

La déconstruction à l'épreuve de la zoosémiotique – Cadre et champ de la peinture de singe

Giustino De Michele



Pour citer cet article

Giustino De Michele, « La déconstruction à l'épreuve de la zoosémiotique – Cadre et champ de la peinture de singe », *Fabula / Les colloques*, « La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5374.php>, article mis en ligne le 27 Mars 2018, consulté le 09 Mai 2025

La déconstruction à l'épreuve de la zoosémiotique – Cadre et champ de la peinture de singe

Giustino De Michele

Les difficultés qu'une pensée de la « déconstruction » rencontre lorsqu'il s'agit de dialoguer avec les sciences contemporaines, ainsi qu'avec leur épistémologie, sont incontestables. A moins qu'il ne faille parler d'une difficulté ou d'une censure de Jacques Derrida à cet égard. Vue de près, cette impasse apparaît paradoxale. Au moins dès 1997, année de la décade de Cerisy à l'origine du volume posthume *L'animal que donc je suis*, Derrida aura souligné avec vigueur l'importance d'une « question de l'animal », déclarant de surcroît : « le logocentrisme – jadis défini comme “métaphysique de l'écriture phonétique”, et cible pérenne de ses objections – est d'abord une thèse sur l'animal, sur l'animal privé de *logos*, privé du pouvoir-avoir le *logos* »¹2 Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, « Digraphe », 1974, p. 35. . La remarque n'est pas nouvelle : elle s'esquisse déjà, en 1974, dans une notation en marge de *Glas*² ; et 1975 est l'année du séminaire *La Vie la mort*, dont une partie encore inédite est dédiée à *La logique du vivant* de François Jacob³. Mais, qui plus est, dès sa formulation en 1967 le projet derridien d'une « grammatologie » n'est pas seulement en rapport avec la zoosémiotique : il est zoo- ou bio-sémiotique de part en part. On peut lire dans *De la grammatologie*⁴ :

La trace est en effet l'origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général. La trace est la différence qui ouvre l'apparaître et la signification. Articulant le vivant sur le non-vivant en général. (p. 91)

[...]

Si la trace, archi-phénomène de la « mémoire », qu'il faut penser avant l'opposition entre nature et culture, animalité et humanité, appartient au mouvement même de la signification, celle-ci est *a priori* écrite, dans un élément « sensible » et « spatial », qu'on appelle « extérieur ». (p. 99)

[...]

La trace est indéfiniment son propre devenir-immotivée (p. 67) : c'est là *toute l'histoire*, depuis ce que la métaphysique a déterminé comme le « non-vivant »

¹ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2006, p. 48.

²

³ François Jacob, *La logique du vivant*, Paris, Gallimard, 1970.

⁴ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, « Critique », 1967.

jusqu'à la « conscience », en passant par tous les niveaux de l'organisation animale (p. 66), jusqu'à la constitution des fichiers électroniques et des machines à lire (p. 121); histoire de la vie – de ce qu'on appelle ici la différance – comme histoire du gramme. (p. 120)

La notion de trace qui régit cette fresque sans limites anime un projet qui ne se veut pas que destructeur, et Derrida, dans ce même texte, indique en effet des perspectives de recherche *positives*. Puis, en apparence du moins, le silence : pendant plusieurs décennies, rien qu'une poignée de remarques, plus ou moins cursives, à l'égard de l'ouverture interdisciplinaire, des progrès de la primatologie, des langages animaux.

Il n'est dès lors pas étonnant que sa « question de l'animal », mentionnée à profusion par ailleurs, ne le soit presque jamais, et avec réserve, dans les pages d'éthologie, de psychologie comparée, de zoosémiotique. Jamais, ou presque, et pour cause : au plus juste, que nous dit Derrida des animaux en tant que tels ? Des animaux en chair et en os, en dehors des textes de la philosophie, qui les oppresse sous la généralité du substantif « l'Animal », en dehors même des poèmes et romans – car, écrit-il dans *L'animal*, « la pensée de l'animal, s'il y en a, revient à la poésie »⁵ ? Certes, le bonheur de ces formules, et de leurs lectures, reste à discuter. Demeure cependant la question : qu'en est-il des savoirs, qu'en est-il des sciences ?

La difficulté ne se réduit pas à celle d'un dialogue manqué. D'un côté, la critique déconstructive des dualismes homme-animal, nature-culture, motivation-immotivation du signe, de la hiérarchie métaphysique des vivants (et des non-vivants) et de leurs sémoses, intéresse les assises de la zoosémiotique. Pour s'en convaincre il suffit de lire la définition que Thomas Sebeok donne de cette discipline, ou encore la dernière entrée de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés⁶. On peut, à juste titre, objecter qu'il s'agit justement de déplacer ces limites, d'étendre ces définitions, de les rendre plus ouvertes, attentives, plastiques. Voici le geste qui nous occupe, à propos de la notion d'énonciation et de l'extension de son domaine d'application.

Mais le problème est plus aigu, ou peut-être les notions derridiennes trop jalouses. C'est ainsi que, dans *Signature, événement, contexte*, on peut lire les réserves de Derrida concernant *précisément* la figure d'une « extension » des conditions de l'acte d'énonciation⁷ ; et quant aux définitions classiques qui rendent compte du dispositif

⁵ Jacques Derrida, *L'Animal que dont je suis*, op. cit., p. 23.

⁶ « Zoo-sémiotique n. f. Les langages animaux (au nombre de quelque 600), caractérisés – dans leurs formes primitives – par une communication à l'aide de signaux, mais pouvant atteindre une certaine complexité tant dans leur articulation syntagmatique (chez les oiseaux par exemple) que paradigmatique (chez les abeilles), constitue le champ des recherches de la zoo-sémiotique. En intégrant les études portant sur l'organisation des sociétés animales, mais aussi sur l'apprentissage du symbolisme chez les primates, la zoo-sémiotique est appelée à former un véritable domaine sémiotique, autonome et prometteur. » (Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 424).

énonciatif et de la notion d'acte (de parole, ou non), elles tombent de droit sous de telles réserves. C'est ainsi que des objections similaires doivent concerner également des textes plus récents, et plus bienveillants envers les animaux, que ne le sont les précédents.

En effet, dans *De la grammatologie*, Derrida se propose explicitement de radicaliser la sémiologie saussurienne ; ce faisant, il arrive à remplacer « sémiologie » par « grammatologie » en citant⁸, voire en parasitant, le passage du *Cours* qui plaide pour le « droit à l'existence » de la nouvelle science⁹. Et pourtant, la visée de son opération est d'ébranler le concept de *signe*. Voici ce que la révision de nos limites comporte, voici l'étendue de notre problème. En extrême synthèse, le concept de signe appartiendrait à la métaphysique, il serait donc *théologique*, là où « Dieu » est le nom ou l'origine de la faculté (humaine, et précisément scientifique) de saisir le sens dans sa présence et évidence, actuelle ou virtuelle, où qu'il se loge. Il faut de surcroît remarquer que si, depuis Aristote, l'homme est animal doué de *logos*, Dieu, acte pur, pensée qui éternellement se pense, est l'animal par excellence : le toujours et le mieux vivant. Doué d'entendement, et dès lors capable d'accéder à la connaissance, l'homme est un animal divin ; mais aussi mortel, et donc doué du *logos* comme de l'articulation entre sa divinité et sa finitude ; avec les autres animaux, dont les astres, il occupe sa place dans une hiérarchie qui est *en même temps* zoologique, sémiotique, gnoséologique. Les sorts des notions de signe, d'épistème et de vie, ne font qu'un : un comme Dieu, qui ne fait que vivre et ne vit qu'en se connaissant sans intermédiaire. Dieu qui est forme et substance de l'évidence, sens de tous les signes, *telos* de tous les signataires, *zoè* : autre notion qu'il faudra donc ébranler.

Plus que difficile, notre dialogue s'avère impossible. Cela va sans dire : il s'agirait là d'une autre prétention métaphysique, celle de la communication ; valant entre les disciplines, entre les sujets parlants ou écrivains, et aussi pour et dans le for intérieur d'un même et seul signataire. Qu'en est-il alors de la communication entre espèces différentes ? L'impasse semble sans appel ; elle l'est, en effet. Le seul réconfort consiste à savoir qu'une telle condition intéresse toute « communication », et que *cela marche* de quelque manière, en dépit des idéaux de transparence, de maîtrise ou de proximité du sens.

Est-ce le dernier mot d'une grammatologie, qui soit positive ou non ? Un scepticisme généralisé ? Le constat morne d'une indistinction paralysante ? Pourtant Derrida insiste : *il faut* contester la fracture homme-animal, et le concept d'*animal en général*. Et pour cela *il faut* multiplier les analyses, les limites, les différences, les idiomes.

⁷ Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967

⁸ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 71.

⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, « Grande bibliothèque Payot », 1995, p. 33.

Pour évaluer cette suggestion je me propose, comme l'indique le titre de cet article, de mettre des outils déconstructifs à l'épreuve d'une situation d'intérêt zoosémiotique : l'étude de la peinture de singe, un *art* animal non-naturel et non-linguistique. Il s'agit d'un sujet restreint, et marginal, mais susceptible, selon des spécialistes comme Vinciane Despret ou Dominique Lestel, de brouiller les limites entre sciences humaines et naturelles, biologiques et sociales, entre une approche constative et objectiviste et une approche inventive et relationnelle de l'entreprise éthologique.

Par l'expression, dans mon sous-titre, « Cadre et champ de la peinture de singe », je fais allusion à la célèbre conférence de Meyer Schapiro de 1966¹⁰, où se trouve une référence furtive aux « singes peintres de nos zoos ». Pendant les années cinquante et soixante la peinture de singe fut en effet un phénomène médiatique d'envergure, pour ensuite être renvoyée aux archives de curiosités. Au sommet de cette vague, en 1962, le zoologue et peintre Desmond Morris publia la première et dernière monographie expérimentale à ce sujet¹¹. Voici, à défaut d'expériences de terrain, mes textes de référence. Des textes datés, heureuse coïncidence, de la même époque que la « grammatologie », et qui en raison même de la marginalité de notre matière n'auront pas perdu toute leur actualité. De la sorte, si à propos d'un art animal Despret nous invite à relire *Le sens artistique des animaux* d'Étienne Souriau (1965)¹², Lestel peut nous renvoyer à *La peinture des singes* de Thierry Lenain (1990)¹³, une étude dudit livre de Morris qui en est en outre le signataire de la préface.

.

On some problems in the semiotics of visual art : field and vehicle in image-signs. Tel est le titre de Schapiro. On a donc affaire dès le début à une *extension* du champ d'application des notions sémiotiques : des signes verbaux aux signes iconiques. En particulier, dans ce texte, Schapiro ne s'intéresse pas à la teneur sémiotique du contenu, des figures, mais à celle du cadre et du véhicule, *ground and frame*, *parergon* et subjectile, de l'œuvre picturale. Supports et suppléments qui, en *dépit* de, ou *grâce* à, leur simple matérialité, sont des conditions universelles de la représentation, et qui comme tels dégagent une structure formelle *pure*. Ce

¹⁰ Meyer Schapiro, « On some problems in the semiotics of visual art : field and vehicle in image-signs » (1966 : 1969), in, *Theory and Philosophy of Art : Style, Artist and Society*, New York, George Braziller, 1994.

¹¹ Desmond Morris, *The biology of art. A study of the picture-making behaviour of the great apes and its relationship to human art*, London, Methuen, 1962.

¹² Etienne Souriau, *Le sens artistique des animaux*, Paris, Hachette, « L'aventure de la vie », 1965.

¹³ Thierry Lenain, *La peinture des singes. Histoire et esthétique*, Paris, Syros-Alternatives, « Zigzags », 1990.

dégagement est décrit comme un procès historique de longue haleine, ayant lieu à la fois sur le plan collectif (l'histoire de l'art de Lascaux à Mondrian) et individuel (du petit enfant à l'artiste adulte). Quant aux singes, ils ne figurent en réalité que comme des contre-exemples, sur le plan phylogénétique comme sur le plan ontogénétique. Ils peignent à la télévision sur des feuilles carrées tout comme ils se balancent sur des roues rondes dans un cirque : caricatures, métaphores, simulacres d'artistes ou de cyclistes, peut-être de géomètres, ils déplacent (le stylo, le vélo) dans un espace de fiction, et se déplacent se servant de formes pures (le carré, le cercle) sans en saisir le sens, sans spontanéité, sans le savoir. Car ces outils « *nous* appartiennent, et *nous* provoquons ces résultats qui, néanmoins, *no doubt*, se dégagent d'impulsions et réactions latentes dans leur nature ». Qu'en est-il alors des enfants (ou des sauvages, et des ignorants) ?

It is an experiment that a civilized society makes with the animal as it experiments, in a sense, with the child, in eliciting the speech and other habits of this community.¹⁴

In a sense ; no doubt ; obviously ; we, the civilisation, nous, à qui *appartiennent* des outils tels que les mœurs, le langage ou la peinture sur tableau – ou mieux, dit-il, *sur des feuilles de papier*. Schapiro maîtrise donc le cadre de la peinture, et le cadre (histoire et typologie, langage et mœurs, objet et concept) du cadre en peinture. Il le peut, nous le pouvons car c'est un outil, donc il nous appartient, nous le *manions*, il fait et il fait faire ce que nous lui disons. En vérité, nous, *the students* à qui Schapiro s'adresse, le maîtrisons sans encore le savoir ; c'est presque trop évident, inévitable par trop de proximité. Ainsi, lui incombe-t-il de se faire énonciataire, puis *annonciateur*, d'une longue phrase qui commence à Lascaux, mais dont l'énonciateur n'est pas l'homme primitif – qui, comme un locuteur inconscient, peint sur une surface comme s'il peignait dans le vide, sans conscience du champ – mais, en cet homme ou à travers lui, une « *imagination inventive* » : instance porteuse d'un sens qui parvient graduellement à une manifestation appropriée en traversant l'espace, le temps, les individus, les signifiants. Autrefois on l'aurait appelée *forme*, *esprit*, *vie*. Bien sûr, Schapiro ne fait que reconnaître ce qui était déjà là, et tout le monde, nous les hommes, devons reconnaître avec lui le produit de l'esprit : l'œuvre d'art sur feuille de papier.

Il serait injuste de s'attaquer à l'« anthropocentrisme » de Schapiro. Certes, celui-ci n'étend pas la compétence picturale aux singes, pas plus qu'il ne s'interroge à ce sujet, mais ce geste est très classique, et d'ailleurs marginal dans son argument. On ne va pas non plus lui reprocher l'adhésion à une série massive d'arguments métaphysiques, qui pourtant constituent bien le *cadre* et le *champ*, sinon le *contenu*,

¹⁴ Meyer Schapiro, « On some problems in the semiotics of visual art : field and vehicle in image-signs », article cité, p. 4.

de sa dissertation. Il faudrait, encore, trop d'espace pour analyser son emploi de l'analogie, gouvernant tous les passages décisifs de sa thèse (*in a sense* : douce dérive, comme si de rien n'était, des animaux aux enfants, de la convention à la motivation dans l'emploi de la perspective, de l'emploi moderne du cadre à l'ancien). Cette analogie est-elle un outil ? Qui la maîtrise ?

L'on voit bien, par contre, ce qui fonde, mesure, oriente son histoire de la sémiotique visuelle : tout se passe *comme si* la peinture sur fond lisse et cadré fonctionnait comme un langage. De Lascaux à l'art primitif et non européen, en passant par la motivation représentationnelle et l'invention de la perspective (passage *obligé* permettant de saisir la transparence idéale du subjectile), et jusqu'au havre de l'abstraction où se retire enfin la motivation et ne se montrent que des structures de sens purifiées, dont le cadre, le fond et le trait sont les véhicules, et l'arbitraire, le biplanaire, la double articulation, les propriétés : dans cet itinéraire, la matière, l'histoire, même la peinture ne sont que des suppléments, des outils qui surviennent à une puissance naturelle et *innée* pour qu'elle puisse se manifester proprement, et qui une fois utilisés s'effacent sans dommage. La nature en question est évidemment celle de l'homme, ou pour le moins c'est en lui qu'elle se manifeste, qu'elle se revient. Mais si on peut bien parler de « logocentrisme » ce n'est pas *seulement* parce que le langage est ici prémisse et fin, cadre et fond de la thèse ; mais parce que *la feuille blanche remplie des signes de l'écriture phonétique* est le champ que Schapiro *affiche* comme l'idéal du véhicule transparent à travers lequel, comme par une fenêtre, peut se manifester la pensée. Modèle tantôt explicite, tantôt implicite, mais qui de toute façon n'a pas à être appris. Voici le début assez extraordinaire du texte :

My theme is the non-mimetic elements of the image-sign and their role in constituting the sign. It is not clear to what extent these elements are arbitrary and to what extent they inhere in the organic conditions of imaging and perception. Certain of them, like the frame, are historically developed, highly variable forms ; yet though obviously conventional, they do not have to be learned for the image to be understood ; they may even acquire a semantic value. We take for granted today as indispensable means the rectangular form of the sheet of paper and its clearly defined smooth surface on which one draws and writes. But such a field corresponds to nothing in nature or mental imagery where the phantoms of visual memory come up in a vague unbounded void.¹⁵

Encore une fois : *we, obviously, take for granted*. Est-ce vrai ? Qui, nous ? Et *quand* ? Comment vieillissent ces marques d'énonciation, et *qui* les porte ? Et enfin, quel peintre peint sur du papier A4 ? La question s'impose de savoir si cet exemple est maîtrisé, ou alors ce qui fait qu'il s'impose à Schapiro ; et le constat que si celui-ci

¹⁵ *Ibid.*, p. 1.

remarque et fait remarquer le texte dans le texte, la page dans la page, le contexte de son acte d'énonciation, *en abyme*, comme un élément de sa signature, ce n'est que pour retirer aussitôt, d'autorité, ce qu'il dégage, en le pliant à l'idéal de la transparence pour la pensée, au modèle de la fenêtre, à la ségrégation de langage et image, cadre et figure. Esquissant une théorie évolutive de la signature, Schapiro écrit à propos de l'art chinois :

The ground of the image was hardly felt to be part of the sign itself. Figure and ground did not compose for the eye an inseparable unity. A connoisseur in looking at an admired work could regard the empty ground and margins as not truly parts of the painting, as the reader of a book might see the margins and interspaces of the text as open to annotation.¹⁶

Que se passe-t-il si un livre intime de ne pas oblitérer ses lignes, de n'annoter que sur les blancs ? Si une phrase ou une figure deviennent un contexte à l'intérieur duquel son contexte matériel est mentionné et réglé ? Si une marge (blanche et en papier, le cas échéant) a des limites, si elle n'a de sens que sur un *fond* plus large, comment ne pas la considérer, *en même temps*, comme une figure ? Le cadre appartient à qui le cite ? Qui manie cet outil, et comment ? Tout ce qui est clair, d'après ce que nous dit Schapiro, est qu'un animal *ne le peut pas*. Et que, très probablement, il ne respecterait pas ladite intimité.

Il faudrait maintenant noter dans quels termes, dans *La vérité en peinture*, Derrida se confronte avec Schapiro au sujet du cadre et de la signature, du *parergon* et de la figure. Mais il est temps de toucher aux singes, si jamais il est possible d'y arriver.

.

The biology of art : a study of the picture-making behaviour of the great apes and its relationship to human art. Voilà le titre de Morris. Schapiro avait peut-être vu ses émissions à la télévision, depuis le zoo de Londres ; il savait certainement que l'autre avait organisé des expositions d'art « animal », et il devait savoir que Picasso avait aimé et acheté les tableaux de Congo, le plus connu des chimpanzés collègues en peinture de Morris ; mais il n'avait sûrement pas lu son livre. Car, autrement, il aurait su que Morris démontrait *précisément le contraire* de ce que, lui, assurait. Et qu'il le faisait de manière convaincante. De plus : l'accusation d'anthropomorphisme n'a pas de prise sur la démarche de Morris, car celui-ci veut *précisément* voir ce que fait, ce que peut un singe face à une feuille blanche de papier ; si son style est individuel, si son activité est une source autonome d'intérêt et de plaisir ; si et

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

comment ses compétences et son style évoluent au fil du temps ; et dans quelle mesure il arrive à *ressembler* à un humain. La peinture d'homme est le *modèle* de cette recherche, exposée et justifiée dans un texte qui mériterait aussi de longues analyses, s'y enchevêtrant les éléments les plus ternes du behaviorisme et du téléologisme avec des remarques méthodologiques que l'on doit dire, sinon pas très orthodoxes, du moins fort originales. Comble du paradoxe : selon Morris *il faut* s'attacher aux singes, et les faire s'attacher au chercheur, afin d'obtenir des résultats objectifs, afin de purifier le cadre expérimental. Devrait-on dire pédagogique ? Le *in a sense* qui, selon Schapiro, joint le singe et l'enfant, semble ici s'effacer.

La découverte fondamentale de Morris consiste en ceci : un singe interprète une feuille de papier comme un espace délimité sur lequel tracer des signes avec un outil. Comme un cadre, un champ, le véhicule d'une signature. En outre, un singe montre un sens de la composition et de la symétrie (relatif au support, aux figures qui s'y trouvent et aux signes qu'il y trace) ; il montre un développement de sa calligraphie, il arrive à tracer des simples figures distinctes (spiralettes, cercles) et à employer des motifs « personnels » ; il sait aussi lire certaines figures *comme* des cadres dans le contexte plus grand de la feuille. Il a donc un contrôle visuel sur ses traits, il sait les varier ; il commence et *fin*it son travail, il suit des règles ; son *style est individuel*, son activité *auto-gratifiante, non-associative*, spontanée (ou pour le moins auto-didactique). Certes, un singe « ne parvient pas au stade de la représentation », mais, remarque sagement Morris, « it is safer to reserve judgement for the time being »¹⁷

Selon l'appareil théorique de Schapiro, on peut parler ici d'une *signature pure* de singe. Voici bel et bien une extension zoologique des compétences de l'énonciation picturale. Une extension convaincante, d'après le cadre définitoire et de vérification établi par Morris ; et qui le reste, quitte à ne pas exiger, après coup ou arbitrairement, que les animaux respectent des critères plus stricts qu'on ne le demande aux humains. Mais revenons à notre sujet : le cadre. Quel est le cadre de ces tableaux de singe ? Qui l'aménage ?

En premier lieu, *la feuille de papier blanche*, « *standard test paper* » : encore une fois. Morris, par trop d'évidence, n'aura pas problématisé ce choix. On en imagine les raisons, d'ordre pratique ; mais Schapiro semble gagner à coup sûr : un singe ne peint pas, ce n'est là qu'une mise en scène, une singerie, un tour de cirque télévisé. Entre la feuille, « artificielle », et le singe, « naturel », pas de communication possible ; mais justement, cette opposition perd ici sa pertinence : un singe apprend, comme un enfant, un peu moins peut-être mais de la même façon, à faire

¹⁷ Desmond Morris, *The biology of art. A study of the picture-making behaviour of the great apes and its relationship to human art*, op. cit., p. 114. Voir aussi Chris Herzfeld, *Wattana. Un orang-outan à Paris*, Paris, Payot & Rivages, « Manuels Payot », 2012, p. 202. .

les mêmes choses, dans les mêmes conditions. A peu près, car il est rare de voir des enfants dans des zoos.

En deuxième lieu, justement, le *cadre* que Morris considère et cherche à purifier, à rendre diaphane, est *la situation expérimentale dans sa totalité* ; ce qui fait beaucoup de choses : le zoo, la télévision, un laboratoire, une table, enfin une feuille ; si on y ajoute les conditions d'énonciation du chercheur, on a aussi une maison d'édition, une bibliothèque, un livre, des pages, des images, au fond desquelles il est enfin donné au lecteur de voir Congo peindre sur une feuille, sur une table, dans une pièce, dans un zoo... Voici un cadre abyssal. Le maîtrise-t-il ? Sûrement il en rêve, en quelque mesure. Néanmoins, il vaut la peine de mentionner la description faite par Morris d'une situation dans laquelle l'objet de son étude se fait littéralement cadre, contexte. Voulant tester plusieurs chimpanzés individuellement dans les mêmes conditions, Morris ne s'aperçoit pas que les composants du reste du groupe, le chef en tête, observent en silence, *behind his back*, l'expérience menée en séquence sur chacun de leurs copains, avides de savoir ce qu'il faudra faire quand leur tour viendra :

I had been so absorbed in watching the drawings emerge on the paper, that I had not realized that the Chimpanzee Den was much quieter than usual. I was told afterwards [...].¹⁸

Dans la ménagerie qui devrait être la sienne, le zoologue se laisse encadrer, et duper, *absorbé* comme il l'est, telle une *bête* heideggérienne, dans son milieu expérimental ; tout comme Congo tel qu'il le décrit peignant, saisi par la feuille blanche, et à qui il semble ici s'identifier.

En troisième lieu, que dire du *cadre théorique* ? En dépit de toutes les différences qui les séparent, le cadre théorique reste au fond le même pour l'éthologue et pour l'historien de l'art. Et ce cadre est une *histoire*, la *même* pour Morris et pour Schapiro, mais *étendue* cette fois-ci jusqu'à inclure certains animaux : l'histoire d'une instance latente chez tous les vivants, qui, à travers l'espace et le temps, après une naissance informe, un passage par l'art mimétique et enfin par l'art abstrait, parvient, désormais dépouillée des « voiles » de la motivation picturale, à dégager les formes pures et originaires de l'esthétique, « *pure forms of artistic expression* », et, neutralisées comme en laboratoire les conditions au contour, à ne dévoiler que son « *vital element* ». Energie, acte pur, esprit, vie. Mais, par rapport au formalisme idéaliste de Schapiro, Morris marque un pas de plus : en direction du « *corps* ». D'abord, métaphoriquement :

¹⁸ Desmond Morris, *The biology of art. A study of the picture-making behaviour of the great apes and its relationship to human art*, op. cit., p. 39.

On the contemporary scene, veils are not even skin deep and a genuine interest in the flesh and blood of aesthetic values can be equally satisfied by representation and by the lack of it.¹⁹

Puis, littéralement : ce qui donne le la à la peinture des singes, exactement comme à celle des enfants, est (suggestion freudienne) une *auto-expression rythmique*. Mais ce rythme se fait un, se fait rythme commun, car il est un rythme du corps, du corps vivant. Mais qu'est-ce qui est commun à tous les corps vivants, qu'est-ce qui en eux s'exprime, d'abord à l'état latent puis actualisé, sinon encore la vie, autrement dit le principe formel immanent, la raison du mouvement qu'Aristote inventa pour faire sens de la zoologie et de la cosmologie ? Voici où l'on retrouve le sens propre, concret, incorporé, du *comme* et du *in a sense* de Schapiro. Voici la condition de l'extension énonciative que Morris propose.

Mais qu'est-ce qu'avoir un corps ? Le ménage-t-on ? Est-il propre ? Et si le corps (mot et chose) était un autre contexte que Morris ne maîtrise pas ? Pas plus, nous semble-t-il, que Schapiro ne maîtrise la pureté de ses outils formels.

.

L'œuvre derridienne fournit certainement les outils pour relever les notions qui structurent ces dissertations (rythme, corps, trace, accident, cadre, figure) et les plier vers d'autres interprétations. Si l'on en partage la perspective, cela reste vrai pour des textes récents qui réélaborent les acquis de ces textes « fondateurs » qui à leur tour, on l'a vu, déplaçaient des limites, étendaient des domaines. Et, en quête d'une contribution positive de la part d'une pensée déconstructive, on pourrait songer à reprendre le fil interrompu de cette histoire phylo- et onto-génétique de l'écriture, « articulant le vivant sur le non-vivant en général », qu'en 1967, dans le sillage d'André Leroi-Gourhan et de Melanie Klein, promettait de suivre une *grammatologie comme science positive*.

Mais cela ne nous satisfait pas. On garde encore le sentiment de ne pas toucher à l'animal, de ne pas le tenir en chair et os, *in flesh and blood*, que cela échappe à une déconstruction. Et néanmoins, si par « contribution positive » on doit lire « méthode pour saisir une connaissance adéquate des singularités ou des différences spécifiques, en crevant un voile de généralité conceptuelle ou de figuration rhétorique, allant droit à la chose même », ceci est justement ce qu'on ne peut pas attendre d'une lecture de Derrida. Du reste, n'écrit-il pas que l'accès au *comme tel*, au sens de la chose même (qu'on la qualifie de forme ou de corps, cela ne fait pas ici

¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

de différence), est justement ce que l'homme de science et de philosophie, de poésie aussi, s'arroge *en dépit* de l'animalité, la sienne et celle des autres, en dépit d'un contexte duquel il dit *pouvoir* faire l'économie ?

L'invitation à multiplier les différences, les limites, les idiomes, peut donc se traduire en l'impératif d'une recherche qui emploie des éléments des sciences sociales et naturelles, aussi bien que (*pourquoi* pas ?) des formes scéniques, plastiques, chorégraphiques, autobiographiques, mais sans la prétention de récupérer, au bout d'un détour aussi long soit-il, ce qu'une approche traditionnelle (« logocentrique », « humaniste ») vise à saisir. Ainsi, toute déconstruction d'un cadre, ne serait-ce que « théorique », ne se fait pas sans critique et construction de cadres matériels, performatifs, *concrets*. Cet impératif est vide d'un contenu *a priori*, mais toujours ancré à un cadrage particulier, intriqué et non étanche, étrangement auto-ostensif, dont il s'agit d'explicitier les conditions, les acteurs, les lignes de fuite, mais qui en dernière analyse reste intraduisible, *idiomatique*.

Il est, de façon typique, grâce à l'exposition d'une mise en abyme, de la structure d'une énonciation énoncée s'énonçant (peut-être !) sans sujet, que dans les textes derridiens s'affiche, se signale, la possibilité d'une perte et d'un gain fortuits de sens comme condition constitutive de l'idiome. Autrement dit, la nécessité qu'un contexte se fasse tout seul figure, sa propre figure, pour pouvoir se remarquer, pour pouvoir se donner à relever, la nécessité de cet effet métonymique et autoréférentiel, éminemment équivoque, marque aussi l'échec nécessaire du pouvoir-saisir, et *a fortiori* du pouvoir-étendre, tout cadre ou champ : formel ou matériel, concret ou expérimental ; feuille, corps, zoo, concept, idiome. Maîtrise-t-on son idiome ? Qui le peut ? Pas un animal, dit Derrida.

Une contribution positive de la grammatologie dans le champ de la zoosémiotique ne reviendrait alors ni à une théorie, ni à une méthode, ni à une question, mais à une écriture animale : au *fait d'écrire en animal* ; sans assumer le pouvoir du logos : cette faculté qui permet d'articuler harmonieusement, selon la vérité et pour toute manifestation qui soit, le genre et l'espèce, le tout et la partie, le contexte et la figure.

BIBLIOGRAPHIE

Derrida, Jacques, « Signature, événement, contexte », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967.

— *De la grammatologie*, Paris, Minuit, « Critique », 1967.

— *Glas*, Paris, Galilée, « Digraphe », 1974.

— *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, « Champs », 1978.

— *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2006.

Despret, Vinciane, *Que diraient les animaux, si on leur posait les bonnes questions ?*, Paris, la Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond », 2014.

Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], Paris, PUF, « Quadrige. Grands textes », 2010.

Greimas, Algirdas Julien ; Courtés, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, « Hachette université. Langue, linguistique, communication », 1979.

Herzfeld, Chris, *Wattana. Un orang-outan à Paris*, Paris, Payot & Rivages, « Manuels Payot », 2012.

Jacob, François, *La logique du vivant*, Paris, Gallimard, 1970.

Lenain, Thierry, *La peinture des singes. Histoire et esthétique*, Paris, Syros-Alternatives, « Zigzags », 1990.

Lestel, Dominique, *Paroles de singes. L'impossible dialogue homme-primate*, Paris, la Découverte, « Textes à l'appui. Série Sciences cognitives », 1995.

— « Portrait du philosophe en forme de singe », *Revue de primatologie*, 4, 2012.

Morris, Desmond, *The biology of art. A study of the picture-making behaviour of the great apes and its relationship to human art*, London, Methuen, 1962.

— *The artistic ape. Three million years of art*, London, Red Lemon Press, 2013.

de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, « Grande bibliothèque Payot », 1995.

Schapiro, Meyer, « On some problems in the semiotics of visual art : field and vehicle in image-signs » (1966 : 1969), in, *Theory and Philosophy of Art : Style, Artist and Society*, New York, George Braziller, 1994.

— « Script in pictures : semiotics of visual language », in, *Words, script, and pictures : semiotics of visual language*, New York, George Braziller, 1996.

Sebeok, Thomas, *Perspectives in zoosemiotics*, The Hague, Mouton, « Janua linguarum », 1972.

Souriau, Etienne, *Le sens artistique des animaux*, Paris, Hachette, « L'aventure de la vie », 1965.

PLAN

AUTEUR

Giustino De Michele

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris 8 – Labex Arts H2H ; Università di Roma Tor Vergata

Courriel : giustinodemichele@gmail.com