

CONFERENCE

La peinture des singes : une approche critique à la lumière de la théorie de l'art*

par
Thierry LENAIN**

Vers le milieu des années cinquante, Desmond MORRIS et Bernhard RENSCH eurent l'idée de mener une enquête sur les racines biologiques de l'art en étudiant le comportement de singes initiés à la pratique de la peinture et les résultats de leurs jeux picturaux (1). L'examen des types de configurations plastiques produites par ces sujets (2), en dehors de toute motivation induite par renforcement conditionnant, conduisit les deux auteurs à y reconnaître l'action d'un *sens inné de l'ordre*, source, selon eux, du développement des arts et du sentiment esthétique chez l'être humain.

Une telle démarche suscita des réactions diverses de la part des spécialistes de l'esthétique et de l'histoire de l'art, certaines marquées d'un scepticisme plus ou moins

* Conférence présentée à l'Institut de Zoologie le 16 février 1993.

** Université Libre de Bruxelles. Faculté de Philosophie et Lettres - CP 175, av. F.D. Roosevelt, 50, B-1050 BRUXELLES, Belgique.

Historien d'Art à l'Université libre de Bruxelles, Thierry LENAIN est l'auteur d'un ouvrage intitulé : « **La peinture des singes** : histoire et esthétique ». Préface de Desmond Morris. 16 x 24 x 0,9 cm ; broché plastifié ; 128 pages ; illustrations en noir et blanc. ISBN 2.86738.466.4. Editions Syros Alternatives, 6, rue Montmartre, F-75001, Paris, 1990, 90 FF.

La rédaction des Cahiers remercie l'auteur et l'éditeur de leur généreuse autorisation de reproduire les illustrations.

¹ La découverte de la peinture des singes fut réalisée, de manière simultanée et indépendante, par Desmond MORRIS au Zoo de Londres et Bernhard RENSCH à l'Université de Münster. Cf. D. MORRIS, *The Biology of Art. A Study of the Picture-making Behaviour of the Great Apes and its Relationship to Human Art*, Methuen, Londres, 1962. B. RENSCH, *Malversuchen mit Affen*, dans : « Zeitschrift für Tierpsychologie », XVIII, 3, 1961, p. 347 à 364 ; *Ästhetische Grundprinzipien bei Mensch und Tier*, dans : « Kreatur Mensch. Moderne Wissenschaft auf der Suche der Humanum », Heinz Moos Verlag, Munich, 1969, p. 134 à 14 ; *Play and Art in Apes and Monkeys*, dans : « Symposia of the Fourth International Congress of Primatology », 1, 1973, p. 102 à 123. La capacité des chimpanzés à utiliser le crayon fut étudiée avant MORRIS et RENSCH, par N. KOHTS dès 1913 (*Infant Ape and Human Child*, Scientific Memoirs of the Museum Darwinium, Moscou, 1935) et P. SCHILLER en 1950 (*Figural Preferences in the Drawings of a Chimpanzee*, dans : « Journal of Comparative Psychology », vol. 44, 1951, p. 101 à 111). L'étude de cette capacité n'a cependant pas été rapprochée de la problématique de l'origine de l'art avant les travaux de MORRIS et de RENSCH. Sur les aspects historiques du sujet, voir la première partie de mon livre, *La peinture des singes. Histoire et esthétique*, Syros-Alternatives, Paris, 1990. Notons enfin que l'esthétique animale connaît actuellement un regain d'actualité par le biais de la sociobiologie, comme en témoigne le 16e congrès de la « European Sociobiological Society », *Sociobiology and the Arts* (Amsterdam, août 1993).

² La capacité à dessiner et à peindre s'observe surtout chez les grands anthropoïdes (pongidés) ; B. RENSCH a aussi pu l'étudier chez un capucin. Chez les macaques, elle ne se manifeste pas sans recours au renforcement (cf. J. M. BREWSTER et R. K. SIEGEL, *Reinforced Drawing in Macaca mulatta*, dans : « Journal of Human Evolution », 5, 1976, p. 345 à 347).

justifié (3). La principale remarque critique fut énoncée par Meyer SCHAPIRO dans un texte consacré à la thématique du concept de « champ » (4). Celui-ci désigne le lieu visuel élu ou aménagé afin d'y distribuer les contenus d'une image artistique. Ce lieu peut être décrit en termes physiques et géométriques : il s'agira, selon les cas, d'une surface vaste ou exiguë, plane ou convexe, régulière ou irrégulière, bordée ou non, limitée ou indéfinie, caractérisée par la prédominance d'un axe vertical ou horizontal, etc. L'un des actes fondamentaux de toute création dans le domaine des arts plastiques consiste précisément à *instaurer un champ*, c'est-à-dire à définir un certain type de support visuel qui conditionne en retour les possibilités de l'énonciation plastique (5). Selon les contextes culturels, l'histoire des arts visuels montre à cet égard une diversité considérable, et la prise en compte des caractéristiques du champ s'avère capitale pour la lecture et l'interprétation des images. Or, remarque Schapiro, les singes n'instaurent nullement le champ de leur « peinture ». Le fait est qu'ils acceptent passivement le support qu'on leur fournit sans chercher à agir sur lui pour le modifier ou le réinventer - pas plus, peut-on ajouter, qu'ils n'instaurent ni ne modifient les autres composantes du dispositif pictural (couleurs, pinceaux, etc.). Au terme de ce raisonnement, on pourrait être tenté de conclure que, dans la mesure où elle reste *étrangère à l'instauration de son dispositif* (et du champ en particulier), la peinture des singes ne mérite de s'appeler ainsi qu'à la faveur d'une analogie tout extérieure reposant sur une omission fondamentale.

La portée d'une telle critique ne saurait être sous-estimée. Elle laisse toutefois une question d'importance en suspens : que fait le singe, s'il ne « peint » pas ? Les observations et les analyses remarquables de MORRIS, de RENSCH et de leurs devanciers indiquent que les jeux pseudo-artistiques des primates non-humains participent d'une faculté de maîtrise des gestes en fonction d'une « pensée visuelle » cohérente qui permet aux sujets de saisir le fonctionnement élémentaire du dispositif pictural (6). Dans les limites étroites où elle se tient, la peinture des singes apparaît comme une pratique composée d'opérations complexes et diversifiées, qui mettent en oeuvre tout un répertoire de formules pertinentes en termes formels, et dont l'analyse permet de restituer la « logique ». C'est pourquoi une approche critique visant à situer

3 Le critique d'art anglais H. READ accorda un vif intérêt à la peinture des singes (*Ape Art*, dans : « The Studio », 163, n° 829, mai 1962, p. 172 et 173). Ce fut aussi le cas de E. GOMBRICH, à qui l'on doit l'application des méthodes de la psychologie de la perception à l'histoire de l'art (voir *The Sense of Order*, Cornell University Press, New York - Ithaca, 1979, p. 13). Quant aux sceptiques, il se sont surtout exprimés par un silence indifférent. Seul l'historien d'art H. W. JANSON, auteur d'une somme magistrale sur les représentations artistiques et littéraires du singe dans la culture occidentale de l'Antiquité aux Temps Modernes, a consacré un article au problème (*After Betsy, What ?*, in : « The Bulletin of the Atomic Scientist », 15, 1959, p. 68 à 71). L'auteur y examine les « finger paintings » d'un chimpanzé de Baltimore réalisées, sans intention scientifique, peu avant les expériences menées à Londres et à Münster. Ces peintures ne montrant pas de configurations esthétiquement significatives, JANSON crut pouvoir en conclure que les chimpanzés n'ont qu'une part purement accidentelle dans la production de leurs peintures ; cependant, il ne s'est plus exprimé après les publications de MORRIS et de RENSCH, qui récusèrent pourtant son interprétation de manière décisive.

4 M. SCHAPIRO, *On some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs*, dans : « Semiotica », I, 3, 1969, p. 223 à 242.

5 Par le concept d'« instauration », j'entends ici la création des conditions d'une pratique : « créer » signifie faire apparaître quelque chose par décision. Cette création n'implique pas forcément une action physique productive, il peut s'agir d'un simple choix. Ainsi, par exemple, l'homme du Paléolithique supérieur a-t-il élu pour champ pictural les parois naturelles de la grotte prises comme espace symbolique.

6 Je reprends ici l'expression du psychologue de l'art R. ARNHEIM (*Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley, 1969).

ce phénomène dans les cadres conceptuels de la théorie de l'art (7) ne saurait se contenter d'un constat purement négatif. Il s'agit plutôt d'indiquer les rapports entre les caractères positifs de la pratique picturale des primates non-humains et son extériorité foncière envers l'instauration du dispositif qu'elle suppose. Le tout n'est pas d'affirmer que les singes actionnent le dispositif pictural sans, par ailleurs, participer à son instauration. Ce qu'il faut encore montrer, c'est que les différentes caractéristiques opératoires propres à leur manière de peindre s'avèrent *positivement* solidaires de cette non-instauration — faute de quoi, il serait toujours loisible de considérer celle-ci comme un trait inessentiel. Une remarque identique s'applique au principe de symbolisation graphique, acquis par l'enfant vers l'âge de 4 ans, mais hors de portée du chimpanzé (8).

Le discours sur le comportement animal se déploie, fatalement sans doute, dans cet espace précaire entre l'anthropocentrisme et l'anthropomorphisme (9). Dans le cas présent, les spécialistes de l'esthétique incriminent un anthropomorphisme chez les biologistes qui, faute d'accorder toute l'attention qu'il mérite au problème de l'instauration du champ, transfèrent indûment la notion d'art dans l'analyse de certaines conduites animales (10). En retour, si les esthéticiens eux-mêmes, forts des concepts de la théorie de l'art, oblitèrent les traits positifs d'une pratique animale participant manifestement d'une saisie bien articulée du dispositif pictural, ils encourent de la part des biologistes le reproche de céder à un anthropocentrisme laissant cette pratique en dehors de tout discours scientifique possible. Ancré dans les concepts de la théorie de l'art, mon propos vise, en dernière instance, à déterminer ce qu'est la peinture des singes *par opposition* à l'art pictural proprement dit, envisagé d'un point de vue humain, en fonction de la problématique de l'instauration. Il ne se bornera toutefois pas à pointer ce qui manque à la peinture des singes par rapport à l'art pictural *stricto sensu*, mais s'appuyera aussi sur l'analyse de ses caractères propres, envisagés de manière positive.

En quoi consiste la maîtrise du dispositif pictural que peut acquérir un chimpanzé ? A un premier niveau, le sujet comprend comment faire apparaître des configurations colorées sur un support blanc de forme régulière, en y déplaçant un instrument chargé de matière colorante. Il remarque très vite que le trait suit immédiatement le mouvement de la main, par une sorte de transmutation du geste lui-même en marques colorées, et que le contrôle visuel du geste permet d'obtenir telle ou telle configuration de traits. Plus remarquable est cependant l'évidente *conscience formelle du champ* manifestée par les singes dans leurs jeux picturaux. Les sujets ne s'efforcent pas seulement, au prix du contrôle d'une l'énergie motrice souvent

7 Développer un tel propos n'était pas le but du texte de SCHAPIRO, qui n'accorde à la peinture des singes qu'une remarque tout à fait incidente, à titre de simple contre-exemple ; c'est par contre une nécessité impliquée par le projet même d'une « biologie de l'art ».

8 Je laisse ici de côté le problème particulier posé par les chimpanzés ayant appris un système de communication artificielle. Selon R. A. et B. T. GARDNER, un tel sujet pourrait avoir franchi le cap qui consiste à dessiner *quelque chose* (*Comparative Psychology and Language Acquisition*, dans : « Annals of the New York Academy of Sciences », 309, 1978, p. 37 à 76). On peut affirmer, en tout cas, que si une telle performance a bien eu lieu, elle ne procède nullement d'un comportement spontané comme l'est la compréhension du jeu pictural lui-même, acquise naturellement par la plupart des chimpanzés.

9 Je dois cette remarque à Vinciane DESPRET (Université de Liège).

10 K. LORENZ n'hésitait pas à parler d'« art » à propos des élégantes figures tracées en vol par les corbeaux : « C'est délibérément que j'utilise ici les termes créatif et artistique sans les mettre entre guillemets car les processus qui y entrent en jeu sont très vraisemblablement aussi à la base de toute activité artistique chez l'homme (...) ». (*Les fondements de l'éthologie*, trad. J. Etoré, Paris, Flammarion, 1984, p. 397).

explosive (surtout chez les chimpanzés), de maintenir leurs traits dans les limites du support, sans en dépasser les bords : de manière plus décisive encore, ils prennent aussi en compte la forme et l'orientation du support où ils inscrivent leurs traits, ainsi que les rapports entre cette forme et les configurations présentes dans le champ — y compris celles qu'ils ont produites eux-mêmes à l'aide du pinceau.

L'existence, chez les chimpanzés, d'une sensibilité attachée non pas à certains *patterns*-types mais à des situations formelles globales a été établie par les expériences de Paul SCHILLER (11). L'étude des peintures confirme cette démonstration et permet de la prolonger. Les sujets placent de préférence leurs traits aux endroits remarquables du champ (principalement la zone centrale, parfois les coins) et tendent à une occupation optimale de sa surface (**photo 1**).

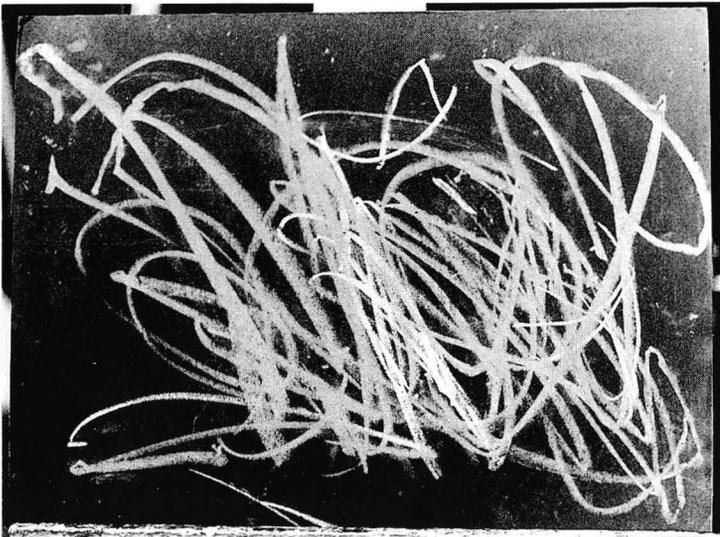


Photo 1. « Congo » (chimpanzé mâle). Dessin à la craie. Courtesy Desmond MORRIS.

De plus, les traits eux-mêmes appellent des réponses préférentielles en fonction de leur forme propre et de leur position dans le champ. Une forme décentrée suscitera le plus souvent un groupe de traits dans la partie du champ restée vierge. Une configuration assez large par rapport à la dimension des traits, elle-même fonction de l'instrument, sera généralement prise comme champ secondaire préférentiel (**photos 2 et 3**), tandis qu'une forme exiguë sera partiellement oblitérée par des « biffages » (**photo 4**) plus ou moins vigoureux. Par ailleurs, le singe manifeste un intérêt très net pour les contrastes — ainsi, de la présentation d'une couleur claire résultera souvent l'inscription de traits au sein d'une masse plus sombre (**photo 5**) ; souvent aussi, un premier faisceau de traits en appellera un second, orienté selon un axe opposé. L'action de ces différentes

11 Cf. ci-dessus, note 1.

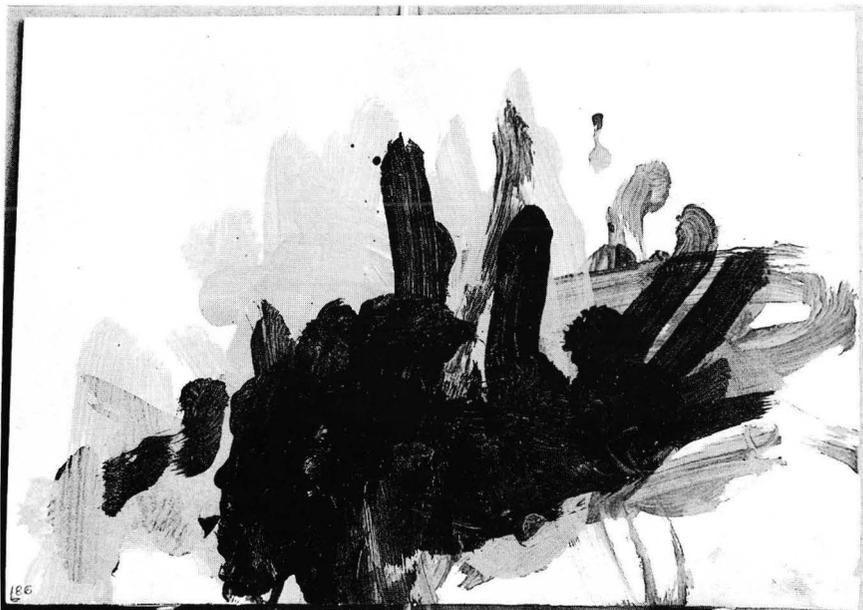


Photo 2. « Lady » (chimpanzé femelle). Rouge, jaune et brun. Courtesy Werner MÜLLER. Un ensemble de traits clairs a été élu comme champ secondaire où le sujet a inscrit un groupe de traits plus foncés.



Photo 3. « Bozo » (chimpanzé femelle). Bleu, rouge, jaune et brun. Courtesy Werner MÜLLER.



Photo 4. « Lady » (chimpanzé femelle). Rouge. Courtesy Werner MÜLLER. Un agrégat de traits verticaux a été barré avec énergie par des traits de même couleur.

tendances produit des ensembles d'agrégats de traits « à plusieurs étages », ce qui signifie que le singe s'attache à maintenir visibles les contrastes de couleurs et de formes qu'il a lui-même engendrés dans les phases antérieures de son intervention dans le champ. Les résultats du jeu pictural ne se réduisent donc pas à une simple succession d'oblitérations, à une séquence discontinue de marquages successifs qui se détruisent l'un l'autre au fur et à mesure ; au contraire, le sujet observe la situation formelle d'ensemble à chaque étape de son intervention plastique dans un champ donné, et y intervient chaque fois en fonction de cette situation (**photo 6**). Enfin, lorsque le support présente trop d'agrégats de traits colorés pour que de nouveaux traits puissent provoquer une modification suffisamment significative de la situation visuelle, le singe sollicite en général une nouvelle feuille. Ainsi peut-on considérer que la peinture des singes procède d'une observation attentive de certaines contraintes et incitations formelles élémentaires inhérentes à la structure formelle du champ et aux situations visuelles qui s'y déploient. Dès lors que ces contraintes et incitations s'exercent avec une force variable et peuvent entretenir des rapports concurrentiels, les sujets mis en contact avec le dispositif pictural se trouvent en présence d'un afflux de situations ouvertes aux choix opératoires, vecteurs de variantes typologiques. Les tensions entre les différents paramètres d'une situation visuelle qui évolue déterminent un espace de possibilités que les singes prennent plaisir à explorer (**12**). Ajoutons que chez les sujets

¹² Les motivations fondamentales à l'oeuvre relèvent clairement du comportement ludique-exploratoire. Ajoutons que l'étude de différents corpus de plusieurs centaines de peintures montre que les résultats de l'activité picturale des chimpanzés présentent des variables et des constantes dont certaines s'avèrent incontestablement indépendantes des contextes expérimentaux, des individus et même des espèces. C'est pourquoi la peinture des singes mérite bel et bien de s'appeler une *pratique* si l'on accepte de définir cette notion sur un mode minimaliste, comme un ensemble d'opérations intelligentes librement coordonnées.

ayant acquis une bonne expérience du jeu, ces choix s'effectuent et s'enchaînent sans hésitations ni demi-mesures, comme si le geste pictural du singe allait toujours tout entier « droit au but ».



Photo 5. « Jessica » (chimpanzé femelle). Noir, gris et jaune. Courtesy Werner MÜLLER.

Les résultats du jeu manifestent clairement la nature d'une pratique picturale caractérisée, en gros, par un contrôle visuel efficace exercé, au service d'un strict respect du champ et d'une recherche des contrastes, sur des gestes de traçage dont la franchise motrice remarquable atteste une absence de déterminations internes affectant leur spontanéité. La succession des gestes, souvent effectués par de larges mouvements de va-et-vient de l'avant-bras, produit des structures rythmiques qui s'ordonnent clairement dans le champ (photo 7). Ces structures, le plus souvent bien centrées et équilibrées (photo 8), tendent à se distribuer en fonction de schèmes de répartition obéissant en général à un axe de symétrie vertical (13) (photo 9). La coexistence d'un élément dynamique et rythmique avec une forte tendance au centrage et à la distribution

¹³ Notons que ce primat de la répartition symétrique des traits sur la gauche et la droite du champ, plutôt que selon un axe horizontal, découle de ce que le sujet considère la forme du support en fonction de la position qu'il occupe par rapport à celui-ci ; cette position détermine une orientation polarisée par l'opposition du haut et du bas : la zone supérieure s'atteint par l'extension du bras, la zone inférieure est proche du corps ; le champ pictural n'est pas une forme géométrique abstraite, mais un lieu orienté en fonction de l'opération picturale elle-même.

symétrique des traits produit des ensembles formels dont une analyse esthétique objective fait aisément ressortir les valeurs d'harmonie (14).

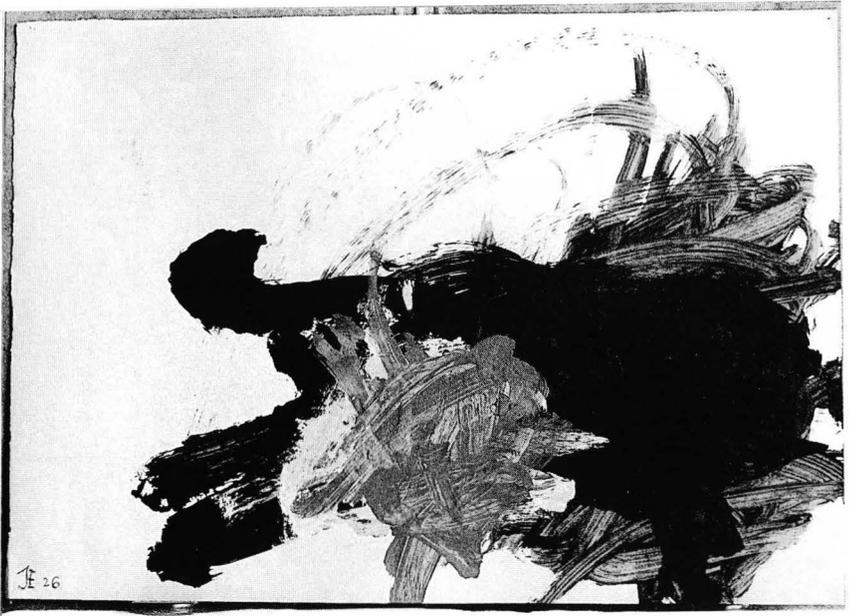


Photo 6. « Jessica » (chimpanzé femelle). Noir, blanc, rouge. Courtesy Werner MÜLLER. La zone circulaire blanche qui s'enlève au centre d'un massif de traits noirs a été marquée à son tour par une pelote de traits rouge ; une telle formule n'est pas unique dans le corpus de ce sujet.

Le contexte artistique de la seconde moitié du XX^e siècle nous a bien préparés à reconnaître de telles valeurs au sein d'images picturales non-figuratives dominées par une visée de la gestualité. Tellement, même, qu'un effort d'imagination critique considérable devient nécessaire pour appréhender l'ordre de grandeur des limitations opératoires qui retiennent la pratique picturale des singes sur un tout autre plan de réalité que celui de l'art. Un approche critique globalisante permet toutefois de faire apparaître cette différence de registre.

Remarquons d'abord que l'examen des corpus (15) permet de désigner certaines possibilités de jeux formels, à nos yeux élémentaires, qui ne sont jamais réalisées chez les primates non-humains. Du répertoire illimité des jeux de formes possibles en fonction d'un champ pictural défini, seul un nombre très restreint de formules retiennent l'attention des singes (16). Elles peuvent être qualifiées en fonction de deux

14 Sans leur dévoiler l'identité zoologique des « auteurs », RENSCH avait présenté des peintures de chimpanzés à divers spécialistes de l'esthétique ; leurs conclusions furent concluantes quant aux qualités proprement esthétiques de ces peintures (cf. *Ästhetische Grundprinzipien bei Mensch und Tier*, op. cit.).

15 Mes observations se fondent sur les nombreuses peintures de singes publiées par MORRIS et RENSCH, ainsi que sur un ensemble quasi complet de peintures réalisées par plusieurs chimpanzés, comprenant plus d'une centaine d'exemplaires, réuni par W. MÜLLER (sur cet ensemble, voir mon livre cité en note 1, p. 69).

16 L'inventaire de ces formules a été dressé par D. MORRIS (*The Biology of Art*, op. cit.).

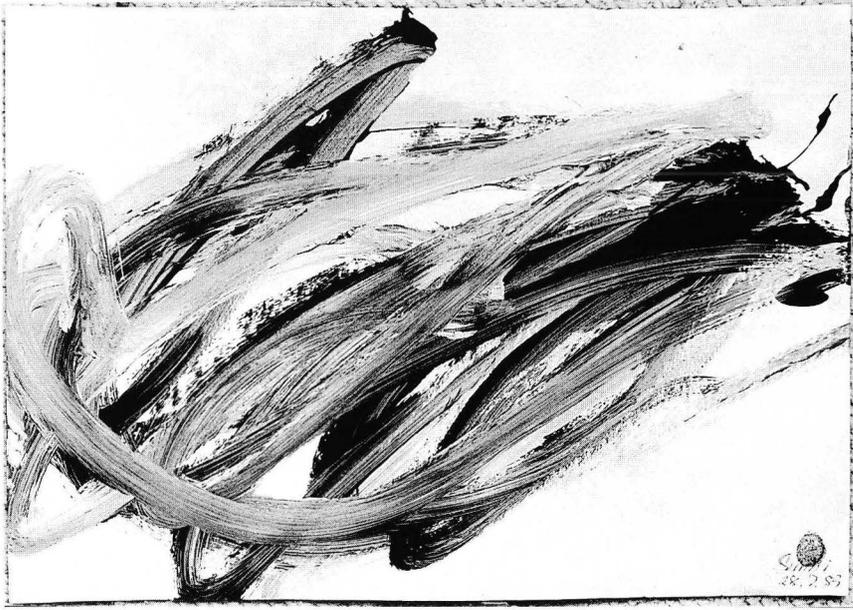


Photo 7. « Grimi » (chimpanzé, sexe inconnu). Noir, blanc, rose. Courtesy Zoo de Conpenhague.

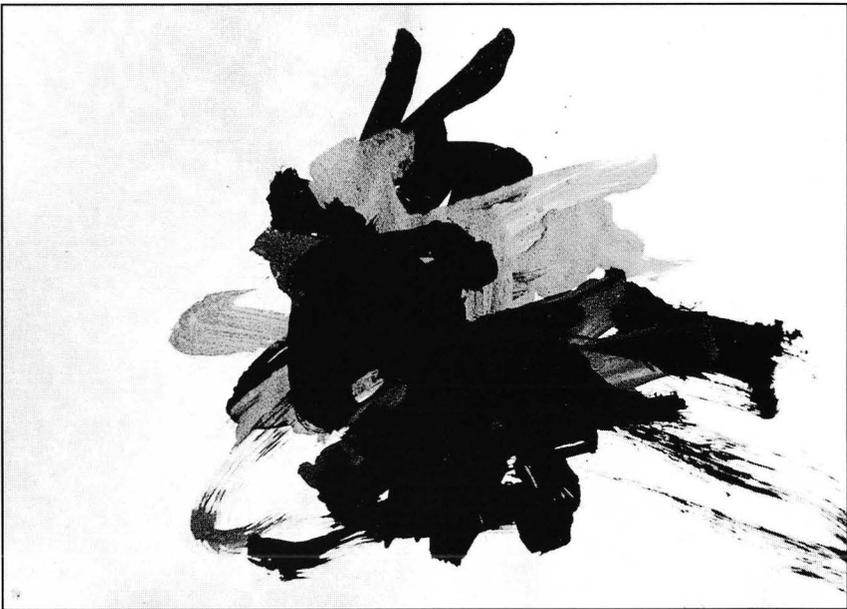


Photo 8. « King » (chimpanzé mâle). Noir, bleu et rouge. Courtesy Werner MÜLLER.



Photo 9. « Bozo ». Blanc. Courtesy Werner MÜLLER.

paramètres intimement liés : l'autonomie des formes par rapport à la structure du champ et leur disponibilité combinatoire. On constate, d'une part, que les différentes configurations caractéristiques se disposent toujours globalement de la même manière au sein du champ. Ainsi, les agrégats ovoïdes, engendrés par le retour du tracé sur lui-même, répondent au format rectangulaire de la feuille tenue horizontalement. La même remarque s'applique aux « éventails », autre formule très typique, obtenue par une succession de traits tirés à partir d'un des bords latéraux de la feuille vers le milieu du bord inférieur, se redressant progressivement vers le centre et s'inclinant ensuite dans l'autre sens (**photos 10 et 11**) : ces éventails, déployés le plus souvent avec ampleur dans le rectangle de la feuille, se présentent toujours « à l'endroit », ouverts en haut et fermés en bas (**17**) ; je ne connais pas un seul exemple d'éventail retourné à 90 ou 180°. Les singes ne produisent jamais non plus de configurations miniaturisées et répétées à plusieurs exemplaires sur une même feuille (par exemple une succession de petits ovales ou de petits éventails alignés dans l'axe horizontal ou vertical). D'autre part, et MORRIS l'avait déjà souligné (**18**), s'ils font couramment des combinaisons de traits à plusieurs étages de contrastes, jamais en revanche ils ne combinent différentes structures formelles individualisées, produites elles-mêmes par des combinaisons de premier niveau, pour produire des entités complexes formées de plusieurs motifs (du type de celles que l'on rencontre dans nos arts décoratifs). On rencontrera, par exemple, une configuration circulaire dont l'intérieur est marqué de quelques traits rectilignes, mais jamais de ronds contigus organisés selon un schéma formel de niveau supérieur, pas davantage de compositions obtenues par la combinaison de plusieurs éventails disposés côte à côte ou l'un au-dessus de l'autre, etc.

¹⁷ On trouvera des analyses plus poussées de ces diverses formules dans la seconde partie de mon ouvrage déjà cité.

¹⁸ Cf. D. MORRIS, *The Biology of Art*, op. cit, p. 135 et sq.

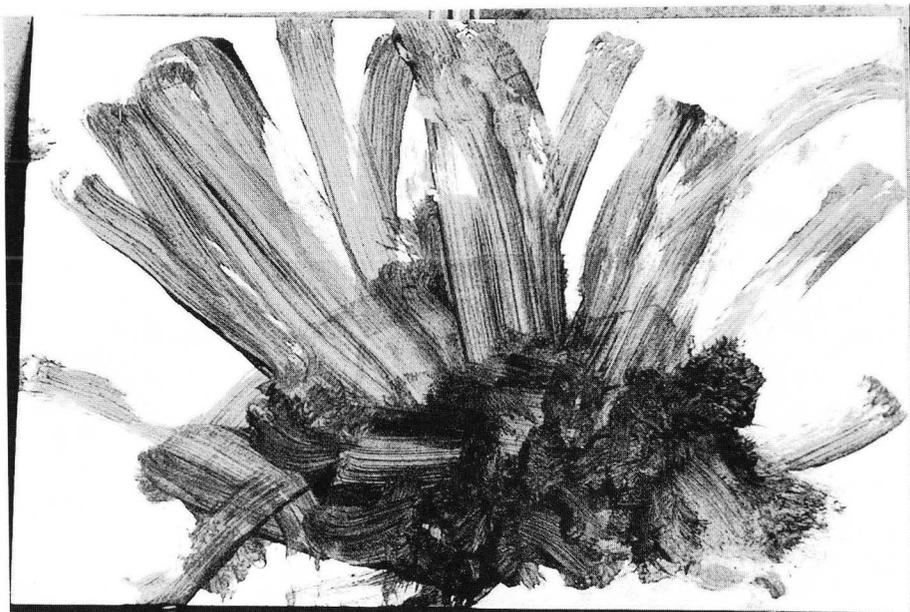


Photo 10. « Lady ». Rouge. Courtesy Werner MÜLLER. « Eventail »

Autre constat capital : la peinture des singes ne met en jeu aucune formule impliquant une quelconque *spatialisation du champ*, c'est-à-dire une transmutation du lieu physico-géométrique que constitue le support en un lieu imaginaire (que les esthéticiens appellent l'« espace pictural »). Chez l'homme, l'activité de peindre vise toujours une telle transmutation. La spatialisation du champ peut s'opérer selon deux grandes modalités, susceptibles de se combiner. Elle peut être interne et transcendante, lorsque les formes peintes suggèrent un espace en profondeur s'ouvrant derrière le support et dans les limites de ce dernier ; ce premier mode est celui de la peinture figurative classique, qui traite le champ comme une fenêtre ouverte sur un monde représenté. La spatialisation du champ peut aussi être externe et immanente, comme il arrive souvent le cas dans la peinture abstraite, lorsque les formes ne suggèrent pas d'espace en profondeur mais entretiennent des rapports conflictuels avec la forme même du support. C'est le cas, par exemple, si les configurations peintes suggèrent une *Gestalt* qui déborde le cadre, invitant l'imagination du spectateur à prolonger les formes au-delà des limites du champ, lequel semble dès lors éclater dans l'espace environnant. Dans les deux modes de spatialisation, les configurations peintes prennent véritablement possession du champ par l'intermédiaire de l'imagination du spectateur, et cette transmutation imaginaire du champ manifeste une indépendance fondamentale de la pensée visuelle à l'égard du lieu constitué par le support lui-même ; il est d'ailleurs aisé de comprendre que la possibilité d'instaurer le champ et celle de le transmuter en espace imaginaire s'entre-appartiennent et se présupposent mutuellement. Or, la peinture des singes ne présente pas de formules plastiques susceptibles d'entraîner une spatialisation du champ, ni selon le premier mode (qui suppose le principe de représentation) ni davantage selon le second. Les formes n'y transgressent jamais les limites du support, elles manifestent au contraire une observance primaire absolue de la « loi du cadre » et, dans la grande majorité des cas, ne provoquent aucun écart visuel par rapport à la structure du champ qu'elles se contentent de confirmer,

dirait-on, le plus sagement du monde. Ainsi la pratique picturale des primates non-humains ne participe-t-elle d'aucune prise de possession du champ *comme tel*. Celui-ci s'impose tout entier du dehors et demeure extérieur à l'opération plastique. La peinture des singes relève d'une conscience seulement formelle du champ, et non de cette faculté, propre à l'homme, d'en produire une intériorisation transgressive qui en fait un lieu imaginaire. Elle est une peinture captive, intégralement soumise à son dispositif ; la liberté opératoire du singe lui permet seulement de choisir entre certaines contraintes ou incitations strictement inhérentes à ce dispositif lui-même (19).

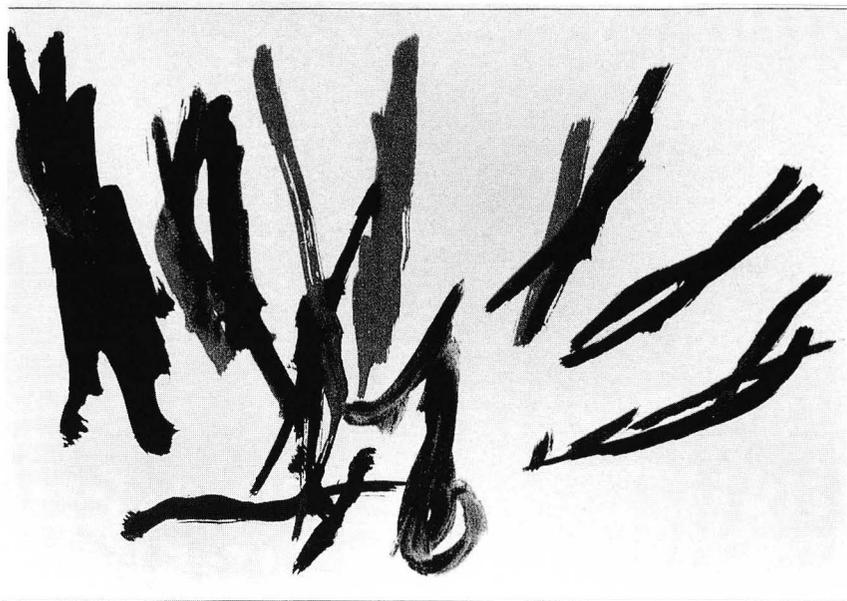


Photo 11. « Julia ». Rouge, orange et noir. Bernhard RENSCH, *Ästhetische Grundprinzipien (...)*, p. 139.

Cette dépendance totale et *non-réciproque* de l'opération vis-à-vis du dispositif conduit à penser que, dans la peinture des singes, le rôle le plus actif revient en somme à ce dernier. Tout se passe comme si les configurations produites dépendaient surtout de l'ensemble des moyens mis à la disposition du singe, car celui-ci se contente de faire fonctionner le dispositif pictural en obéissant à ses sollicitations directes. Bien plus, rien n'incite à estimer que ces configurations soient jamais autre chose que des *échos articulés du dispositif* produits par le singe. C'est pourquoi l'explication des propriétés positives de la peinture des singes par le « sens de l'ordre » ne s'impose nullement. Sans remettre en doute l'existence de ce sens, attesté par les tests de préférence visuelle

¹⁹ Cette passivité fondamentale se manifeste envers toutes les composantes du dispositif, et non pas seulement à l'égard du champ. On constate notamment que si les « compositions » s'avèrent très différentes selon l'épaisseur des traits, le singe ne s'efforce néanmoins pas d'agir sur le trait lui-même (en modifiant la charge de couleur ou en variant la prise, etc.) afin d'obtenir des effets particuliers.

(20), on peut contester qu'il commande effectivement le jeu pictural. Pour que cette interprétation ait une véritable valeur explicative, il faudrait d'abord acquérir la certitude que l'ordonnement des formes n'est pas une simple émanation indirecte de la forme du champ. Or, il apparaît que ceci est précisément le cas : tout ce qu'il est permis d'attribuer au singe sur la foi de ce qu'il produit, c'est une capacité de faire écho à la forme du support — forme elle-même régulière, centrée, symétrique, etc. L'interprétation des biologistes de l'art ignore que le champ n'est nullement une sorte de réceptacle passif et neutre qui accueilleraient les initiatives formelles du singe, mais bien au contraire une fonction pleinement *active* de l'opération picturale. En fait, les structures harmonieuses que l'on rencontre dans les peintures de singes s'expliquent tout aussi bien si l'on considère que ce qui intéresse le sujet est essentiellement la possibilité de *perturber* une situation visuelle donnée en fonction de sa structure formelle ; perturber veut dire : provoquer une modification au sein d'un état d'équilibre (21). Ainsi, tracer un trait sur une feuille blanche modifie brutalement ce lieu blanc et vide, et les traits ultérieurs modifient à leur tour la situation résultant de cette première intervention. Si la perturbation ne correspond à aucune visée formelle ou symbolique particulière, elle aboutira forcément à une confirmation « naïve » de la structure du champ où elle s'effectue, et produira ainsi des configurations harmonieusement structurées par ce champ lui-même.

Une autre remarque vient appuyer et prolonger cette conclusion. Elle concerne le comportement des singes vis-à-vis des résultats du jeu pictural. On constate que les sujets ne regardent leurs peintures qu'aussi longtemps qu'ils sont en train de les produire. Une fois la peinture « achevée », ils s'en détournent, elle ne présente plus aucun intérêt à leurs yeux. Ils peuvent éventuellement la déchirer, mais il n'y reviennent jamais pour la contempler. Ceci indique que les singes n'accordent d'attention aux configurations visuelles qu'ils produisent que pour autant qu'il les produisent *actuellement*. Ces formes tracées n'ont pour eux aucune vie esthétique propre. Elles constituent soit une intervention active dans le champ, soit le substrat d'une autre intervention immédiatement possible, mais rien d'autre. En d'autres termes, la pratique picturale des singes se caractérise par l'absence de *schize poétique* (22), ce qui signifie qu'elle n'implique aucune scission entre l'opération de produire et la chose produite, laquelle ne reçoit par conséquent aucun statut de réalité propre et n'est donc pas instaurée comme produit.

Desmond MORRIS a bien mis en évidence les variations cohérentes introduites par son chimpanzé « Congo » dans le traitement de la configuration en éventail. Mais un examen critique fait apparaître qu'en réalité, ces variations ne concernent que l'opération actuelle de perturber le champ et non les formes en tant que telles. Congo conçut un jour l'idée vraiment remarquable de tracer son éventail en sens inverse, en partant du bas de la feuille plutôt que du haut (comme le font normalement tous les chimpanzés qui pratiquent la formule de l'éventail) ; on peut estimer qu'il témoigna ainsi d'une certaine indépendance de la structure de l'opération perturbatrice par rapport au schéma gestuel proprement dit. Mais ni lui ni aucun de ses congénères n'a

20 Voir B. RENSCH, *Ästhetische Faktoren bei Farb- und Form-bevorzugen von Affen*, dans : « Zeitschrift für Tierpsychologie », XIV, 1, 1957, p. 71 à 99 ; *Die Wirksamkeit ästhetischer Faktoren bei Wirbeltieren*, « Zeitschrift für Tierpsychologie », XV, 4, 1958, p. 447 à 461.

21 Le goût de la perturbation, lié à la fonction exploratoire, s'observe aussi dans la plupart des autres conduites ludiques des singes, notamment dans les jeux sociaux, où la « taquinerie » sous ses multiples formes joue un rôle prépondérant.

22 Le terme « poétique » désigne ce qui est relatif à la production en tant que telle, et notamment à la production de l'artiste.

jamais eu l'idée de retourner l'éventail dans le champ de la feuille ou de le coucher sur le côté. Ceci supposerait une émancipation de la forme par rapport à sa structure originare d'insertion dans le champ. Si une telle possibilité n'est jamais réalisée, c'est que l'éventail ne possède aucune autonomie par rapport au mode d'intervention perturbatrice auquel il correspond. La configuration ne devient jamais une unité plastique autonome, elle ne se sépare pas de l'opération perturbatrice elle-même, et c'est pourquoi elle ne saurait devenir disponible pour des jeux visuels qui la traiteraient comme une forme en soi. Pareille constatation s'accorde en outre avec le fait que les singes ne s'intéressent pas à l'imitation de formes préexistantes prises comme motifs, et ne cherchent pas à utiliser le médium pictural pour communiquer, même lorsqu'ils ont appris un système artificiel de communication par symboles visuels (23).

La pratique picturale des singes ne dépasse pas le niveau d'une opération de perturbation coordonnée du champ, opération dont la valeur reste liée à son effectuation actuelle. Vue de la sorte, elle ne s'avère plus entièrement justiciable d'une interprétation par le « sens de l'ordre », laquelle postule implicitement une valeur de la forme comme telle et une intentionnalité esthétique propre au singe (suggérant en quelque sorte que celui-ci serait poussé par un désir d'exprimer l'ordre pour lui-même). L'interprétation par le principe de perturbation ne se situe pas au même niveau. Elle ne suppose aucune intentionnalité expressive, car le désir de provoquer des perturbations dans le champ pictural ne doit évidemment pas être assimilé à un quelconque « goût du désordre » ou « amour des formes chaotiques ». Dans une certaine mesure, cette interprétation différente permet aussi de rendre compte sans anthropomorphisme des caractères positifs de la peinture des singes (franchise du geste, respect du champ, morphologie des configurations produites, etc.). Elle peut d'ailleurs se formuler en termes positifs : l'opération picturale du singe ne se déporte pas vers ses résultats (les « oeuvres ») mais reste pleinement autosuffisante en tant qu'opération actuelle ; fondées sur cette autosuffisance absolue de l'acte pictural, les expériences esthétiques du singe nous restent aussi inaccessibles que le monde symbolique de l'art lui demeure fermé. Enfin, l'examen critique de la peinture des singes à la lumière de la théorie de l'art indique qu'elle reste séparée de l'art humain par une différence essentielle : l'instauration du dispositif et la spatialisation du champ. Il s'agit ici d'une faille où se joue précisément tout le problème de l'origine même de l'art. Or, l'étude de la peinture des singes ne permet absolument pas d'y jeter un pont. Elle nous donne seulement l'exemple unique d'une pratique picturale non-inauguratrice. Une telle pratique reste sans autre exemple et ne saurait correspondre à aucun moment concret dans le processus de l'hominisation, puisqu'elle suppose l'existence d'un dispositif élaboré auquel elle se rapporte sur un mode foncièrement non-inaugurateur. Si la biologie se donne encore pour objectif de reconstituer le scénario de la naissance de l'art dans les termes de l'évolutionnisme, en tout cas elle ne peut plus prendre appui sur le phénomène extraordinaire de la peinture des singes, que nous lui devons cependant.

²³ D. et A. J. PREMACK rapportent une observation très révélatrice à cet égard. Lors d'un test de communication requérant le marquage de lettres par un chimpanzé, ils songèrent d'abord à lui faire utiliser un crayon. Mais, à chaque demande, le sujet se mettait immédiatement à griffonner librement plutôt que d'effectuer le marquage attendu. Le test ne reprit son cours prévu que lorsque les PREMACK demandèrent au sujet de marquer les lettres à l'aide de bandes autocollantes (*The Mind of an Ape*, W. W. Norton, New York et Londres, 1983, p. 94)