

L'animal comme tel : l'art contemporain comme stratégie éthologique

The Animal As Such: Contemporary Art as an Ethological Strategy

Aseman Sabet

Number 93, Fall 2010

Le devenir animal
Becoming Animal

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63079ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sabet, A. (2010). L'animal comme tel : l'art contemporain comme stratégie éthologique / The Animal As Such: Contemporary Art as an Ethological Strategy. *Espace Sculpture*, (93), 20–23.

L'animal comme tel : l'art contemporain comme stratégie éthologique

Aseman SABET

The Animal As Such: Contemporary Art as an Ethological Strategy

Que ce soit à des fins éthiques, écologiques ou plus largement symboliques, le discours sur l'animal n'engage que très rarement un regard évacuant le sujet humain. L'observation de l'animal considéré comme tel, pour lui-même, pour ses comportements et sa présence en tant que cohabitant du territoire global est ainsi relayée par des problématiques qui, malgré leur pertinence ou leur caractère louable, tendent à aborder les animaux à travers un point de vue social et proprement humain. Bien qu'il soit nécessaire de réfléchir notre relation aux animaux, notamment les conséquences de nos conduites à large échelle, on peut s'interroger à savoir si le seul lieu de connaissance éthologique n'est pas devenu l'apanage des centres de recherche scientifique, du milieu académique ou encore des médias à vocation documentaire¹. Pourtant, certaines pratiques ciblées en art contemporain proposent des modes de recherche et de diffusion qui questionnent le comportement animal sans prétextes autres que la volonté de rendre compte de leurs caractères spécifiques. Les œuvres qui en ressortent ne sont toutefois pas dénuées de sens; elles offrent un espace de réflexion libre, permettant de penser l'animal à l'extérieur d'un discours dirigé.

LE SON DES ANIMAUX

Les recherches phonographiques de Yannick Dauby témoignent d'une démarche à la croisée de l'art et de l'éthologie. Établi à Taiwan, l'artiste travaille principalement dans des milieux naturels (forêts, champs, régions montagneuses ou maritimes), notamment pour enregistrer diverses espèces d'oiseaux, d'insectes, de cétacés, de chauves-souris et d'amphibiens. Si les préoccupations ethnologiques ne sont pas absentes de ses recherches, la captation des animaux dans leurs environnements respectifs occupe la majeure partie de sa pratique. Le matériel sonore,

Whether it be for ethical, ecological or broader symbolic ends, discourses on the animal only very rarely involve a perspective that is clear of the human subject. The observation of the animal considered as such, for itself, for its behaviour and presence as a cohabiter of the global village is thus advanced by inquiries that, despite their pertinence and praiseworthy character, tend to broach animals through a social and specifically human perspective. Though it is necessary to think about our relationship to animals, particularly the consequences of our actions on a large scale, one can raise the question whether the only place for ethological knowledge has not become the province of scientific research centres, the university milieu, or even of documentary type media.¹ Nevertheless, certain targeted contemporary art practices propose modes of research and dissemination that question animal behaviour for no other reason than the desire to account for their specific characteristics. However, the works emerging from this approach are not meaningless; they provide a space for reflection, enabling one to think about the animal outside of a determined discourse.

THE SOUND OF ANIMALS

Yannick Dauby's phonographic research bears witness to an approach at the crossroads between art and ethology. The Taiwan-based artist works mainly in natural environments (forests, fields, mountainous or maritime regions), notably to record various bird, insect, cetacean, bat and amphibian species. Though ethnological concerns are a factor in his research, the recording of animals in their respective environments forms the major part of his practice. The sound material, which the artist at times presents as performances or radio projects, is gathered and digi-

Frédéric LAVOIE, *Pense-bête*, 2010-2011.
Photo : avec l'aimable autorisation de
l'artiste/courtesy of the artist.



que l'artiste présente parfois sous forme de performance ou de projets radiophoniques, est inventorié, numérisé, constituant une forme d'archive destinée à un public d'auditeurs, mais pouvant aussi servir à des fins pédagogiques. Le disque *Songs of the Frogs of Taiwan (vol.1)* (2008) relève de cette optique à la fois artistique et naturaliste; bien que le livret d'accompagnement ajoute certaines précisions, les chants de grenouilles (classées par espèces) constituent l'essentiel du contenu audio.

Dans la mesure où la présence de l'art sonore est de plus en plus répandue sur la scène de l'art contemporain, les projets phonographiques de Yannick Dauby ouvrent, ou du moins déstabilisent, les frontières institutionnelles qui tentent d'encadrer cette forme d'art. Sur ce point, l'artiste prend position : « Il ne me semble pas pertinent de tracer les limites de l'art sonore, de le circonscrire. Il me semble même impossible de le séparer d'autres domaines artistiques tels la musique, l'art de l'installation, la performance ou encore le cinéma. Je souhaite cependant rappeler un élément essentiel, fondamental et spécifique aux pratiques qui sont associées à l'art sonore : l'expérience de l'écoute². »

Lorsqu'elle est dirigée vers la découverte de la sonorité propre à une espèce ou à un animal en particulier, l'expérience d'écoute engage l'auditeur dans un univers transformé et l'oblige à sortir de son contexte immédiat pour rentrer, sur un mode exploratoire, dans « une temporalité ou un espace particulier³ », en l'occurrence celui de l'animal. La transposition de l'auditeur dans le paysage sonore de l'*autre* permet une rencontre imaginaire, rencontre dont la valeur, loin d'être amoindrie par la distance physique, participe d'une connaissance plus intime de ce qui est donné à entendre. On peut retracer ici l'influence de la biosémiotique de Jakob Von Uexküll. À l'encontre d'une vision simplifiée et unifiée des espèces vivantes que la science classique a organisées et hiérarchisées par niveaux de supériorité, Uexküll propose, dès le tournant du XX^e siècle, une conception plurielle des mondes perceptifs et condamne notre tendance à supposer que nous partageons le même rapport à l'espace et au temps que l'animal⁴. C'est d'ailleurs à la suite des théories de Uexküll que Giorgio Agamben soutient que la « [...] première tâche du chercheur qui observe un animal est de reconnaître les *porteurs de signification* qui en constituent le milieu⁵. » Par la décontextualisation sonore qu'elles suggèrent, les œuvres de Yannick Dauby autorisent des irrptions momentanées aux portes de mondes et d'espaces perceptifs qui nous sont étrangers. Le cri de l'animal et le bruit qui l'entoure agissent en ce sens comme des porteurs de signification et génèrent un savoir *hors champ* sur leur présence et leurs comportements.

Si les captations de l'artiste audionaturaliste en viennent à assouplir la résistance du monde animal à une compréhension éthologique dégagee d'une projection anthropocentriste, c'est par le paradoxal mais nécessaire relais de l'engagement interprétatif de l'auditeur dans l'expérience d'écoute. La notion d'interprétation ramène toutefois le sujet humain comme paramètre inévitable de la connaissance, même partielle, de l'animal. Néanmoins, à la différence des discours qui problématisent les animaux à partir d'enjeux sociologiques, la « phonographie animalière⁶ » permet à l'expressivité de l'animal dans son milieu, que celui-ci soit naturel ou urbain⁷, de faire l'objet d'une écoute. C'est précisément dans cette inversion, où l'expressivité va de l'animal à l'homme, que la dimension anthropocentriste est évacuée.

L'OBSERVATEUR DÉTOURNÉ

Les pratiques interrogeant les animaux dans leur habitat naturel peuvent poser problème lorsque certains comportements sont escomptés, voire nécessaires au fonctionnement de l'œuvre. Le cas de Carsten Höller est

tized and makes up a sort of archive intended for an audience, and can also be used for educational purposes. The record *Songs of the Frogs of Taiwan (vol.1)* (2008) partakes of this both artistic and naturalist viewpoint; even though the companion booklet contains some supplementary information, frog songs—classified by species—make up the primary audio content.

To the extent that sound art is increasingly widespread on the contemporary art scene, Yannick Dauby's phonographic projects open, or at least destabilize, the institutional borders that try to circumscribe this art form. Regarding this point, the artist takes a stance: "I believe that it is inappropriate to delimit sound art with precise boundaries and to confine it. I also think it is impossible to separate sound art from other fields of art, such as music, installation art, performance art and filmmaking. However, I want to propose one element that is particular and essential to the practices associated with sound art: the listening experience."²



When the listening experience is directed towards discovering the sonority of a species or a particular animal, it involves the listener in a transformed world and forces him or her to leave their immediate context behind and to adopt an experimental mode, entering "into a specific temporal and spatial frame,"³ in this case that of the animal. The transposition of the listener into the soundscape of the *other* makes an imaginary encounter possible, a valuable encounter, which, far from being diminished by physical distance, provides a more intimate understanding of what is heard. Here one can detect the influence of Jakob von Uexküll's biosemiotics. Contrary to the simplified and unified view of living species that classical science organized and hierarchically classified according to levels of superiority, Uexküll, towards the turn of the 20th century, proposed a plural understanding of perceptual worlds and undermined our assumption that we share the same relation to space and time as the animal.⁴ Furthermore, in following Uexküll's theories, Giorgio Agamben claims that "the first task of the researcher observing an animal is to recognize the *carriers of significance*, which constitute its environment."⁵ By de-contextualizing the sound that they suggest, Yannick Dauby's works authorize momentary irrptions at the threshold of perceptual worlds and spaces that are alien to us. The cry of the animal and the noise that surrounds it, in this sense act as carriers of significance and generate an *off-field* and *off-frame* knowledge about animal presence and behaviour.

Yannick DAUBY, enregistrements sur l'île de Frioul, Marseille (France)/Field recording on Frioul Island, Marseille (France). Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste/courtesy of the artist.



éloquent si l'on considère les difficultés auxquelles il fut confronté dans ses projets intégrant des oiseaux vivants. Dans la quasi-totalité de ces œuvres à caractère éthologique, l'artiste—qui, rappelons-le, possède une formation en entomologie et en agronomie—fut contraint à s'ajuster ou encore à accepter des comportements ne répondant pas à ses attentes. Dès le début des années 1990, des projets tels que *Loverfinches* (1992-1994), dans lesquels il s'agissait d'enseigner des mélodies populaires à des bouvreuils, reconnus comme d'excellents imitateurs, ou *Untitled (performance with a robin)* (1995) où Höller camoufle un magnétophone et un plumage de rouge-gorge dans un parc, rencontrent des obstacles. Dans le premier cas, moins de la moitié des bouvreuils apprennent les mélodies, dans le second cas, l'installation sonore se voit immédiatement en proie aux attaques d'un rouge-gorge furieux⁸. On retiendra également *Le problème belge* (2007) qui, outre les difficultés logistiques empêchant la présence d'étourneaux européens en sol canadien, ne donna pas lieu à un dialogue aussi riche que le projetait l'artiste. Höller, qui en final s'était contenté d'une volière d'étourneaux ontariens et d'une autre abritant des étourneaux québécois, ne put présenter au public la différence marquée entre les chants des variétés européenne et canadienne, ni observer si un échange entre leurs *dialectes* intraspécifiques aurait lieu. De plus, le relatif calme observé par les oiseaux durant l'exposition contribua à l'altération du projet initial qui visait une écoute active de la part des visiteurs.

Le problème belge révèle parallèlement que la présence forcée d'animaux vivants dans les lieux de diffusion peut, comme dans les parcs zoologiques, engendrer une observation artificielle de leurs comportements, observation qui ne peut échapper à la mise à vue de leur *dénaturalisation*. Rappelant avec justesse que nos attentes envers les animaux sont en décalage avec leur réalité propre, *Pense-bête* (2010-2011) de Frédéric Lavoie met de l'avant un point de vue critique sur cette forme d'observation implicitement contrôlée. À la suite d'une période de production consistant à filmer des animaux sauvages en milieux naturels,

If the audio-naturalist artist's recordings reduce our resistance to the animal's world, stimulating ethological comprehension without anthropocentric projection, this occurs via the paradoxical but necessary relay of the listener's interpretive engagement in the listening experience. Nevertheless, the notion of interpretation brings the human subject back as an inevitable parameter of knowledge, albeit limited, about the animal. Yet, contrary to discourses that question animals on the basis of sociological issues, "animalistic phonography"⁶ allows the animal's expressivity in its environment, whether natural or urban,⁷ to be the object of attentive listening. It is precisely in this inversion, in which the expressivity goes from the animal to the human, that the anthropocentric dimension is removed.

ELUDING THE OBSERVER

Practices that question animals in their natural habitats can be problematic if certain behaviour is expected, or even necessary for the work to function. The case of Carsten Höller is revealing here if one examines the difficulties he faced with his projects involving live birds. In almost all of his works of an ethological character, the artist—who, let us not forget, is trained as an entomologist and an agronomist—was obliged to adjust to or accept behaviours that did not correspond to his expectations. Beginning in the early 90s, projects such as *Loverfinches* (1992–1994), which was about teaching pop melodies to finches, a species known for being excellent imitators, or *Untitled (performance with a robin)* (1995) in which a tape recorder and robin plumage were camouflaged in a park, ran into obstacles. In the first case, less than half of the finches learned the melodies, and in the second, the sound installation immediately fell prey to the attacks of a furious robin.⁸ A further relevant project is *The Belgian Problem* (2007), which, aside from the logistical difficulties preventing the presence of European starlings on Canadian territory, did not lead to as rich a dialogue as the artist had hoped for. In the end, Höller settled for an aviary of Ontario starlings and another of Quebec

Yannick DAUBY, enregistrements à Taiwan en haute altitude/Field recordings in Taiwan's high altitude mountains. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste/courtesy of the artist.



Yannick DAUBY,
Hyla chinensis, arbre à
grenouille endémique à
Taiwan / an endemic
Treefrog of Taiwan.
Photo : avec l'aimable
autorisation de l'artiste/
courtesy of the artist.

l'artiste entend présenter six vidéos sur autant d'écrans munis de détecteurs de mouvement. À l'approche d'un spectateur intéressé par une des séquences, ces détecteurs enclenchent un mécanisme modifiant le contenu visuel de la vidéo: l'animal figurant à l'écran se détourne, quitte le cadre ou se camoufle, signalant une crainte, un malaise qui reflète l'absence d'intérêt envers l'observateur curieux. Au-delà du simple fait de déjouer les attentes du spectateur, *Pense-bête* suggère un rapport plus réaliste dans la rencontre avec un animal sauvage. Selon l'artiste, l'œuvre

« [...] s'inspire du constat qu'en général la vie sauvage nous est présentée comme un spectacle destiné aux humains⁹. » Là encore, mais de façon plus directe que dans les projets sonores de Yannick Dauby, le recentrement sur le sujet humain est rejeté au profit du comportement animal. Dans les deux cas, également, les œuvres font appel à des solutions techniques pour pallier la présence non souhaitable de l'animal à l'extérieur de son habitat naturel. Certes, la part interprétative qui revient à l'auditeur ou au spectateur est centrale au dialogue avec l'œuvre, mais l'objet premier demeure le même : l'animal... *tel qu'il est*. ←

Aseman SABET poursuit des études doctorales en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches sont orientées par la question du temps dans le discours esthétique du XVIII^e siècle et par des enjeux anthropologiques en art contemporain. Elle vit et travaille à Montréal.

ones, but was not able to show the public the marked bird-song difference between European and Canadian varieties, nor to observe if an exchange between the birds' intra-specific *dialects* took place. Furthermore, the birds' relative quietness during the exhibition contributed to the alteration of the initial project, which had sought to involve visitors in an active listening experience.

In parallel, *The Belgian Problem* reveals that the forced presence of animals in display grounds—like zoos—can lead to an artificial observation of their behaviour, which cannot be dissociated from their evident *denaturalization*. Frédéric Lavoie's *Pense-bête* (2010-2011) proposes a critical view of this implicitly controlled form of observation. Following a production period of filming wild animals in natural environments, the artist intends to present six videos on as many screens equipped with motion sensors. Upon the approach of a viewer, interested by one of these sequences, these sensors trigger a mechanism that modifies the video's visual content: the animal displayed on the screen turns away, moves off screen or camouflages itself, thereby signalling fear, unease that reflects a lack of interest in the curious observer. Beyond the simple fact of thwarting the viewer's expectations, *Pense-bête* suggests a more realistic encounter with a wild animal. According to the artist, the work "[...] is inspired by the observation that in general wildlife is presented to us as entertainment for humans."⁹ Here too, but in a more direct manner than Yannick Dauby's sound projects, the refocusing on the human subject is rejected in favour of animal behaviour. Also, in both cases, the works make use of technical solutions to remedy for the not-sought-after presence of the animal outside its natural habitat. Of course, the interpretive role imparted to the listener or viewer is central to the dialogue with the work, but the primary object remains

the same: the animal such *as it is*. ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

Aseman SABET is pursuing doctoral studies in art history at Université de Montréal. Her research is guided by the question of time in 18th century aesthetic discourse and by anthropological issues in contemporary art. She lives and works in Montréal.

NOTES

1. Notons, à titre d'exemple, des magazines tel *National Geographic* ou des chaînes télévisées spécialisées dans les documentaires animaliers / Notably, magazines such as *National Geographic*, or TV channels specializing in nature documentaries.
2. Yannick Dauby, « Art sonore? », *Digital Art Awards Taipei/Sound Art Prize*, 2007, <http://www.kalernet.net/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=116&Itemid=49> / Yannick Dauby, "Sound Art?," *Digital Art Awards Taipei/Sound Art Prize*, 2007, http://www.kalernet.net/joomla/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=22&Itemid=48
3. *Ibid.*
4. Giorgio Agamben, *L'ouvert, de l'homme et de l'animal*, Paris, Rivages, 2002, p. 63-64 / Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, translated by Kevin Attell, Stanford, CA, Stanford University Press, 2004, p.41.
5. *Ibid.*, p. 66 / *Ibid.*, p.42.
6. L'expression est empruntée à Yannick Dauby / An expression borrowed from Yannick Dauby.
7. Sur la phonographie animale en milieu urbain, voir les textes associés à l'émission radiophonique de Yannick Dauby et Olivier Féraud, « Coup de Klaxon, coup de bec: un essai de zoophonie urbaine », diffusée sur Radio-France le 4 novembre 2005, <http://www.kalernet.net/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=50> / For more on animal phonography in an urban setting, see the accompanying texts to Yannick Dauby and Olivier Féraud's radio show titled: "Coup de Klaxon, coup de bec: un essai de zoophonie urbaine", broadcast on Radio-France, November 4, 2005. http://www.kalernet.net/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=50
8. Jennifer Allen, « La petite histoire des choses qui ne se sont pas passées tout à fait comme prévu », in *Deux plus tout: 3 expos de Carsten Höller*, Musée des beaux-arts du Canada, 2007, p. 131-133 / Jennifer Allen, "A Short History of Things That Did Not Quite Work Out as Planned," *One, Some, Many: 3*, National Gallery of Canada, 2007.
9. Frédéric Lavoie, *Pense-bête*, Montréal, 2009.