s'arrêter et absorbe le miel sans fin, celui-ci s'écoulant de la section de l'abdomen, sans qu'elle s'en préoccupe. «Cela montre, écrit Heidegger, de façon frappante que (...) l'abeille est simplement prise par la nourriture», qu'elle n'a aucun moyen de se rendre compte après un certain temps qu'elle absorbe trop de miel. L'emprise que la nourriture a sur elle l'empêche de constater la présence du miel comme tel, et de se percevoir par rapport à la nourriture. C'est Uexküll qui écrivait : «Aucun animal ne peut entrer en relation avec un objet comme tel¹³».

Certes on pourrait penser que Uexküll a pris ses exemples bien bas dans l'échelle des êtres vivants. Mais les successeurs de Uexküll, en particulier Konrad Lorenz et ses élèves, ont donné des exemples tout aussi probants tirés du comportement des oiseaux. Par exemple, dès qu'ils sortent de l'œuf, les petits du goéland doivent savoir quêter leur nourriture. Pour ce faire, ils doivent becqueter le bec de leurs parents, qu'ils reconnaissent à plusieurs indices indépendants les uns

des autres. Plus ils en repèrent, plus leur «attaque» est forte. De méticuleuses expériences faites par Niko Tinbergen ont montré que parmi ces indices, il fallait compter la verticalité (le bec pointant vers le bas), l'étroitesse, le mouvement de translation horizontale (les parents déplacent leur bec de gauche à droite et de droite à gauche quand ils sont prêts à nourrir leurs petits), et la couleur (une tache rouge sur le bec dans le cas du goéland argenté, *Larus argentatus*). Si bien que l'on peut obtenir la même réponse des petits avec un crayon sur lequel on aura peint des bandes rouge et blanc et que l'on agitera en le pointant vers le bas!

Mais il y a mieux et, qui plus est, concerne les oies (nous nous rapprochons donc du monde de Riopelle). Les oies sont conditionnées à s'assurer que les œufs qui s'écartent du nid y soient ramenés pour éviter qu'ils se refroidissent et se perdent. Mais l'oie va rouler n'importe quel objet vers son nid pourvu qu'il ressemble à son œuf. Bien plus, quand l'oie s'est relevée et a déjà tendu le cou vers l'œuf, on peut même le lui enlever et elle se livrera à l'entière séquence des comportements qui normalement serait déclenchée chez elle par l'œuf qui s'écarte du nid. Dans ce cas, elle roulera donc un œuf invisible jusqu'au nid. Le stimulus de l'œuf est nécessaire pour déclencher ce comportement complexe et délicat, mais dès qu'il est déclenché, la présence de l'œuf n'est plus nécessaire¹⁴.

Les éthologistes parlent donc de «déclencheurs» (*releasers*), à propos des stimuli de ce genre. Il les conçoivent comme autant de signes ou de traits capables de relâcher un mécanisme, et c'est en faisant varier les caractéristiques des leurres perceptifs qu'ils sont arrivés à définir ces déclencheurs de manière très précise.

Enfin, comme le fait remarquer Jean Laplanche, Lorenz et ses disciples emploient souvent, sans lui en rendre hommage, le vocabulaire que Freud applique à la sexualité humaine¹⁵. S'il y a un domaine où l'activité pulsionnelle (*Trieb*) semble déclenchée par des *Bedeutungsträger*, c'est bien la sexualité humaine.

Derrida, qui s'est intéressé au cours de 1929-1930 de Heidegger, consacre toute la section VI de *Heidegger et la question. De l'esprit*, au problème de l'animalité, car il y voit une limite du système heideggerien. Il lui paraissait que la position de Heidegger avait quelque chose de «dogmatique dans sa forme et de traditionnel, on serait-ce presque tenté de dire, mais à tort, de cartésien dans son contenu¹⁶». Il est vrai qu'à première vue les «thèses» de Heidegger sur l'animalité paraissent se situer dans le prolongement du discours traditionnel sur l'animalité.

Heidegger écrit en effet parfois que l'animal est «sans monde» (*weltlos*), comme c'est le cas dans l'*Einführung in die metaphysik* [*Introduction à la métaphysique*].

Que signifie «monde» lorsque nous parlons d'obscurcissement du monde? Le monde est toujours monde de l'esprit. L'animal n'a pas de monde, ni non plus de monde environnant¹⁷.

Parfois il nuance un peu plus sa pensée, comme dans sa conférence de 1930 à Fribourg, où il s'interroge sur «Qu'est-ce que le monde?» : 1) la pierre est sans monde (*weltlos*); 2) l'animal est pauvre en monde (*weltarm*); 3) l'homme est formateur de monde (*weltbildend*).

Comme Luc Ferry et Alain Renaut l'ont suggéré, on pourrait comprendre que pour Heidegger, l'animal est *weltlos*, sans monde, parce qu'il est constamment dominé par ses instincts, alors que les hommes sont *Da-sein*, littéralement le là de l'être, ouverture à l'être, parce que non rivés à l'étant dans la quête incessante de la satisfaction de leurs besoins¹⁸.

Heidegger se retrouverait d'accord avec Rousseau qui, dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, affirme que la liberté humaine se manifeste par la capacité de s'affranchir de la nature.

Je ne vois dans tout animal qu'une machine ingénieuse, à qui la nature a donné des sens pour se remonter elle-même, et pour se garantir, jusqu'à un certain point, de tout ce qui tend à la détruire, ou à la déranger. J'aperçois précisément les mêmes choses dans la machine humaine, avec cette différence que la nature seule fait tout dans les opérations de la bête, au lieu que l'homme concourt aux siennes, en qualité d'agent libre. L'un choisit ou rejette par instinct, et l'autre par un acte de liberté ; ce qui fait que la bête ne peut s'écarter de la règle qui lui est prescrite, même quand il lui serait avantageux de le faire, et que l'homme s'en écarte souvent à son préjudice. C'est ainsi qu'un pigeon mourrait de faim près d'un bassin rempli des meilleures viandes, et un chat sur des tas de fruits, ou de grain, quoique l'un et l'autre pût très bien se nourrir de l'aliment qu'il dédaigne, s'il s'était avisé d'en essayer. C'est ainsi que les hommes dissolus se livrent à des excès, qui leur causent la fièvre et la mort; parce que l'esprit déprave les sens, et que la volonté parle encore, quand la nature se tait¹⁹.

Pour Rousseau, la différence véritable entre l'homme et l'animal, celle «sur laquelle il ne peut y avoir contestation, c'est la faculté de se perfectionner; faculté qui, à l'aide des circonstances, développe successivement toutes les autres, et réside parmi nous tant dans l'espèce que dans l'individu, au lieu qu'un animal est, au bout de quelques mois ce qu'il sera toute sa vie, et son espèce, au bout de mille ans, ce qu'elle était la première année de ces mille ans²⁰».

On trouverait, toujours selon Ferry et Renaut, les mêmes prises de position chez Kant : «Par son instinct, un animal est déjà tout ce qu'il peut être; une raison étrangère a déjà pris soin de tout pour lui (...) L'homme a besoin de soin et de culture. La culture comprend la discipline et l'instruction. Aucun animal, autant qu'on le sache, n'a besoin de cette dernière²¹». On pourrait lui objecter des cas d'apprentissage chez les animaux, voire des comportements proto-culturels chez les animaux les plus évolués. Mais l'idée essentielle est la perfectibilité. Pour Kant, seul l'homme est perfectible²².

C'est aussi ce que pensait Fichte : «Tous les animaux sont achevés et terminés. L'homme est seulement indiqué et esquissé (...). Chaque animal *est* ce qu'il est; l'homme seul originellement n'est absolument rien. Ce qu'il doit être, il lui faut le devenir²³».

Mais en réalité, comme Giorgio Agamben l'a bien vu²⁴, la thèse de Heidegger selon laquelle l'animal est *weltlos*, sans monde, ou mieux, *weltarm*, pauvre en monde

était beaucoup plus proche de la biologie contemporaine que ces références à la tradition philosophique pourraient le donner à penser. En définissant comme *Enthemmende*, désinhibiteurs, ce que Uexküll appelait des «porteurs de signification», (ou les éthologistes, *releasers*), Heidegger ne faisait qu'explicitier l'idée que ces stimuli déclenchent l'action. De même en parlant de *Enthemmungsring*, cercle désinhibiteur, il désignait ce que le zoologue appelait *Umwelt*. L'animal est enfermé dans le cercle de ses désinhibiteurs comme il l'est, pour Uexküll, par les quelques éléments de son monde perceptif. «Tout le reste n'est pas a priori en mesure de pénétrer dans le cercle de l'animal». Aussi bien, quand il parle de la «pauvreté en monde de l'animal» (*weltarm*), Heidegger se trouve à refléter l'idée de Uexküll sur le monde perceptif de l'animal. Sa pauvreté ne vient donc pas du petit nombre des «porteurs de signification» auquel l'animal est sensible, mais bien plutôt au type d'ouverture sur l'extérieur que suppose l'emprise des désinhibiteurs sur le comportement de l'animal.

C'est la raison pour laquelle il nous semble que certaines des objections faites par Derrida aux conceptions heideggeriennes ne portent pas. Ignorant les sources biologiques de Heidegger, quand il définit le *weltlos* de l'animal, il y voit un exemple malheureux d'anthropocentrisme. Il y aurait, en effet, selon lui des difficultés logiques à assimiler le manque à l'altérité. Sans être pur néant, le manque de monde de l'animal ne devrait pas être référé à un plein (un non-manque), celui de l'homme. Mais comment justifier alors le concept de privation ? Si l'animal est privé de monde, il faut bien que son ne-pas-avoir-de-monde soit différent de celui de la pierre et de l'avoir-un-monde de l'homme. En parlant de privation, Heidegger éviterait peut-être l'anthropomorphisme, mais pas l'anthropocentrisme.

Il me semble que les analyses de Giorgio Agamben, qui a mis à jour la dépendance de Heidegger de Uexküll, nous permettent de sortir de cette difficulté logique. La «pauvreté en monde» (*weltarm*) de l'animal n'est pas une pauvreté par rapport à nous. Elle est en réalité corrélative au fait que l'animal ne devrait pas être conçu comme sujet. Son comportement n'est pas celui d'un sujet qui décide de son action, puisqu'il est sous l'emprise de seuls désinhibiteurs qui appartiennent à son *Umwelt*, ou cercle de désinhibition (*Enthemmungsring*).

Aussi, quand, croyant reconnaître à des signes de ce genre la présence d'un rival, il sort de sa cachette et s'élance en direction du chasseur assez habile pour parler un langage qu'il comprend, l'original aussi manifeste sa «pauvreté en monde».

C'est pourquoi toutes les pratiques qui supposent que le chasseur doit obtenir l'acquiescement de l'animal à sa propre mort avant de le tuer²⁵ relève d'un tout autre univers, à vrai dire de la magie, c'est-à-dire d'une forme de savoir que Lévi-Strauss nous a appris à considérer non comme «une forme timide et balbutiante de la science», mais comme une forme de savoir «parallèle» à la science. L'anthropologisation de l'animal que ces pratiques magiques semblent impliquer relève «d'opérations mentales (...) qui diffèrent moins en nature qu'en fonction des

types de phénomènes auxquels elles s'appliquent». Que l'animal se laisse prendre aux imitations de son cri par le chasseur appartient à un autre ordre de faits que lorsqu'il se laisse abattre par celui-ci. Dans ce cas, un rituel qui cherche à obtenir l'acquiescement de l'animal à sa propre disparition comprend ce qui lui arrive par des analogies avec le comportement altruiste humain qui peut aller jusqu'au sacrifice de soi pour le bien d'autrui, plutôt que par des observations «scientifiques». Par rapport à ce scénario dramatique, les observations «scientifiques» peuvent paraître, comme le dit Lévi-Strauss «plus éloignées de l'intuition sensible» et «décalées» par rapport aux données de la perception et de l'imagination²⁶. Mais elles n'en sont pas moins vraies pour autant. Même chez les peuples qui lui sont profondément attachés, la magie ne dispense pas de la science. On guérit avec des masques *et* des herbes.

Le rapport que l'animal entretient avec son monde est donc, pour nous, difficilement concevable, puisqu'il est fait d'ouverture sur l'extérieur et d'inconscience à l'intérieur. Les *Bedeutungsträger* ne sont pas des objets et l'animal n'est pas un sujet. Difficilement concevable, cette relation est-elle représentable ?

Il me semble que oui, et, qui plus est, que Riopelle y a réussi, non dans ses rares représentations d'originaux²⁷, mais dans l'impressionnante série d'œuvres consacrées aux oies blanches vers la fin de sa vie. J'ai attiré ailleurs l'attention sur la singulière mutation de sa technique picturale durant cette même période. Lui qui avait travaillé à la spatule avec de forts empâtements, ou au pinceau, pour la gouache et l'aquarelle, lui qui s'était contraint à l'apprentissage des techniques de la sculpture en bronze et de la lithographie, travaillait maintenant à la bombe aérosol, comme un vulgaire graffiteur de métro ! Appliquée aux oies blanches, cette technique de la bombe aérosol revenait à nous proposer des empreintes en négatif de la forme des oies. Car, à l'évidence, l'oiseau mort avait été posé sur le support de bois et l'artiste avait pulvérisé la couleur au dessus de lui. Quand il retirait ensuite l'animal, il se trouvait en présence de sa forme en négatif, un peu à la manière des mains en négatif peintes sur les parois des cavernes préhistoriques à Gargas, en Espagne, en Patagonie méridionale, au Canyon de Chelly en Arizona, en Océanie et en Australie, pour m'en tenir aux exemples illustrés par Carl Schuster et Edmund Carpenter²⁸.

Cette référence à la préhistoire doit nous retenir quelque peu. Je ne crois pas que les significations tantôt dramatiques — mains mutilées volontairement²⁹, mains de lépreux ayant perdu des phalanges³⁰ —, tantôt sémantiques — langage par signes³¹ — qu'on a donné à ces figures de mains nous éclairent ici beaucoup sur les intentions de Riopelle, sinon d'une manière bien métaphorique. Par contre la technique préhistorique, comme celle de la bombe aérosol, qui consiste à pulvériser de la couleur autour d'un objet qu'on retire ensuite pour en révéler l'empreinte négative, représente une des rares façons d'obtenir un contour sans recourir à la ligne.

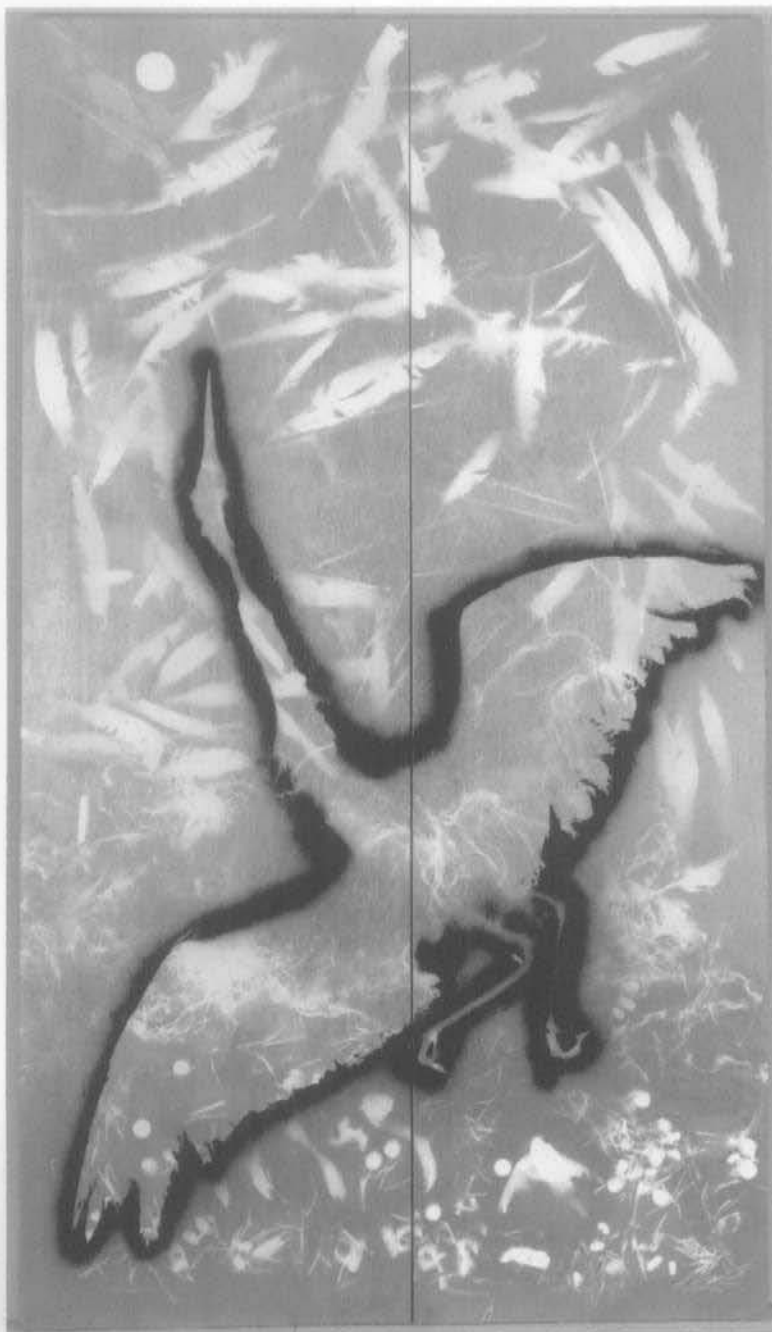


fig.2 Jean-Paul Riopelle, **Manitou**, 1990, technique mixte sur bois, 203 x 117 cm, Succession Riopelle. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

Il ne peut s'agir ici d'un fait quelconque, si l'on songe à la façon dont la tradition occidentale s'est représenté l'origine de la peinture. «*Omnes umbra hominis lineis circumducta* (Tous reconnaissent qu' [à l'origine, la peinture] a consisté à tracer grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine)», déclare Pline³². Le contour obtenu en négatif par le pulvérisateur délimite la forme, aussi bien que la ligne tracée à la plume ou au pinceau, la détache du fond et permet de la reconnaître, et éventuellement de la nommer. La différence est qu'il le fait pour ainsi dire de l'extérieur, alors que la ligne, coïncidant avec les limites de l'ombre, le fait de l'intérieur (*circumducere*).

À vrai dire, nous nous trouvons ici à une limite difficile à définir et qu'il est tentant d'assimiler à ce que Heidegger décrivait comme le trait (*Riss*), dans son essai sur «L'origine de l'œuvre d'art». Dans cet essai, la notion de trait est liée à celle de combat (*Streit*) entre le monde et la Terre, combat qui favorise l'auto-affirmation (*Selbstbehauptung*) de l'un et de l'autre, le premier comme ouverture, la seconde comme fermeture. Dans l'œuvre d'art, le monde représente l'ouvert de l'étant, la terre, au contraire «ce qui par essence se renferme en soi-même». Le trait passe exactement entre les deux. Il est cette fissure, cette fente qui sépare le monde de la terre. Heidegger a retenu le mot *Riss* parce qu'il entre dans plusieurs composés évocateurs du monde de l'art : *Umriss*, contour, *Aufriss*, élévation au sol, plan, *Grundriss*, esquisse, plan.

Le combat, écrit-il, n'ouvre pas d'un trait une simple entaille entre les adverses [le monde et la terre]. Il est l'intimité d'une appartenance réciproque pour ceux qui s'affrontent³³.

Il s'agit donc d'un combat assez paradoxal, puisqu'il unit intimement ceux qui s'affrontent. Le monde a besoin de la terre pour s'affirmer et la terre a besoin du monde pour se manifester, ne serait-ce que comme celle qui se retire en elle-même. En réalité, ce combat attire les protagonistes l'un à l'autre en réduisant leur adversité dans l'unité d'un seul contour.

Agamben suggère de plus qu'il faut assimiler non seulement le monde à l'ouvert, mais à l'humain et la terre non seulement au fermé et à la *lēthē* (oubli), mais aussi à l'animal, au simplement vivant. «L'animal est l'Indécelable que l'homme garde et porte comme tel à la lumière (...) le propre de l'*humanitas* est de rester ouverte à la fermeture de l'animal³⁴». Dans ce cas, le trait (*Riss*) qui, dans les tableaux de Riopelle, marque la limite entre la forme en creux de l'animal et l'évocation en plein du monde d'alentour, pourrait bien être sa manière à lui de rester ouvert à la fermeture de l'animal.

Le fait que Riopelle réussit à le faire sans recourir à la ligne est significatif. La ligne, si mince soit-elle, a toujours une épaisseur, comme Apelle en fit la démonstration à Protogène. Ce dernier avait tracé une ligne si fine qu'elle ne semblait pas avoir été dessinée par le pinceau d'un homme. Mais Apelle, avec son propre pinceau, avait réussi à couper en deux la ligne tracée à l'aide d'une ligne encore plus fine³⁵! C'est la raison pour laquelle la ligne ne suggère pas l'intimité des adversaires,

puisqu'elle les met à distance ne serait-ce que de l'épaisseur d'une «coupure d'Apelle». Le parti adopté par Riopelle supprime jusqu'à cet intervalle et ramène l'adversité (...) à l'unité d'un seul contour».

En obtenant une empreinte négative de l'animal, Riopelle le représente comme une sorte de vide logé dans un plein. Autrement dit, la forme ainsi obtenue est une bonne transposition de l'idée d'ouverture sur l'extérieur qui, n'étant pas une ouverture sur un monde, sur un objet, ne peut correspondre à une prise de conscience à l'intérieur, et donc est très bien suggérée par un vide, une absence à l'intérieur.

Mascarade (fig.1) et *Manitou* (fig.2), deux œuvres de 1990 faites selon ce procédé, illustrent parfaitement cette idée. Dans le premier cas, autour de la forme en creux de l'oiseau paraît les traces d'un monde fait de mailles de filet, de chaînes, voire d'autres oiseaux qui, le moins qu'on puisse dire, ne font pas partie de l'*Umwelt* de l'oie. Dans le cas de *Manitou*, où il s'agit probablement plutôt d'une grue que d'une oie, des plumes, des points blancs et une sorte de filasse évoquent le monde extérieur. Ce serait plutôt des éléments de notre monde à nous, dans lequel l'oiseau chassé a eu le malheur de tomber. Dans *Mouflet* ou *Mes aventures* ou encore, *Matinée au Cap Tourmente*, 1990, il est clair que l'oiseau est dans le filet de l'oiseleur. Mais parfois les objets dont le fantôme apparaît sur le tableau, grâce au même procédé, sont encore plus loin de l'*Umwelt* de l'oiseau, comme, par exemple, les pinces à linge dans *Marlou*, ou *Multitude*, 1990, les napperons à pâtisserie, les pentures, les feuilles de fougère ou de chêne dans *Merry Go Round*, 1990.

Mais ce n'est pas encore assez dire. Même si la façon de procéder de Riopelle arrive à représenter le type de relation de l'animal à son *umwelt*, et donc à son espace, elle le fait aussi par référence à sa perception du temps. On pourrait en effet définir le travail de Riopelle, depuis les années quatre-vingt jusqu'à sa mort, y compris le fameux *Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, sinon comme un vaste tableau de chasse, du moins comme une méditation sur la mort des animaux et des hommes. Si l'homme, contrairement à l'animal, est formateur de monde (*weltbildend*), son rapport au temps est aussi tout autre. L'homme n'est pas seulement être-au-monde mais aussi être-pour-la-mort, pour reprendre des catégories heideggeriennes, en ce sens qu'il peut vivre en «anticipation» (*Vorlaufen*) de sa mort comme individu, ce qui doit échapper autant à l'animal que la relation spatiale au monde (*Umgebung*) et pour la même raison.

Les attitudes d'oiseaux frappés en plein vol que Riopelle donne aux oies de ses tableaux, et spécialement dans plusieurs sections de l'*Hommage à Rosa Luxemburg*, sont particulièrement éloquentes de ce point de vue. La mort de l'animal tué à la chasse est par définition une mort qu'il n'a pu anticiper. Il peut nous sembler difficile d'imaginer ce que pourrait être une vie sans cette anticipation de la mort. Pourtant, il est dans l'homme une instance qui n'arrive pas à se représenter sa propre mort, et c'est l'inconscient.

[D]ans l'inconscient, écrit Freud, il ne se trouve rien qui puisse donner un contenu à notre concept d'anéantissement de la vie. (...) quelque chose de semblable à la mort n'a jamais été vécu ou bien n'a laissé, comme l'évanouissement, aucune trace décelable. C'est pourquoi je m'en tiens fermement à la supposition que l'angoisse de mort doit être conçue comme *analogon* de l'angoisse de castration, et que la situation à laquelle le moi réagit est le fait d'être délaissé par le sur-moi protecteur — les puissances du destin — , par quoi prend fin l'assurance contre tous les dangers³⁶.

Comme le rappelle Jean Laplanche, la mort «est radicalement exclue du champ de l'inconscient.... Dans l'inconscient, la mort serait toujours la mort de l'autre, destruction ou perte provoquée, et nous n'accéderions à quelque pressentiment de notre propre mortalité que dans l'identification ambivalente avec la personne chère dont nous souhaitons et redoutons la mort : soit essentiellement dans le deuil»³⁷. Les éthologistes nous rapportent des conduites qui semblent confirmer chez les animaux l'existence d'une certaine empathie pour la mort de leurs petits ou de leurs semblables³⁸, mais l'anticipation de leur propre mort, qui leur donnerait conscience de constituer une totalité unique, semble leur échapper.

Peut-être en est-il ainsi de l'Histoire qui n'arrive pas à croire à la disparition de ses grands hommes. C'est habité par ce doute que j'ai écrit ce texte en hommage à Riopelle, dont on apprenait la mort récemment.

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Directeur

Institut de recherches en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky

Université Concordia

Notes

Ce texte a fait l'objet d'une communication à une séance de la Société canadienne d'esthétique le 26 mai 2002, à Woodsworth College, University of Toronto dans le cadre du Congrès des sociétés savantes.

- 1 Georges DUTHUIT, «Les animateurs du silence», dans R. LEBEL, *Premier bilan de l'art actuel 1937-1953*, Paris, Soleil noir, 1953, p.112.
- 2 Gilbert ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle suivis de Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p.38-39.
- 3 Bertrand HELL, *Le Sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, 1994, p.25.
- 4 *Id.*, p.29.
- 5 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle...*, p.25-26.
- 6 F. SÉGUIN dans *ibid.*, p.106.
- 7 Sur la notion de *Umwelt* chez Jakob von Uexküll, voir Giorgio AGAMBEN, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Bibliothèque Rivages, Payot, 2002, p.62 et suiv.
- 8 Voir W. Earl GODFREY, *Les oiseaux du Canada*, Ottawa, 1967, p.64.
- 9 AGAMBEN, *L'ouvert*, p.63.
- 10 Cité dans James L. GOULD et Carol Grant GOULD, *The Animal Mind*, Scientific American Library, New York, 1994, p.10 qui renvoie à Jakob von UEXKÜLL, «A stroll through the world of animals and me», dans Claire H. SCHILLER, éd., *Instinctive Behavior*, New York, International Universities Press, 1957.
- 11 Voir GOULD et GOULD, *The Animal Mind*, p.9 et William C. AGOSTA, *Chemical Communication. The Language of Pheromones*, New York, Scientific American Library, 1992, p.52 et suiv.
- 12 AGOSTA, *Chemical Communication*, p.52.
- 13 Cité par AGAMBEN, *L'ouvert*, p.80.
- 14 Voir GOULD et GOULD, *The Animal Mind*, p.28-29 et 33-34.
- 15 Jean LAPLANCHE, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970, p.27.
- 16 Jacques DERRIDA, *Heidegger et la question. De l'esprit et autres essais*, Paris, Flammarion, 1987, p.60.
- 17 M. HEIDEGGER, *Introduction à la métaphysique*, trad. de Gilbert Kahn, Paris, Gallimard, 1967, p.56.
- 18 Luc FERRY et Alain RENAUT, *Heidegger et les modernes*, p.164, 167-68 et 171.
- 19 ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts. Discours sur l'origine de l'inégalité*, Chronologie et introduction par Jacques Roger, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p.170-71.
- 20 *Id.*, p.171.
- 21 KANT, *Réflexions sur l'éducation*, trad. par A. Philonenko, Paris, Vrin, p.72-74.
- 22 Voir A. PHILONENKO, *La théorie kantienne de l'histoire*, Paris, Vrin, 1986.
- 23 FICHTE, *Fondement du droit naturel*, trad. par A. Renaut, P.U.F., p.95.

- 24 AGAMBEN, *L'ouvert*, p.78.
- 25 Louise VIGNEAULT, «Riopelle et la quête ludique de l'autre», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVIII, n° 2 (1997), p.96 s'est intéressée à cette dimension magique de la chasse. Elle renvoie à Eveline LOT-FALCK, *Rite de la chasse chez les peuples sibériens*, Paris, Gallimard, 1953.
- 26 Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.21.
- 27 Voir par exemple une estampe de 1968 intitulée *L'élan*, reproduite dans Guy ROBERT, *Riopelle ou la poésie du geste*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1970, p.105.
- 28 Carl SCHUSTER et Edmund CARPENTER, *Patterns that connect. Social Symbolism in Ancient & Tribal Art*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1996, p.149-51, figs.430, 431, 432, 436, 437 et 438. Ces auteurs signalent aussi le motif de la main utilisé dans la peinture corporelle des Amérindiens et croit pouvoir rattacher ces représentations à d'horribles pratiques de mutilation de phalanges pour commémorer les morts de la tribu.
- 29 *Ibid.*, p.147-8 font un rapprochement avec les coutumes des Dani de Nouvelle-Guinée qui consistent à couper une phalange des filles à chaque funérailles.
- 30 Voir Evan HADINGHAM, *Secrets of the Ice Age*, New York, Walker & Co., 1979, p.144-49 qui renvoie, à propos de Gargas, à C. Barrière, *L'art pariétal de la Grotte de Gargas*, British Archeological Reports, Supp. Series No. 14, 1975; A. CLOT, *L'art graphique préhistorique des Hautes-Pyrénées*, Morlass, St. James, 1973; L. PRADEL, «Les mains incomplètes de Gargas, Tibiran et Maltravieso», *Quartar*, vol. 26 (1975), p.159.
- 31 Hypothèse attribuée à G.H. LUQUET *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson, 1926, p.222-24 et à A. LEROI-GOURHAN, «Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble», *Bulletin de la société préhistorique française*, n° LXIV, p.110-18, retenue par VIGNEAULT, «Riopelle et la quête ludique de l'autre», p.99-100 et les notes.
- 32 PLIN L'ANCIEN, *Historia naturalis*, lib. XXXV, V; p.15 de la traduction de J.-M. Croisille pour les Belles Lettres à Paris, 1997.
- 33 «L'origine de l'œuvre d'art», dans Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p.70-71.
- 34 AGAMBEN, *L'ouvert*, p.112.
- 35 PLIN L'ANCIEN, *Historia naturalis*, p.73-75. La compétition entre les deux peintres est décrite de manière plus élaborée. Nous simplifions.
- 36 S. FREUD, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Quadrige/PUF, 1993, p.44.
- 37 Jean LAPLANCHE, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970, p.13 et 14.
- 38 Voir Frans de WAAL, *Good Natured. The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1996, p.53-56, qui décrit les comportements des chimpanzés et des éléphants devant la mort.

Summary

In memoriam

Jean-Paul Riopelle 1923-2002

RIOPELLE, HEIDEGGER AND THE ANIMAL

This article takes a Heideggerian approach to Riopelle's later work where his use of animal iconography is particularly developed. The analytical process can begin with the artist's frequent declarations about his particular interest in hunting. According to Riopelle, the hunter actually aims to become the animal and to use those signals that can trigger animal behavior. An example of this is well illustrated by techniques of moose and goose hunting when hunters must accurately imitate animal sounds to attract their prey. Jacob Von Uexkül, the renowned German zoologist, provides an interpretation of this phenomena. Understanding that the animal's world consists exclusively of *bedunträger* or signals that are necessary for its survival (ethnologists call these releasers), the successful hunter is one who is able to perfectly imitate these signals in order attract the animal to close range.

It is a known fact that Heidegger was well aware of Von Uexkül's research, as he quoted him in his 1929-30 course, *Grundbegriffe der Metaphysik* (Basic Concepts of Metaphysics). Heidegger understood from Von Uexkül that the animal world is a completely different world than that of humans. Von Uexkül wrote, "No animal can relate to an object as such." If so, then how do we characterize the animal's relationship to the world? According to Heidegger, one could say that in comparison to man, the animal is *weltlos*, without a world, or rather *weltarm*, poor in world. Only man is *weltbilden*, a world creator. Only man is a subject that can refer to an object. The animal's sole horizon is its *Umwelt*, the circle of stimuli (*Enthemmungsring*) that frees it from all inhibition. In its *Umwelt*, the animal responds to a certain number of releasers. The example of the tick is paradigmatic since it has only three known releasers: a phototropism that attracts the eyeless insect to light; a sensitivity to butyric acid, a smell that is specific to all mammals; and a sensitivity to the particular temperature which corresponds to that of the flow of blood in the blood vessels. These three releasers enable the female tick to survive and to access the nourishing blood she needs to lay her eggs on the ground.

If we have difficulty imagining the relationship of an animal to its world, then how can we conceive of a way of representing it in painting? Riopelle has been successful in achieving this ambition by taking inspiration from the very beginnings

of painting. We all know of examples in the South of France and Northern Spain (Gargas), as well as elsewhere, of a technique that consists of laying the hand on a cave wall and covering the contour with paint materials in order to create a negative impression of the hand. Using the spray can of the contemporary graffiti artist, Riopelle proceeded to produce a negative image, not of his hand but of various animals and objects. This device can be seen in many of the artist's last works, especially in the monumental *Hommage to Rosa Luxemburg* from 1992. The shapes created in this way are peculiar as they are not made by tracing a contour line on a surface and, therefore, can be described as empty. The forms might almost be perceived as holes in the texture of the world, evoked by the many objects represented around them. It is as if the animal were a void in the plenum of the world. In addition, the objects which are usually portrayed surrounding the animal shapes belong to a world that would appear to have no relation to the animal *Umwelt*. They certainly do not consist of releasers since the objects represented are various automobile parts, horseshoes, chains, etc. In other words, Riopelle represents the animal in a manner that effectively illustrates the notion that an animal who is not a subject cannot be open to an object, even less so if this object does not belong to its world.

But there is more to it than that. As a rule, the animals represented in Riopelle's work are dead. In *Hommage to Rosa Luxemburg*, geese or cranes are represented as though they had been killed in flight. In as much as there is a reference to space in Riopelle's representations, there is also a relationship, to the temporal dimension. As Heidegger stated, not only is there a difference in the way that humans and animals relate to space, there is also a difference in the way they relate to time. Man is a being-to-death in the sense that he can live in the anticipation (*Vorlaufen*) of his death, allowing him to become aware of his subjectivity (as a unique totality). But by definition, an animal that falls victim to the hunter is a being which is unable to anticipate its own death. By emphasizing the vulnerability and ultimate death of animals, Riopelle's paintings also convey their lack of subjectivity. In fact, the only way for humans to imagine a form of "consciousness" that could exist without the anticipation of death is to refer to the unconscious where, according to Freud, the notion of personal death does not exist. In our dreams, we never dream of our own death. Perhaps the animal cannot conceive of its own death, either.

When placed in this philosophical context, Riopelle's last paintings take on a new dimension and are certainly not to be only understood as signifying the end of his career. On the contrary, they are especially moving, as they create an arena for the contemplation of space and death, a factor that would seem to have been present in all of Riopelle's work.

Translation: the author