

**Faculté de philosophie, arts et lettres**

***La ménagerie du photographe belge***  
***Michel Vanden Eeckhoudt***

Auteur : Mathilde Legros

Promoteur(s) : Alexander Streitberger

Année académique 2021-2022 - session de septembre

Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à  
finalité spécialisée: iconologie et études des cultures visuelles



Je tiens à remercier mon promoteur, Alexander Streitberger, pour ses précieux conseils dans la rédaction de ce mémoire.

J'aimerais également dire merci à ma famille et à mes amis pour leur soutien, et plus particulièrement à mon papa, à ma soeur et à Luna pour m'avoir tant soutenu que aidé.

Enfin, je ne saurais jamais dire assez merci à mes compagnons de vie, pour ce qu'il m'apporte dans mon quotidien. J'aimerais aussi dédié ce mémoire à ma Grande Piou qui nous a quitté, sans elle je n'aurais jamais trouvé cet intérêt pour la cause animale.

# **Table des matières**

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Introduction</b>                                                                  | <b>1</b>  |
| <b>Chapitre 1. L'animal devant l'objectif, une histoire</b>                          | <b>7</b>  |
| Les débuts, entre peinture et photographie                                           | 8         |
| Science, chasse et conservation chez le sujet animalier                              | 15        |
| L'animal dans la photographie d'art                                                  | 22        |
| La wildlife photography aux XXe et XXIe siècle                                       | 25        |
| <b>Chapitre 2. La vie de l'artiste</b>                                               | <b>28</b> |
| <b>Chapitre 3. Distance et proximité chez les animaux de Michel Vanden Eeckhoudt</b> | <b>34</b> |
| L'animal du zoo                                                                      | 38        |
| L'animal de l'élevage                                                                | 43        |
| L'animal de la maison                                                                | 46        |
| <b>Chapitre 4. Une influence cartier-bressoniène chez le sujet animalier</b>         | <b>52</b> |
| Images à la Sauvette : un instant décisif de l'animal                                | 54        |
| Un paradoxe photographique entre humanisme et sujet animalier                        | 63        |
| <b>Chapitre 5. L'anthropomorphisme des animaux de Vanden Eeckhoudt</b>               | <b>72</b> |

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| Un anthropomorphisme dans la réception    | 77 |
| Un anthropomorphisme dans la photographie | 85 |
| Conclusion                                | 89 |
| Bibliographie                             | 93 |

# Introduction

Depuis les débuts de l'humanité, l'animal tient une place intégrale dans la vie de l'humain. Qu'il soit notre compagnon ou notre ennemi, notre divertissement ou notre nourriture, l'animal nous entoure et nous rappelle ce concept particulier qu'il pose dans sa relation avec l'humain, celui de l'altérité. Il est cette constante présence quotidienne du non-humain. Similaire dans sa manière de bouger, d'agir, il représente pourtant cet Autre ultime, auquel on ne peut parler. Le silence devenant insupportable, il a fallu dès lors le compenser par une signification<sup>1</sup>. L'art s'est ainsi proposé comme une porte d'échappatoire afin de combler son silence par sa représentation en tant que symboles ou métaphores d'attributs humains. Piliers de la pratique artistique, la figure animale se situe dans une longue tradition de manifestations artistiques multiples, allant de l'image divine vénérée à l'allégorie.

Ainsi, la question posée dans le titre du célèbre essai critique de l'historien d'art, John Berger, *Why Look at Animals?*, lance la réflexion sur la problématique de ce mémoire<sup>2</sup>. Publié au début des années 1980, l'essai a révolutionné la culture visuelle dans le domaine des *animal studies* de par l'approche critique de Berger sur notre relation ambiguë entre l'animal de notre quotidien et l'imaginaire visuel fictif qui l'entoure. Il y fait part plus précisément d'une idée d'aliénation compensée par l'omniprésence du motif animalier dans notre culture visuelle, que ce soit comme jouet ou personnages de livres pour enfants, ou dans sa présence dans les photographies, les documentaires, les zoos, nos lits ou nos assiettes. Mais alors, pourquoi regarder à l'animal maintenant ? Bien que le dicton anglais « words do matter » est vrai, il est pourtant encore plus vrai que dans notre culture contemporaine, l'image importe tout autant, voire plus<sup>3</sup>. Regarder à la représentation de l'animal est ainsi un accès dans la découverte de cet Autre avec qui nous partageons nos vies au quotidien. Regarder à l'animal est une manière également de comprendre la construction d'un imaginaire visuel qui s'est façonné autour d'un être vivant devenu marginalisé

---

<sup>1</sup> ALOI G., « Animals in Art. Symbolism, Presence and Absence », dans GETHYER C. (éd.), *Animals in Art*, catalogue d'exposition, Arken Museum of Modern Art, Ishøj, 25 mai 2020 - 10 janvier 2021, Ishøj, Arken Museum of Modern Art, 2020, p.63

<sup>2</sup> BERGER J., « Why look at animals? », dans BERGER J., *About Looking*, New York, Vintage Books, p.3-28.

<sup>3</sup> CREED B. et REESINK M., « Animals, images, anthropocentrism », dans *NECSUS. European Journal of Media Studies*, t.4, n.1, 2015, p.102.

dans notre société contemporaine. C'est ainsi un moyen de découvrir plus particulièrement, les enjeux spécifiques à sa représentation qui sont tout aussi complexes que sa relation avec l'humain.

Dans cette étude de la représentation du sujet animalier, Michel Vanden Eeckhoudt (1947 - 2015) s'est présenté comme une figure pertinente dans la recherche de ce mémoire. D'une part, cela permet la valorisation d'un artiste belge peu étudié, malgré son importante production photographique. Photographe qui se veut intemporel, Vanden Eeckhoudt a, à travers ses oeuvres en noir et blanc, voulu témoigner de ce qui est vivant, en mettant en avant tant bien le sujet humain que l'animalier. D'autre part, l'approche qu'il prend par rapport à la conception de ses images est pertinente. Selon lui, « J'aime que les images posent question, qu'elles fassent réfléchir. Pour cela, je limite les légendes au strict minimum. Si on donne trop de détails, cela rétrécit le chemin offert au regarder. »<sup>4</sup>. Le chemin qu'il a ainsi créé est un chemin de subjectivité attribuée à l'animal, loin des symboles et des allégories, permettant une analyse plus concrète des enjeux que cette figure présente.

L'objectif de ce mémoire se présente ainsi dans la recherche des enjeux complexes qui entrent en jeu dans la photographie d'un sujet animalier, en s'attardant plus précisément, sur la figure belge de Michel Vanden Eeckhoudt. La question de recherche s'articule dès lors comme suit : ***La ménagerie du photographe Michel Vanden Eeckhoudt***. Le Larousse propose comme définition au nom commun de ménagerie : « Ensemble d'animaux de toutes espèces réunis pour l'étude ou pour la présentation en public. »<sup>5</sup>. Ce mémoire se présente ainsi comme une ménagerie, c'est-à-dire le rapprochement d'un échantillon d'espèces photographiés par l'artiste dans le cas d'une étude sur la figure animale, et plus particulièrement les enjeux spécifiques qui les entourent. Pour ce faire, l'analyse s'appuie dans un premier temps sur les thématiques de proximité et de distance afin de comprendre la représentation de cette relation complexe entre l'humain et l'animal. Ensuite, il sera question de comprendre l'impact que l'influence d'Henri Cartier-Bresson, photographe humaniste du XX<sup>e</sup> siècle, a eu sur l'artiste et son approche du sujet animalier. Enfin, il convient pour terminer de s'attarder sur le concept d'anthropomorphisme, qui s'infiltré d'un côté dans la réception de ses oeuvres animalières et d'un autre côté dans le visuel de certaines d'entre elles. Cette étude se limite

---

<sup>4</sup> VAN EUPEN M., « l'amour la mer l'amer la mort », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p.328

<sup>5</sup> « ménagerie », dans *Larousse*, sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ménagerie/50427>.

malgré tout dans l'analyse des images d'animaux domestiqués, à l'exception de quelques exemples de sujets dits « sauvages ».

Le **premier chapitre** commence par poser les bases de la présence de l'animal à travers l'histoire de la photographie. Bien que peu étudié, le sujet animalier est pourtant une figure clé pour le médium. Dès le départ, l'animal atteste en effet des limites de cette nouvelle technologie, c'est-à-dire son temps de pose. Insouciant à ce besoin de rester figé pendant quelques minutes, il sera d'une grande aide notamment dans le développement de l'appareil photographique. Ce chapitre ne va toutefois pas s'arrêter dans l'aspect technologique mais compte plutôt voyager à travers le XIX<sup>e</sup> siècle afin de découvrir l'utilisation de l'iconographie animalière, dans le contexte du *paragone* entre peinture et photographie et dans le développement d'une technique, propre au médium, la chronophotographie. L'art n'est pourtant pas le seul domaine où s'impose la photographie animalière à cette période. En effet, ce point contextuel continue dans l'analyse de l'importance du sujet animalier dans l'illustration scientifique, dite naturaliste, une arrivée qui lance notamment un débat sur sa pertinence face à la gravure. Il est aussi ici question des débuts d'un nouveau genre photographique propre au sujet animalier « sauvage », la *wildlife photography*, qui se caractérise par son propre enjeu, la conversation de ce dernier. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, l'animal, figure devenue importante, se voit décliner sous les nouveaux genres photographiques qui apparaissent tels que le pictorialisme ou la Photo-secession, par exemple. Ce siècle sera également important pour la *wildlife photography* qui recevra l'opportunité de faire son entrée dans les institutions muséales.

Le **deuxième chapitre**, quant à lui, s'intéresse plutôt à la vie du photographe. Pendant ses quarante ans de carrière, Michel Vanden Eeckhoudt armé de son Leica a parcouru le monde afin d'immortaliser, dans une atmosphère ambivalente qualifiée de *bittersweet*, le quotidien de l'humain et de son compagnon, l'animal. Son parcours artistique est ainsi un bon moyen de situer la place du sujet animalier dans sa production qui se divise à la fois entre une photographie d'auteur et un photo-journalisme.

Dans le **troisième chapitre**, il sera plutôt question d'une analyse de plusieurs photographies de l'artiste avec une approche mêlant à la fois l'établissement des conditions spécifiques de la relation entre l'humain et l'animal, et les thématiques de distance et de proximité qui la caractérise. Pour ce faire, la recherche se base sur l'essai John Berger, mentionné ci-dessus, *Why Look at*

*Animals*?<sup>6</sup>. Le plan de ce chapitre reprend notamment sa distinction des trois animaux domestiqués et marginalisés de notre vie quotidienne, c'est-à-dire l'animal du zoo, l'animal de compagnie et l'animal d'élevage. Trois types de sujets qui ont également été choisis par le photographe. Ainsi, cette partie de l'étude tente de répondre aux questions de comment les notions de proximité et de distance se traduisent-elles à travers ses photographies et si une différence se présente par rapport à la représentation de chacune de ces domestications qui comportent un degré de proximité différent dans la vie courante de l'être humain?

Le **quatrième chapitre** se penchera, pour sa part, sur l'analyse de l'influence que le photographe humaniste français, Henri Cartier-Bresson, a eue sur Michel Vanden Eeckhoudt. Le point est alors divisé en deux parties. La première tente de regarder à la théorie de l'« instant décisif », élaborée en 1952 dans le livre d'artiste de Cartier-Bresson, *Images à la Sauvette*<sup>7</sup>. Une théorie de l'acte photographique que Vanden Eeckhoudt a choisis de mettre en place dans ses photographies, de même que l'association surréaliste qui clarifie cette perception du hasard entremêlé à l'inconscient de l'artiste. En effet, ce sous-point plongera dans ce mélange entre « hasard objectif » de l'« instant décisif » et l'inconscient du monde intérieur d'un artiste tandis que le deuxième sous-point se basera plutôt dans le paradoxe que présente une influence d'un photographe humaniste sur un sujet animalier. Il sera ainsi plus du ressort de la compréhension du mouvement photographique humaniste et de ses caractéristiques afin de les comparer aux images animalières de Vanden Eeckhoudt. Comment un mouvement qui photographie exclusivement l'humain a-t-il ainsi pu influencer une iconographie animalière? Est-il alors question de l'humain dans ses images d'animaux?

Le **cinquième chapitre** clôturera l'analyse des enjeux animaliers à travers le concept d'anthropomorphisme qui apparaît dans la réception des oeuvres de l'artiste et dans la visualisation de certaines d'entre elles. Cette idée d'apposer au sujet animalier des aspects et qualités humaines est en effet omniprésente dans les articles parlant de ses images. La première partie compare de ce fait ce qui est dit dans ces interprétations singulières. Auront-elles un impact considérable dans la compréhension de l'animal et de son image? Le deuxième sous-point, quant à lui, considère les représentations où ce concept d'anthropomorphisme est présent.

---

<sup>6</sup> BERGER J., *loc.cit.*

<sup>7</sup> CARTIER-BRESSON H., *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952.

Enfin, la **conclusion** viendra synthétiser les idées essentielles qui ont été dégagées dans les chapitres précédents afin de souligner les résultats de cette étude sur le sujet animalier.

L'état de la question a été une des premières contraintes rencontrées lors de la réalisation de ce mémoire. L'artiste n'a en effet fait l'objet que d'un texte académique, *La bête humaine*, par l'historien de la photographie et professeur à la Sorbonne, Michel Poivert, à l'occasion d'un catalogue publié pour l'exposition posthume de l'artiste au musée de la photographie à Charleroi en 2022<sup>8</sup>. Dans le cadre de ce court essai, l'auteur n'a pu ainsi que poser les bases d'une recherche sur le photographe, en établissant une synthèse sur sa production esthétique et stylistique de ses sujets humains et non-humains. Ce mémoire se place ainsi comme une source additionnelle dans l'heuristique de Michel Vanden Eeckhoudt.

Une source intéressante pour la compréhension de l'approche photographique de l'artiste, de même que la relation avec son sujet animalier a été Mary Van Eupen, la femme du photographe, qui a été d'une grande aide tout au long de sa carrière artistique, et qui a notamment accepté de se prêter à une interview à l'occasion de ce mémoire<sup>9</sup>.

Cette pauvreté des sources est également présente dans le contexte de l'histoire du sujet animalier dans la photographie. A l'instar de l'artiste, le seul texte académique complet sur le sujet est celui d'un catalogue d'exposition, *Animals in Photographs* rédigé par Kovacs Arpad, conservateur adjoint dans le département de photographie au Getty Museum à Los Angeles<sup>10</sup>. Bien que faisant le tour de la question, le texte reste néanmoins concis, ce qui a donné lieu à une diversification dans les recherches sur ce sujet. L'accessibilité de certaines sources a également été un problème rencontré lors des recherches. De fait, pour l'exemple du texte de Henri Cartier-Bresson dans son livre *Images à la Sauvette*, sa lecture n'a pu être possible que par le biais de courtes citations présentes sur internet et dans des articles étudiant ce sujet<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> POIVERT M., « La bête humaine », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p.205-211.

<sup>9</sup> voir annexes

<sup>10</sup> ARPAD K., *Animals in Photographs*, catalogue d'exposition, *In Focus : Animalia*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 26 mai - 18 octobre 2015, Los Angeles, Getty Publications, 2015, p.6-16.

<sup>11</sup> CARTIER-BRESSON H., *loc.cit.*

En dehors de la limite que pose l'état de la question, un autre point intéressant à mentionner est l'objectivité qu'il a fallu prendre lorsque confronté à une photographie animalière. En effet, de la même manière que le cinquième chapitre l'analyse, la réception d'une oeuvre sur un animal donne lieu à une tendance anthropomorphique de la part du spectateur qui s'empresse de trouver des aspects ou émotions humaines à un sujet non-humain. Personne n'étant à l'abri de ce genre de réflexion, il a fallu faire attention lors de l'étude de ces images de manière à traduire au mieux et sans prétention le sujet et les enjeux qui les entourent.

Enfin, le dernier problème rencontré lors de la réalisation de ce mémoire se place du côté des images. En effet, peu sont encore numérisées à ce jour. Elles sont alors disponibles en version imprimées dans les albums photographiques de l'artiste. Toutefois, la numérisation de certaines d'entre elles, en vue de leur emplacement dans le livre et de sa pliure, a causé quelques problèmes dans le résultat final telles qu'une profondeur moins importante du noir et du blanc ou une image qui ne se présentent pas dans son entièreté (ceci est heureusement à peine perceptible).

« Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise mais lorsqu'elle est *pensive*. »<sup>12</sup>, cette phrase de Roland Barthes résume la réflexion de ce mémoire qui se penche ainsi sur l'animal de notre quotidien qui, à travers l'objectif de Michel Vanden Eeckhoudt, témoigne d'une représentation complexe, multiple, intemporelle et *pensive*.

---

<sup>12</sup> BARTHES R., *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2011, p.65.

# Chapitre 1. L'animal devant l'objectif, une histoire

La tête tournée vers l'objectif, les yeux fermés, allongé sur le foin, le poulain blanc, sans le savoir, vient d'être immortalisé à jamais pour ce qui est, de nos jours, l'une des premières photographies animalières connues (Fig.1.). Avec *Study of a White Foal*, Jean-Gabriel Eynard marque, entre autres, les débuts d'une longue relation entre l'iconographie animale et le médium. Dès son apparition en 1839, par Louis Daguerre et William Fox Talbot, la photographie présente un intérêt pour le sujet animalier. Utilisé dans différents contextes, l'animal devient un sujet important dans le développement du médium, parce que, quoiqu'étant une révolution en termes de technologie artistique, il comporte ses limites : son temps de pose. Prenant plusieurs secondes, voire minutes, le sujet se doit de tenir la pose. Insouciant à ce concept, l'animal illustre cette difficulté que pose l'acte de photographier un sujet en mouvement. Ainsi, les premières photographies d'animaux peuvent être réparties en trois catégories de sujet : le captif, le domestiqué et le mort<sup>13</sup>. Ce premier challenge, présenté par l'animal, n'est qu'un des domaines dans lequel celui-ci va être photographié. Sous différents angles et positions, l'instrumentalisation de l'animal devient un élément clé dans l'histoire de la photographie que ce soit dans sa participation pour le développement de la technologie, dans l'établissement du médium comme art, dans son aide pour les sciences ou encore en devenant un symbole pour sa conservation. Ce chapitre tente, dès lors, de retracer cette longue et complexe histoire entre l'animal et l'objectif : en commençant par son apparition dans le *paragone* entre la peinture et la photographie, pour ensuite regarder à sa représentation dans le domaine des sciences et sa différence avec celui de la *wildlife photography*<sup>14</sup>, enfin cela se termine avec le XX<sup>e</sup> siècle et l'imprégnation du motif animalier dans les différents courants, de même que l'arrivée de la *wildlife photography* dans une institution muséale, par le biais de concours photographiques.

---

<sup>13</sup> ARPAD K., *Animals in Photographs*, catalogue d'exposition, *In Focus : Animalia*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 26 mai - 18 octobre 2015, Los Angeles, Getty Publications, 2015, p.7

<sup>14</sup> Le terme de *wildlife photography* n'a pas de réel équivalent dans la langue française, et sera donc écrit comme suit dans ce chapitre.

## LES DÉBUTS, ENTRE PEINTURE ET PHOTOGRAPHIE

Depuis les débuts de sa conception, la photographie entretient une relation étroite avec la peinture. Développée, à l'origine, par les peintres Nicéphore Niépce, Louis Daguerre et William Fox Talbot, sur base du mécanisme de la *camera obscura* de Leonard De Vinci, la photographie a été initialement mise au service de la peinture dans sa représentation de la réalité<sup>15</sup>.

Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, ce nouveau médium est principalement utilisé pour sa capacité à être une aide technique pour la peinture. D'ailleurs, de grands noms des débuts de la photographie comme Charles Nègre, Édouard Baldus ou encore Louis Daguerre sont également des peintres présentés au Salon<sup>16</sup>. En raison de ce lien originel, les prémices artistiques de la photographie se présentent comme un transfert des modes et courants picturaux déjà établis. Au-delà de la simple imitation, la photographie artistique participe à ces tendances de l'époque. Durant ces cinquante premières années, le médium photographique vient alors renouveler l'art en transposant les codes picturaux de l'époque à une nouvelle technologie<sup>17</sup>. De nombreux genres de la peinture, tel que le portrait, le paysage ou encore la nature morte se retrouvent dès lors transportés derrière l'objectif, souvent accompagnés par leur sujet animalier<sup>18</sup>.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la popularité du sujet animalier est notamment due aux écoles de peinture, celle de Barbizon en France et celle de la Haye aux Pays-Bas. Exposées au Salon de l'époque<sup>19</sup>, ces deux écoles contemporaines penchent toutes deux vers un naturalisme dans l'art. Amoureux de la nature avec un sens de l'observation, ils réalisent principalement des paysages qui se veulent réalistes<sup>20</sup>. Alors influencés en grande partie par les peintres flamands et français du XVII<sup>e</sup> siècle, avec des figures telles que Roelandt Savery et Frans Snyder, les artistes de ces deux

---

<sup>15</sup> « photographie et peinture », dans *Larousse*, sur [https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/photographie\\_et\\_peinture/153827](https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/photographie_et_peinture/153827)

<sup>16</sup> *Ibid*

<sup>17</sup> POIVERT M., « La volonté d'art », dans GUNTHER A. et POIVERT M., *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p.171.

<sup>18</sup> « photographie et peinture », *loc.cit.*

<sup>19</sup> ARPAD K., *op.cit.*, p.8.

<sup>20</sup> « Barbizon school. French painting », dans *Britannica*, mis en ligne le 31 mai 2018, sur <https://www.britannica.com/art/Barbizon-school/> « The Hague School », dans *The Art Story*, sur <https://www.theartstory.org/movement/hague-school/>

mouvements artistiques réincorporent l'idée du motif animal dans leurs paysages (Fig.2.). Toutefois, ayant un accès limité à l'animal, comme le bétail, ils profitent de la photographie en tant qu'outil de référence.

Une série de photographes (Edouard Baldus, Léon Crémère, Camille Sily, Adrien Tournachon,...) trouve ainsi dans la photographie animalière de référence l'opportunité de commercialiser leurs images. Tous photographes, ayant accès direct à l'animal, prennent, de ce fait, des photographies de vaches, taureaux, moutons ou encore chevaux, chiens de chasse et animaux exotiques gardés dans les jardins zoologiques, afin de les vendre en tant qu'aide visuelle pour les peintres<sup>21</sup>. En 1855, Adrien Tournachon, frère du célèbre photographe parisien Nadar, profite de cette iconographie zoologique en se focalisant notamment sur le cheval de course et les animaux de la ferme<sup>22</sup>. Répondant à des commandes dans les concours agricoles, il reconstitue son studio grâce à un simple drap tendu permettant de faire ressortir l'anatomie de l'animal tout en donnant un effet artistique à sa photographie<sup>23</sup>. Ses photographies vont servir non seulement d'aide aux artistes et aux éleveurs mais aussi de documentation de la vie rurale<sup>24</sup>. Une de ses spécialités est notamment le cheval de course. Les images d'équidés, posés devant un fond peint élaboré (Fig.3.), sont ensuite vendues sous forme d'albums à des clients fortunés, parfois propriétaires de ces animaux. Il est d'ailleurs responsable, en partie, de la popularité de ce genre de portrait animalier<sup>25</sup>. Ce type d'images zoologiques s'ajoute à la longue tradition de peinture de portrait animal, existant depuis la renaissance. De la même manière que ces artistes ont peint l'animal domestique, Tournachon figure ses animaux posés devant un simple fond, mettant le sujet portraituré en avant. Cette présence de ce genre pictural n'est pas visible que chez Tournachon. Léon Crémère, un photographe français, est également connu pour ses études sur les chiens de chasse, une représentation dynamique du groupe attendant impatiemment<sup>26</sup> (Fig.4.).

---

<sup>21</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

<sup>22</sup> *Ibid*, p.9/ « Les Nadar, une légende photographique », dans *BnF*, sur [http://expositions.bnf.fr/les-nadar/grand/nad\\_250.php](http://expositions.bnf.fr/les-nadar/grand/nad_250.php)

<sup>23</sup> BOCARD H., « Nadar et le cheval : photographies conservées au château d'Espeyran », dans *In Situ*, mis en ligne le 11 janvier 2013, sur <https://journals.openedition.org/insitu/10002#quotation>

<sup>24</sup> « Lefrisé. 1860 », dans *TheMet*, sur <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284559>

<sup>25</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

<sup>26</sup> *Ibid*

Ce renouveau pour l'intérêt de l'iconographie animale fait aussi apparaître un autre genre dans la photographie animalière : la nature morte. Ceci coïncide avec la revalorisation, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, des travaux des peintres Adriaen Van Utrecht du XVII<sup>e</sup> siècle, et Jean Siméon Chardin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple<sup>27</sup>. Le terme de nature morte s'accorde avec le caractère inanimé des objets qui en font sa composition. Arrangements floraux, objets et gibiers morts sont les motifs allégoriques populaires de ce genre artistique. Pour la photographie, le choix de ce type de composition est vite devenu intéressant dans les premières expériences du médium, compte tenu de l'inertie des sujets par rapport au besoin d'un long temps de pose<sup>28</sup>. Le photographe parisien, Adolphe Braun, en fait notamment sa spécialité. Il commence son activité dans l'aide visuelle en publiant son premier catalogue sur des compositions florales, *Fleurs photographiées*, pour les producteurs de textile. Néanmoins, il se tourne rapidement dans les années 1860 vers les animaux<sup>29</sup>. Ses natures mortes commencent, dès lors, à mettre en scène des corps de lièvres, faisans et sangliers sauvages. *Still life of a hunting Scene* (Fig.5.), par exemple, présente un arrangement élaboré entre le végétal, l'animal et l'objet<sup>30</sup>. L'approche du photographe lui vaut d'être souvent comparé aux oeuvres du célèbre peintre français, Chardin (Fig.6.)<sup>31</sup>. La photographie, en elle-même, par sa disposition artistique, vient se détacher de la simple aide technique en devenant une oeuvre d'art<sup>32</sup>. En prime, la large taille choisie par Braun pour ses images prouve que la photographie est destinée à être accrochée au mur à la même hauteur qu'un tableau peint<sup>33</sup>. Quant à son intervention dans le maniement du pigment, cette couleur rouge-brunâtre rajoute à la volonté artistique de l'artiste pour ses photographies, une volonté valorisée dans des livres appelant à l'établissement du médium dans l'art, comme *L'art de la photographie* d'Eugène Disdéri, et *La photographie considérée comme art et industrie* de Pierre-Louis Pierson<sup>34</sup>.

En outre, l'arrivée du médium photographique pendant la période victorienne a permis de donner un souffle nouveau à leur idée de portrait de la Nature. L'image de Llewelyn nommée

---

<sup>27</sup> *Ibid*, p.9-10.

<sup>28</sup> MARTINEAU P., *Still life in photography*, Los Angeles, Getty publication, 2010, p.6.

<sup>29</sup> *Ibid*, p.8.

<sup>30</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

<sup>31</sup> MARTINEAU P., *loc.cit.*

<sup>32</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

<sup>33</sup> MARTINEAU P., *loc.cit.*

<sup>34</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

*Piscator No.2* (Fig.7.), publiée dans un album d'une société photographique londonienne, présente ce qui semble être un moment succinct dans la vie de ce héron<sup>35</sup>. Posé au milieu de l'eau, entouré d'une végétation pittoresque, il regarde devant lui. Son reflet se dévoile sur l'eau. Toutefois, ce moment, qui pourrait être vu comme éphémère, semblerait être une mise en scène de l'auteur. D'après la légende qui l'accompagne, la photographie a demandé un temps d'exposition d'une vingtaine de minutes, démontrant que l'animal est, en réalité, empaillé. Cette mise en scène, de la part du photographe, peut être de ce fait comparée à la recherche de l'arrangement visuellement harmonieux présent dans les conventions picturales de l'époque<sup>36</sup>.

Dans son photo-essai, Charles Millard explique que selon lui, la photographie victorienne occupe un milieu entre la photographie française et américaine des débuts. A la fois, entre l'entraînement artistique que nombreux photographes français ont eu - Louis Daguerre, par exemple, est peintre - et le parcours scientifique des américains - Samuel Morse, considéré comme le père de la photographie aux Etats-Unis, est inventeur -, les photographes victoriens démontrent les principes artistiques d'une composition harmonieuse tout en gardant une certaine pureté de la scène. La Nature étant leur sujet principal, son portrait, selon Millard, révélerait « the spirit of place, an inviolable atmosphere »<sup>37</sup> où l'humain et l'animal ne servent qu'à accentuer la composition et à lui donner une dimension émotionnelle. Le héron de Llewelyn, ainsi, n'est qu'une entrée dans le sujet végétal de la photographie, tout en créant également une ambiance émotionnelle à la scène. Bien que cet oiseau pourrait être vu comme le sujet principal de la scène, il n'est en réalité qu'un accessoire. Selon Millard, la photographie victorienne est formée de deux traditions, une littéraire, en vue de son approche textuelle de la scène, et une artistique, en relation avec le genre du paysage<sup>38</sup>. De ce fait, comme dans une peinture de paysage, la photographie victorienne dévoile un portrait de la Nature, prédominant tout autre sujet, animalier ou humain<sup>39</sup>. Une photographie se focalisant plus sur une ambiance que sur les éléments qui la composent<sup>40</sup>. Redécouvertes dans les

---

<sup>35</sup> *Ibid*, p.7-8.

<sup>36</sup> *Ibid*.

<sup>37</sup> MILLARD C., « Images of Nature : A photo-Essay », dans KNOEPFLMACHER U.C. et TENNYSON G.B (éd.), *Nature and the Victorian imagination*, Los Angeles, University of California press, 1977, p.23-25.

<sup>38</sup> BROWER M. « "Take Only Photographs": Animal Photography's Construction of Nature Love », dans *Journal of InVisible Culture*, n.9, mis en ligne le 20 octobre 2005, sur <https://ivc.lib.rochester.edu/take-only-photographs-animal-photographys-construction-of-nature-love/>

<sup>39</sup> MILLARD C., *loc.cit*.

<sup>40</sup> BROWER M. « "Take Only Photographs": Animal Photography's Construction of Nature Love », *op.cit*.

archives dans les années 1960, les photographies de Llewelyn font notamment l'objet d'une exposition à la Royal Photographic Society où les spectateurs, ignorants l'incapacité technique de la capture d'un sujet en mouvement pour le médium à cette période, y voient des images d'animaux vivants<sup>41</sup>.

En dehors du portrait victorien, un autre type voit le jour au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la carte de visite. Le portrait carte de visite est une réédition photographique de la carte de visite annotée, du siècle précédent. Déposée en 1854 par Eugène Disdéri<sup>42</sup>, l'objectif recherché est de pouvoir élargir la clientèle de son studio photo. Ainsi, son idée constitue en la réduction du simple portrait en un format réduit mais, également multiplié grâce à un « châssis multiplicateur »<sup>43</sup>. Rapidement, les cartes de visite sont échangées comme cartes d'affaires ou comme souvenirs entre amis et connaissances. Son importance grandissant, de nombreux studios ouvrent à travers l'Europe. Élément utile pour la communication, elle devient tout autant indispensable dans la perception sociale de l'individu immortalisé<sup>44</sup>. Le portrait est alors méticuleusement agencé de manière à représenter le statut de cette personne. A travers les décors, le fond, les vêtements et la posture, il essaye de témoigner d'une certaine classe sociale<sup>45</sup>. Peu à peu, l'animal s'ajoute à la composition de ceux-ci.

Qu'il soit en peluche ou domestiqué, le motif animalier dans ce genre d'images, représente à la fois un marqueur socio-économique, comme les autres objets, mais aussi son statut dans la sphère familiale (Fig.8.)<sup>46</sup>. Représenté, dans ce cas seul, le sujet canin de cette carte de visite (Fig.9.) réaffirme par exemple son statut dans l'entourage de son maître. Compris comme un membre de la famille, l'animal et sa photographie est vue comme une déclinaison de son propriétaire, de son identité<sup>47</sup>. En ville ou en campagne, le XIX<sup>e</sup> siècle est en effet une période où la sphère du privé se replie, avec l'affirmation de l'animal domestiqué à l'intérieur. Ainsi, les animaux domestiqués se

---

<sup>41</sup> HARKER M., « Animal photography in the 19<sup>th</sup> century », dans NOBLE A., *The Animal in Photography, 1843-1985*, Londres, The Photographers' Gallery, 1986, p.24.

<sup>42</sup> CHARPY M., « La bourgeoisie en portrait . Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », dans *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, mis en ligne le 1 juin 2009, <https://journals.openedition.org/rh19/1382>

<sup>43</sup> « Le portrait carte-de-visite », dans *BnF*, sur <http://expositions.bnf.fr/portraits/reperes/index2.htm>

<sup>44</sup> ARPAD K., *op.cit.*, p.9.

<sup>45</sup> « Le portrait carte-de-visite », *loc.cit.*

<sup>46</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

<sup>47</sup> DE BAECQUE A., « Nous sommes des animaux », dans DE BAECQUE A., *Le bestiaire imaginaire. L'animal dans la photographie, de 1850 à nos jours*, catalogue d'exposition, Palais Lumière, Évian, 9 octobre 2010 - 16 janvier 2011, Paris, ESFP, 2010, p.20.

distinguent des autres par leur proximité intime et sentimentale à l'être humain, résultant par leur présence dans ce portrait photographié<sup>48</sup>. Par ailleurs, ce genre étant d'origine picturale, plusieurs de ces choix artistiques - fonds, décors, postures - sont le résultat d'une ample tradition du portrait peint<sup>49</sup>. L'animal y est souvent utilisé comme accessoire ou en tant que symbole. De ce fait, l'iconographie animale dans le genre du portrait, et plus particulièrement, la carte de visite, découle de la peinture, mais prend un sens plus intime et social derrière l'objectif de la caméra.

Au-delà de témoigner des limites du médium, la photographie animalière a joué un rôle important dans son développement technologique. En vue de l'incapacité du sujet animalier à comprendre le concept de pose, l'animal se présente comme un attribut intéressant dans la recherche sur l'enregistrement du mouvement en photographie. Au début des années 1870, l'essai d'Etienne-Jules Marey, *La machine animale : locomotion terrestre et aérienne*, devient dès lors le point de départ dans l'étude photographique du mouvement. Physiologiste français reconnu, Marey théorise à l'intérieur que lorsque le cheval galope, aucune de ses pattes ne toucherait le sol. Intéressé par son approche sur le mouvement hippique, l'homme d'affaire américain, Leland Straford, fait appel en 1872 au photographe américain, Edward Muybridge, pour lui commander une preuve visuelle de cette hypothèse<sup>50</sup>. Selon ce dernier, il décrit la recherche du mouvement comme suit : « la tentative de capter la posture des animaux en mouvement est aussi ancienne que l'art lui-même, si elle n'est pas à l'origine de l'art »<sup>51</sup>. Ainsi, sur base des théories élaborées par Marey, Muybridge établit un dispositif photographique le long d'une piste d'un hippodrome, composé de douze appareils photographiques, étant actionné par une corde rompue par le cheval lorsque celui-ci passe devant au galop. Ses photographies de l'équidé (Fig.10.) sont un succès. Prouvant la théorie de Marey, elles ont également permis d'immortaliser quelque chose, d'encore invisible à l'oeil nu à cette époque. De ces recherches scientifiques va naître un genre de la photographie, utilisant l'animal et l'humain comme sujet principal, la chronophotographie<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> LORENZI C., « Damien BALDIN, Histoire des animaux domestiques, XIXe-XXe siècles », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, mis en ligne le 1 juin 2016, sur <https://journals.openedition.org/rh19/5053>

<sup>49</sup> CHARPY M., *loc.cit.*

<sup>50</sup> ARPAD K., *op.cit.*, p.11.

<sup>51</sup> CHASIGAUD V., *Histoire de l'illustration naturaliste. des gravures de la Renaissance aux films d'aujourd'hui*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2009, p.147.

<sup>52</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

Plus précisément, la chronophotographie est une technique permettant l'étude du mouvement grâce aux prises de vues succinctes d'un sujet en mouvance<sup>53</sup>. Après avoir échangé plusieurs correspondances, ce n'est qu'en 1881 que Marey et Muybridge se rencontrent enfin. Déçu de l'incapacité du dispositif de Muybridge à capturer les sujets aviaires, le français décide de créer un fusil photographique<sup>54</sup>, pouvant capturer l'oiseau douze fois par seconde grâce à un processus de plaque circulaire<sup>55</sup>. Il écrit : « J'ai un fusil photographique qui n'a rien de meurtrier, et qui prend l'image d'un oiseau qui vole, ou d'un animal qui court, en un temps moindre de 1/500 de seconde. Je ne sais si tu te représentes bien cette rapidité, mais c'est quelque chose de surprenant. »<sup>56</sup>. Il arrive alors à « fusiller » photographiquement un héron en plein vol (Fig.11.) sur une même image. Par la suite, les deux publient respectivement leurs recherches, accompagnées de leurs chronophotographies, sous le titre de *Animal Locomotion* pour Muybridge et *Études photographiques sur la locomotion de l'homme et des animaux* pour Marey<sup>57</sup>. D'un point de vue artistique, cette avancée technologique a été importante dans la représentation de l'animal. Jusqu'à ce jour, le galop d'un cheval était, par exemple, représenté en peinture les quatre pattes en l'air étendues, comme dans le Derby d'Epsom de Géricault (Fig.12.)<sup>58</sup>, alors que la chronophotographie de Muybridge prouve que les pattes se replient sur elles-mêmes au lieu d'appliquer une extension (Fig.10.). Depuis, l'image artistique d'un galop ou d'un trot se trouve changée. Cet avancement dans le médium a également permis de changer sa perception quant à ses possibilités plastiques. Depuis ses débuts, la photographie est perçue comme mécanique aux yeux des artistes. Avec la chronophotographie, l'image a réussi à dépasser la simple perception d'aide visuelle en devenant une inspiration pour certains courants picturaux ou artistes comme Marcel Duchamp et les futuristes italiens<sup>59</sup>. De ce fait, la photographie, dans ce cas, a influencé la peinture par sa capacité à immortaliser sur une surface bi-dimensionnelle le mouvement. Un accomplissement dans l'affirmation que la photographie a une place dans l'art, lancée par, au départ, un sujet animalier.

<sup>53</sup> JONES J., « Glossaire », dans GUNTHER A. et POIVERT M., *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p.601.

<sup>54</sup> HÉRAN E., « La capture du mouvement », dans *Beauté Animale*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 21 mars-16 juillet 2012, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012, p. 64

<sup>55</sup> CORCY M.-S., « Fusil chronophotographique », dans *Google Arts&Culture*, sur <https://artsandculture.google.com/asset/chronophotographic-gun-Étienne-jules-marey-otto-lund/KAFgqcxSaDadqw>

<sup>56</sup> Lettre d'Etienne-Jules Marey à sa mère le 3 février 1882, citée par FRIZOT M., *E.J. Marey : 1830-1904 : la photographie du mouvement*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977, p.26.

<sup>57</sup> HÉRAN E., *op.cit.*, p.67

<sup>58</sup> *Ibid*, p.64.

<sup>59</sup> « photographie et peinture », *loc.cit.*

## SCIENCE, CHASSE ET CONSERVATION CHEZ LE SUJET ANIMALIER

Le XIX<sup>e</sup> siècle apparaît comme un siècle de changements dans l'organisation sociale du domaine des sciences. Les sciences commencent à atteindre un plus large public grâce à une augmentation des publications scientifiques et l'accès à des lieux comme les muséums d'histoire naturelle, les planétariums et les jardins botaniques. En parallèle avec l'affirmation de disciplines scientifiques distinctes, l'arrivée de la photographie entre en corrélation avec cette réorganisation du monde scientifique, adoptant une pratique plus collective qu'individuelle comme vue ci-dessus. Malgré l'attribution de caractéristiques telles que la transparence et l'objectivité au procédé, la photographie n'était pourtant pas considérée au départ comme un meilleur moyen pour figurer la vision scientifique face aux schémas et dessins déjà utilisés. Même si cette transparence et cette objectivité sont parfois faussées par des retouches de graveurs, pour amener l'œil du spectateur à l'essentiel, le médium photographique finit par devenir un outil d'analyse scientifique<sup>60</sup>. Quoiqu'étant une évidence pour le domaine richement illustré de la zoologie<sup>61</sup>, l'image photographique, à ses débuts, ne sait s'imposer devant le succès de l'illustration dessinée.

Toutefois, ceci changera avec le projet entrepris par Louis Pierre Rousseau, assistant naturaliste au département de Zoologie du Muséum, et Achille Devéria, conservateur au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Ils décident tous les deux de mettre le daguerréotype au service de la collection des animaux rares du Muséum d'histoire naturelle, immortalisée alors par les photographes, Louis Auguste Bisson et Auguste Rosalie Bisson (Fig.13.)<sup>62</sup>. *La Photographie zoologique* voit le jour dans les années 1853, sous forme de fascicules<sup>63</sup>. Cette idée de retranscription des collections en photographies est notamment reprise à Londres au British Museum, avec Roger Fenton<sup>64</sup>. Cette publication intervient dans le débat important qui oppose le

---

<sup>60</sup> BRAUN M., « Aux limites du savoir », dans GUNTHER A. et POIVERT M., *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p.140.

<sup>61</sup> GALL A., « Retouching, staging, and authenticity Early animal photography and the tradition of popular zoological illustration around 1900 », dans HILLNHUETER S., KLAMM S. et TIETJEN F. (éd.), *Hybrid photography. Intermedial Practice in Science and Humanities*, Londres, Routledge, 2021, p.153.

<sup>62</sup> BRAUN M., *op.cit.*, p.155.

<sup>63</sup> LAUGÉE T., « La Photographie zoologique, d'Achille Devéria et Louis Rousseau », dans *Revue de la BnF*, vol.54, n.1, 2017, p.120-129.

<sup>64</sup> BRAUN M., *loc.cit.*

dessin à la photographie dans le contexte de l'illustration scientifique, et dans ce cas, zoologique. La présence de divers détails et les différentes démonstrations que la photographie apporte face à la nécessité de plusieurs images pour les retranscrire dans le dessin, montrent que la photographie devient l'outil préféré dans l'illustration du discours scientifique. C'est dans ce contexte que se développe ainsi la photographie dite zoologique et non animalière. Au départ, une différence réside entre ces deux notions, quand bien même synonymes, la première se voulant neutre et objective dans un domaine scientifique tandis que l'autre se place plus d'un point de vue artistique<sup>65</sup>. Au fur et à mesure, les deux concepts vont néanmoins se rejoindre et se confondre.

De ce fait, la tradition picturale n'est pas le seul domaine dans lequel le sujet animalier vient s'inscrire. En effet, l'illustration naturaliste utilise la photographie, bien qu'avec un peu d'appréhension au début, comme un nouveau moyen de compléter les textes scientifiques. Illustrant les traités depuis la Renaissance, les images naturalistes n'affichent pas la Nature, mais la botanique et la zoologie en relation avec un discours écrit où chacun aide à la compréhension de l'autre<sup>66</sup>. L'utilisation de la photographie dans cette typologie de l'image évolue parallèlement avec les progrès techniques du médium<sup>67</sup> : le raccourcissement du temps de pose permet une prise plus facile de l'animal en mouvement, grâce à l'apparition dans les années 1880 de la plaque sèche<sup>68</sup>; l'allègement de l'équipement aide à son transport dans des milieux sauvages; et, la similigravure favorise l'apparition de l'image photographique dans l'édition. Ce n'est que dans le courant des années 1890 que les premiers livres scientifiques, entièrement illustrés de photographies, sortent<sup>69</sup>.

La querelle d'auparavant entre la photographie et le dessin, de même que la gravure, dans l'illustration naturaliste, persiste. Les débuts hasardeux du médium s'expliquent par la capacité de l'illustrateur d'avoir mainmise sur le résultat final et de, donc, donner une dramatisation et une impression de vitalité pendant que les premières images photographiques se doivent de montrer, principalement, des sujets en position statique, assurée par une tierce personne, ou des animaux empaillés. Certains chercheurs notent dès lors l'absence d'un enjeu visuel précis dans l'image : est-ce qu'elle représente l'animal dans son habitat ou fait-elle partie de la photographie victorienne de

---

<sup>65</sup> LAUGÉE T., *loc.cit.*

<sup>66</sup> CHASIGAUD V., *op.cit.*, p.10.

<sup>67</sup> *Ibid*, p.160.

<sup>68</sup> GALL A., *op.cit.*, p.156.

<sup>69</sup> CHASIGAUD V., p.160.

la Nature ? À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le débat est tranché par la suprématie de la photographie, privilégiée pour ses qualités d'objectivité mais également de rapidité de la prise face à un sujet en mouvement<sup>70</sup>. L'auteur de ce passage du journal *Nature* de 1901 rajoute entre autres dans cette victoire de la photographie la caractéristique, selon lui, d'exactitude dans la représentation de son sujet animalier : « THE advantages of photography as compared with wood-engraving for the illustration of works on natural history are in many ways so great that any attempt to perfect and popularise the methods in use should be heartily welcomed. Quite apart from artistic effect, the great superiority of photography is that it ensures absolute accuracy, and, when living animals are the subjects, shows them in natural attitudes. »<sup>71</sup>.

L'enjeu de la mise en scène dans la photographie zoologique figure, entre autres, dans les travaux du photographe prussien Ottomar Anschütz, notamment connu pour son amélioration dans l'obturateur de l'appareil photographique, de manière à avoir un temps d'exposition réduit<sup>72</sup>. En plus de l'amélioration qu'il apporte à son équipement, il décide également d'intervenir dans la composition de ses photographies suite à sa volonté de donner l'idée que le sujet animal se trouve dans son habitat naturel, bien que son studio photo de prédilection est le zoo. Empruntant l'idée des fonds peints du portrait, l'animal se retrouve transposé, le temps d'une photographie, dans un autre environnement, bien souvent dramatisé. C'est ainsi qu'en 1888 les deux guépards du zoo de Breslau<sup>73</sup> sont portraiturés (Fig.14.), se détachant d'un fond peint et accompagnés également, d'un avant-plan artificiel. Assurant la position de l'animal devant l'objectif et sous une bonne source de lumière, Anschütz pousse sa mise en scène jusqu'à affamer l'animal au préalable, les capturant dès lors se jetant sur la nourriture tant attendue. Son implication dans la photographie ne s'arrête pas à l'arrangement des éléments photographiés mais s'étend aussi à des retouches pour l'amélioration de la netteté de l'image. Bien que sa photographie semble s'éloigner de l'animal empaillé de la photographie victorienne de la Nature, le photographe garde une influence considérable sur la mise en scène<sup>74</sup>. De ce fait, il continue également la tradition de l'illustration gravée où le fond, l'environnement et la pose du sujet animalier sont bien souvent manipulés par l'illustrateur à des

---

<sup>70</sup> *Histoire naturaliste*, p.144.

<sup>71</sup> « Animal Photography », dans *Nature*, vol.65, n.1672, le 14 novembre 1901, p.33.

<sup>72</sup> BROWER M., « The photographic blind as a technology of animal representation », dans CRAMEROTTI A. (éd.), *The Blind*, Bristol, Intellect Ltd, 2015, sur <https://www.matthewfrancisbrower.com/the-blind-essay>.

<sup>73</sup> Breslau s'appelle maintenant Wrocław.

<sup>74</sup> GALL A., *op.cit.*, p.156-158.

fins plastiques et non véridiques. Ses photographies auront notamment l'occasion d'être archivées dans de célèbres académies artistiques européennes. Anschütz propose également que celles-ci soient utilisées comme illustrations scientifiques car, selon lui : « no human hand is capable of producing such a true image »<sup>75</sup>. Et, malgré les modifications apportées dans le tirage, la communauté scientifique ne semble point dérangée par ces changements fallacieux mais en fait plutôt l'éloge<sup>76</sup>.

Les travaux d'Anschütz soulèvent, d'autre part, la question de la représentation de l'animal dans son habitat naturel. Un intérêt pour l'environnement du sujet caractéristique du début du XX<sup>e</sup> siècle qui a vu voir la démocratisation entre autres des musées d'histoire naturelle, de même que la reconnaissance de l'importance de l'étude de la nature. En effet, à cette époque, un changement s'opère dans ce domaine d'études où une compréhension de la nature à travers un système écologique, une analyse de l'habitat et du comportement de l'animal qui l'habite est préféré à la tradition de Carl Von Linné et de son système taxinomique. De ce fait, le développement du musée d'histoire naturelle s'est penché sur l'aspect d'une conscience écologique, lié à des systèmes de représentation tels que le diorama et la photographie de nature. Ainsi, les deux dispositifs de cette période démontrent ce besoin de représentation réaliste de leur sujet, en commençant par l'attention porté à l'espace écologique qui l'entoure<sup>77</sup>.

Bien qu'au départ, les photographes semblaient privilégier les fonds peints pour illustrer cet habitat naturel, certains décident néanmoins de tenter de photographier un animal à l'état sauvage, les premières tentatives connues remontant à deux expéditions sur le continent africain. La première de 1858 est une mission sur le fleuve Zambèze menée par l'écossais David Livingstone. Parti avec deux appareils photographiques, sa volonté est de réussir à capturer une série d'animaux natifs du continent : zèbres, éléphants, gnous,... Cinq ans plus tard, la deuxième expédition organisée par l'allemand Gustav Fritsch prend place en Afrique du Sud. Aucune photographie n'est ressortie de ces deux expéditions. Cet échec s'explique par le mélange problématique entre l'équipement, fait de plaque humide de collodion, la météo et le sujet en mouvement.

---

<sup>75</sup> citation traduit de l'allemand en anglais dans GALL A., *ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> STREITBERGER A., « Entangled environments. Diorama, photography, and the staging of natural surroundings », dans HILLNHUETER S., KLAMM S. et TIETJEN F. (éd.), *Hybrid photography. Intermedial Practice in Science and Humanities*, Londres, Routledge, 2021, p.106-108.

Bien qu'aucune photographie d'un sujet vivant n'ait été prise, Fritsch revient de son voyage avec des images d'animaux morts, préalablement chassés et tués. Cette pratique de la chasse de l'animal, chez les naturalistes, est assez commune dans les expéditions scientifiques, étant donné la facilité qu'un animal mort apporte dans la réalisation de son dessin, comme le note le célèbre illustrateur naturaliste John James Audubon : « I shot, I drew, I looked upon nature ». L'une des premières photographies d'un animal vivant dans son habitat peut être attribuée à Charles A. Hewins qui capture une cigogne dans son nid en 1870, mais la plus notable des photographies reste celle prise lors de l'expédition du HMS Challenger. Après avoir parcouru les mers pendant quatre ans, de 1872 à 1876, les membres de l'équipage, composés à la fois de photographes et de scientifiques, reviennent avec, notamment, des photographies de pingouins et d'albatros<sup>78</sup>.

Un autre type d'habitat qui pose également un défi pour les naturalistes est l'eau. Certains, dont William Thompson et Louis Boutan, tentent dès lors de photographier les fonds marins et la vie qui l'occupe. Après s'être penché sur le problème de l'imperméabilité de l'appareil photographique, Boutan arrive à immortaliser la vie marine - algues, mollusques, anémone - (Fig.15.) qu'il publie, par la suite, dans son livre, *La Photographie sous-marine et les progrès de la photographie*<sup>79</sup>.

À cette époque, les pionniers de cette branche de la photographie animalière sont les frères Richard et Cherry Kearton qui commencent la discipline dans les années 1890. Seulement cinq ans plus tard, ils publient leur premier livre *British Bird's Nests : How, where and when to find and identify them*. Leurs travaux vont notamment permettre l'émergence de ce qui est appelé, la *wildlife photography*, un genre se développant, dans un premier temps, en tant qu'illustration scientifique de sociétés géographiques, comme la National Geographic Society. Ils deviennent aussi célèbres, en étant les premiers à concevoir des techniques afin de pouvoir s'approcher de leur sujet craintif. Descendant en rappel le long de falaises ou grimpant des arbres, une variété de techniques est utilisée afin de ne pas faire fuir les oiseaux<sup>80</sup>. Les animaux ne sont ainsi pas les seuls sujets de leurs livres, sortant, par la suite, des livres pédagogiques sur leurs expérimentations farfelues afin d'assurer la discrétion de ce nouveau type de photographes<sup>81</sup>. En dehors du problème d'accès au

---

<sup>78</sup> ARPAD K., *op.cit.*, p.11.

<sup>79</sup> CHASIGAUD V., p.148.

<sup>80</sup> ARPAD K., *op.cit.*, p.12

<sup>81</sup> CHASIGAUD V., p.161-163.

sujet tant convoité, le photographe animalier fait aussi face au problème de l'habit. Afin de ne pas se faire remarquer, les frères Kearton élaborent alors une série d'équipements de camouflage. Des techniques qui ne sont pas nouvelles pour le domaine de la chasse, nécessitant également de proximité avec leur cible. Ainsi, les méthodes utilisées depuis longtemps par les chasseurs sont adoptées par les photographes animaliers. Une de celles-ci, nommée *Hunting Blind*, se compose d'un écran permettant de cacher le prédateur de sa proie. La pratique est alors transposée aux besoins presque similaires du photographe, ainsi nommée et théorisée par Matthew Bower, *The Photographic Blind* ; elle est encore, à ce jour, utilisée dans le cadre de la photographie d'animaux sauvages, appelée plus communément, *wildlife photography*<sup>82</sup>. Au départ perçue alors comme une extension de la chasse, la photographie animalière, surnommée aussi « chasse photographique » permet aux avides chasseurs de pouvoir pratiquer leur sport en dehors de la saison<sup>83</sup>. L'image de la proie, toujours vivante, devient en quelque sorte un trophée, publiée dans des revues sportives. Habillés comme des chasseurs, cachés derrière un écran, les frères Keartons expliquent que leurs photographies ne sont qu'un continuum de cette pratique sportive<sup>84</sup>.

Dès ses débuts, le genre de la « chasse photographique » est bien accueilli. Sa contrepartie, bien qu'ayant une place importante dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle, est en effet accusée d'être pratiquée à l'excès menaçant la faune de l'Amérique du Nord et de l'Afrique. Apparaissant comme une alternative, la photographie animalière est dès lors promue par les militants de la protection de l'environnement. Le président américain Théodore Roosevelt en fait notamment la promotion dans un de ses livres : « Ce sera un grand malheur si notre faune sauvage disparaît des montagnes, des plaines et des forêts, pour n'être conservée, le cas échéant, que dans les grandes réserves naturelles. (...) De plus en plus, comme il devient nécessaire de préserver le gibier, nous espérons que la caméra supplantera largement la carabine. ».<sup>85</sup> C'est sans rappeler les mots mentionnés par Etienne-Jules Marey dans une lettre à sa mère sur son invention chronophotographique: « J'ai un fusil photographique qui n'a rien de meurtrier »<sup>86</sup>. Cette idée de préservation de l'animal commence à gagner en popularité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'émergence de mouvement de conservation de la faune et de la flore favorise la solution de l'appareil photographique face au fusil. L'entreprise

---

<sup>82</sup> BROWER M., « The photographic blind as a technology of animal representation », *loc.cit.*

<sup>83</sup> ARPAD K., *op.cit.*, p.6.

<sup>84</sup> BROWER M., « The photographic blind as a technology of animal representation », *loc.cit.*

<sup>85</sup> CHASIGAUD V., p.166.

<sup>86</sup> Lettre d'Etienne-Jules Marey à sa mère le 3 février 1882, citée par FRIZOT M., *loc.cit.*

Kodak en donne l'exemple dans l'une de ses publicités de 1905, figurant la phrase « There are no Game Laws for those who Hunt with a Kodak »<sup>87</sup>.

Cette volonté de conservation chez les photographes fait apparaître un nouveau genre dans la photographie animalière, la *wildlife photography*. Répondant à la même idée que l'illustration scientifique, elle se base sur la représentation déontologique de l'animal dans son environnement naturel, désintéressée de toute fin artistique. Toutefois, l'image naturaliste se différencie de la *wildlife photography* par son rattachement à un texte scientifique et pédagogique tandis que l'autre peut se permettre de figurer indépendamment de tout discours. La naissance de ce genre de la photographie est également provoquée en partie grâce à l'émergence des mouvances militantes pour la conservation de l'animal<sup>88</sup>. Aucune définition précise n'existant, les deux points importants à retenir sont donc la représentation de l'animal dans son habitat et sa valeur éthique dans la conservation de son sujet.

Une des figures importantes de ce genre est par exemple Georges Shiras III, reconnu pour être le premier à avoir photographié l'animal en utilisant un flash et un « piège à caméra »<sup>89</sup>. Né en 1859 en Pennsylvanie, Shiras commence pourtant à travailler comme politicien et avocat. Dès l'enfance, il voue une passion pour la chasse. Toutefois, dans les années 1890, pendant une période hors saison de la chasse, il s'arme, à la place, d'un appareil photographique<sup>90</sup>. Subjugué par la beauté de la Nature, il décide dès lors d'échanger le fusil pour l'appareil et dédie le reste de sa vie à la défense de l'animal par le biais, notamment, de l'image<sup>91</sup>. Surpris dans l'obscurité de la nuit, les animaux de Shiras sont les premiers à dévoiler la vie nocturne de leurs espèces, souvent méconnues de l'humain (Fig.16.). Ses photographies obtiennent vite l'attention de la National Geographic Society qui décident de publier plusieurs de ses images dans leur revue célèbre, *National Geographic*. L'article, *Hunting Wild Game with Flashlight and Camera*, paraît en 1906 et sera l'un des seuls à être réédités dans l'histoire du journal. Ce n'est qu'en 1935, suite à la demande du

---

<sup>87</sup> ARPAD K., *op.cit.*, p.6-7.

<sup>88</sup> ARPAD K., *op.cit.*, p.12-13.

<sup>89</sup> « The first-ever photographs of animals at night », dans *Literary Hub*, mis en ligne le 22 décembre 2015, <https://lithub.com/the-first-ever-photographs-of-animals-at-night/>

<sup>90</sup> WENDER J., « Meet Grandfather Flash, the Pioneer of Wildlife Photography », dans *National Geographic*, mis en ligne le 20 novembre 2015, <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/meet-grandfather-flash-the-pioneer-of-wildlife-photography>.

<sup>91</sup> « George Shiras: In the Heart of the Dark Night », dans *artbook*, <https://www.artbook.com/9782365110914.html>.

président américain Théodore Roosevelt, que Shiras fait paraître plus de 950 de ses photographies dans un ouvrage, partageant le même titre que l'article, et s'étalant sur deux volumes<sup>92</sup>.

## L'ANIMAL DANS LA PHOTOGRAPHIE D'ART

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, l'animal occupe ainsi une place importante dans le nouveau médium qu'est la photographie. Décliné sous différents genres de la peinture, étudié en tant qu'objet scientifique ou capturé dans son habitat naturel, l'animal devient un sujet apprécié dans plusieurs domaines photographiques. L'utilisation de son iconographie va toutefois se positionner dans ce nouveau siècle dans deux contextes bien distincts : la photographie d'art et la *wildlife photography*.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une rupture dans le médium photographique oppose d'un côté, ceux prônant la netteté et la précision du détail apportées par la photographie, et de l'autre, ceux préférant exploiter ses possibilités artistiques<sup>93</sup>. C'est de ces derniers que va naître, à la fin des années 1880, le premier mouvement artistique en photographie : le pictorialisme. Partant du postulat des théories d'Henry Peach Robinson sur la nécessité de la photographie à devenir plus une pratique d'interprétation que d'imitation, la photographie pictorialiste s'affranchit dès lors de tout rendu véridique de la réalité au profit de règles picturales de compositions, de choix du sujet et d'expressivité<sup>94</sup>. Les caractéristiques de son esthétique se basent ainsi sur l'image floue, l'accentuation de la lumière et l'abandon du détail, rendues possible grâce à la manipulation du négatif et de son tirage<sup>95</sup>. Des techniques telles que l'application du développeur au pinceau rendant l'effet de coups de pinceau, ou l'utilisation de papier texturé permettent d'obtenir une image artistique semblable à un tableau ou un dessin. Les sujets de prédilections de ce mouvement se tournent ainsi vers les genres traditionnels picturaux comme le nu, le paysage, la scène de genre et la nature morte<sup>96</sup>. Pour ce qui est de l'animal, il est chez les pictorialistes vu non comme un sujet

---

<sup>92</sup> CHASIGAUD V., p.164.

<sup>93</sup> HOSTETLER L., « International Pictorialism », dans *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, mis en ligne en octobre 2004, sur [https://www.metmuseum.org/toah/hd/ipic/hd\\_ipic.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/ipic/hd_ipic.htm)

<sup>94</sup> POIVERT M., *op.cit.*, p.204.

<sup>95</sup> JONES J., *op.cit.*, p.605.

<sup>96</sup> GOVIGNON B. (éd.), *La petite encyclopédie de la photographie*, Paris, Editions de la Martinière, 2011, p.54-55.

mais comme un accessoire ou un symbole d'une idée abstraite, telle que le « pastorale », la « domesticité » et la « fidélité ». Les principaux animaux représentés sont : l'animal de la ferme, analogue à l'idée de nostalgie par sa référence à la vie rurale et aux occupations traditionnelles; et l'animal domestique qui, quant à lui, incarne la famille et le loisir<sup>97</sup>. *The Cat* (Fig.17.) de Frank Eugene exemplifie bien cette atmosphère floue cherchée par les pictorialistes<sup>98</sup>. Dans une optique d'interprétation et non de document, l'artiste portraitise ce sujet félin sur un fond plutôt sombre dans une impression de grandeur de l'animal, amplifié par son traitement de l'image donnant à son poil une sensation de coup de pinceau à l'image de la tradition des portraits peints. L'animal est en quelques sortes transporté dans une atmosphère trouble<sup>99</sup>.

Bien que le mouvement du pictorialisme ait pu faciliter l'établissement de la photographie comme médium artistique de par ses similarités avec la peinture<sup>100</sup>, les photographes préfèrent, dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, se détacher de cette relation originelle, en explorant notamment ses caractéristiques qui lui sont propres comme l'instantané, la netteté et l'utilisation technique de la lumière. Cette auto-référentialité permet également à la photographie d'acquérir une position dans l'art de son temps, l'art moderne. Ainsi, les membres du groupe de la Photo-Secession de New York, suivant auparavant la veine pictorialiste, laissent le flou de côté en faveur d'un rendu précis et net<sup>101</sup>. La diffusion des travaux de Picasso et de Matisse, à cette époque, notamment dans la galerie du photographe américain et meneur du groupe, Alfred Stieglitz, inspire les membres dans un rejet du point de fuite et une aspiration à une expression individuelle et spirituelle. La photographie *Spiritual America* (Fig.18.) de 1923, de Stieglitz, affirme ce changement radical de point de vue esthétique. L'atmosphère floue du chat d'Eugene laisse place à une disposition géométrique nette du harnais d'un cheval, accessoire symbolique de la domination relationnelle entre l'humain et l'animal. Le cheval, image américaine d'une force inarrêtable, figure de ce fait comme commentaire sur l'idéal matérialiste de la culture américaine<sup>102</sup>.

---

<sup>97</sup> ARPAD K., *op.cit.*, p.13.

<sup>98</sup> ROBERTS K., « *The Cat Photograph by Frank Eugene* », dans *DENVERartMUSEUM*, mis en ligne le 5 mars 2019, sur <https://www.denverartmuseum.org/en/blog/cat-photograph-frank-eugene>.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

<sup>101</sup> JONES J., *loc.cit.*

<sup>102</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

En même temps, en Allemagne, l'école artistique du Bauhaus, fondée en 1919, favorise la montée du style photographique de la Nouvelle Vision<sup>103</sup>. Théorisée par l'un de ses professeurs, Laszlo Moholy-Nagy, la photographie, selon lui, ouvre et libère la vision de l'individu contemporain, en facilitant sa perception visuelle<sup>104</sup>. Ayant recours à des plongées, contre-plongées et gros plans, les photographies<sup>105</sup> de la Nouvelle Vision s'imprègnent d'un dynamisme visuel, permettant de devenir une sorte de prothèse pour la vision de l'homme moderne<sup>106</sup>. Les photographes focalisent donc leurs objectifs sur le quotidien mais aussi l'exotique, comme l'animal, dans l'idée de mettre en évidence la beauté d'un sujet. Semblable à un portrait, l'image d'Albert Renger-Patzsch (Fig.19.) s'oppose à la manière dont les autres courants américains contemporains utilisent leurs sujets animaliers. Ici, de par le gros angle sur le visage du babouin, il regarde à l'animal pas en tant qu'accessoire ou idée abstraite mais en tant que sujet de son portrait<sup>107</sup>.

Durant le XX<sup>e</sup> siècle, les artistes continuent par être attirés vers l'animal. La scène contemporaine, quant à elle, est plus éclectique et individuelle dans la manière dont les photographes abordent le motif animalier. La figure animalière, utilisée à des fins artistiques, se décline en une métaphore des maux de la société, un emblème d'une longue tradition picturale, un objet satirique ou encore un symbole pour la cause animale. Ainsi, dans les années 1960, le célèbre photographe Hiro réalise une série de photographies pour le magazine *Haper's Bazaar*. L'animal y prend le rôle d'un mannequin pour une publicité de la joaillerie *Van Cleef & Arpels*, entre autres<sup>108</sup>. Son image de la chouette (Fig.20.) semble fantaisiste dans la représentation de la relation entre un prédateur et sa « proie », dans ce cas, incrustée de diamants. L'animal se veut aussi sujet humoristique dans les travaux de l'artiste conceptuel, William Wegman. Depuis les années 1970, il utilise la race de chien Weimaraner, portraiturée sous différentes poses comiques, bizarres et attachantes. Peu de temps après, il devient le propriétaire d'un de ces chiens qui devient tête d'affiche de ses photographies (Fig.21.). Un choix de sujet qu'il attribue largement à la couleur de son pelage, gris, qu'il compare à la couleur d'un dessin, un enjeu esthétique prenant ainsi place dans

---

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> JONES J., *op.cit.*, p.604.

<sup>105</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

<sup>106</sup> JONES J., *loc.cit.*

<sup>107</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

<sup>108</sup> *Ibid*, p.14.

le choix de son sujet<sup>109</sup>. La série de Pinar Yolacan de 2003, *Perishables*, adopte également une approche satirique de l'animal, cette fois-ci, mort. En plaçant des têtes de carcasses de poulet sur le corps d'une femme mature (Fig.22.), Yolacan représente les ressemblances entre les deux peaux ridées, une analogie de la vieillesse<sup>110</sup>. A l'inverse, le sujet animal peut devenir un instrument sérieux pour la cause animale. L'approche documentaire photographique sur des endroits inaccessibles au public de Taryn Simon, en 2007, dévoile un refuge d'animaux sauvages en Arkansas où sa photographie d'un tigre malformé (Fig.23.) atteste à leurs recherches consanguines pour créer le tigre blanc « parfait »<sup>111</sup>.

Parallèlement, l'animal s'est aussi immiscé au début du XX<sup>e</sup> siècle dans la photographie de mode. Comparable à sa fonction dans la carte-de-visite du siècle précédent, celui-ci est de nouveau utilisé comme accessoire aux côtés de l'homme, et dans ce cas-ci du vêtement. Le chien devient alors un grand favori pour ce type de photographie grâce à sa déclinaison en plusieurs pelages de couleurs différentes. Leurs images débutent ainsi dans les magazines de mode dans les années 1930, coïncidant avec la recherche de changement de paysage des photographes de mode qui décident de délaisser leur studio au profit de la rue pour un « nouveau réalisme ». Passant du cheval à des animaux plus exotiques, ce contraste entre le monde de la mode et le motif animalier continue de séduire encore à ce jour cette industrie<sup>112</sup>. C'est avec ce type de mélange harmonieux entre l'humain et l'animal que le célèbre photographe de mode, David Bailey, illustre ces images. Pour son portrait de Catherine Deneuve pour le magazine Vogue en 1967, par exemple, il décide d'accorder l'accessoire de l'actrice à la texture du pelage de l'oiseau, un flamand rose (Fig.24.).

## **LA WILDLIFE PHOTOGRAPHY AUX XX<sup>E</sup> ET XXI<sup>E</sup> SIÈCLE**

Une césure persiste au début du XX<sup>e</sup> siècle dans la photographie animalière entre la photographie d'art et la *wildlife photography*. Les deux s'opposent dans l'utilisation de leurs sujets

---

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> TAXTER K. « Pinar Yolacan. Perishables », dans *Hair*, n.3, hiver 2005, sur <https://www.bidoun.org/articles/pinar-yolacan-perishables>.

<sup>111</sup> ARPAD K., *loc.cit.*

<sup>112</sup> HARRISON M., « Animals in fashion », dans NOBLE A., *The Animal in Photography, 1843-1985*, Londres, The Photographers' Gallery, p.36-39.

animaliers et sur sa place devant l'objectif. Le processus photographique est également différent, l'un est spontané sans perturber l'animal dans sa vie quotidienne, tandis que l'autre est plus recherché, nécessitant bien souvent une mise en scène. De plus, pour la *wildlife photography*, son sujet restera toujours l'animal, de même que l'aide que le visuel peut apporter dans sa conservation.

Un moment important dans son histoire est le début de la compétition *Wildlife Photographer of the Year*, établie au départ par le magazine *Animals* au Royaume-Uni en 1965. Un projet qui a pour idée de créer une plateforme afin de développer ce genre de la photographie, souvent relégué aux domaines scientifiques et photo-journalistiques. Gagnant en popularité, le musée d'Histoire Naturelle de Londres choisit de reprendre cette compétition en 1984, qu'elle accueille encore à ce jour, annuellement. Grâce à l'implication de l'institution, l'exposition des photographies est maintenant reconnue mondialement et fait, notamment, le tour de plusieurs pays. Allant de la catégorie de l'« Animals Portraits » à « Photojournalism », depuis ces débuts, sa mission a pour but d'améliorer le statut de la *wildlife photography* dans l'espoir que cela bénéficie, en définitive, aux animaux, via l'intérêt du public pour le sujet de sa conservation. Ainsi, par son entrée dans les murs d'un musée, l'enjeu visuel artistique s'immisce en quelque sorte dans le discours de la *wildlife photography*. Bien que l'esthétique reste secondaire dans sa conception, l'enjeu semble être mis au profit de l'objectif principal de ce style de photographie : la conservation.

Pour ce qui est de ses photographes, tout le monde peut y participer en soumettant leurs photographies au concours pour être, ensuite, évaluées par un jury sélectionné parmi les professionnels du milieu<sup>113</sup>. Le grand gagnant de l'année 2021 est par exemple l'image soumise par Laurent Ballesta (Fig.25.)<sup>114</sup>. Devant un fond sombre, un tourbillon presque nuageux se démarque laissant apparaître plusieurs poissons. La photographie sous-marine, intitulée *Creation*, immortalise un spectacle rare dans la vie du mérou qui quitte frénétiquement un moment d'accouplement, moment se produisant qu'une fois par un an, lors d'une pleine lune. Le mélange entre documentation de ce fait important et étonnant chez le mérou et l'esthétique de la scène atteste de ce double enjeu que la *wildlife photography* a acquis au fil du temps<sup>115</sup>. En comparaison, la première photographie gagnante du concours en 1965 révèle une ambiance différente de son

<sup>113</sup> « History of the competition », dans *Natural History Museum*, sur <https://www.nhm.ac.uk/wpy/competition/history>

<sup>114</sup> Au moment de la rédaction du mémoire, il est le dernier gagnant connu.

<sup>115</sup> BEGUM T., « Wildlife Photographer of the Year 2021 winning images », dans *Natural History Museum*, mis en ligne le 15 octobre 2021, sur <https://www.nhm.ac.uk/discover/news/2021/october/wildlife-photographer-of-the-year-2021-winning-images.html>.

successeur (Fig.26.). Une chouette hulotte est alors prise dans un moment de chasse. La proie dans son bec, le photographe l'immortalise dans une image qui semble presque fausse. L'utilisation du flash donne en effet l'impression d'une photographie mise en scène avec un sujet taxidermisé posé devant un fond noir. Plus de 55 ans se sont écoulés entre ces deux images. Un attrait pour l'enjeu esthétique de la *wildlife photography* peut être noté dans la comparaison de ces deux photographies où celle de 2021 présente une plastique plus recherchée que son prédécesseur. Toutefois, les deux se rejoignent dans l'intérêt de capturer l'animal dans son quotidien, que ce soit en train de manger ou de s'accoupler, dans une sorte de « flagrant délit » voyeuristique.

## Chapitre 2. La vie de l'artiste

Remplies d'humour, d'ironie, de souffrance, de mélancolie, mais aussi d'interrogations et de réflexions, c'est ainsi que les photographies de Michel Vanden Eeckhoudt sont souvent décrites. Accompagné de son Leica et d'un objectif 35mm<sup>116</sup>, il décide de révéler par ses images la condition humaine, les moments du quotidien et l'animal, qu'il soit domestique ou en captivité, au travers d'une démarche photo-journalistique et d'une photographie d'auteur. Concernant sa technique, une primauté de la photographie argentique en noir et blanc persiste. Toutefois, l'utilisation du numérique et de la couleur, bien qu'inintéressante pour lui, reste nécessaire pour ses reportages journalistiques<sup>117</sup>. De nos jours, ses photographies font l'objet d'une exposition monographique rétrospective au musée de la Photographie à Charleroi. Mais quel a été son parcours de plus de quarante ans de travail?

Michel Vanden Eeckhout voit le jour le 3 août 1947 à Bruxelles<sup>118</sup>, au sein d'une famille de peintres. Son grand-père, Jean Vanden Eeckhoudt, est notamment connu pour ses peintures modernistes et est souvent associé à des grandes figures artistiques telles que Théo Van Rysselberghe, Georges Lemmen ou aussi le *Cercle des XX*<sup>119</sup>. C'est sans compter son père biologiste qui, pour illustrer ses livres scientifiques, réalise ses propres photographies et dessins<sup>120</sup>. Toutefois, jeune, Michel Vanden Eeckhoudt rêve de devenir juge pour enfants. A la fin de ses études secondaires, il s'inscrit dès lors à une faculté de droit. Et, après seulement une année, il se découvre un intérêt pour la photographie, au travers du film *Blow-up* de Michelangelo Antonioni<sup>121</sup>. « On ne peut pas parler de vocation dévorante. J'aimais bien les appareils photo, le fait de saisir un instant »<sup>122</sup>, dit-il lors d'une interview. A 20 ans, il s'inscrit alors dans l'atelier de photographie à

---

<sup>116</sup> « Michel Vanden Eeckhoudt », dans *VU l'agence*, sur <https://agencevu.com/photographe/michel-vanden-eeckhoudt/#series>

<sup>117</sup> voir annexe 1

<sup>118</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo*, Paris, Nathan/Delpire, 2000, p.115

<sup>119</sup> « Jean Vanden Eeckhoudt », dans *Lancz Gallery*, sur [https://www.lanczgalerie.be/Artistes-99-Jean\\_Vanden\\_Eeckhoudt](https://www.lanczgalerie.be/Artistes-99-Jean_Vanden_Eeckhoudt)

<sup>120</sup> VAN EUPEN M., « l'amour la mer l'amer la mort », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p.325.

<sup>121</sup> *Ibid*

<sup>122</sup> « Best Regards. Michel Vanden Eeckhoudt », dans *boxgalerie*, sur <https://boxgalerie.be/exposition/michel-vanden-eeckhoudt/>

l'école Nationale des arts visuels de la Cambre, où il y fait plusieurs rencontres marquantes<sup>123</sup>. La première est son professeur, le photographe Jean-Pierre Sudre. Bien qu'il trouve les cours peu intéressants, seul Sudre l'interpelle en lui apprenant l'importance technique du choix de la planche-contact, du tirage, de la lumière et du lien entre un photographe et son sujet<sup>124</sup>. Cette attention portée sur le tirage, par exemple, restera omniprésente pour chacune de ses photographies, étant donné qu'il s'occupe lui-même du développement de chacun de ses films<sup>125</sup>. Sa deuxième rencontre est celle de sa future femme, Mary Van Eupen. Graphiste, elle sera d'une grande aide tout au long de sa carrière artistique, que ce soit dans l'édition de ses livres ou dans le choix de ses clichés<sup>126</sup>. Son jugement, dit-il, « est redoutable »<sup>127</sup>. Les études pratiques étant inintéressantes, il passe la plupart de son temps sur les circuits automobiles, où il réalise des commandes pour le magazine *Virage Auto*<sup>128</sup>. C'est en 1971 que sa première exposition, *Images d'Angleterre*, a lieu<sup>129</sup>.

En 1975, il fonde, en collaboration avec Christian Carez, un projet d'agence photo-journalistique militant, *Avanti*<sup>130</sup>, le but principal étant de réaliser de la photographie de presse et de gauche en explorant des thématiques comme l'usine, les luttes sociales, les ouvriers,... C'est ainsi, qu'ils se lancent dans une enquête sur les conditions politiques et économiques des travailleurs immigrés en Belgique<sup>131</sup>. Leurs photographies témoignent d'un sujet encore peu traité à l'époque: l'immigration<sup>132</sup>. Dans des lieux comme les mosquées, les écoles, les guichets d'état-civil, les mariages, ils dévoilent le quotidien « fragile » de ces minorités<sup>133</sup>. Trois ans après, la publication de *Chroniques immigrées* voit le jour et est suivie d'une exposition au palais des Beaux-Arts de Bruxelles<sup>134</sup>.

---

<sup>123</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo*, *loc.cit.*

<sup>124</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.326

<sup>125</sup> voir annexe 1

<sup>126</sup> *Ibid*

<sup>127</sup> VAN EUPEN M., *loc.cit.*

<sup>128</sup> *Ibid*

<sup>129</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo*, *loc.cit.*

<sup>130</sup> *Ibid*

<sup>131</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.328

<sup>132</sup> voir annexe 1

<sup>133</sup> « Chroniques Immigrées, 1978 », dans *VU l'agence*, sur <https://agencevu.com/serie/chroniques-immigrees-1978/>

<sup>134</sup> Michel Vanden Eeckhoudt, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier- 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p.340.

Un autre grand projet dans la vie de Michel Vanden Eeckhoudt, est le jardin zoologique. Pendant plus de six ans, il se passionne à photographier les animaux vivant en captivité<sup>135</sup>. Voulant faire « un travail de sensibilité visuelle exclusivement »<sup>136</sup>, seul ou pendant ses vacances familiales, il sillonne les zoos européens et américains<sup>137</sup>. A la suite, sa série *Zoologies*, éditée en 1982 par Robert Delpire<sup>138</sup>, fait l'objet d'une exposition à l'internationale, visible de Paris à New York. Par ailleurs, sa photographie représentant un ouakari chauve, sera le sujet d'une émission sur France 3, *une minute pour une image*<sup>139</sup>. Cet attrait pour ce lieu en particulier lui vient de la volonté de montrer ce côté théâtral du zoo, un monde, selon lui, « d'illusion », qu'il dit être « une fausse réalité »<sup>140</sup>. Un spectacle où l'animal fou en est le comédien enfermé dans la scène, délimitée par des barreaux, constamment épié par le public<sup>141</sup>. Esquisse de l'animal privé de liberté, il se montre sensible à leur sort. L'animal, quant à lui, prendra une place importante dans sa photographie.

Entre temps, il commence à enseigner la photographie à l'école régionale des Beaux Arts de Lille, dans le cadre d'un cursus de communication visuelle. Un poste qu'il occupe de 1980 à 1984. Dès l'année suivante, il publie, avec Christian Carez, *Concours belges*<sup>142</sup>. Éditée à compte d'auteur, l'objectif de cette nouvelle collaboration entre les deux photographes est de dresser des portraits d'événements belges, tels que les concours, une série photographique sarcastique<sup>143</sup> voyageant entre concours canins et élection de miss mannequin<sup>144</sup>. Elle sera notamment exposée à Amsterdam, Anvers, Gand, Amiens et Montpellier<sup>145</sup>.

---

<sup>135</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo*, loc.cit.

<sup>136</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.329

<sup>137</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo*, loc.cit.

<sup>138</sup> Michel Vanden Eeckhoudt, loc.cit.

<sup>139</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo*, loc.cit.

<sup>140</sup> « Best Regards. Michel Vanden Eeckhoudt », loc.cit.

<sup>141</sup> *Ibid*

<sup>142</sup> Michel Vanden Eeckhoudt, loc.cit.

<sup>143</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo*, loc.cit.

<sup>144</sup> « Concours belges, 1985 », dans *VU' l'agence*, sur <https://agencevu.com/serie/concours-belges-1985/>

<sup>145</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo*, loc.cit.

Au début des années 1990, il participe également à un reportage à la demande du Musée de l'Elysée à Lausanne, pour le 700<sup>e</sup> anniversaire de la Confédération Helvétique<sup>146</sup>. Ayant carte blanche, il se dirige alors sur le thème de la « qualité suisse ». Décidé à photographier l'usine des célèbres couteaux suisses, il y est toutefois refusé<sup>147</sup>. Son attention va dès lors se porter sur d'autres endroits connus tels que l'hôpital vétérinaire. De fil en aiguille, il termine par photographier l'animal dans des lieux comme l'hôpital mais aussi l'abattoir et le cirque<sup>148</sup>. Une septantaine de ses photographies feront partie de l'exposition, se déroulant à Fribourg<sup>149</sup>. Pendant cette décennie, il réalise d'autres commandes photographiques, la première étant un reportage sur des abbayes bénédictines de France, Italie et Espagne<sup>150</sup>. Ces images seront alors exposées dans l'abbaye de Montmajour pour les Rencontres internationales de la photographie à Arles, pour lesquelles il anime aussi un stage sur la gestuelle du travail<sup>151</sup>. La seconde commande vient du directeur des cahiers de la *Mission Photographique Transmanche*, Pierre Devin. Ayant de nouveau le libre choix du sujet, il s'oriente vers un travail sur la frontière franco-belge<sup>152</sup>. *Sur la ligne* est une série, réalisée sur deux ans, où le photographe se penche de manière ironique sur ce lieu frontalier<sup>153</sup>. Elle composera notamment le 17<sup>ème</sup> cahier de la revue<sup>154</sup>.

Vers la fin des années 1990, il entreprend encore deux séries : *Morceaux Choisis*<sup>155</sup> et *Les travaux et les jours. Balade au pays du travail*. En outre, il participe à un vaste portrait photographique de la ville de Tokyo, proposé par son ami éditeur Robert Delpire, à l'occasion d'échanges culturels entre le Japon et l'Union Européenne<sup>156</sup>. L'exposition *Tokyo Today* fera le tour du monde en passant par Tokyo, Copenhague et Berlin<sup>157</sup>.

---

<sup>146</sup> Michel Vanden Eeckhoudt, *loc.cit.*

<sup>147</sup> voir annexe 1

<sup>148</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.331

<sup>149</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo, loc.cit.*

<sup>150</sup> VAN EUPEN M., *loc.cit.*

<sup>151</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo, loc.cit.*

<sup>152</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.332

<sup>153</sup> « Sur la ligne, 1994 », dans *VU l'agence*, sur <https://agencevu.com/serie/sur-la-ligne-1994/>

<sup>154</sup> Michel Vanden Eeckhoudt, *loc.cit.*

<sup>155</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo, loc.cit.*

<sup>156</sup> Michel Vanden Eeckhoudt, *loc.cit.*

<sup>157</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo, op.cit.*, p. 116

L'année 1997 voit le retour de l'animal dans les photographies de Michel Vanden Eeckhoudt. Photographié dans un autre contexte, le chien est mis à l'honneur dans sa série éponyme. Pendant plus de dix ans, il a parcouru le monde canin du concours de beauté à l'école vétérinaire en passant par l'étape du dressage<sup>158</sup>. Celui qu'on appelle le fidèle ami de l'homme est, au travers de cette collection de clichés, vu sous toutes ses coutures. Ce lien intime entre le maître et son animal y est dévoilé<sup>159</sup>. Qu'il soit mort, vivant ou opéré, le chien n'a plus de secret<sup>160</sup>.

Parallèlement à ses séries photographiques artistiques, une majorité de sa carrière se place dans le domaine de la presse et du photo-journalisme. Dès ses débuts, sur les circuits automobiles, il apprenait les bases de ce genre photographique<sup>161</sup>. Quelques années plus tard, il commence à travailler pour le quotidien français *Libération*, en 1985, avec qui il maintiendra un partenariat de longue date. Il aide également leur ancien rédacteur en chef de photographie, Christian Caujolle, à fonder, en 1986<sup>162</sup>, une agence de photographes, ne se limitant pas seulement au photo-journalisme: l'*Agence VU*<sup>163</sup>. Il continue à collaborer avec *Libération*, pour, notamment, deux reportages en 1998 et 1999, en Martinique et en Sicile, pour lesquels il aura carte blanche<sup>164</sup>. Dans le cadre, de celui sur la Martinique, il se penche notamment sur le sujet sensible de l'abolition de l'esclavage dans le pays<sup>165</sup>.

Pour Michel Vanden Eeckhoudt, le XXI<sup>e</sup> siècle débute par la publication de *Duo*, un livre rassemblant un mélange d'images prises entre les années 1970 et 1990, à travers le monde entier. Il y aborde la thématique du dédoublement et du lien existant entre l'homme et l'animal<sup>166</sup>. Ensuite, il continue à travailler sur divers projets et missions photographiques comme celle du Channel et de la ville de Calais, une collaboration qui durera plus de douze ans et abordant le monde du spectacle<sup>167</sup>,

---

<sup>158</sup> « Chiens, 1997 », dans *VU l'agence*, sur <https://agencevu.com/serie/chiens-1997/>

<sup>159</sup> « Best Regards. Michel Vanden Eeckhoudt », *loc.cit.*

<sup>160</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.334

<sup>161</sup> « Best Regards. Michel Vanden Eeckhoudt », *loc.cit.*

<sup>162</sup> *Michel Vanden Eeckhoudt, loc.cit.*

<sup>163</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.331

<sup>164</sup> *Michel Vanden Eeckhoudt, loc.cit.*

<sup>165</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Duo, loc.cit.*

<sup>166</sup> « Duo, 2020 », dans *VU l'agence*, sur <https://agencevu.com/serie/duo-2000/>

<sup>167</sup> *Michel Vanden Eeckhoudt, loc.cit./VAN EUPEN M., op.cit.*, p.338

mais aussi une mission collective sur la ville de Clichy sous Bois, *Clichy sans clichés*, réunissant des figures artistiques importantes comme la photographe Jane Evelyn Atwood<sup>168</sup>. En 2006, heureux d'être proposé, par Robert Delpire, pour être le sujet d'une publication de *Photo Poche*, il accepte<sup>169</sup>. La préface de Francine Deroudille, fille du célèbre photographe humaniste français Robert Doisneau, exprime que « le regard de Michel Vanden Eeckhoudt est aigu et pénétrant, grave, tendre, mystérieux et drôle parfois, c'est le regard d'un homme qui regarde le monde en y trouvant plus de questionnements que de réponses »<sup>170</sup>

Par après, une série d'expositions rétrospectives sur son travail ont lieu. Sans le savoir, il expose sa dernière publication, *Doux-Amer*, plus sombre et moins humoristique que les précédentes, en 2013 dans plusieurs festivals de la photographie<sup>171</sup>.

C'est le 28 mars 2015 à Ixelles que Michel Vanden Eeckhoudt s'éteint des suites d'une maladie<sup>172</sup>. Deux expositions posthumes, réalisées en étroite collaboration avec sa femme, Mary Van Eupen, lui rendront hommage, en 2016, avec *Best Regards*<sup>173</sup>, et en 2022, avec *Michel Vanden Eeckhoudt*<sup>174</sup>. Il laisse derrière lui une photographie caractérisée d'« un mélange de tendresse et de critique »<sup>175</sup> sur un monde remplis de questionnements. Un travail où le sujet devient intemporel, alors que la chronologie se fait presque obsolète. Des oeuvres, traversées par une effervescence d'émotions, de l'absurdité à la mélancolie, et où c'est la « composition harmonique » qui crée la « cohérence définitive »<sup>176</sup>.

---

<sup>168</sup> « Photographes », dans *ClichysansCliché*, sur <http://www.clichysanscliche.com>

<sup>169</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.336

<sup>170</sup> DEROUDILLE F., « Sur les ailes du hasard », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, Actes Sud, Arles, 2007,p.5. (Photo Poche, 110)

<sup>171</sup> *Michel Vanden Eeckhoudt*, *loc.cit.*

<sup>172</sup> « Michel Vanden Eeckhoudt », dans *boxgalerie*, sur <https://boxgalerie.be/photographe/michel-vanden-eeckhoudt-2/>

<sup>173</sup> « Best Regards. Michel Vanden Eeckhoudt », *loc.cit.*

<sup>174</sup> *Michel Vanden Eeckhoudt*, *loc.cit.*

<sup>175</sup> « Best Regards. Michel Vanden Eeckhoudt », *loc.cit.*

<sup>176</sup> DEROUDILLE F., *op.cit.*, p.2

## Chapitre 3. Distance et proximité chez les animaux de Michel Vanden Eeckhoudt

Aux temps pré-historique de l'Humanité, toutes les espèces d'animaux, humains et non-humains, cohabitaient dans un monde sans ordre ni classification. Toutefois, tout change lorsque nos ancêtres, l'homme de Neandertal, décident d'immortaliser leurs compagnons sur les murs des grottes, un geste, bien que pouvant paraître anodin, qui a pourtant marqué le départ d'une séparation irréconciliable entre ce qui est maintenant appelé l'humain et les animaux<sup>177</sup>. Partant d'une relation de coexistence où chaque espèce vivait comme l'égal de l'autre, l'arrivée de la domestication et de la sédentarisation pendant la révolution Néolithique, élargit encore plus cette séparation en modifiant les dynamiques relationnelles entre l'humain et le monde naturel. Apportant une relation de domination et de contrôle à l'humain, l'animal se voit dès lors assigner au rôle de « propriété »<sup>178</sup>. Dès à présent, installé dans un lieu de résidence permanente, le point de vue de l'humain sur le monde change aussi drastiquement. Il commence à le regarder principalement de l'intérieur au travers d'une fenêtre, établissant une différence entre les espèces qui vivent à l'intérieur, et celles qui vivent à l'extérieur<sup>179</sup>. Néanmoins, comme Giovanni Aloï, auteur spécialisé dans la représentation de la Nature dans l'art moderne et contemporain, l'explique : «the more they [animals] became distant, the more we [humans] tried to draw them closer.»<sup>180</sup>.

Ainsi, cette séparation et proximité laissent place à des représentations fragmentées et contradictoires où certains animaux sont vénérés par des civilisations tandis que d'autres ne sont seulement « bons » qu'à être mangés ou portés. L'impossibilité de communiquer avec l'animal rajoute une distance, vite comblée par un besoin de signification, donnant alors naissance au symbolisme dans sa représentation. Devenu symbole et objet pendant la période des Lumières<sup>181</sup>, un changement s'opère pourtant dans son contact avec l'humain durant l'industrialisation. Une autre

---

<sup>177</sup> ALOI G., « Animals in Art. Symbolism, Presence and Absence », dans GETHER C. (éd.), *Animals in Art*, catalogue d'exposition, Arken Museum of Modern Art, Ishøj, 25 mai 2020 - 10 janvier 2021, Ishøj, Arken Museum of Modern Art, 2020, p.62

<sup>178</sup> DEMELLO M., « The Present and Future of animal domestication », dans KALOF L. et POHL-RESI B. (éd.), *A Cultural History of Animals. In the Modern Age*, v.6., Oxford, Berg, 2007, p.68

<sup>179</sup> ALOI G., *Art and Animals*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2011, mis en ligne sur <https://www.perlego.com/book/919477/art-and-animals-pdf>.

<sup>180</sup> ALOI G., « Animals in Art. Symbolism, Presence and Absence », *loc.cit.*

<sup>181</sup> *Ibid*, p.63-66

division se met en effet en place à cause de l'enlèvement graduellement de l'animal de la vie quotidienne dû à l'avènement des élevages intensifs, où l'animal grandit de ce fait loin des yeux de l'humain<sup>182</sup>. Ce nouveau vide est compensé par l'introduction de l'animal de compagnie dans les foyers<sup>183</sup>. A travers l'histoire de l'Humanité, la place de l'animal oscille donc constamment entre proie, dieu, symbole, ennemi, membre de famille, divertissement, sport et objet de recherche scientifique, à la maison, dans un élevage ou dans un zoo. Certains dorment dans nos lits, d'autres se retrouvent découpés et emballés sur les comptoirs de boucherie<sup>184</sup>. Une relation humain-animal complexe et plurivoque<sup>185</sup>, imprégnée de ce paradoxe qu'Aloi nomme *separated closeness*<sup>186</sup>, et où l'art acquiert cette capacité de donner un aperçu de cette ambiguïté<sup>187</sup>, tout en comblant ce besoin de contact avec cet Autre naturel<sup>188</sup>. Plus précisément, cet engagement artistique grandit au cours du XX<sup>e</sup> siècle, pendant lequel le corps de l'animal se détache des symboles pour pouvoir soulever des questions sur l'identité humaine mais aussi la nature des espèces ou de leur extinction<sup>189</sup>.

Un essai important dans ce débat artistique sur l'animal est *Why look at animals?* par l'historien d'art, John Berger. Écrit dans le courant des années 1970, ce texte révolutionne la théorie visuelle sur l'animal alors que le champ des *animal studies* n'en est encore qu'à ses débuts<sup>190</sup>. Toujours utilisé de nos jours par les académiques, il s'articule autour de la critique sur la marginalisation et la disparition de l'animal dans la société capitaliste<sup>191</sup>. Berger y décrit la perte de l'animal dans leur forme originale, à l'ère moderne dès lors remplacé par des symboles ou des images<sup>192</sup>. Un moment pivot qui se serait produit à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle : « The 19th century, in

---

<sup>182</sup> ANDERSEN K. et BOCHICCHIO L., « The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change », dans *Forma. Revista D'Humanitats*, vol.6, décembre 2012, p.14

<sup>183</sup> DEMELLO M., *op.cit.*, p.70-81

<sup>184</sup> GETHER C. (éd.), *Animals in Art*, catalogue d'exposition, Arken Museum of Modern Art, Ishøj, 25 mai 2020 - 10 janvier 2021, Ishøj, Arken Museum of Modern Art, 2020, p.3

<sup>185</sup> ALOI G., *Art and Animals*, *loc.cit.*

<sup>186</sup> ALOI G., « Animals in Art. Symbolism, Presence and Absence », *op.cit.*, p.61

<sup>187</sup> RUGAARD D., « Cute Animals, Wild Animals, Human Animals. Inter-species Living in Contemporary Art », dans GETHER C. (éd.), *Animals in Art*, catalogue d'exposition, Arken Museum of Modern Art, Ishøj, 25 mai 2020 - 10 janvier 2021, Ishøj, Arken Museum of Modern Art, 2020, p.32

<sup>188</sup> ANDERSEN K. et BOCHICCHIO L., *op.cit.*, p.13

<sup>189</sup> BURT J., « Animals in Visual Art from 1900 to the Present », dans KALOF L. et POHL-RESI B. (éd.), *A Cultural History of Animals. In the Modern Age*, v.6., Oxford, Berg, 2007, p.180

<sup>190</sup> ALOI G., *Art and Animals*, *loc.cit.*

<sup>191</sup> BURT J., « John Berger's « Why look at animals? ». a close reading », dans *Worldviews*, vol.9, n.2, 2005, p.203.

<sup>192</sup> ALOI G., *Art and Animals*, *loc.cit.*

western, saw the beginning of a process, today being completed by 20th century corporate capitalism, by which every tradition which has previously mediated between man and nature was broken. »<sup>193</sup>. La réorganisation capitaliste aurait alors créé une séparation entre les humains et le monde naturel, offrant en compensation une imagerie animalière. Les humains, par cette aliénation et cette perte, seraient incapables de se trouver dans la nature ou même de rencontrer un animal « authentique »<sup>194</sup>. La représentation de l'animal, également impactée par ce nouveau monde moderne, serait ainsi le résultat de notre relation ébranlée avec eux, tout en étant la cause de ce qui la forme<sup>195</sup>.

Pour Jonathan Burt, un écrivain marquant dans la recherche de l'animal dans les cultures visuelles, la rupture argumentée par Berger au XIX<sup>e</sup> siècle serait plus de l'ordre d'un passage du linguistique vers le visuel. L'animal aurait disparu pour être ensuite remplacé par un substitut visuel, tel que le jouet ou l'illustration, à la place de sa connotation linguistique de départ<sup>196</sup>. Un autre point intéressant dans l'argumentation de Berger s'arrête sur l'importance du regard dans cette relation. Selon lui, le regard étant le seul moyen de communication avec l'animal, ce serait seulement celui-ci qui aurait permis à l'humain d'être conscient de lui-même, dans un monde pré-moderne : « Man becomes aware of himself returning the look. »<sup>197</sup>. Néanmoins, il n'existerait plus : « The look between animal and man, which may have played a crucial role in the development of human society, and with which, in any case, all men had always lived until less than a century ago, has been extinguished. »<sup>198</sup>. Ainsi, l'humain aurait perdu cette complicité de regard avec l'animal à cause de cette idée d'éloignement du « vrai » animal bien que toujours entouré de celui-ci, mais qui est donc vu comme réduit<sup>199</sup>. Cette nouvelle relation capitaliste se traduit à travers trois exemples de formes de domestication chez Berger : l'animal du zoo, l'animal de compagnie et l'animal d'élevage.

---

<sup>193</sup> BERGER J., « Why look at animals? », dans BERGER J., *About Looking*, New York, Vintage Books, p.3

<sup>194</sup> BROWER M. « “Take Only Photographs”: Animal Photography’s Construction of Nature Love », dans *Journal of InVisible Culture*, n.9, mis en ligne le 20 octobre 2005, sur <https://ivc.lib.rochester.edu/take-only-photographs-animal-photographys-construction-of-nature-love/>.

<sup>195</sup> ALOI G., *Art and Animals*, loc.cit.

<sup>196</sup> BURT J., « John Berger’s « Why look at animals? », op.cit., p.207

<sup>197</sup> BERGER J., op.cit., p.4-5.

<sup>198</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>199</sup> BROWER M., « The photographic blind as a technology of animal representation », dans CRAMEROTTI A. (éd.), *The Blind*, Bristol, Intellect Ltd, 2015, sur <https://www.matthewfrancisbrower.com/the-blind-essay>.

Ces trois types d'animaux sont également observés dans les oeuvres de Michel Vanden Eeckhoudt qui, au travers de son travail a regardé tout autant l'humain que l'animal. Il explique : « A part les plantes, j'aime photographier ce qui est vivant. Pour moi, c'est aussi passionnant de montrer comment vivent les hommes entre eux que de montrer comment ils vivent avec les animaux. »<sup>200</sup>. Préférant laisser l'animal « sauvage » de côté, ses images questionnent donc ce lien avec l'animal domestiqué et sa représentation seule. Une photographie qu'il positionne non-moraliste et non-militante mais plutôt pensive<sup>201</sup>. Ce chapitre ainsi analyse sa représentation de ces animaux, du zoo, de la maison et de l'élevage, en prenant une approche qui est propre à notre relation avec ce dernier, c'est-à-dire un questionnement autour des thématiques de proximité et de distance. Comment ces deux notions se traduisent-elles à travers ses photographies? De plus, une différence se présente-elle par rapport à la représentation de chacune de ces domestications, qui comportent un degré de proximité différent dans la vie courante de l'être humain?

Cependant, avant de pouvoir analyser ces trois points, il convient de noter que le médium qu'est la photographie présente déjà ces notions. En effet, selon Elizabeth Sutton, la photographie, tout comme la relation humain-animal, comporte également cette ambivalence de proximité et de distance. D'un côté, elle a la capacité de rendre visible l'invisible. Le spectateur est rapproché et confronté à des détails de l'animal, de son corps et de son visage, parfois invisibles à l'oeil nu, comme le prouvent, par exemple, les travaux d'Edward Muybridge énoncés précédemment. D'un autre côté, cette réalité invisible reste dans les limites de la surface du médium. De ce fait, une distance est créée avec le spectateur, séparé de ce sujet, de cet individu et de sa vie. Elle rajoute : « I am distanced by stillness, by the camera lens and picture plane, by skin, fur, and pose. »<sup>202</sup>. Pourtant, selon Roland Barthes, cette surface photographique est aussi attachée à une proximité chimique. En effet, dans son livre *La chambre claire*, il rappelle que la particularité scientifique, du médium, de « capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé »<sup>203</sup>, rapproche le spectateur du référent dans la mesure où « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me

---

<sup>200</sup> VAN EUPEN M., « l'amour la mer l'amer la mort », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p.335.

<sup>201</sup> CANONNE X., « Vers l'image », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, p.9

<sup>202</sup> SUTTON E., *Art, Animals, and Experience*, Taylor and Francis, 2017, mis en ligne sur <https://www.perlego.com/book/1487141/art-animals-and-experience-pdf>.

<sup>203</sup> BARTHES R., *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2011, p.126

toucher, moi qui suis ici. (...) Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard »<sup>204</sup>. Ces distinctions sont renforcées par l'aspect de trace que revêt la photographie qui rappelle tout autant la présence, désormais visible, et l'absence du sujet représenté. Par conséquent, dans ce premier instant d'analyse, le médium balance d'ores et déjà le spectateur entre proximité et distance, entre le sujet et l'Autre. Un médium qui permet ainsi d'ouvrir plusieurs possibilités sur l'interprétation de cet animal<sup>205</sup>.

## L'ANIMAL DU ZOO

A la suite de la sortie de l'essai de Berger en 1980, la photographie de zoo, active depuis l'établissement de cette institution au XIX<sup>e</sup> siècle, se retrouve ébranlée. Débute, par conséquent, une décennie où l'image de l'animal va dès lors principalement s'axer vers d'autres domaines animaliers. La fondation, la même année, de l'organisme PETA, *People for the Ethical Treatment of Animals*, donne également un nouveau souffle à l'iconographie animalière dans la photographie, se tournant vers un travail visuel de la maltraitance des animaux dans des entreprises comme la mode ou les laboratoires. Dans cette imagerie animale des années 1980, le succès des documentaires naturels, tel que *Life on Earth* de David Attenborough, aide aussi à ce désintéressement de l'espace zoologique. Toutefois, Michel Vanden Eeckhoudt, avec la publication de *Zoologies* en 1982, se présente comme l'exception dans cette scène artistique de cette décennie<sup>206</sup>. Passionné par ces lieux qu'il caractérise de « monde d'illusion, de reflets, de fausse réalité », il explique que ses « photographies parlent de ces animaux sans avenir, bloqués dans un univers carcéral, et qui semblent attendre éternellement l'heure du repas. Mais l'homme aussi y est présent, il vient défiler quotidiennement devant l'illusion d'un monde sauvage enfin asservi. ». Un travail qu'il dit de « sensibilité visuelle » où l'humain n'apparaît que dans des détails face aux animaux qu'il décrit comme des acteurs de leur captivité<sup>207</sup>.

---

<sup>204</sup> BARTHES R., *op.cit.*, p.126-127

<sup>205</sup> SUTTON E., *loc.cit.*

<sup>206</sup> LOW D., « Rendered absolutely marginal », dans *Antennae*, n.40, été 2017, p.52.

<sup>207</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.329-330

Pour Berger, ce lieu de spectacle aurait été inventé au début de l'ère moderne dans le but d'être un espace symbolisant cette relation disparue entre l'humain et l'animal, une sorte d'épithaphe où l'humain vient chercher ce contact à jamais absent<sup>208</sup>. Le zoo est de ce fait créé pour se rapprocher de l'animal sauvage invisible, et maintenant captif<sup>209</sup>. Ce besoin de contact entre les deux êtres vivants est traduit dans cette première photographie (Fig.27.). Un animal, de type primate, se dénote d'un arrière-plan flou. Il colle sa main sur la vitre qui le sépare de l'extérieur, immortalisé la bouche grande ouverte. L'humain, de l'autre côté, pose sa main sur cette même vitre, comme pour le toucher. Des mains identiques, pourtant d'espèces différentes. Des mains identiques, pourtant à deux endroits différents. Un contact rendu impossible par cette vitre qui les sépare. Bien que la présence humaine soit immortalisée par cette main singulière, cette action du toucher est primordiale dans la représentation de ce lien de *separated closeness* et du paradoxe zoologique qui en découle. En effet, l'humain tend la main pour se rapprocher de cet animal disparu de son environnement à cause de la modernisation de la société, mais pourtant intouchable compte tenu de cette barrière transparente qui les sépare, cette même vitre que l'humain a posée lui-même. Ces deux mains dans deux espaces différents symbolisent également ces rôles de domination inégale entre les deux espèces, où l'un restera à jamais enfermé, tandis que l'autre est à l'extérieur, libre de partir. Une représentation visuelle de cette idée de symbole bergérien que prend le zoo en tant que monument de cette nécessité de contact mais aussi de domination.

Entre autres, une seconde photographie (Fig.28.), similaire à la précédente, arbore quant à elle la présence visuelle des deux corps humain et non-humain. D'un côté de la vitre, un singe de petite taille se présente assis recroquevillé, sur le rebord de la fenêtre pendant que de l'autre côté, un enfant debout regarde devant lui. Tous les deux regardent dans le même sens, en dehors du cadre photographique. Ce principe d'extérieur/intérieur est de nouveau symbolisé par la présence de cette fenêtre qui les sépare. Néanmoins, dans cette image, l'encadrement de celle-ci est visible. Une visibilité qui relate de la compréhension du zoo à l'égale d'un musée tel que l'explique Berger dans son texte où il dénote d'une ressemblance entre les deux institutions muséales : « Visitors visit the zoo to look at animals. They pruned from cage to cage, not unlike visitors in an art gallery who stop in front of one painting, and then move on to the next. »<sup>210</sup>. Une disposition importante dans l'établissement d'un regard voyeuriste du point de vue du spectateur humain, dès lors intrinsèque à

<sup>208</sup> BERGER J., *op.cit.*, p.21

<sup>209</sup> DEMELLO M., *op.cit.*, p.212-213

<sup>210</sup> BERGER J., *op.cit.*, p.23

l'institution zoologique et à la relation ambivalente entre les deux. Un type de regard qui rentre dans une mise abîme car il est perpétué par celui du spectateur de l'image. En outre, la vitre agit aussi dans cette photographie comme une sorte de miroir reflétant les images de deux êtres vivants à peu près semblables dans leur position et leur taille, mais pourtant différents dans leur emplacement. Ce matériau de vitre, à la fois transparent et réfléchissant, se positionne de ce fait comme une « barrier and medium [that] never works as smooth interchange but always points up mismatched relations »<sup>211</sup>. Ainsi, immortalisé dans ces deux images, le rôle de la vitre illustre la dissimilarité qui s'opère entre l'humain et le non-humain, le libre et le captif, le dominant et le dominé et surtout l'intérieur et l'extérieur. Par la même occasion, elle rentre dans un questionnement récursif entre le dispositif voyeuriste que présente l'enclos et celui qu'est la photographie.

La conception des zoos joue également un rôle important dans la perception de cet animal détenu. Le décor, selon Berger, agit comme des *tokens*, c'est-à-dire des entités lexicales, qui présentent deux objectifs distincts. Ils constituent, d'une part, pour le public, des accessoires théâtraux tandis que pour les animaux, ils ne sont que « the bare minimum of an environment in which they can physically exist. »<sup>212</sup>. Un second aspect de l'environnement naturel factice de cet animal, qui rajoute à l'illusion mais aussi à cette idée de marginalisation, est le fait que ce dernier est placé dans un univers taxinomique, piégé entre les notions d'animal domestique et d'animal sauvage<sup>213</sup>. D'après l'artiste, Richard Billingham - qui a également travaillé sur le zoo, dans les années 1990 et au début des années 2000 - l'animal coincé dans ce décor illusoire opère, selon lui, plutôt en tant que label pour son espèce : « Nor is it a tame animal like a pet or a farm animal, yet it is on display inside a pen as if to say 'this is what a black rhino looks like'. »<sup>214</sup>. Ainsi, un système de représentation est déjà présent bien avant que la photographie ou quelque œuvre ne soit prise ou réalisée.

L'établissement de ces zoos publics modernes, à l'inverse de ses prédécesseurs privés, les ménageries royales, remontent aux jardins zoologiques établis en 1828 à Regent's Park à Londres. Dès ses débuts, les animaux étaient déjà placés dans ce qui était alors dénommé des expositions,

---

<sup>211</sup> ARMSTRONG I., *Victorian Glassworlds Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, Oxford, Oxford university press, 2008, p.8 cité par FELDMAN A.C., *Staging the Ocean: The Emergence of the Aquarium in Victorian England*, mémoire en master en arts, The City University of New York, New York, 2022, p.33.

<sup>212</sup> BERGER J., *loc.cit.*

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> « Richar Billingham : Zoo », interview par ALOI G., dans *Antennae*, n.8A, hiver 2008, p.57

arborant parfois un décor fantastique accompagné, entre autres, de répliques de châteaux<sup>215</sup>, des lieux de divertissement pensé par rapport à leur contexte d'apparition, à savoir la redéfinition des loisirs et du temps libre au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>216</sup>. Cet accent mis sur une scénographie spectaculaire du lieu délaisse toutefois toutes conditions de base de la vie de l'animal capturé. Une situation qui, malheureusement, perdure pendant plus d'un siècle. De ce fait, pendant une grande partie de l'histoire de ces lieux, les architectes préfèrent privilégier une structure adaptée au public, en mettant de côté une étude d'habitat d'origine de l'animal pour son confort et bien-être, un concept alors perçu comme ridicule. Rien que par leur disposition architecturale, le zoo ainsi représente à nouveau cette relation dichotomique ambiguë où l'humain préfère élaborer un espace de rencontre avec le sauvage, tout en écrasant celui-ci en l'enfermant dans un environnement humanisé. C'est seulement en 1978 que le premier enclos avec une immersion dans un habitat plus naturel est arrivé aux Etats-Unis<sup>217</sup>.

Auparavant, Michel Vanden Eeckhoudt note que : « la douceur des pelages et la sensualité des animaux sont confrontées à la dureté de l'acier, du béton et du verre. »<sup>218</sup>. Au moment de la parution de ses photographies, les zoos d'Europe n'avaient effectivement pas encore intégré ce nouveau concept d'immersion dans un paysage plus naturel à leur zoo. La décentralisation de leur vision anthropocentrique de l'animal enfermé commençait donc seulement, pour se tourner vers une vision plus emphatique dans ce nouveau monde postmoderne, présent à ce jour<sup>219</sup>.

La photographie d'un ours polaire illustre bien ce dualisme des enclos (Fig.29.). L'ours polaire nageant, présent uniquement par sa tête, se retrouve encerclé par un paysage artificiel de béton. Essayant de parodier son habitat naturel de par sa forme - la banquise - l'animal ne se voit offrir pourtant qu'un semblant de nature - l'eau et un peu de végétation - face à cet important bloc dur. Cette photographie n'est donc pas une question de représentation du détail mais plus une vue d'ensemble de la vie et de la condition de cet ours contre ce non-habitat inextensible dans lequel il est forcé de vivre éternellement. Ici, éloigné du public, en comparaison aux primates précédents,

---

<sup>215</sup> HANCOCKS D., « Zoo Animals as Entertainment Exhibitions », dans KALOF L. et POHL-RESI B. (éd.), *A Cultural History of Animals. In the Modern Age*, v.6., Oxford, Berg, 2007, p.96-110

<sup>216</sup> FRANKLIN A., *Animals and modern cultures : a sociology of human-animal relations in modernity*, Londres, Sage, 1999, p.67

<sup>217</sup> HANCOCKS D., *loc.cit.*

<sup>218</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p. 329

<sup>219</sup> FRANKLIN A., *op.cit.*, p.74

l'animal est pourtant immergé dans l'univers de l'humain. Loin des spectateurs, l'ours nous regarde. Un certain ennui peut être aperçu dans ses yeux. L'ennui est un mot souvent utilisé dans la définition de l'état d'un animal du zoo. Un ennui caractéristique, selon Kari Weil, de leur captivité ne les privant pas de leur instinct mais de leur habitat, substitué par le nôtre<sup>220</sup>.

Cet enjeu du regard est aussi intéressant à analyser dans cette thématique du zoo. En effet, la disparition progressive de l'animal dans notre vie quotidienne a vu croître la demande pour s'en rapprocher et pouvoir le regarder dans le cadre parfois d'une activité plaisante, voire amusante pour l'humain. Dans cette optique, le zoo apparaît comme le site par excellence pour opérer ce genre de regard<sup>221</sup>. Toutefois, celui-ci reste caractérisé de la relation dominant-dominé, insufflant une dynamique non-réciproque où l'une des deux parties est toujours objectifiée. De plus, cet acte du regard est suppléé par un régime de visibilité forcée sur l'animal, à cause du dispositif de vision qu'est la cage. L'écrivain Jean-Christophe Bailly l'explique dans son livre *Le parti pris des animaux* où il prend le point de vue de l'emprisonné : « Ne plus avoir la possibilité de se cacher, être soumis sans rémission à un régime de visibilité intégrale (...) la cage est le contraire absolu du territoire (...) parce qu'elle interdit le libre passage de la visibilité à l'invisibilité, qui est comme la respiration du vivant. »<sup>222</sup>. Ainsi, malgré la volonté de regard du spectateur humain, l'animal n'a pas de place pour le rendre réciproquement. La distance présente dans la photographie de l'ours illustre ce caractère décisif dans la dynamique du regard qui afflige l'humain et l'animal du zoo. Dans le cas présent, l'acte photographique vient figer cette perpétuelle condition de l'animal zoologique : coincé à jamais dans un autre univers que le sien, à jamais sous les regards non-réciproques et non-mutuels de l'humain, quant à lui, libre de continuer sa balade d'enclos en enclos dans cette « grande exposition permanente de la tristesse »<sup>223</sup>, proche de l'animal tout en étant éloigné.

Pour terminer, il convient de mentionner une exception chez les animaux du zoo de Michel Vanden Eeckhoudt, l'animal aquatique. En effet, l'image de cette tortue (Fig.30.) se démarque des autres par l'absence du dispositif scénographique dans laquelle elle vit, l'aquarium. En dehors de

---

<sup>220</sup> WEIL K., *Thinking animals. Why animal studies now?*, New York, Columbia university press, 2012, p.46

<sup>221</sup> DOVER B.A., *Interrogating reciprocal gaze: the animal and human in contemporary art*, thèse de doctorat en philosophie, James Cook University, 2008, p.36

<sup>222</sup> BAILLY J.-C., *Le parti pris des animaux*, Paris, Bourgois, 2013, cité par POIVERT M., « La bête humaine », dans Michel Vanden Eeckhoudt, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p.209

<sup>223</sup> « Zoologies, 1982 », dans *Vu l'agence*, sur <https://agencevu.com/serie/zoologies-1982/>

son contexte, sa photographie peut être ainsi confondue pour une photographie sous-marine. L'animal seul semble avancer sur un fond uni, apparaissant comme sortant de la pénombre. Une image où la vitre, qui séparerait pourtant cette tortue du photographe, est oubliée. Toute présence humaine est laissée de côté. La tortue étant le seul sujet de l'image, le spectateur n'a pas d'autre issue que d'être confronté à son corps. Cette confrontation de l'humain et de l'Autre, tant recherchée par la société capitaliste de Berger, est ainsi rendue possible par la médiation de cette photographie. L'enjeu de cette image n'est donc pas un questionnement sur la dynamique complexe entre distance et proximité dans la présence visible du dispositif zoologique, mais la proximité à un animal quotidiennement invisible à l'oeil humain, rendue accessible grâce au médium de la photographie. Il est ainsi dans ce cas plus question d'une découverte de l'animal, que d'un témoignage de son éloignement.

### **L'ANIMAL DE L'ÉLEVAGE**

La représentation de l'animal d'élevage adresse encore un rapport historique différent de celle de son compagnon du zoo, même si l'enjeu qui entoure ce type d'animal relate également de celui de la visibilité. Avec la révolution industrielle, l'animal a progressivement été enlevé de notre quotidien, de même que l'étape de sa mort à des fins alimentaires. La popularité de la viande dans nos assiettes grandit en tant qu'élément clé du progrès social. De ce fait, l'industrie et la production de l'animal, ici considéré comme produit, subissent une évolution moderne comparable à l'industrialisation de tout autre domaine de production de marchandises<sup>224</sup>.

Auparavant, présent dans beaucoup de foyers ruraux, toutes les pratiques entourant son sacrifice se sont progressivement retirées du domaine public pour être reprises par des institutions telles que l'abattoir. Nulle part ailleurs, la séparation entre l'humain et le non-humain n'est aussi conséquente que dans le domaine agricole. De plus, un fossé se creuse entre l'urbanisation des centres ville prêt à accueillir l'animal domestique individualisé dans leur foyer et le retrait progressif de l'animal « mangeable » dans des industries d'élevage intensif, volontairement opaques<sup>225</sup>. Le bétail est ainsi un animal assez ambigu, à la fois être vivant et produit. L'analyse de

---

<sup>224</sup>FRANKLIN A., *op.cit.*, p.40

<sup>225</sup> *Ibid*, p.126

Lévi-Strauss sur le sujet facilite la compréhension de cette ambivalence : selon lui, ils ne sont ni la « vraie » nature ni humanisé complètement, tel que l'animal domestique, mais ils seraient plutôt une « nature worked on by humans »<sup>226</sup>. Ainsi, d'après Berger, la relation entre l'humain et par exemple son cochon est un dualisme séparé par un *et* et non par un *mais* : « A peasant becomes fond of his pig *and* is glad to salt away its pork. »<sup>227</sup>.

Le seul moyen visuel pour survivre, dans son cas présent, a été donc de se façonner une imagerie que ce soit dans des illustrations, des photographies ou des livres pour enfants. Une dualité s'est alors développée, chez l'animal d'élevage, entre l'invisibilité de sa réalité, c'est-à-dire les conditions de l'élevage intensif dans lequel il vit, et la visibilité de sa représentation fictive ou inerte<sup>228</sup>. Giovanni Aloï pointe que l'individu d'aujourd'hui, distant de l'animal de ferme d'auparavant, a trouvé une alternative de rencontre avec celui-ci, absent de la réalité, au travers d'une « constructed collective cultural memory of the pig as a farmyard animal »<sup>229</sup>. Adrian Franklin, sociologue australien, renforce ce point en notant que l'élevage, malgré sa séparation de l'humain, est peu à peu revenu dans l'imaginaire collectif avec une vision nostalgique et pastorale<sup>230</sup>.

Dans les photographies de Michel Vanden Eeckhoudt (Fig.31.-32.), des cochons, encore vivants, tentent à trouver un semblant de place dans cet espace sombre et restreint. Parmi cette foule de corps sans visage, un cochon décide de regarder vers l'objectif, accablé d'un regard perdu qui restera à jamais non-réciproque. Bien que l'humain soit absent de ces photographies, sa présence est ressentie dans le traitement de ces cochons. Dans un espace confiné, se chevauchant, en route vers une mort certaine, la condition de cet animal d'élevage n'est qu'une conséquence de la domination infligée par l'humain. Une troisième photographie vient clôturer ce court morceau de vie que l'artiste prête à voir (Fig.33.). Immortalisant la dernière étape fatidique pour cet animal, le cochon tend sa tête à travers les barreaux de son ultime cage. Les yeux fermés, il semble apaisé. Dans cette dernière photographie du voyage de ce cochon, l'humain y est présent. Une présence qui pourtant

---

<sup>226</sup> *Ibid*, p.41

<sup>227</sup> BERGER J., *op.cit.*, p.6-7

<sup>228</sup> BURT J., « John Berger's « Why look at animals? ». a close reading », *op.cit.*, p.213

<sup>229</sup> ALOÏ G., *Art and Animals*, *loc.cit.*

<sup>230</sup> FRANKLIN A., *loc.cit.*

symbolise la fin. Des tâches de sang sur son tablier, il n'a pas de visage. Représente-il ainsi l'Humain, que ce soit le spectateur ou le bourreau?

Confronté à ce spectacle funèbre, le spectateur n'a pas d'autre choix que d'observer impuissant face à cette inévitable mort, une impuissance pourtant dont lui seul est responsable. Une mélancolie qui ne pouvait être ressentie qu'au travers du médium qu'est la photographie. Impossible de nier que le référent, ici le cochon, *ait été là*, ainsi le spectateur contemple une double temporalité : de réalité et de passé, une coexistence paradoxale intrinsèque à la photographie imbibée d'un futur antérieur certifiant la temporalité du passé photographique - le cochon a été photographié dans le passé - *et* l'illusion d'une réalité, d'une présence dans le présent. Ainsi, comme le théorise Roland Barthes, le noème même de la Photographie est le : « *Ça-a-été* »<sup>231</sup>. Cette suite photographique solidifie le décès de l'animal du fait qu'elle atteste « que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant (...) mais en déportant ce réel vers le passé (« *Ça-a-été* »), elle suggère qu'il est déjà mort. »<sup>232</sup>, laissant les spectateurs avec cette indéniable impuissance de la réalité d'une mort déjà passée, une sorte de présence/absence. Il convient de noter que le noème est percutant dans le cas de ces photographies, certainement à cause du contexte de cette relation particulière, mais il peut toutefois être vécu comme indifférent dans d'autres images<sup>233</sup>. L'utilisation du noir et blanc renforce aussi cette absence poignante du présent, en le projetant dans une autre temporalité, voire une dimension onirique, comme l'interprète l'artiste : « Le noir et blanc garde pour moi une force graphique, une part de rêve. »<sup>234</sup>. La mort imminente de l'animal est donc laissée à l'imagination pour ce cochon. L'exécution de ces animaux, dits « mangeables », était commune dans la société rurale du siècle dernier. De nos jours, la dissociation entre l'animal réel et l'animal dans nos assiettes est omniprésente et inconsciente. De ce fait, le choix de l'artiste de photographier les moments jusqu'à l'abattage, sans inclure le dernier, intériorise ce concept d'invisibilité mortuaire moderne des lieux comme l'abattoir.

Bien que la mort pour ce cochon soit du domaine de l'indicible, cette image, d'un autre animal d'élevage, le poulet, le présente dans sa dernière résidence humaine, la rôtisserie (Fig.34.). Percé d'une broche, l'animal n'est plus reconnaissable. Déplumé, sans tête ni pieds, seule la

---

<sup>231</sup> BARTHES R., *op.cit.*, p.119-121

<sup>232</sup> *Ibid*, p.123-124

<sup>233</sup> *Ibid*, p.121

<sup>234</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.328

carcasse survit. Placés devant la vitre, ils attendent leur achat. Ce sentiment d'impuissance, présent dans la confrontation avec le corps vivant, s'évapore donc dans cette après-vie puisque ce possible affect disparaît face à la visibilité quotidienne de ce genre de scène. En effet, la rencontre avec cet animal, devenue quelconque, se déroule principalement dans les fenêtres d'une boucherie, lorsque le corps a déjà été mutilé au-delà de la reconnaissance, ou dans des illustrations fictives où l'animal est dépeint sous de traits anthropomorphes.

La comparaison de ces photographies développe ainsi les différences de régime de visibilité entre le corps vivant de l'animal d'élevage et celui de sa carcasse. Le premier, distant de notre réalité, dévoile les résultats de son invisibilité moderne dans notre réception de l'oeuvre, grâce à l'aide de la temporalité photographique pendant que le deuxième rappelle cette dissociation causée par la non-transparence de l'élevage intensif, entre le vivant et la nourriture. C'est ainsi que le *et* de Berger pourrait être choisi pour séparer les deux réalités de ces animaux et non pas un *mais*. La proximité de ce genre d'animaux dans notre quotidien ne semble possible que dans le médium photographique qu'à travers l'acte de sa mort et non celle de sa mort « photographique », nous rappelant toujours ce moment de futur antérieur qui l'a accablé.

## L'ANIMAL DE LA MAISON

Le dernier degré de rapport chez l'humain-animal, immortalisé par Michel Vanden Eeckhoudt, est celui de l'animal de compagnie. Pour l'occasion, le photographe avait même réalisé une série complète sur le plus fidèle ami de l'homme : le chien. Il explique avoir eu une approche différente de la représentation de cette relation souvent fusionnelle entre l'humain et son compagnon : « La série s'est construite peu à peu, avec l'idée de ne pas seulement les photographier, mais d'y mettre une dimension humaine, de donner à voir l'homme qui n'est jamais très loin. Si le chien est toujours présent dans l'image, c'est de l'homme que je veux parler. Je ne cherchais pas une faible identification anthropomorphique.»<sup>235</sup>. C'est pourquoi, avant de regarder à l'aspect théorique qui régit ce dernier type de relation, cette citation du photographe peut être illustrée par cette image d'un shih tzu, coiffé de deux petites queues, devant un paysage montagneux, tenu par une laisse presque invisible (Fig.35.). Semblable aux propos de l'artiste,

---

<sup>235</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.334

l'humain « n'est jamais très loin »<sup>236</sup>. Le chien, repris dans la tradition de la photographie de voyage, s'inscrit pourtant comme seul sujet dans ce paysage. Néanmoins, la laisse, monument à la relation entre maître et animal de compagnie, vient attester de la présence proche de l'humain. Une photographie d'introduction à la relation anthropomorphisée et omniprésente entre les deux.

Pour rappel, l'animal de ferme ayant quitté le foyer à l'arrivée de l'ère moderne, un manque se fait sentir dans le quotidien de l'humain, un vide compensé par l'entrée de l'animal de compagnie dans nos maisons. Néanmoins, une inégalité les sépare : l'un n'est présent dans la vie de l'humain que pour des fins alimentaires tandis que l'autre est choisi pour sa compagnie, laissant l'opportunité pour ce dernier d'être individualisé<sup>237</sup>. Naturellement, le chien et les autres espèces de compagnie participaient déjà au quotidien de l'humain mais en étant seulement reconnu pour leur utilité par celui-ci, c'est-à-dire en tant que chien de garde ou chien de chasse, par exemple. L'animal de compagnie moderne relève toutefois d'un changement unique dans leur perception sociale. En effet, Berger note que l'animal a subi une sorte de castration animalistique où l'humain l'a d'une part stérilisé mais aussi limité dans son exercice physique et dans son contact avec d'autres animaux alors nourri par une nourriture préfabriquée, afin de le faire rentrer dans la sphère familiale la plus intime. Ils sont, pour lui, des « creatures of their owner's way of life »<sup>238</sup>. L'animal domestique est donc une espèce à part entière qui « are both human and animal; they live with us, but are not us; they have names like us, but cannot call us by our names »<sup>239</sup>. Il peut être défini par trois caractéristiques qui lui sont propres dans sa relation avec l'humain : sa cohabitation dans le domicile, dès lors membre dans l'unité familiale; son prénom individuel et personnel alors que les autres types d'animaux se verront attribuer des noms plus génériques; et sa non-consommation, bien que restant mangeable, une attitude sûrement liée avec leur statut familial<sup>240</sup>. L'animal est ainsi projeté dans une relation qui l'anthropomorphise, à l'exemple du shih tzu coiffé et photographié à l'image de l'humain.

De ce fait, est-ce que le lien entre l'animal domestique est similaire à la dynamique dominant-dominé des autres types d'animaux? La réponse à cette question ne serait pas nécessairement un

---

<sup>236</sup> *Ibid*

<sup>237</sup> FUDGE E., *Animal*, Londres, Reaktion Books, 2002, p.28

<sup>238</sup> BERGER J., *op.cit.*, p.14

<sup>239</sup> FUDGE E., *loc.cit.*

<sup>240</sup> FRANKLIN A., *op.cit.*, p.86-87

oui parce qu'une autre dynamique rentre en jeu dû à un soutien psychologique apporté par celui-ci durant la période de cohabitation avec l'humain. Un impact mental considérable aux yeux des humains illustré, par exemple, par la différence au niveau de l'affect ressenti lors de la mort de ceux-ci, étant donné que la mort du cochon rendue invisible et banale par la société moderne est incomparable à celle de l'animal de compagnie, pour lequel une expérience de deuil forte peut être ressentie<sup>241</sup>. Ici, l'animal et l'humain ont des rôles bien plus complexes qu'une simple dynamique de dominance. Dans cette situation, l'acte photographique est plus de l'ordre d'une volonté mutuelle, à l'inverse de l'animal du zoo déjà coincé dans son système de représentation de visibilité forcée et de l'animal d'élevage, enfermé également dans un espace d'invisibilité de sa réalité. L'exemple du photographe Wegman et de son chien, Man Ray, vu dans un chapitre précédent, démontre cette nuance dans la relation de travail. Il décrit son expérience comme un jeu mutuel bénéficiant aux deux êtres concernés : « I've always thought of working with the dogs as parallel play. The dogs play their game and I play mine »<sup>242</sup>.

Cette proximité du photographe et du chien transparaît notamment dans ce portrait canin de Michel Vanden Eeckhoudt (Fig.36.). Un chien, couché sur une couverture, semble poser pour son portrait, bien qu'insouciant au concept de photographie, une image qui serait restée inexistante sans la volonté de l'animal à rester le temps de la pose. La laisse perdue dans le flou de la photographie est alors secondaire au point principal de la scène, les yeux du chien. Son regard dirigé vers le photographe implique une proximité qui peut être ressentie entre les deux sujets. Ce dernier n'est, en effet, pas anodin d'après les recherches sur le comportement animal puisque le visuel est l'un des principaux moyens de rencontre des deux êtres. C'est un acte puissant dans l'interaction sociale avec l'animal, qui plus est lorsqu'il est réciproque, un geste qui pourrait être compris comme « a special kind of intimacy, mutual access, and meeting of minds »<sup>243</sup>. Toutefois, bien que symbolisant un lien entre l'artiste et ce chien, cela suggère aussi une exclusion du spectateur à cette connexion. Témoin de cette relation de confiance, le spectateur est par ce regard rappelé à son propre statut, et donc de sa distance par rapport à cet événement. Seulement spectateur, il regarde ce signe de complicité qui *a été* dont il ne fera jamais partie.

---

<sup>241</sup> RUGAARD D., *op.cit.*, p.14

<sup>242</sup> *Ibid*

<sup>243</sup> DOVER B.A., *op.cit.*, p.14

Ce chien, comme tout autre animal, est également une entrée pour questionner la théorie de Roland Barthes sur le genre du portrait. Dans son livre *La Chambre Claire*, il explique que l'expérience de prendre un portrait du point de vue du *spectrum* - le sujet et futur objet de la Photographie - se compare à une imitation consciente de soi-même : « La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture (comme peuvent en donner certains cauchemars). »<sup>244</sup>. Ne s'arrêtant qu'à son expérience humaine de la pose, la Photo-portrait d'un animal et de son expérience, inconscient au concept même du médium, se singularise. Alléger des deux premiers imaginaires - « celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie »<sup>245</sup> - le sujet animalier ne se prête donc pas au jeu d'imitation du « soi » que son contraire humain, conscient, exécute devant l'objectif. Le chien, certes portraituré à travers les yeux du photographe, se montre ainsi tel qu'il est, son « soi » authentique. Une authenticité limitée toutefois par la relation qui s'opère entre le sujet et son photographe, et qui est, dans cette image, caractérisée par ce regard mutuel. Ainsi, la proximité photographique, qui n'est pourtant possible que chez le sujet animalier libéré de système de représentation préétabli, tel que le zoo et l'élevage, est illustrée dans et grâce à la relation que partage l'animal avec l'artiste.

Un autre instant de complicité entre l'humain et son animal de compagnie a été illustré par l'artiste dans ce moment où un chien regarde à sa propriétaire (Fig.37). Cette image apparaît pourtant comme un secret. Dans sa composition, Vanden Eeckhoudt fait en effet part d'une réciprocité qui ne se présente que dans l'ombre des deux sujets. Sans cette dernière, le chien de dos ne serait le seul pour qui le spectateur saurait avec certitude qu'un regard a été porté. L'oeuvre, en dehors de son jeu caché, atteste aussi d'une confiance entre l'humain et son chien. La laisse, bien que symbole de domination, n'est pas attachée. Cela témoigne notamment de la phrase de Michel Poivert : « Ne dit-on pas qu'entre son chien et son maître on ne sait pas qui tient la laisse? Que le maître et l'animal se ressemblent physiquement? Ces poncifs ont un fond de vérité : la compagnie

---

<sup>244</sup> BARTHES R., *op.cit.*, p.29-30

<sup>245</sup> *Ibid*, p.94

animale est aussi la compagnie humaine. »<sup>246</sup>. C'est une manifestation de la volonté de présence mutuelle entre ces deux êtres vivants, exemple de ce degré de domestication particulière, vieille de 14 000 ans<sup>247</sup>.

Enfin, il convient de noter la particularité qui accompagne le cheval, autre animal de compagnie qui fait aussi une apparition dans les photographies de Michel Vanden Eeckhoudt. En opposition à l'image canine qui manifeste ce nouveau degré de relation moderne entre l'humain et le non-humain, celle de l'équidé arbore visuellement en plus les traces de son ancien statut d'auxiliaire à l'humain, à savoir son utilisation dans des loisirs tels que l'équitation ou encore le transport. Ainsi, cette première photographie d'un cheval (Fig.38.) représente seulement sa tête floue en premier plan, pendant que l'action se focalise sur l'embrassade entre deux enfants au second-plan. Le détail intéressant reste pourtant en avant, c'est-à-dire le harnachement du cheval. Dans une seconde image (Fig.39.), un cheval est quant à lui allongé seul, de dos, dans une prairie fleurie. L'humain y est complètement inexistant. Bien que présentant un sujet en commun, ces deux photographies illustrent pourtant une dichotomie dans la relation entre l'humain et le cheval. En effet, le harnais du premier exemple atteste de cette relation pré-moderne du cheval dans la société, le consignait visuellement à cette part d'utilité pour l'humain, alors que le sens de liberté, senti dans le deuxième, se rapproche plus de son statut d'animal de compagnie, comparable à celui de son confrère canin, une situation expliquée par la distance que garde le cheval dans ses conditions d'habitat, ainsi absent du noyau du foyer, la maison. Cette idée d'éloignement du cheval est notamment confirmé dans l'interview qu'a réalisé Michel Vanden Eeckhoudt avec un vétérinaire et professeur d'université dans le cadre de son album photographique sur les chiens, il explique : « bien qu'aujourd'hui on voit des chevaux de compagnie, ils sont dans la prairie, devant la maison, ou alors en pension où on ira les voir le week-end et leur porter des carottes et du sucre. »<sup>248</sup>. Pas aussi proche que le chien ou le chat, la relation moins intime que le cheval partage avec les humains n'est d'autre qu'une preuve de la différence dans la représentation d'un animal en fonction de sa place dans la hiérarchie humaine.

En conclusion, les photographies de Michel Vanden Eeckhoudt s'avèrent être une bonne illustration de l'essai de Berger, attestant d'une aliénation et hiérarchisation des animaux

---

<sup>246</sup> POIVERT M., *op.cit.*, p.210

<sup>247</sup> VAN EUPEN M., *loc.cit.*

<sup>248</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Chiens*, Paris, Marval, 1997, p.95.

domestiqués. Chacun affiche une différentes spécificités dans sa représentation en lien avec la position qu'il tient dans cette hiérarchie humaine. De ce fait, l'animal de zoo rentre dans un jeu entre intérieur/extérieur et visibilité/invisibilité, normé par le dispositif dans lequel il se trouve et duquel il ne peut s'échapper. Pour l'animal d'élevage, sa particularité est la différence qui s'opère entre les photographies du sujet encore en vie et celui de sa carcasse. Vivant, il se présente comme la manifestation d'une irrégularité entre la réalité dans laquelle il vit et l'imaginaire collectif fictif de l'humain qui le produit alors que mort, il n'est qu'une manifestation d'une image de la vie courante. Pour finir, l'animal de la maison est octroyé une image de complicité et proximité, représentatif de sa relation avec l'humain. L'exception du cheval, et de sa double représentation, témoigne de ce principe d'éloignement et de distance qui régit ainsi la manifestation de ces animaux.

## Chapitre 4. Une influence cartier-bressonienne chez le sujet animalier

« Vous avez en Belgique un très bon photographe : Michel Vanden Eeckhoudt »<sup>249</sup>, confie Henri Cartier-Bresson au début des années 2000 lors d'une interview à Bruxelles. Une appréciation qui semble réciproque pour le photographe belge car il a trouvé en la figure de Cartier-Bresson, « un grand modèle » comme l'énonce sa femme<sup>250</sup>. Photographe humaniste français, célèbre tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, il a en effet séduit et influencé nombreux artistes de la génération de Vanden Eeckhoudt.

Né en 1908 en Seine-et-Marne, Henri Cartier-Bresson commence son parcours artistique par un intérêt pour la peinture, et plus particulièrement le Surréalisme<sup>251</sup>. Bien qu'ayant étudié le médium pictural dans l'atelier de André Lhote à Paris dans les années 1927 et 1928, il décide de se porter plutôt vers le médium de la photographie suite à un voyage en Côte d'Ivoire<sup>252</sup>. Débutant par des commandes de périodiques tels que *Vu* et *Harper's Bazaar* en 1932<sup>253</sup>, il tient rapidement sa première exposition l'année suivante à la galerie Julien Levy à New York<sup>254</sup>. Toutefois, ce sont les opportunités que lui apporte le photo-journalisme qui va permettre à sa carrière de rayonner<sup>255</sup>. Pour lui, cette voie du reportage est un moyen d'aborder ses sujets différemment. En effet, la liberté financière, accordée par les commandes de magazines, l'aide à pouvoir voyager et à appréhender la réalité comme il le sent. Il voit alors dans le magazine, non un employeur mais une occasion de travailler pour lui-même<sup>256</sup>. Autour de 1934, il touche notamment au cinéma, initié par Paul Strand,

---

<sup>249</sup> DUPLAT G., « L'humour si tendre de Vanden Eeckhoudt », dans *La Libre*, mis en ligne le 30 mars 2015, sur <https://www.lalibre.be/culture/arts/2015/03/29/lhumour-si-tendre-de-vanden-eeckhoudt-MYZ46ARUXVBLRBHKGW3JHQ6JYY/>.

<sup>250</sup> voir annexe 1

<sup>251</sup> « Henri Cartier-Bresson », dans *Magnum Photos*, sur <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>.

<sup>252</sup> « Cartier-Bresson Henri », dans *Dictionnaire mondial de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1994, p.124-125.

<sup>253</sup> « Cartier-Bresson Henri », dans *Dictionnaire mondial de la photographie des origines à nos jours*, loc.cit.

<sup>254</sup> « Henri Cartier-Bresson », dans *Magnum Photos*, loc.cit.

<sup>255</sup> « Cartier-Bresson Henri », dans *Dictionnaire mondial de la photographie des origines à nos jours*, loc.cit.

<sup>256</sup> BOOT C., « Henri Cartier-Bresson », dans BOOT C., *Magnum Histoires*, Londres, Phaidon, 2005, p.74-75.

un cinéaste et photographe américain. Ayant plusieurs documentaires à son actif, il travaille dans les années 1930 comme assistant pour Jean Renoir<sup>257</sup>. Entre 1940 et 1943, une étape de sa vie vient toutefois suspendre sa carrière artistique : il est fait prisonnier de guerre. Et, c'est seulement en 1943, après sa troisième tentative, qu'il arrive à s'échapper pour retrouver un monde qui l'avait déjà enterré. A son retour, il reprend son activité artistique et décide notamment de fonder en 1947 avec ses homologues photographes, Robert Capa, George Rodger, David Seymour et William Vandivert, l'agence Magnum Photos<sup>258</sup>. Le but de leur coopération de photographes est de casser la dépendance des photographes-reporters avec les rédactions de magazines qui les embauchent. Défendant alors leur droit d'auteur, cela marque une césure dans l'approche thématique et esthétique de leurs oeuvres<sup>259</sup>. Après plusieurs années de voyages et de reportages journalistiques, il revient en 1952 en France avec la publication de son premier livre d'auteur : *Images à la Sauvette*. Traduit en anglais par *The Decisive Moment*, cette première monographie de l'artiste, illustrée d'une couverture originale de Matisse, est introduite par sa théorie de la photographie, le concept de ce qui sera nommé plus tard, l'« instant décisif ». En 1966, il quitte Magnum pour revenir en 1968 dans le domaine artistique de ses débuts, la peinture et le dessin, tout en continuant une production photographique sur le côté axée maintenant sur le portrait et le paysage<sup>260</sup>. Un an avant sa mort, en 2003, il termine par créer avec sa femme et sa fille, la Fondation Henri Cartier-Bresson à Paris qui a pour mission de conserver son travail et de perpétuer l'exposition de ses oeuvres<sup>261</sup>, une première dans le monde de la photographie française à cette période-là<sup>262</sup>.

Ainsi, bien que dans le chapitre précédent analysait l'enjeu visuel d'une relation entre l'humain et l'animal, ce chapitre regarde plutôt à cette influence qu'Henri Cartier-Bresson, photographe important dans l'histoire du médium, a laissé sur l'artiste belge dans le contexte de son sujet animalier. L'impact est donc étudié à travers l'acte photographique que présente l'« instant

---

<sup>257</sup> GOVIGNON B. (éd.), *La petite encyclopédie de la photographie*, Paris, Editions de la Martinière, 2011, p.114.

<sup>258</sup> « Henri Cartier-Bresson », dans *Magnum Photos*, *loc.cit.*

<sup>259</sup> MEIZEL L., « “Images à la sauvette” et papiers gras ou pourquoi et comment se salir les doigts [Part. 1]. Méditations sur le photobook, d'après l'exposition de la fondation Henri Cartier-Bresson (11 janv. – 23 avr. 2017) », dans *association de recherche sur l'image photographique*, mis en ligne le 26 mars 2020, sur <https://arip.hypotheses.org/1760>.

<sup>260</sup> GOVIGNON B. (éd.), *loc.cit.*

<sup>261</sup> « Henri Cartier-Bresson », dans *Magnum Photos*, *loc.cit.*

<sup>262</sup> GOVIGNON B. (éd.), *loc.cit.*

décisif », lié à une perception surréaliste de ce concept, et son approche paradoxale de la période humaniste cartier-bressonienne traduis dans une iconographie animalière.

### **IMAGES À LA SAUVETTE : UN INSTANT DÉCISIF DE L'ANIMAL**

Paru en 1952, *Images à la Sauvette* est le résultat d'une collaboration entre le photographe français, Henri Cartier-Bresson, mais aussi l'éditeur d'art parisien, Triade, et deux autres éditeurs américains, Simon et Schuster<sup>263</sup>. Publié en deux langues, c'est la première fois que l'artiste s'exprime sur ce que représente le médium pour lui<sup>264</sup>. Le livre surpasse son but premier, d'établir l'oeuvre du photographe comme oeuvre d'art, à partir du moment où l'éditeur américain décide de lui attribuer un titre plus anglophone : *The Decisive Moment*<sup>265</sup>. En effet, le titre original français, choisis par l'artiste, est une référence aux vendeurs de rue, toujours prêt à s'enfuir dès le premier signe de contrôle policier<sup>266</sup>. Selon Cartier-Bresson, cette sensation de « à la sauvette » est un synonyme de comment il se sent lorsqu'il prend une photographie : « he liked to say like a thief, like a street merchant that doesn't have the right to be there and gets thrown out by the police. »<sup>267</sup>. Transporté dans une temporalité photographique de rapidité, la prise de vue, qui ne se passe qu'en une fraction de seconde, semble être « à la sauvette »<sup>268</sup>. Présentant toutefois des difficultés dans la traduction de cette expression française, l'éditeur américain décide ainsi de se tourner vers un titre qui, quant à lui, fait plutôt référence à la citation, notamment responsable du terme « instant décisif », récitée par le Cardinal De Retz et utilisée par le photographe dans la préface de son livre : « Il n'y a rien dans le monde qui n'ait son moment décisif, et le chef-d'œuvre de la bonne conduite est de connaître et de prendre ce moment. »<sup>269</sup>. Bien que livre d'art à l'origine, il va toutefois

---

<sup>263</sup> « Henri Cartier-Bresson. *Images à la Sauvette* », dans *Fondation Henri Cartier-Bresson*, sur <https://www.henricartierbresson.org/wp-content/uploads/2016/12/DP-Images-à-la-Sauvette-FHCB-1.pdf>.

<sup>264</sup> ESTRELLA C., *Temps et écoulement dans l'image photographique*, thèse de doctorat en philosophie, Université Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis, 2013, p.128.

<sup>265</sup> MEIZEL L., *loc.cit.*

<sup>266</sup> « Qu'est-ce que l'instant décisif en photographie? », dans *HDRinstant*, mis en ligne en avril 2020, sur <https://hdrinstant.com/fr/linstant-decisif-en-photographie/>.

<sup>267</sup> HAVLIN L., « Henri Cartier-Bresson: Principles of a Practice », dans *Magnum Photos*, mis en ligne le 15 décembre 2018, sur <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/henri-cartier-bresson-principles-practice/>.

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> DE GONDI. J.-F.-P., *Mémoires du cardinal de Retz, de Guy Joli, et de la duchesse de Nemours*, Paris, Furne, 1828, p.225 cité par « Qu'est-ce que l'instant décisif en photographie? », *loc.cit.*

prendre une toute autre ampleur grâce à ce nouveau titre facilitant entre autres à sa popularité internationale<sup>270</sup>. C'est ainsi que, dans les années 1980, l'auteur de référence en France, pour le genre du photo-reportage, grâce à sa théorie de l'« instant décisif », est Henri Cartier-Bresson. Bien qu'écrit au départ sans prétention, certains passages de son livre sont alors devenus des citations retenues par les photographes de cette époque<sup>271</sup>. Sa théorie devient de cette manière une sorte de définition de la photographie et de l'action photographique en générale. Elle n'est pourtant au départ qu'un compte-rendu de son avis sur ce qu'est le médium et le travail photographique<sup>272</sup>, placé selon lui dans une relation ambivalente entre le monde intérieur du photographe et le monde extérieur qu'il photographie<sup>273</sup>.

Il commence ainsi son texte par expliquer ses premiers pas dans le médium de la photographie. Accompagné de son appareil, il explique : « J'avais découvert le Leica, il est devenu le prolongement de mon œil et ne me quitte plus. Je marchais toute la journée l'esprit tendu, cherchant dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits »<sup>274</sup>, une phrase qui, sortie de son contexte, aurait pu tout autant être dite par Michel Vanden Eeckhoudt. A la recherche de cet instant, de cette image unique, Cartier-Bresson remarque que c'est plutôt un désir qui l'attire : « J'avais surtout le désir de saisir dans une seule image l'essentiel d'une scène qui surgissait »<sup>275</sup>. De cette manière, il décrit une recherche qui a pour mission l'image unique, symbole d'une situation<sup>276</sup>. Quel est plus précisément ce moment nommé « instant décisif »? Terme tiré de la citation du Cardinal De Retz, mentionnée ci-dessus, il est, pour Cartier-Bresson, le moment qui tient en son centre l'événement qu'il précède, et qui permet parfois de représenter celui qu'il anticipe. Il est à la fois bref et éphémère<sup>277</sup>. La caractéristique de quelque chose d'imminent s'empare donc du contenu visuel de l'image. Le photographe, en capturant ce moment décisif, arrache cet instant de son espace-temps afin de l'apposer sur la pellicule à jamais dans cet entre-deux de représentation de

---

<sup>270</sup> MEIZEL L., *loc.cit.*

<sup>271</sup> BAZIN P., « De « l'instant décisif » à la photographie documentaire critique », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n.84, mis en ligne en 2021, sur <https://journals.openedition.org/1895/6024>.

<sup>272</sup> ESTRELLA C., *op.cit.*, p.122.

<sup>273</sup> « Henri Cartier-Bresson. Images à la Sauvette », *loc.cit.*

<sup>274</sup> CARTIER-BRESSON H., *Images à la Sauvette*, Paris, Verve, 1952 cité par BAZIN P., *loc.cit.*

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> BAZIN P., *loc.cit.*.

<sup>277</sup> « Henri Cartier-Bresson, ce qu'il faut savoir », dans *Artsper.Magazine*, mis en ligne le 6 novembre 2018, sur <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/henri-cartier-bresson/>.

l'événement qu'il précède et qu'il anticipe. L'image est alors la représentation de ce fait singulier figé, qui pourtant illustre déjà la suite aux spectateurs qui la regarde, bien que celle-ci leur reste visuellement inconnue<sup>278</sup>. Il pourrait être par exemple résumé par cette phrase : « Le moment décisif ne serait-il donc pas plutôt cet art de l'accident poétique, savoir le voir et le saisir pour éviter « l'Instant perdu » à tout jamais »<sup>279</sup>.

Pour Michel Vanden Eeckhoudt, cette idée de pouvoir capter cet instant décisif semble être un de ses piliers dans la conception de sa pratique photographique : « La photographie, c'est très simple, ou bien on a vu, ou bien on n'a pas vu. Henri Cartier-Bresson lie la photographie à l'instant décisif. Il faut être là, avoir vu, avoir capté et bien capté. Une photographie réussie est un petit miracle où le hasard a joué un grand rôle. Alors, il faut mettre les chances de son côté : être au bon endroit au bon moment, un appareil en main avec un film dedans, de bonnes chaussures aux pieds, on part à la chasse aux papillons et on fait du hasard son allié. (...) Quand quelque chose arrive, il faut réagir immédiatement. Entre celles qu'on a ratées, celles qu'on a vues mais pas photographiées, les moments où on aurait dû être à un endroit et où on n'y était pas... on a 99% d'échecs pour 1% de réussite. (...) Pour moi, une photographie est satisfaisante quand elle suscite une émotion, qu'elle sonne juste, qu'elle dégage de la force et de la vérité, qu'elle s'impose comme une évidence. Il faut pouvoir reconnaître un fait et l'organisation rigoureuse de formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait. (...) Le cadrage et l'instant décisif, c'est mon univers.»<sup>280</sup>.

Les deux photographes se rejoignent ainsi sur l'idée qu'ils se font de leur médium, tout en n'omettant pas pour autant cette importance du cadrage et de la composition dans ce moment capté. En effet, Henri Cartier-Bresson mentionne que, selon lui, l'« instant décisif » ne suffit pas à faire l'image. Il faut également savoir le reconnaître à travers un regard artistique capable de capter la composition qui l'accompagne. Il dit : « Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. Et cette organisation, cette rigueur, elles vous échappent toujours, si vous ne savez pas ce que c'est qu'un tableau, si vous ne comprenez pas que la composition, la logique, l'équilibre des plans et des

---

<sup>278</sup> « Qu'est-ce que l'instant décisif en photographie? », *loc.cit.*

<sup>279</sup> « Henri Cartier-Bresson. Images à la Sauvette », *loc.cit.*

<sup>280</sup> VAN EUPEN M., « l'amour la mer l'amer la mort », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p.327.

valeurs sont les seuls moyens de donner un sens à ce qui se fait et se défait sans cesse devant nos yeux. »<sup>281</sup>. La composition émerge donc de sa relation avec l'instant qui l'orchestre en même temps que du photographe qui parvient à la voir. Toutefois, si une photographie et sa composition est réussie, ceci ne peut être que découvert qu'après le moment passé. C'est ce que Vanden Eeckhoudt appelle le 1% de réussite. Il convient de rajouter également que la composition, pour Cartier-Bresson, n'est pas qu'une valeur esthétique de l'image mais aussi une intensification de la communication visuelle : « If a photograph is to communicate its subject in all its intensity, the relationship of form must be rigorously established »<sup>282</sup>.

Dans ce premier instant de définition de ce concept, deux photographies peuvent d'ores et déjà être comparées. D'une part, la photographie iconique de Cartier-Bresson de l'homme sautant au-dessus d'une étendue d'eau (Fig.40.) est devenue en soi la représentation même de son idée de l'« instant décisif ». Immobilisé au-dessus de l'eau, l'homme est figé dans son saut à jamais, coincé à la fois entre l'endroit duquel il s'est élancé et celui sur lequel il est supposé atterrir. Pris en « flagrant délit », l'image résume bien cette association de ce moment décisif du saut, gardant l'homme en équilibre, avec l'organisation rigoureuse de la composition, où l'eau permet entre autres le dédoublement de cet instant. La précision du visuel, dans ce cas, - l'homme qui saute est flou- tient plus de la précision de l'organisation plastique et l'intensité de son contenu. La netteté se place ainsi du côté de l'exactitude du cadrage de la scène plutôt que la netteté de l'image<sup>283</sup>. D'autre part, chez Michel Vanden Eeckhoudt, c'est le chien qui se prête à l'exercice du saut (Fig.41.). Pris sur le vif, sûrement pendant sa balade, le petit chien blanc, dans son « instant décisif » ne se trouve pas encore dans les airs mais plutôt sur ses deux pattes, un moment peu commun pour l'espèce canine. La fraction de seconde de Vanden Eeckhoudt est ici le moment où s'élançant, le chien se retrouve figé dans une position presque humaine, les poils au vent.

Ces deux apparitions décisives, trouvées dans un lieu de vie populaire, la rue, soulèvent pourtant une question quant aux moments décisifs présents dans des endroits de confinement, tel que le zoo, un autre lieu de prédilection pour le photographe belge. Dans cette image d'un primate dans son enclos (Fig.42.), par exemple, il se présente à travers une silhouette lointaine et sombre se

<sup>281</sup> CARTIER-BRESSON H., *op.cit.* cité par MONTIER J.P., *L'art sans art d'Henri Cartier-Bresson*, Paris, Flammarion, 2007, p.140.

<sup>282</sup> CARTIER-BRESSON H., *op.cit.*, p.46 cité par SCOTT C., *Street Photography. From Brassai to Cartier-Bresson*, Taylor and Francis, 2020, sur <https://www.perlego.com/book/1828728/street-photography-pdf>.

<sup>283</sup> WESTERBECK C. (éd.), *Bystander. A history of street photography*, Londres, Laurence King, 2017, p.148.

fondant dans la multitude de poteaux en bambou. En train de se balader de branches en branches, il n'est qu'une apparition dans cette compositions visuelle de lignes verticales et diagonales. L'« instant décisif » est-il différent lorsqu'un sujet en captivité est représenté, étant déjà coincé dans un système de représentation normé? En effet, à l'inverse de ce que mentionnent les deux photographes dans leur point de vue de ce concept, l'instant de cet animal n'est pas rencontré pendant un voyage ou une balade dans les rues d'une ville. Il n'existe que dans ce contexte du zoo. Le cadre est dans un premier temps préétablis par les limites de l'enclos. Par contre, à partie de la citation du Cardinal De Retz, l'animal est bien immortalisé dans un moment décisif de mouvement suspendu entre les deux branches. Ce moment de banalité pour l'animal, surement répétitif dans son quotidien, est pourtant sublimé par l'artiste.

D'un autre côté, que se passe-t-il si ce reportage photographique de l'image unique ne suffit pas dans la représentation de l'« instant décisif »? En effet, Cartier-Bresson fait part dans son texte à une certaine incertitude que l'image unique puisse atteindre cet idéal de représentation en permanence : « En quoi consiste un reportage photographique ? Parfois une photo unique, dont la forme ait assez de rigueur et de richesse et dont le contenu ait assez de résonance, peut se suffire à elle-même »<sup>284</sup>. Dans le cas où l'image unique ne puisse se suffire, le reportage devrait dès lors se reporter sur un ensemble de photographies « montées » avec plutôt une idée de progression passant par l'introduction, le développement et la conclusion<sup>285</sup>. Cette démultiplication de son « instant décisif » peut être analysée par les trois photographies de cochons de Michel Vanden Eeckhoudt, par exemple. En effet, dans ces images (Fig.31-33.), étudiées précédemment, la lecture peut se prêter dans l'image unique mais le contexte d'une lecture conjointe des trois renforcent tout de même la condition de l'animal et l'imminence de sa mort. Le spectateur est de ce fait amené à voyager dans les derniers instants de ce sujet, au lieu de la seule étape de l'image unique, bien que celle-ci peut se suffire.

Par ailleurs, la recherche de l'« instant décisif » se détermine par deux questions : le « quand agir? », énoncé précédemment, et le « qui agit? ». Dans sa théorie de cet acte photographique, le choix de l'artiste prend une place tout aussi importante que l'instant capturé. Henri Cartier-Bresson explique dans son texte : « « Le photographe ne fait que montrer les aiguilles de l'horloge, mais il

---

<sup>284</sup> CARTIER-BRESSON H., *op.cit.* cité par BAZIN P., *loc.cit.*

<sup>285</sup> BAZIN P., *loc.cit.*

choisit son instant : « J'étais là et voilà à ce moment telle que je l'ai vue ». »<sup>286</sup>. Il rajoute ainsi dans sa conception de la photographie : l'intériorité du photographe impacte le choix de l'instant représenté. Chez le photographe, un dialogue se tisse entre le monde intérieur de l'artiste et le monde extérieur qu'il photographie, où tous deux reçoivent la capacité d'agir réciproquement sur l'autre : « C'est en vivant que nous nous découvrons, en même temps que nous découvrons le monde extérieur, il nous façonne, mais nous pouvons aussi agir sur lui. Un équilibre doit être établi entre ces deux mondes, l'intérieur et l'extérieur, qui dans un dialogue constant, n'en forment qu'un, et c'est ce monde qu'il faut communiquer. »<sup>287</sup>. La photographie devient alors un moyen de communication, non pas une simple illustration d'un fait d'actualité, mais bien l'émotion née de la rencontre entre ces deux mondes. A cette relation, il y lie un besoin plastique nécessaire dans cette communication : « Pour moi, le contenu ne peut se détacher de la forme; par forme, j'entends une organisation plastique rigoureuse par laquelle, seule, nos conceptions et émotions deviennent concrètes et transmissibles. En photographie, cette organisation visuelle ne peut être que le fait d'un sentiment spontané des rythmes plastiques. »<sup>288</sup>. Dans la photographie, ce n'est que cette relation dynamique du moment présent entre l'événement et le photographe qui intéresse Cartier-Bresson, pas tant l'image qui en résulte. Dans sa thèse de doctorat sur la temporalité dans l'image photographique, Camila Estrella argumente : « L'image arrêtée est sa conséquence, mais elle ne constitue pas son essence. « *Prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits* ». »<sup>289</sup>. En d'autres mots, sa théorie se place entre le monde public de la rue capturé et le monde privé de l'inconscient du photographe où la composition est formée<sup>290</sup>.

A l'intérieur de cette définition de l'acte photographique, il place l'appareil photographique comme « l'instrument de l'intuition et de la spontanéité »<sup>291</sup>, dont la présence questionne et décide en même temps. C'est l'oeil, à travers le viseur de l'appareil, qui vient découper ce monde extérieur<sup>292</sup>. Cette concentration du regard sur cette instantanéité du moment est la tension du soi vers la scène choisie, qui devrait dès lors comporter, selon Cartier-Bresson, à la fois l'instant décisif

---

<sup>286</sup> CARTIER-BRESSON H., *op.cit.* cité par ESTRELLA C., *op.cit.*, p.128

<sup>287</sup> CARTIER-BRESSON H., *op.cit.* cité par « Henri Cartier-Bresson. Images à la Sauvette », *loc.cit.*

<sup>288</sup> CARTIER-BRESSON H., *op.cit.* cité par MONTIER J.P., *op.cit.*, p.141

<sup>289</sup> ESTRELLA C., *op.cit.*, p.129

<sup>290</sup> WESTERBECK C. (éd.), *loc.cit.*

<sup>291</sup> CARTIER-BRESSON H., *op.cit.* cité par « Qu'est-ce que l'instant décisif en photographie? », *loc.cit.*

<sup>292</sup> « Henri Cartier-Bresson », dans *Fondation Henri Cartier-Bresson*, sur <https://www.henricartierbresson.org/hcb/>.

et une composition harmonieuse<sup>293</sup>. Michel Vanden Eeckhoudt explique brièvement cette sensation de l'émotion interne, qu'il perçoit comme de l'empathie envers son sujet, durant son acte photographique : « On est souvent sur le fil du rasoir. Il n'y a pas de règle, plutôt un mélange d'empathie avec le sujet et le fait qu'on ne peut pas se laisser déborder par ses propres émotions. (...) Mais le vrai plaisir est d'être physiquement très près des gens et de rentrer doucement, pendant un petit moment, dans leurs vies. Ils vous donnent alors un peu de leur intimité, c'est merveilleux à vivre. »<sup>294</sup>.

Dans les images de Michel Vanden Eeckhoudt, cette intériorité pourrait être illustrée par les photographies suivantes (Fig.43-44.). Dans la première image, trois rats laveurs se placent derrière un grillage. Leur tête tournée vers le bas, ils passent leurs pattes dans l'espace créé entre la fin du grillage et le mur qui le rejoint. La composition harmonieuse de l'image se découpe en deux parties. Dans la partie supérieure, les losanges de fer cachent le corps de l'animal de notre côté de la photographie tandis que dans la partie inférieure, leurs pattes coupent perpendiculairement la composition verticale établie par le grillage et le mur de béton, un élan vers la liberté empêché alors par ce rideau de fer. Ainsi, seulement leurs pattes pourront échapper à cet enfermement. L'artiste, dans ce moment décisif de volonté de liberté de la part de ses trois sujets, tente de représenter son sentiment non face au sujet animalier - il n'est pas question de montrer le raton laveur pour lui-même - mais plutôt face à la condition dans lequel il vit, face à cet enfermement symbolisé par ces pattes à l'extérieur, attachées à un corps coincé à l'intérieur. Par son acte photographique, Vanden Eeckhoudt manifeste en quelque sorte son impuissance devant cette scène. En effet, tout comme le spectateur, personne ne peut vraiment les libérer.

Dans la deuxième image, le cadrage est plus éloigné du sujet animalier, un chien couché dans un amas de gravats qui fait face à l'objectif. Deux humains prennent place également dans l'image. Tournant le dos à l'animal, seulement le bas de leur corps illustre de leur présence. La dynamique de regard est intéressante dans cette photographie. Le chien, apparemment ignoré par les deux humains, semble cependant vouloir leur attention à ce moment précis. Mais, c'est le photographe qui à travers son objectif répond à cet animal paraissant désespéré pour un soupçon d'attention. L'organisation visuelle de ce triangle formée par les trois êtres vivants de cette photographie est

---

<sup>293</sup> SCOTT C., *loc.cit.*

<sup>294</sup> VAN EUPEN M., *op.cit.*, p.332.

alors rejointe par le choix du photographe à tourner son objectif vers cette scène, vers cet animal ignoré, pour lui accorder cette attention tant attendue.

Enfin, la théorie dans *Images à la Sauvette* peut ainsi être décrite comme une définition de l'acte photographique cartier-bressonien placée sous l'association à la fois d'un saisissement du « fait vrai par rapport à la réalité profonde »<sup>295</sup>, illustré dans sa propre composition plastique, avec l'implication du monde interne du photographe qui le capture<sup>296</sup>. Toutefois, le terme d'« instant décisif » est selon le photographe trop restrictif pour sa vision du concept, étant donné que l'importance n'est mise que sur l'instant en omettant l'impact de l'artiste et de son inconscient dessus. En effet, la théorie peut être aussi comprise à travers les travaux surréalistes, tel le « hasard objectif » d'André Breton, plaçant également une importance de l'inconscient de l'artiste sur le hasard regardé<sup>297</sup>. Bien que le courant photographique de l'humanisme, auquel s'adonne Cartier-Bresson, se place en réaction aux préoccupations plastiques des surréalistes dans le médium, cela n'empêche que l'artiste présente des affinités avec plusieurs des membres du mouvement, qu'il côtoie, et avec certaines de leurs idées<sup>298</sup>. Les thèmes surréalistes du hasard et de l'inconscient sont effectivement présents dans sa théorie mêlant tout autant le hasard d'un moment décisif et la sensibilité intuitive du photographe, une sorte d'accident poétique que Cartier-Bresson explique : « André Breton m'a appris à laisser l'objectif fouiller dans les gravats de l'inconscient et du hasard »<sup>299</sup>.

Dans trois de ses textes - *Nadja*, *Les Vases communicants*, *l'Amour Fou* -, André Breton, figure de proue chez les surréalistes français, élabore le concept d'un « hasard objectif », un moment d'absence de préméditation ou d'organisation où seul l'imprévu subsiste. Pour le rencontrer, il faut ainsi marcher sans penser, tel un photographe de l'« instant décisif », « au hasard de nos pas »<sup>300</sup>. Pour le définir, il s'aide de cette manière de la définition d'un philosophe français, Cournot : « événement amené par la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent

---

<sup>295</sup> CARTIER-BRESSON H., *op.cit.* cité par MONTIER J.P., *op.cit.*, p.142.

<sup>296</sup> MONTIER J.P., *op.cit.*, p.142.

<sup>297</sup> HAVLIN L., « Henri Cartier-Bresson: Principles of a Practice », *loc.cit.*

<sup>298</sup> HAVLIN L. « A Surreal Friendship », dans *Magnum Photos*, mis en ligne le 18 novembre 2016, sur <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/art/surreal-friendship-henri-cartier-bresson/>.

<sup>299</sup> cité par « Qu'est-ce que l'instant décisif en photographie? », *loc.cit.*

<sup>300</sup> ABOLGASSEMI M., « Hasard objectif et mémoire involontaire. Solutions d'un même problème », dans *Poétique*, v.159, n.3, 2009, mis en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-299.htm>.

à des séries indépendantes dans l'ordre de la causalité »<sup>301</sup>. Ce rapprochement de séries impliquerait donc une dimension onirique au hasard, dans lequel se rencontre l'extérieur - fait réel - et l'intérieur, c'est-à-dire le subjectif de la personne qui le vit, lui provoquant un étonnement<sup>302</sup>.

Dans une de ses interviews, Cartier-Bresson confirme cette influence surréaliste sur son travail : « Je suis profondément marqué par le surréalisme, et j'ai essayé tout ma vie de ne jamais le trahir. »<sup>303</sup>. Néanmoins, ceci ne reste que dans les limites épistémologiques de sa théorie, ayant moins d'impact dans son visuel, à défaut de quelques détails<sup>304</sup>. Chez Cartier-Bresson, il n'y a donc pas de signes cachés à déceler mais plutôt une réalité remplie de coïncidences que l'artiste capture intuitivement<sup>305</sup>. Une représentation adéquate de ce mélange d'instant décisifs surréalistes est proposée, entre autres, par Peter Galassi, ancien conservateur du médium photographique au MoMA : « Seul, le surréaliste erre dans les rues sans destination, mais avec une réceptivité en alerte pour guetter le détail inattendu qui libérera une réalité merveilleuse et irrésistible juste au-dessous de la surface banale de l'expérience ordinaire. »<sup>306</sup>. Tout comme son homologue photographe, l'influence surréaliste touche également l'oeuvre de Michel Vanden Eeckhoudt, à travers la visualisation de ce hasard.

En dehors des images abordées ci-dessus qui exemplifient déjà ce hasard décisif, cette partie de l'analyse comparative cherche plutôt les quelques exceptions visuelles qui, en plus de répondre à cette double influence, tend plus par coïncidence vers un visuel surréaliste. Une photographie de Cartier-Bresson qui illustre bien cette coïncidence visuelle surréaliste est celle d'un homme en train de lire le journal, et dont sa tête, par un jeu de perspective est remplacée par le noeud d'un rideau (Fig.45.). Une photographie qui hors contexte ferait directement penser à un photomontage

---

<sup>301</sup> BRETON A., « L'Amour fou », dans *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1988, p.690 cité par ABOLGASSEMI M., *loc.cit.*

<sup>302</sup> ABOLGASSEMI M., *loc.cit.*

<sup>303</sup> cité par MONTIER J.P., *op.cit.*, p.84.

<sup>304</sup> *Ibid*, p.87.

<sup>305</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>306</sup> GALASSI P., *Henri Cartier-Bresson, premières photos: de l'objectif hasardeux au hasard objectif*, Grenoble, Arthaud, 1991 cité par JEFFREY I., ROSENHEIM J. et GALASSI P. (e.a.), *Documentary and anti-graphic photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans & Alvarez Bravo*, catalogue d'exposition, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, 8 septembre 2004 - 19 décembre 2004/ Musée de l'Elysée, Lausanne, 10 février 2005 - 10 avril 2005, Göttingen, Steidl, 2004, p.23.

surréaliste. Pourtant, cette image unique non truquée est le résultat que de ce « hasard objectif » vu et capturé par le subjectif de son photographe.

Ce hasard visuel, quelque peu étrange, est aussi présent dans plusieurs images de Michel Vanden Eeckhoudt. Dans ce premier exemple (Fig.46.), il se situe dans une scène assez habituelle dans un zoo. En effet, d'un côté de la vitre, l'animal s'est couché dans une position telle que son visage ne peut être aperçu parmi ces longs poils. De l'autre côté, un couple d'enfants s'est placé au premier plan pour l'observer. Bien que ne prêtant guère attention à l'animal devant elle, la jeune fille préfère regarder son voisin. Le hasard capturé par le photographe est celui du reflet de cette fille dans la vitre venant apposer seulement son visage en quelque sorte dans les bras de l'animal. Un photomontage d'une certaine façon, créé à partir d'une mise en abîme découverte par l'angle de vue du photographe, et qui donne l'impression d'une réunion affective entre le sujet humain et l'animal. Ce n'est pas la seule coïncidence étonnante chez l'artiste belge. Ce deuxième exemple est encore plus surprenant que le premier dans son moment décisif (Fig.47.). Au premier abord, la photographie paraît être une simple image d'un paysage aquatique, c'est-à-dire un lac entouré par une végétation boisée. Toutefois, au premier plan, un poisson à la verticale, pouvant se confondre de loin à un humain debout, se détache de l'eau. Pris sur le vif dans ce moment surréaliste de « hasard objectif », le poisson, dans son saut, ne laisse pourtant aucune onde dans l'eau. Ainsi, l'animal hors de l'eau semble ne pas être à sa place dans ce paysage, amplifiant cette coïncidence visuelle, ce qui donne la sensation d'être plus devant un photomontage que d'un « instant décisif ».

### **UN PARADOXE PHOTOGRAPHIQUE ENTRE HUMANISME ET SUJET ANIMALIER**

L'« instant décisif » d'Henri Cartier-Bresson est donc une théorie photographique qui a non seulement inspirée des photographes dans leur point de vue de l'acte photographique mais qui a également influencé un courant du médium, la photographie humaniste<sup>307</sup>. Contenant les caractéristiques de l'importance de la composition et du cadrage, le principe de l'environnement quotidien, et de l'intérêt pour l'image unique, les humanistes s'établissent dans un « instant

---

<sup>307</sup> BEAUMONT - MAILLET L., « Cette photographie qu'on appelle humaniste », dans BEAUMONT - MAILLET L., DENOYELLE F. et VERSAVEL D. (éd.), *La photographie humaniste, 1945-1968. autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France site Richelieu, Paris, 31 octobre 2006 - 28 janvier 2007, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p.16-17.

décisif » dans le but de raconter l'humain à l'humain. Cartier-Bresson, figure de proue de ce mouvement, touche aussi par cette autre facette de son travail, le sujet animalier de Michel Vanden Eeckhoudt. Mais, par quoi se définit donc ce mouvement du XX<sup>e</sup> siècle?

Selon Laure Beaumont-Maillet, historienne de l'art, la photographie humaniste ne serait ni un intérêt pour l'humain et ce qu'il a créé, ce qui serait applicable à toute l'histoire du médium, ni un témoignage de sa vie, ce qui nécessiterait des photographes d'inclure les épisodes plus dramatiques de la vie, comme la famine et la guerre. Pour elle, cela « désigne un courant privilégiant la personne humaine, sa dignité, sa relation avec son milieu. »<sup>308</sup>. Devant cette première instance de définition du concept, l'entrée de l'humanisme, dans le dictionnaire spécialisé du médium des éditions Larousse, diffère pourtant sur un point en préférant rajouter en effet cette partie dramatique, telle que la misère et la mort<sup>309</sup>.

Dans ces premières limites de la photographie humaniste, où se placerait ainsi cette influence sur un sujet animalier de Michel Vanden Eeckhoudt? Il est vrai que le point le plus indéniable de ce genre de la photographie est son sujet, l'humain. Toutefois, l'artiste réussit à tirer plusieurs aspects du mouvement pour ses images animalières. Tout d'abord, il peut être noté que l'humain a quand même une place dans ces images, comme analysé dans le chapitre précédent, mais dans un rôle intersubjectif avec son Autre non-humain, l'animal. En dehors de cette visualisation relationnelle, l'artiste privilégie aussi l'animal, en tant que seul sujet, avec sa dignité, et dans un grand nombre de cas, son lien avec son milieu, illustré notamment à travers son album *Zoologies*. De leur côté, les humanistes ne rejettent pas pour autant le sujet animalier. Présents dans plusieurs de leurs photographies, il agit plus comme décor de la scène. Ainsi, retrouvant son ancienne condition d'accessoire, d'une certaine façon, qui lui avait été attribué dans les débuts de la photographie, le motif animalier atteste par exemple à la vie et l'environnement quotidien de l'humain (Fig.48.). Chez Cartier-Bresson, l'animal est aussi sous-représenté. L'un des rares exemples de son apparition dans sa photographie est celle d'un chat couché sur un fauteuil (Fig.49.). Bien que seul sujet de la scène, il est nécessaire de se demander s'il est pour autant le point principal de celle-ci étant donné l'omniprésence de l'ombre explicitement humaine qui le recouvre.

---

<sup>308</sup> BEAUMONT - MAILLET L., *op.cit.*, p.11.

<sup>309</sup> « Humanisme et photographie (1930-1960) », dans *Dictionnaire mondial de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1994, p.340.

La première spécificité qui se manifeste dans l'humanisme en photographie est la présence d'une certaine liberté dans l'approche artistique de chaque photographe. Chacun exprime sa réalité, son monde intérieur : « Lorsqu'on est derrière son viseur, dit Léon Herschtritt, on est seul. Personne ne peut voir la même chose que vous. »<sup>310</sup>. Chacun de leur côté, ils se spécialisent dans des thématiques larges - l'enfance ou le paysan, par exemple - en fonction de leur centre d'intérêt sur la question de l'humain<sup>311</sup>. Chez Michel Vanden Eeckhoudt, par exemple, son intérêt, dans le contexte de son iconographie animalière, se porte ainsi sur l'animal dominé - que ce soit le domestiqué, celui enfermé dans un zoo ou celui produit dans l'élevage intensif - laissant presque exclusivement l'animal sauvage de côté, à l'exception de quelques apparitions. Cela rejoint l'aspect, apporté par le dictionnaire, mentionné ci-dessus, dans sa définition du courant, de témoignage des plus démunis que revêt ce genre de photographie<sup>312</sup>. Le sujet animalier, choisis par l'artiste belge, est celui qui a subi à différents degrés la hiérarchisation et la marginalisation de l'humain, comparable à cette caractéristique d'une situation d'infériorité.

Le courant débute, plus particulièrement, dans les années 1930, principalement en France. Il apparaît en réaction aux préoccupations et expériences plastiques des avant-gardes du médium telles que le photomontage, la surimpression, la déformation,...<sup>313</sup> C'est un retour vers le réel et la spécificité première de la photographie : sa précision<sup>314</sup>. D'après Peter Hamilton, trois photographes seraient responsables de sa fondation : Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau et Willy Ronis<sup>315</sup>. De ce groupe de photographes humanistes - ne pouvant pas vraiment être nommé école vu l'absence de théoricien en son sein<sup>316</sup> -, Cartier-Bresson se profile comme la figure avec le plus de portée internationale, grâce notamment à sa présence dans les galeries new-yorkaises à cette époque<sup>317</sup>. L'essor du mouvement devient plus considérable après la deuxième guerre mondiale, en

---

<sup>310</sup> cité par BEAUMONT - MAILLET L., *loc.cit.*

<sup>311</sup> BEAUMONT - MAILLET L., *op.cit.*, p.17-18.

<sup>312</sup> « Humanisme et photographie (1930-1960) », *op.cit.*, p.341

<sup>313</sup> BEAUMONT - MAILLET L., *op.cit.*, p.11.

<sup>314</sup> « Humanisme et photographie (1930-1960) », *loc.cit.*

<sup>315</sup> BEAUMONT - MAILLET L., *loc.cit.*

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> HAMILTON P., « La photographie humaniste : un style *made in France*? », dans BEAUMONT - MAILLET L., DENOYELLE F. et VERSAVEL D. (éd.), *La photographie humaniste, 1945-1968. autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France site Richelieu, Paris, 31 octobre 2006 - 28 janvier 2007, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p.32.

parallèle avec l'intérêt grandissant pour l'humain et son unité<sup>318</sup>. Le contexte historique dans l'évolution de ce mouvement est important car c'est suite aux nombreuses répercussions économiques d'après-guerre que surgit une envie de vivre qui envahit la ville, reflétée à travers leurs photographies. Elles s'affichent tout autant comme une célébration du travail ou des moments de divertissements que comme un témoignage de la pauvreté et des luttes sociales. Ils développent ainsi une iconographie nationale, de l'archétype français et parisien, importée à l'étranger<sup>319</sup>. A leur instar, Michel Vanden Eeckhoudt élabore l'ambivalence entre le positif et négatif de la vie quotidienne de son sujet animalier. La disparition du mouvement est cependant estimée à la fin des années 1960, suite à la crise de mai 1968 et à la disparition aussi de la notion de reportage. Quand bien même la dissipation de l'intérêt pour la photographie humaniste, cela ne reste qu'anecdotique vu sa présence et influence continue dans le travail de photographes après 1970<sup>320</sup>.

Une autre des caractéristiques qui lui est attribuée est l'absence de voyeurisme. Prenant l'humain en « flagrant délit » dans ses gestes du quotidien, le reportage humaniste se place malgré tout dans le respect de son sujet, en dehors de tout irrespect visuel - image volée - s'éloignant de la volonté de surprendre ou d'étonner le spectateur<sup>321</sup>. Bien que sensé, ce point est pourtant difficilement adaptable pour certains des sujets de Vanden Eeckhoudt, sûrement respectueux de son sujet. Ce dernier reste de ce fait dans le cas du zoo confiné dans un dispositif voyeuriste. Toutefois, cela se contrebalance lorsque l'artiste choisit d'illustrer visuellement la réalité de l'enclos, et de l'enjeu intérieur/extérieur, par exemple par la présence visible de la vitre ou des barreaux, témoignant ainsi de leur condition voyeuriste de leur quotidien. Il existe néanmoins quelques exceptions avec les images sous-marines, où le dispositif de la vitre est gardé invisible (Fig.30.).

De même, la technique et le cadrage sont deux aspects importants dans le travail de ces photographes. Il n'est ici pas question de trucages ou de modifications de l'image. Leurs photographies sont pratiquement dénuées de tout effet optique, suivant l'influence d'Eugène Atget qui refusait toute esthétique modifiée de ses photographies documentaires<sup>322</sup>. L'angle de vue demeure moyen, délaissant l'objectif grand-angulaire et le téléobjectif. Ils tentent ainsi de se

---

<sup>318</sup> BEAUMONT - MAILLET L., *op.cit.*, p.14.

<sup>319</sup> *Ibid*, p.12-13.

<sup>320</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>321</sup> *Ibid*, p.18-19.

<sup>322</sup> *Ibid*, p.20.

rapprocher plutôt d'un point de vue optique proche de celui de l'humain<sup>323</sup>, une approche similaire de la focale à celle utilisée par Vanden Eeckhoudt, et notamment confirmée par sa femme Mary Van Eupen<sup>324</sup>. Toutefois, dans plusieurs images, certaines de ces focales se veulent beaucoup plus proche de l'animal. Ces trois images de différents primates, pris dans une focale proche du sujet, expriment son approche différente de celui des humanistes (Fig.50-52.). Dans chacune d'entre elles, les détails de l'animal sont mis à l'honneur grâce à cette proximité du cadrage. Le spectateur est confronté aux détails qui façonnent l'individu : le poil, les dents, les yeux, les sillons de sa main. Une force graphique de la texture, exprimée par cette esthétique du noir et blanc, qui rend ses photographies presque tactiles<sup>325</sup>. Par cette prise de vue, il permet à cet animal, certainement rencontré dans l'univers du zoo, de retrouver sa dignité en tant qu'individu singulier. Observé d'ordinaire au travers d'une vitre derrière laquelle il est coincé, le singe est ici portraituré dans les détails qui font de lui qui il est, non où il se trouve.

Un autre point que partagent Michel Vanden Eeckhoudt et les photographes humanistes est leur carrière dans l'image imprimée. La plupart sont en effet des professionnels ayant travaillé pour la presse ou dans la publication de livres<sup>326</sup>, qui s'étaient notamment ouverts vers le médium comme principale source d'illustrations autour des années 1930<sup>327</sup>. Se désignant eux-mêmes comme des « reporters-illustrateurs », une distinction entre leurs images imprimées et celles exposées est alors établie par Cartier-Bresson : « Notre image finale, a dit Cartier-Bresson, c'est celle imprimée. Même si nos épreuves sont belles et parfaitement composées (et elles doivent l'être), ce n'en sont pas pour autant des photos de salon<sup>328</sup>... »<sup>329</sup>. Dans la tradition d'une photographie documentaire ou d'un reportage, le hasard comme guide, ils parcourent ainsi les rues dans le but de présenter la

<sup>323</sup> NORI C., « La panoplie photographique du réalisme poétique », dans NORI C. (éd.), *Les Cahiers de la photographie*, n.9, Paris, Association de Critique Contemporaine en Photographie, 1983, p.29.

<sup>324</sup> voir annexe 1

<sup>325</sup> CANONNE X., « Vers l'image », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, p.9.

<sup>326</sup> BEAUMONT - MAILLET L., *op.cit.*, p.16-17.

<sup>327</sup> « Humanisme et photographie (1930-1960) », *loc.cit.*

<sup>328</sup> Il n'empêche qu'une partie des photographes humanistes ont participé au Salon nationale de la photographie organisé par la Bibliothèque nationale en France à partir de 1946 - VERSAVEL D., « « Présence de l'homme ». La photographie humaniste au Salon national de la photographie (1946-1961) », dans BEAUMONT - MAILLET L., DENOYELLE F. et VERSAVEL D. (éd.), *La photographie humaniste, 1945-1968. autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France site Richelieu, Paris, 31 octobre 2006 - 28 janvier 2007, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p.59.

<sup>329</sup> « Un reporter : Henri Cartier-Bresson », interview de Daniel Masclet, dans *Photo-France*, n.7, mai 1951, p.28 cité par BEAUMONT - MAILLET L., *loc.cit.*

réalité de leur sujet honoré : l'humain<sup>330</sup>. L'étape importante dans leur lien avec l'édition est notamment la fondation d'agences, comme celle de Cartier-Bresson, Magnum, ce qui permet, entre autres, la diffusion internationale des images de ce groupe de photographes, principalement de nationalité française. Bien que pris dans un contexte d'actualité, leur thème reste néanmoins focalisé sur l'humain en tant que sujet de son époque<sup>331</sup>. Toutefois, leurs commandes photo-journalistiques les emmènent dans une recherche optimiste de leur sujet à travers un visuel axé autour de trois grandes thématiques : l'amour, la famille et un merveilleux social<sup>332</sup>. Chez Vanden Eeckhoudt, ces commandes tournant également autour de l'humain, ce n'est que dans une démarche plus personnelle qu'il décide de s'intéresser à l'animal, bien que les voyages qu'il ait pu effectuer grâce à la presse lui aient permis de découvrir de nouveaux lieux de rencontre avec l'animal, tels les ZOOS.

Le pénultième aspect de ce genre de photographie est l'intérêt pour son environnement. Prenant une place tout aussi importante que celle de l'humain, l'environnement, chez les humanistes, s'impose comme un décor d'un certain réalisme poétique. Ils s'emparent donc des lieux de vie, en commençant bien évidemment par la rue<sup>333</sup>. Le pavé, symbole de cette poésie, est ainsi présenté comme la scène de tous ces moments de hasard humain<sup>334</sup>. De ce décor, Claude Nori, en distingue six aspects principaux, qu'il énumère dans son essai dans les *Cahiers de la Photographie* : « la flânerie dans la grande ville, une prédilection pour les rues en pavées, les personnages typés, l'idéalisation des bas-fonds, la quête des instants de grâce, le « merveilleux social » »<sup>335</sup>. A ces premières caractéristiques, Laure Beaumont-Maillet décide de rajouter plusieurs lieux concis, tels que les quais, les ponts ou encore le phénomène de la brume et de la neige<sup>336</sup>. Dans cet exemple humaniste (Fig.53.) de l'importance du décor, le cycliste paraît n'être qu'une apparition dans le milieu qu'il traverse. Dans son mouvement, il est pourtant capturé dans une harmonie entre la

---

<sup>330</sup> BEAUMONT - MAILLET L., *op.cit.*, p.21.

<sup>331</sup> DENOYELLE F., « De la commande à l'oeuvre. Les photographes illustrateurs à l'ère de l'imprimé », dans BEAUMONT - MAILLET L., DENOYELLE F. et VERSAVEL D. (éd.), *La photographie humaniste, 1945-1968. autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France site Richelieu, Paris, 31 octobre 2006 - 28 janvier 2007, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006 p.37-40.

<sup>332</sup> NORI C., *op.cit.*, p.25.

<sup>333</sup> BEAUMONT - MAILLET L., *op.cit.*, p.18.

<sup>334</sup> NORI C., *op.cit.*, p.22.

<sup>335</sup> BEAUMONT - MAILLET L., *loc.cit.*

<sup>336</sup> *Ibid.*

courbe qu'il effectue et celle des escaliers qui le précèdent. Le mélange de matériaux accompagné du bougé décisif du cycliste exemplifie cette inscription de l'association de l'humain et de son environnement quotidien, la rue.

Qu'en est-il dès lors du décor des animaux de Michel Vanden Eeckhoudt? L'environnement chez l'artiste n'en reste pas moins important mais relate quand même de différences notables en fonction du sujet illustré. Les animaux de compagnie se positionnent, de leur côté, dans des situations semblables à leur compagnon humain. Similaire au cycliste de Cartier-Bresson, le chien de cette photographie de Vanden Eeckhoudt ne se présente ainsi que comme une apparition dans l'environnement (Fig.54.). Rue en pavé, porte en bois, le décor humaniste est posé. Le chien, quant à lui, interrompt ce milieu du quotidien, en passant sa tête à travers un trou dans la porte. Seule sa tête, une intervention blanche parmi l'image sombre, se démarque du reste. Une coïncidence du quotidien d'une harmonie entre le décor et l'intervention de l'animal, immortalisée par le photographe. Dans une autre image, un chien est, dans ce cas présent, capturé dans une relation plus directe avec son environnement (Fig.55.). Vu de dos, au bord de ce qui semble être un ponton, la silhouette noire canine paraît crier vers l'horizon aquatique. Il est ainsi représenté dans un moment de dialogue avec un autre élément naturel, la mer. L'esthétique sombre de cette photographie amplifie le caractère dramatique de l'environnement nuageux de la scène.

Toutefois, cela se complique lorsque le photographe tourne son objectif vers les animaux du zoo ou encore d'élevage. Loin de la rue et de ses pavés, l'environnement de l'enclos restreint, aseptisé et non-naturel s'accompagne de l'enjeu de sa condition quotidienne et celui de sa relation avec l'humain, analysé au chapitre précédent. La notion de réalisme poétique est alors troquée pour un décor qui ne se limite qu'à des matériaux propres à l'exposition du sujet animalier tel le béton, la vitre et un semblant de végétation. Assis sur ce qui semble être de la terre battue, le gorille s'inscrit ainsi dans un environnement intéressant (Fig.56). Bien que l'avant-plan soit neutre, l'arrière-plan en dit long sur sa condition quotidienne. En effet, une toile peinte d'un décor naturelle se distingue. Elle témoigne d'une longue tradition des conditions d'expositions de l'animal de zoo, et de la photographie animalière. Lieu de divertissement, le parc zoologique est dès ses débuts un endroit imaginé pour l'humain et non l'animal qui y habite. Le dispositif de toile, induisant un espace naturel, à la place d'une réelle végétation est de ce fait préférée pour des raisons financières mais

aussi de facilité de nettoyage<sup>337</sup>. Quant à son inscription dans l'histoire de la photographie animalière, l'image, bien qu'illustrant l'enclos, se situe dans une tradition du sujet animalier placé devant une toile de fond comme le pratiquait auparavant Ottomar Anschütz dans les zoos afin de donner l'illusion de l'animal dans son habitat sauvage, ainsi analysé dans le chapitre sur l'histoire du médium.

Néanmoins, ce principe photographique fallacieux n'est pas recherché dans cette photographie, qui a plutôt pour mission de témoigner de l'aspect de l'enclos et de la condition du sujet. Dans le coin supérieur gauche, la présence de la fenêtre mise en évidence par l'esthétique du noir et blanc renforce entre autres ce contexte d'intérieur/extérieur. Elle laisse ainsi passer la lumière, permettant au primate de voir un soupçon de l'extérieur. L'environnement n'est pas non plus présent dans toutes les photographies de Vanden Eeckhoudt, comme illustré dans les portraits du singe, par exemple. Toutefois, pour l'hippopotame, la composition graphique de son image permet l'introduction de son milieu dans cette masse sombre qu'illustre l'eau (Fig.57.). En effet, l'image révèle le dos de l'animal à la surface de l'eau, devenue sombre par la technique du noir et blanc de l'artiste. Une série de contrastes prennent ainsi place dans l'image : l'eau face à la peau de l'animal, et le noir de l'eau face au reflet clair du grillage supérieur. A peine visible, le milieu de l'animal est alors révélé par ce reflet contrasté. Grâce à ce reflet dans l'eau, la condition d'enfermement de l'animal, et donc son milieu, est ainsi évoquée.

Enfin, la dernière caractéristique de cette influence humaniste sur un sujet animalier est le choix de travailler en noir et blanc. Cette technique de la lumière, du contre-jour et du clair-obscur est préférée à la couleur dans un souci d'abord de faciliter pour l'emprise de l'artiste sur la technique et son tirage, de même que pour l'atmosphère que cela procure une fois tiré<sup>338</sup>. Certains expriment dans ce choix la garantie d'une « authenticité » de la réalité capturée. De plus, replacée dans son contexte historique, la photographie en couleur est encore dans les années 1950, un processus complexe, comme le note Henri Cartier-Bresson : « Colour photography brings with it a number of problems which are hard to resolve today, and some of which are difficult even to foresee, owing to its complexity and its relative immaturity. ... Personally, I am half afraid that this complex new element may tend to prejudice the achievement of the life and movement which is

---

<sup>337</sup> HANCOCKS D., « Zoo Animals as Entertainment Exhibitions », dans KALOF L. et POHL-RESI B. (éd.), *A Cultural History of Animals. In the Modern Age*, v.6., Oxford, Berg, 2007, p.96-100.

<sup>338</sup> *Ibid*, p.17.

often caught by black and white. »<sup>339</sup>. L'absence de couleur est de ce fait chez les humanistes un moyen de pénétrer au plus profond de la réalité du sujet. Sans artifice colorimétrique, le noir et blanc raconterait ainsi la vérité cachée<sup>340</sup>. Pour Michel Poivert, l'esthétique du noir et blanc chez Vanden Eeckhoudt, provient bien de cette influence humaniste. Néanmoins, il voit dans ce choix de la technique et du contraste, un style expressionniste qu'il nomme « manière noire », l'éloignant de ce mouvement humaniste plutôt optimiste, par le fait que cela traduit une « conscience malheureuse du photographe »<sup>341</sup>. L'effet sombre qui prévaut, selon lui, chez l'artiste donne ce caractère de nocturne à sa photographie, se penchant donc plus vers un négatif photographique que vers un positif<sup>342</sup>. Dans son interview, Mary Van Eupen confirme en effet son rejet de la couleur qu'il n'utilise que dans ses commandes photo-journalistiques<sup>343</sup>. Toutefois, indépendamment de ces exemples, ce que l'échantillon de photographies de ces deux derniers chapitres révèle est que cette « manière noire » se manifeste principalement que sur les sujets animaliers enfermés. En effet, la présence de cette ombre s'incruste dans les images de l'hippopotame dans son étendue d'eau, le portrait du singe ou les cochons proches de l'abattoir, une atmosphère sombre s'emparant de la photographie, symbole en quelque sorte de leur condition d'enfermement.

---

<sup>339</sup> CARTIER-BRESSON H., *op.cit.* cité par SCOTT C., *loc.cit.*

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> POIVERT M., « La bête humaine », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p. 205-208.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p.208.

<sup>343</sup> voir annexe 1

## Chapitre 5. L'anthropomorphisme des animaux de Vanden Eeckhoudt

Le troisième chapitre de ce mémoire prouve que, quand bien même l'éventuelle représentation d'une proximité dans les photographies de Michel Vanden Eeckhoudt, une séparation se faisait toujours ressentir face à ces images, une division qui est à la fois symbole de notre relation avec l'animal et similaire à notre place de spectateur. Comme Elizabeth Sutton l'écrit, cette séparation est « the in-between, the vast abyss, my awareness of not knowing »<sup>344</sup>. Elle est la matérialisation donc de l'essence même de notre lien entre humain et non-humain, c'est-à-dire l'*unknowability*. Allant à l'encontre du désir humain de communication avec l'Autre, ce trou, voire cet abysse place l'humain dans une nécessité de contact<sup>345</sup>. Pris dans des discours de similarités et de différences par l'humain, l'animal est ainsi souvent compris dans des termes propres à nos expériences, émotions et langages<sup>346</sup>. L'attitude envers la figure animale est alors partagée, selon Jonathan Burt, dans une tension entre signification et désignification. Elle oscille donc entre la signification de l'animal en tant que tel, et une désignification qui regarde à travers celui-ci vers un concept plus abstrait et métaphorique. C'est en d'autres termes la tension entre une subjectivité et une objectivité de l'animal<sup>347</sup>. Cette projection de caractéristiques humaines sur l'animal, et les productions qui l'entourent, est définie par le concept d'anthropomorphisme.

Du grec *anthropos* (humain) et *morphe* (forme), les premières manifestations du terme sont apparues lors de l'attribution d'aspects physiques et mentaux à des divinités pendant l'Antiquité. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le concept s'est élargi à d'autres domaines que la religion tels que la vie quotidienne, les arts et les sciences<sup>348</sup>. Consciemment ou inconsciemment, l'humain infère ainsi un large éventail d'intentions, croyances et émotions, afin de donner sens à cet Autre que présente

---

<sup>344</sup> SUTTON E., *Art, Animals, and Experience*, Taylor and Francis, 2017, mis en ligne sur <https://www.perlego.com/book/1487141/art-animals-and-experience-pdf>.

<sup>345</sup> *Ibid.*

<sup>346</sup> FRANKLIN A., *Animals and modern cultures : a sociology of human-animal relations in modernity*, Londres, Sage, 1999, p.62.

<sup>347</sup> BURT J., « Animals in Visual Art from 1900 to the Present », dans KALOF L. et POHL-RESI B. (éd.), *A Cultural History of Animals. In the Modern Age*, v.6., Oxford, Berg, 2007, p.164-165.

<sup>348</sup> GUTHRIE S.E., « anthropomorphism », dans *Britannica*, sur <https://www.britannica.com/topic/extrinsicism>

l'animal<sup>349</sup>. Que ce soit dans notre langage ou notre culture visuelle, cette pratique anthropomorphique est omniprésente, dans la mesure où le vaste sujet, caractéristique de la relation ambivalente de l'humain et de l'animal, englobe tant l'art Egyptien que l'art contemporain<sup>350</sup>. De plus, depuis l'enfance, l'humain baigne constamment dans un flux d'images et de récits anthropomorphiques, allant du Mickey Mouse, à la célèbre fable du corbeau et du renard, par exemple<sup>351</sup>. Ce chapitre se place ainsi dans l'étude des enjeux de l'anthropomorphisme des animaux de Michel Vanden Eeckhoudt, à travers sa tendance à s'incruster dans la réception de ces photographies mais aussi sa présence en détails ou comme sujets de celles-ci. Le premier touche ainsi à plusieurs occasions d'anthropomorphisme décelé dans les témoignages des spectateurs, quant au deuxième point, il a déjà été frôlé dans un chapitre précédent avec l'exemple du shih tzu coiffée de petites queues dans une position humaine (Fig.35.). De ce fait, plusieurs questions peuvent émerger comme quelles seraient les raisons d'une anthropomorphisation de l'animal pour l'humain? De quelle manière celle-ci se visualise-t-elle dans les images de l'artiste? Et, pour finir, quel est l'enjeu qui entoure une réception anthropomorphique?

Le *Pourquoi?* de l'anthropomorphisme est une question qui a fait couler beaucoup d'encre chez les anthropologues, les ethnologues et les philosophes. Ainsi, une série d'hypothèses ont été émises sur cette pratique strictement humaine. Selon le philosophe David Hume, par exemple, ce serait pour une raison intellectuelle dans le but alors de mieux comprendre cette partie mystérieuse du monde. D'après Sigmund Freud, pourtant, ce serait plus du recours de l'émotionnel, permettant de rendre le monde hostile plus familier et moins menaçant. Une hypothèse plus commune est que cela émanerait d'une incertitude de perception, dans laquelle l'humain, en pratique, a dès lors besoin de se discerner dans cette ambiguïté du monde<sup>352</sup>.

Un aspect à prendre également en compte dans cette utilisation de l'anthropomorphisme, est la morphologie et le comportement de l'animal qui la réceptionne. En effet, dans une recherche sur la pensée anthropomorphique, il est noté que « The closer the morphological and behavioural

---

<sup>349</sup> URQUIZA-HAAS E.G. et KORTSCHAL K., « The mind behind anthropomorphic thinking: attribution of mental states to other species », dans *Animal Behaviour*, vol.109, novembre 2015, p.167.

<sup>350</sup> DOVER B.A., *Interrogating reciprocal gaze: the animal and human in contemporary art*, thèse de doctorat en philosophie, James Cook University, 2008, p.63.

<sup>351</sup> DASTON L. et MITMAN G., *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*, New York, Columbia University Press, 2005, p.1.

<sup>352</sup> GUTHRIE S.E., *loc.cit.*

resemblance of animals to humans, the more people tend to project human characteristics and, more specifically, human mental states on them. »<sup>353</sup>. De plus, il y est remarqué que plus l'animal reçoit un statut moral complexe de l'humain, par l'attribution d'émotions, d'une conscience et/ou d'une intelligence, plus celui-ci sera considéré comme digne d'être protégé<sup>354</sup>. Les plus habitués à recevoir cette capacité émotionnelle sont donc évidemment les plus proches de l'humain, le chien et le chat, tandis que les animaux d'élevage sont contestés de ce même degré de complexité émotionnelle, ce qui affecte leur condition quotidienne. Ceci est traduit, repris et renforcé par la culture populaire. D'un côté, l'animal domestique reçoit un discours affectif de réciprocité, normalisant leur capacité morale. D'un autre côté, cochons, poulets et vaches sont limités dans une représentation restreinte de leurs émotions. Des modes de représentations qui perpétuent ce discours anthropomorphique, dès la plus jeune enfance<sup>355</sup>. En effet, la culture est un des critères importants dans l'anthropomorphisme. Elle influence grandement dans l'établissement des normes et des idéologies de notre expérience avec l'animal, une réalité encore plus vraie dans une société moderne étant donné que des sociétés non-industrialisées, de par leur proximité avec l'animal, ont tendance à montrer des conceptions moins anthropomorphiques et plus indépendantes du non-humain<sup>356</sup>. En dehors de l'influence qu'a la culture, le besoin d'interactions, énoncé dans l'essai de John Berger, est une raison supplémentaire dans le choix d'anthropomorphiser un animal. Bien que celui-ci peut afficher des indices émotionnels, la volonté de l'humain à les interpréter est toute aussi pertinente. De fait, l'anthropomorphisme se manifeste à travers l'interaction que l'humain commence. Dans une étude sur ce genre d'interactions, ils suggèrent que l'humain place l'animal comme interlocuteur dans le dialogue, une volonté de communication que les philosophes ont notamment longuement abordée<sup>357</sup>.

En s'intéressant à une approche philosophique de la question, il peut être noté que la relation humain-animal, et l'anthropomorphisme qui en découle, gravite autour de la théorie de l'inconnu et de l'Autre. L'un des premiers à rapporter sur la problématique de cette relation est Aristote. A

---

<sup>353</sup> URQUIZA-HAAS E.G. et KORTSCHAL K., *op.cit.*, p.168

<sup>354</sup> *Ibid.*

<sup>355</sup> PARKINSON C., *Animals, Anthropomorphism and Mediated Encounters*, Taylor and Francis, 2019, <https://www.perlego.com/book/1375708/animals-anthropomorphism-and-mediated-encounters-pdf>.

<sup>356</sup> EPLEY N., WAYTZ A. et CACIOPPO J. T., « On seeing human: A three-factor theory of anthropomorphism », dans *Psychological Review*, t.114, n.4, 2007, p.870.

<sup>357</sup> SERVAIS V., « Anthropomorphism in Human–Animal Interactions. A Pragmatist View », dans *Frontiers in Psychology*, vol. 9, décembre 2018, p.2-4.

l'intérieur de ses textes, *Les parties des animaux* et *Histoire des animaux*, il dénote que, bien que la main, responsable des arts entre autres, et le visage, interface des émotions, du regard et de la voix, soient propres à l'humain, il n'existe cependant aucune différence d'essence entre l'animal et l'humain, étant donné qu'une pareille distinction supposerait une hiérarchisation. Il s'adonne donc à une théorie du monde du vivant perçu comme un tout et à laquelle certains contemporains souscrivent toujours de nos jours. Selon lui, l'humain devrait plutôt repenser son rapport au vivant, dans l'idée où celui-ci a une part d'animalité oubliée. Il considère d'ailleurs « qu'il n'y a rien de faux à supposer qu'il y a, dans le reste des animaux, des choses qui sont, ou identiques, ou voisines, ou analogues à celles qu'on observe dans l'homme »<sup>358</sup>. Une observation de ressemblances entre l'humain et l'animal qui va devenir l'idée de base de la théorie de la physiognomonie comparative, reprise par plusieurs écrivains, dont Giambattista Della Porta à la Renaissance. A partir des propos aristotélicien, il a en effet étendu sa théorie dans son traité de 1568, *De humana physiognomica*. Argumentée par des illustrations, il y fait part des observations de son prédécesseur en analysant les similarités dans les apparences et habitudes des deux espèces dans un principe physiognomonique<sup>359</sup>, en d'autres termes, dans le fait de lire à partir de ces traits permanents physiques, les dispositions naturelles, le caractère ou les mœurs de l'individu et de l'animal<sup>360</sup>. Selon lui, la nature doit être comprise comme la Théorie de signatures, c'est-à-dire un système de signes où les traits physiques partagés par les deux êtres vivants seraient des indices de leur comportement. Ces analogies seraient également une manifestation de l'unité de la création<sup>361</sup>.

Un deuxième philosophe important dans le discours humain-animal est Jacques Derrida, avec son texte *L'animal que donc je suis*. C'est notamment l'une de ses déclarations qui est fréquemment reprise dans les écrits sur ce rapport entre l'humain et l'Autre animal. Il y écrit : « Souvent je me demande, moi, pour voir, *qui je suis* - et qui je suis au moment où, surpris nu, en silence, par le regard d'un animal, par exemple les yeux d'un chat, j'ai du mal, oui, du mal à surmonter une gêne. Pourquoi ce mal? »<sup>362</sup>. Derrida décrit donc un moment de surprise mélangé à de la honte

<sup>358</sup> GAGNON R., « Frères de sang. L'homme et l'animal d'Agamben à Aristote », dans *Contre-jour*, n.13, automne 2007, p.103-110.

<sup>359</sup> MEYER A., « Man's Animal Nature: Science, Art, and Satire in Thomas Rowlandson's "Studies in Comparative Anatomy" », dans *Humans and Other Animals in Eighteenth-Century British Culture*, Taylor and Francis, 2020, mis en ligne sur <https://www.perlego.com/book/1629570/humans-and-other-animals-in-eighteenthcentury-british-culture-pdf>

<sup>360</sup> LECOQ M., « Physiognomonie », dans *Encyclopædia Universalis*, sur <https://www.universalis.fr/encyclopédie/physiognomonie/>

<sup>361</sup> MEYER A., *loc.cit.*

<sup>362</sup> DERRIDA J., *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p.18.

occasionnée par le regard d'un chat. Bien que l'animal ne peut vraiment expérimenter la nudité tel un humain, le simple principe de l'animal, c'est-à-dire de l'Autre, soulève la question du : Qui suis-je?<sup>363</sup>. Cette phrase est aussi synonyme de subjectivité, par la capacité de l'animal à voir et à regarder. Honteux, Derrida a alors octroyé à l'animal, un point de vue qui le questionne sur le principe de son être face à cette altérité que présente le non-humain. Toutefois, l'auteure Kari Weil remarque que le philosophe reste dans les limites d'une tradition humaniste dans sa réflexion, en valorisant l'acte du regard comme savoir. Elle note que « This is anthropocentrism of another kind - one that critiques who is doing the picturing, but not the act of picturing itself. »<sup>364</sup>.

C'est dans un espace similaire à Derrida, de dialogue entre soi et l'Autre, que Giorgio Agamben, philosophe italien, établit aussi sa réflexion. L'animalité, chez lui, s'effectue dans la négativité et le non-être, c'est-à-dire « hors de l'être ». Dans son livre *L'Ouvert. De l'homme à l'animal*, il explique qu'à l'intérieur de l'humain se trouve son négatif, son inhumanité refoulée et que, si accédée, il serait libre d'aller au dehors<sup>365</sup>. Ce processus de définition en opposition à l'animal, il l'appelle la « machine anthropologique ». Ainsi, pour se reconnaître en tant qu'humain, il faudrait d'abord se reconnaître dans l'inhumain. Il serait nécessaire dès lors que l'humain se focalise sur une *zone intermédiaire*, où la distinction entre l'animal et l'humain n'est pas si nette<sup>366</sup>. Dans ces trois perspectives philosophiques, l'anthropomorphisme se présente comme une éventuelle technique pour que l'humain puisse se projeter dans ce concept d'intériorité animalistique où il est poussé à regarder à l'animal, l'Autre, l'inconnu que ce soit dans un principe d'intersubjectivité aristotélicienne entre les deux espèces ou, dans une optique plus anthropocentrique où la subjectivité de l'humain se manifeste dans un concept de l'inhumain, donc de l'animal, comme chez Derrida et Agamben.

---

<sup>363</sup> BRUNS G.L., « Derrida's Cat (Who Am I?) », dans *Research in Phenomenology*, n.38, 2008, p. 406-410.

<sup>364</sup> WEIL K., *Thinking animals. Why animal studies now?*, New York, Columbia university press, 2012, p.44-45.

<sup>365</sup> GAGNON R., *op.cit.*, p.104-105.

<sup>366</sup> WEIL K., *op.cit.*, p.43.

## UN ANTHROPOMORPHISME DANS LA RÉCEPTION

Bien que la visualisation de la relation anthropomorphique se manifeste dans certaines photographies de Michel Vanden Eeckhoudt, elle se présente aussi dans d'autres domaines de l'image. Etant une méthode répandue dans la description et l'explication du comportement animal<sup>367</sup>, plusieurs spectateurs et commentateurs des images de l'artiste ont décidé d'emprunter cette voix dans la réception de ses oeuvres, une attitude qui ne lui aurait pas déplu vu qu'il a décidé de laisser l'interprétation libre à chacun, en leur attribuant, par exemple, aucun titre, à l'exception du lieu et de la date de l'oeuvre. Il explique : « J'aime bien que les images posent question, justifiait-il, qu'elles fassent réfléchir. C'est pour cela que je limite les légendes au strict minimum. Si on donne trop de détails, cela risque de rétrécir le chemin offert au regardeur. »<sup>368</sup>. Une intervention de la langue, d'un titre, aurait en effet assigné interrompu le dialogue visuel. En dehors de toute liberté d'interprétations, le spectateur aurait été interrompu dans sa réception personnelle de l'oeuvre<sup>369</sup>. C'est donc ce chemin, voulu par Michel Vanden Eeckhoudt, et semé de réflexions anthropomorphiques que ce point analyse, en se basant sur des exemples de ce type de réceptions courantes qui présentent néanmoins des enjeux sur la visibilité et la subjectivité du sujet animalier.

« Chez lui, l'omniprésence des photographies d'animaux, souvent en captivité, ne tient pas du répertoire zoologique. Ils sont les miroirs/métaphores de la condition et de l'enfermement des hommes. A ce titre, le photographe belge tient du fabuliste, il y [a] du La Fontaine là-dessous, un humour manifeste et une porte laissée grande ouverte pour l'imagination et la subjectivité de celui qui regarde. »<sup>370</sup>. Dans ce premier exemple de réflexion anthropomorphique sur les photographies de l'artiste, l'auteure propose ainsi de comprendre son travail comme une fable visuelle. Ce qui est intéressant dans sa réception est que la subjectivité n'est pas attribuée au sujet de l'oeuvre, les animaux, mais bien au spectateur, l'humain, et c'est ce dernier qui par le biais de ce travail

---

<sup>367</sup> HOROWITZ A.C. et BEKOFF M., « Naturalizing anthropomorphism: Behavioral prompts to our humanizing of animals », dans *Anthrozoös*, t.20, n.1, 2007, sur [https://www.wellbeingintlstudiesrepository.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1013&context=acwp\\_habr](https://www.wellbeingintlstudiesrepository.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1013&context=acwp_habr).

<sup>368</sup> « Michel Vanden Eeckhoudt L'homme qui savait voir », dans *Le Soir*, mis en ligne le 22 février 2022, sur <https://www.lesoir.be/425705/article/2022-02-22/michel-vanden-eeckhoudt-lhomme-qui-savait-voir?referer=%2Farchives%2F Recherche%3Fdatefilter%3Dlastyear%26sort%3Ddate%2Bdesc%26start%3D10%26word%3DMichel%2BVanden%2BEeckhoudt>

<sup>369</sup> SCOTT C., *Street Photography. From Brassai to Cartier-Bresson*, Taylor and Francis, 2020, sur <https://www.perlego.com/book/1828728/street-photography-pdf>.

<sup>370</sup> BENICHO C., « Michel Vanden Eeckhoudt », dans *Les Yeux Avides*, mis en ligne le 4 mai 2020, sur <https://lesyeuxavides.com/2020/05/04/michel-vanden-eeckhoudt/>

métaphorique visuel s'est vu tendre un miroir par l'animal. Elle propose donc de percevoir une subjectivité humaine au lieu d'une animale, ou même d'une intersubjectivité entre les deux êtres vivants.

La perception de Michel Vanden Eeckhoudt comme fabuliste contemporain du visuel est assez commune à lire dans les articles commentant ces oeuvres. Un autre texte, par exemple, choisit de se pencher sur une image en particulier : « Ainsi, lorsqu'il découvre Benares (Inde) en 2008, le Bruxellois photographie deux chiots pelotonnés l'un contre l'autre, tremblotants, vulnérables, sur un quai désert au fond duquel se devinent des silhouettes inquiétantes. Bref, une vie de chien. L'image dit avec pudeur ce qu'il a ressenti face à la misère et à la précarité — qui l'ont profondément choqué — de ces foules se baignant dans le Gange. Chaque image est ainsi une fable dans la tradition d'Esope et de Jean de La Fontaine. »<sup>371</sup>. Il voit chez l'artiste une habilité à « nous tendre sans cesse un miroir sur notre propre condition, les cruautés qui nous sont infligées et celles que l'on inflige, notre incapacité à communiquer, tous coupés les uns des autres par un mur invisible. »<sup>372</sup>.

La thématique de la fable n'est pas anodine dans cette réception du sujet animalier. Depuis l'Antiquité, la fable, « apologue, récit allégorique d'où l'on tire une moralité »<sup>373</sup>, s'articule principalement autour de la figure animale. Élément crucial dans la comparaison et métaphore de la morale humaine, l'animal se voit attribuer une série de ces caractéristiques telles que la raison ou la parole. Ce genre littéraire dessine un royaume animal en tant que miroir de la société humaine. Ainsi, comme le note ces deux passages d'articles sur un Michel Vanden Eeckhoudt fabuliste, « although animals may be the protagonists in animal fables, the actual animal seems to be absent »<sup>374</sup>. Tant d'un point de vue littéraire que visuel, le spectateur n'y voit qu'une entrée dans un monde humain, rejetant toute possibilité de subjectivité de l'animal illustré. Placé sous le régime de la représentation, la pertinence de ce non-humain est alors questionnée sous des conditions où « les humains sont actifs; les non-humains sont toujours passifs; les humains ont une histoire; les animaux ne tiennent que le rôle de figurants dans cette histoire »<sup>375</sup>. La figure de l'animal et sa

---

<sup>371</sup> DESBENOIT L., « Les paraboles visuelles de Michel Vanden Eeckhoudt sur le monde animal », dans *Télérama*, mis en ligne le 8 décembre 2020, sur <https://www.telerama.fr/scenes/michel-vanden-eeckhoudt.154048.php>

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> « fable », dans *LAROUSSE*, sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fable/32541>

<sup>374</sup> KORHONEN T., « Anthropomorphism and the Aesopic Animal Fables », dans MATTILA R., ITO S. et FINK S. (éd.), *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*, New York, Springer, 2019, p.211-212

<sup>375</sup> DESPRET V., *Bêtes et hommes*, Paris, Gallimard, 2007, p.13.

subjectivité s'efface face à une objectivité imposée dans la réception de son image, c'est-à-dire une réflexion anthropomorphique qui tend vers un anthropocentrisme. Ceci peut être relié notamment aux travaux de Derrida et d'Agamben. En effet, ces deux articles présentent un décentrement de l'humain sur l'animal, en d'autres termes, une recherche dans la figure animale de la subjectivité humaine.

De fait, la photographie de ces deux chiens en Inde (Fig.58.) ne serait qu'un médium pour refléter la condition humaine. En effet, ces deux chiens, s'entrelaçant sur le quai d'une rivière éloignés des silhouettes floues d'humain, ne seraient qu'allégorie et métaphore de la misère et la précarité d'une foule se trouvant pourtant en arrière-plan, presque invisible. Cette notion d'invisibilité, reprise dans ce commentaire, illustre bien ce rejet de la subjectivité de l'animal perpétuant sa condition d'absence de visibilité. Imposant une hiérarchisation dans la vie quotidienne mais aussi dans l'image, l'anthropocentrisme, qui en découle, entretient le contrôle et l'enfermement de l'animal coincé dans ce point de vue humain du monde dans lequel il ne prend sens que par son lien, ou sa similarité, avec l'humain.

D'autre part, sa photographie du ouakari chauve de 1978 (Fig.59.) a aussi fait l'objet d'une remarque anthropomorphique sur sa figure : « Ainsi, le portrait de ce singe Ouakari ne s'oublie pas. Avec sa tête chauve invraisemblablement cabossée, c'est un monstre, une bête de foire, qui semble revêtu d'un manteau de poils emprunté à un costumier. Il est comique à regarder. Avant que l'on ne découvre la finesse de ses mains, la beauté de ses doigts et que l'on croise son regard profondément humain. Ce prince charmant emprisonné dans une apparence repoussante implore, les bras écartés, d'être délivré de son sortilège. »<sup>376</sup>. Exempté d'un contexte fabulique, l'image de ce primate semble pourtant être projetée dans un contexte fantastique, voire d'horreur par le spectateur. « Monstre » et « Bête de foire », sa figure venue d'un autre monde est cependant accordée une description humanisante à travers les détails de sa main et de son regard « profondément humain »<sup>377</sup>. Et, c'est seulement par cet anthropomorphisme du détail que l'animal reçoit une porte de sortie à sa condition non-humaine de « monstre ». Similaire à des protagonistes de récits populaire de Disney - *La Belle et la Bête* ou *La Princesse et la Grenouille* - le corps coincé de ce prétendu prince charmant implorerait donc ses spectateurs humains à le délivrer de ce mal. L'auteur oublie cependant la présence de cette vitre - visible notamment grâce aux reflets d'arbres - séparant le

---

<sup>376</sup> DESBENOIT L., *loc.cit.*

<sup>377</sup> *Ibid.*

sauveur du prétendu damné, le coinçant dans cette perpétuelle condition animale. Ce commentaire, bien que rapportant une subjectivité de l'animal, le place ainsi dans une condition physique du non-humain, qu'il compare à une malédiction, mais qui peut toutefois être sauvée grâce à ces attributs anthropomorphisés le rattachant à une meilleure condition, celle de l'humain.

Dans une autre optique, l'avis qu'a écrit l'historien de la photographie, Michel Poivert, dans son texte *La bête humaine* à l'occasion du catalogue de l'exposition posthume de 2022 de l'artiste, révèle être une réflexion plus nuancée que les exemples précédents. Selon Poivert, il trouve dans les images des animaux une réciprocité avec celles des humains : « Le répertoire thématique de Michel Vanden Eeckhoudt est quasi obsessionnel : la relation de l'animal et de l'humain. Ce duo forme en effet une dialectique permanente qui permet au photographe d'établir une réciprocité entre la condition humaine et animale. »<sup>378</sup>. Ainsi, en considérant la production de l'artiste dans son entièreté, il voit dans ses photographies un témoignage d'enfermement des dominés. Il introduit notamment une analogie entre le travail de l'humain et celui de l'animal enfermé : « Sa façon de mettre l'incongruité de l'enfermement animal au centre de son oeuvre témoigne d'une sensibilité à la cause animale. Mais l'oeuvre n'est pas « à thèse », un reportage à charge suffirait, et serait déjà beaucoup au vu du talent du photographe. Non, l'oeuvre invente de nouvelles formes de signification, elle oeuvre principalement la question de la relation entre la figure de l'humain au travail - puisque très souvent l'humain est un immigré (...) et donc un être économiquement déterminé - souvent un ouvrier ou un employé - et celle de l'animal mis au labeur de paraître. »<sup>379</sup>. Néanmoins, est-ce qu'une réciprocité peut-être vraiment constituée entre ces deux êtres vivants?

Dans son essai, Berger touche un mot sur l'analogie parfois établie entre un animal et un humain, marginalisés par leur situation : « All sites of enforced marginalisation - ghettos, shanty towns, prisons, madhouses, concentration camps - have something in common with zoos. But it is both too easy and too evasive to use the zoo as a symbol. The zoo is a demonstration of the relations between man and animals; nothing else. »<sup>380</sup>. Il rappelle donc qu'il existe une différence du point de vue de la relation à la base de cet « enfermement », l'une se passe entre un animal et un humain tandis que l'autre ne se compose que de deux humains. En effet, dans la première relation,

---

<sup>378</sup> POIVERT M., « La bête humaine », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p.206

<sup>379</sup> *Ibid*, p.207

<sup>380</sup> BERGER J., « Why look at animals? », dans BERGER J., *About Looking*, New York, Vintage Books, p.26

l'encagement, et donc le travail de l'animal économiquement déterminé selon Poivert, ne va à aucun moment bénéficier à cet animal, ou à tout autre de ses confrères. Bien que l'analogie puisse sembler possible, le principe de ce contexte n'en reste pas moins anthropocentrique.

Poivert continue ainsi dans son raisonnement sur la réciprocité basée sur leur condition économiquement déterminée, en touchant un peu sur l'anthropomorphisme dans les oeuvres de l'artistes : « On a beaucoup et justement parlé du fabuliste Vanden Eeckhoudt, en mettant en avant sa façon de se servir des animaux pour parler de la condition humaine. Mais la réciproque est peut-être ce qui le rend plus actuel : il y a autant de zoomorphisme que d'anthropomorphisme chez lui. (...) Si l'encagement parle de l'humain privé de sa liberté par le travail, l'être pris dans le rythme des machines et la modestie de sa condition dit tout autant la situation misérable de l'animal collectionné vivant. Ce que j'appellerais volontiers le « surréalisme social » de Vanden Eeckhoudt serait cette capacité à produire dans le dialogue des images une chimère politique. L'artiste (...) les met en regard, au même niveau, face à face. Et il ne s'agit pas de condamner le cynisme humain face à l'innocence animale, la colonisation des peuples animaux en quelque sorte. Il s'agit plutôt de mettre les dominés à égalité. S'il existe une chimère politique, elle est dans la communauté de destin de l'humain et de l'animal - celle des damnés. »<sup>381</sup>.

Mis sur le même point d'égalité, l'humain au travail et l'animal du zoo - « collectionné vivant »<sup>382</sup> - sont donc vu comme des damnés. Toutefois, cette égalité n'est mise en évidence que dans le royaume de la photographie de Michel Vanden Eeckhoudt, sur un plan photographique qui n'est vu et compris que par l'humain. Cette correspondance entre l'humain et l'animal n'existe de cette manière que chez le spectateur humain. Qui plus est, il omet de mentionner dans cette analogie, une autre catégorie d'animal, immortalisée par l'artiste, qui est également économiquement déterminée, l'animal d'élevage pour qui le « travail » n'est pas de paraître dans un enclos mais bien d'être abattu pour des fins alimentaires, arrêtant toute possible analogie entre le travailleur et la mort. De ce fait, dans son texte, Poivert formule également une réflexion anthropomorphique, bien qu'étant allusive, tirant vers un anthropocentrisme. En mettant à égalité l'animal et l'humain, il néglige l'ambiguïté de leur relation hiérarchique où l'animal est placé constamment dans une position inférieure, sans réel issue de secours. Sans distinguer la spécificité

---

<sup>381</sup> POIVERT M., *loc.cit.*

<sup>382</sup> *Ibid.*

des deux espèces, et tout en créant une analogie, il tend dès lors vers un anthropomorphisme de l'animal mais aussi un zoomorphisme de la condition du travailleur humain.

Dans sa réflexion, Poivert décide aussi d'explorer les images de l'animal de compagnie qui présente, selon lui, une toute autre réception que celui du parc zoologique. Il explique : « Soudain les barreaux s'écartent et les vitres se brisent. Une éclaircie : l'humain prend dans ses bras l'animal qui s'y love. Le chien peut être d'une étrange physionomie, il ne jure pas comparé à la femme ou à l'homme qui fait désormais corps avec lui. Comme cette vieille dame ébouriffée et recueillie tenant contre elle un chien nu mexicain, qu'elle semble protéger d'un vent mauvais. (...) C'est loin de ces « prisons imaginaires » que Michel Vanden Eeckhoudt parvient à résoudre la dialectique de l'humain et de l'animal. Car il a su représenter la cause commune qui les relie à travers le thème de l'animal de compagnie. Ne dit-on pas qu'entre son chien et son maître on ne sait pas qui tient la laisse? Que le maître et l'animal se ressemblent physiquement? Ces poncifs ont un fond de vérité : la compagnie animale est aussi la compagnie humaine. »<sup>383</sup>. Dans ce cas présent, sa réception semble plus nuancée et positive que dans les autres parties de son argumentation. Ceci peut être expliqué du fait que la relation de départ entre l'animal de compagnie et l'humain est déjà anthropomorphisée, comme l'explique un vétérinaire et professeur d'université, interviewé par l'artiste à l'occasion de sa série *Chiens* : « Nous attribuons un statut de quasi-humains aux animaux domestiques, on fête leur anniversaire, on leur donne des prénoms humains usuels »<sup>384</sup>. La représentation de ce type d'animaux ne peut être de ce fait qu'une manifestation de cet anthropomorphisme. La réception n'est alors qu'un constat de cette relation particulière avec l'animal de compagnie. Il se dégage ainsi deux démarches dans son argumentation : d'un côté, se trouve une observation, plutôt positive, d'une relation anthropomorphique représentée dans la photographie tandis que de l'autre côté, c'est l'auteur qui a recours à cette pratique dans sa réception des oeuvres dans lesquelles elle est absente.

Pour terminer, cette phrase de conclusion de Poivert résume cette nuance de sa réflexion, avec un début indirectement anthropomorphique et une fin atténuant son propos précédent : « Penser la place de l'animal dans notre société depuis la révolution industrielle pour repenser notre place dans la nature, réfléchir la question de la lutte des classes à l'heure du capitalisme tardif et pointer la question du déterminisme social forgé par le monde du travail, tenter de faire évoluer

---

<sup>383</sup> POIVERT M., *op.cit.*, p.210

<sup>384</sup> VANDEN EECKHOUDT M., *Chiens*, Paris, Marval, 1997, p.95

notre psychisme en considérant l'altérité profonde du vivre ensemble animal, forment les points cardinaux de l'oeuvre du photographe. »<sup>385</sup>.

Dans le même catalogue d'exposition, le directeur du musée de la photographie à Charleroi, Xavier Canonne, présente une autre attitude dans sa préface envers sa réception de l'animal chez l'artiste. Il propose que : « Nul autre mieux que Vanden Eeckhoudt n'aura photographié le tragique de la condition animale, la solitude et l'incompréhension de ceux que l'on a attachés, enfermés derrière les barreaux ou les vitres, avec ces regards inoubliables de reproches ou de déception. Dignité de l'animal sous les chaînes ou contraint à des figures obligées, sa gymnastique vaut bien celle de l'homme et il semble qu'en cette cohabitation les premiers observent les seconds avec plus d'acuité. L'animal n'est pas ici une projection de l'humain, même si le maître parfois finit par lui ressembler, mais un miroir qu'il lui tend, le rendant comptable de ses actes. »<sup>386</sup>. A l'inverse des précédents exemples, il place l'animal dans une subjectivité enfermé dans une condition dont seul l'humain est responsable. L'aspect de miroir n'est en effet pas repris dans un contexte fabulique mais une attestation de la réalité de l'animal pris dans la hiérarchie humaine. Sa figure complexe ne peut être alors qu'une manifestation des actes de l'humains, car chez Vanden Eeckhoudt il ne s'agit pas de regarder à un animal sauvage, mais au domestiqué. Une situation de relation dominant-dominé où l'empreinte humaine est et restera omniprésente dans la représentation de sa condition. Dans cette réception, l'anthropomorphisme est de ce fait mis de côté pour laisser place à la réalité du sujet animalier.

Produit omniprésent dans la culture, les enjeux de l'anthropomorphisme pour l'animal sont de fait importants en terme de leur subjectivité et de leur visibilité. En effet, l'animal n'a pas le moyen de répondre à cet anthropomorphisme qui lui retire toute possible subjectivité, comme le prouve cette phrase de Pascal Goffin, chroniqueur culturel dans l'émission *Déclic*, sur les photographies de l'artiste : « Toujours, toujours, toujours même en pointant l'animal, on parle de l'homme. C'est toujours cette condition humaine qu'il capte, que l'homme soit présent dans l'image ou qu'il n'y soit pas. »<sup>387</sup>. C'est peut-être à cause de son incapacité à nous répondre que l'animal, tel le chat de Derrida, semble renvoyer la question chez certains spectateurs : « S'il a tant photographié les

---

<sup>385</sup> POIVERT M., *op.cit.*, p.211

<sup>386</sup> CANONNE X., « Vers l'image », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, p.9

<sup>387</sup> *Déclic l'intégrale*, le 9 février 2022, sur [https://www.rtbf.be/auvio/detail\\_declic-l-integrale?id=2862807](https://www.rtbf.be/auvio/detail_declic-l-integrale?id=2862807), 47:00 - 47:18.

animaux, ceux qu'on tient en laisse, ceux qu'on envoie à l'abattoir ou qui s'oublient dans une cage, c'est peut-être parce que les animaux ne parlent pas, mais ont tant à dire sur nous-mêmes. »<sup>388</sup>.

Néanmoins, le problème de la subjectivité et de la visibilité subsiste dans ce type de réflexion parce que l'animal n'est jamais considéré en tant que tel, ni pour lui-même dans une logique anthropomorphique, qui plus est anthropocentrique<sup>389</sup>. Dans sa thèse de doctorat, Laure Joyeux développe ce que cette réception conçoit du point de vue de l'animal : « Si l'animal, dans les rapports quotidiens que l'homme entretient avec lui, est anthropomorphisé, il se substitue à la figure humaine, établissant des porosités entre réalité humaine et représentations fictionnelles de l'animal. »<sup>390</sup>. Réduit à l'état d'objet pour et par l'humain, l'animal anthropomorphisé, que ce soient les deux chiens en Inde ou le ouakari chauve dans son enclos, présente un risque que les frontières de la différence avec l'humain s'effacent. Leur individualité ou leur propre aspect sont alors perdus<sup>391</sup>. L'anthropomorphisme accorde ainsi aux photographies de Michel Vanden Eeckhoudt la place de compensation visuelle pour l'absence de l'animal dans notre quotidien, expliquée par Berger, tout en effaçant celui-ci dans une nécessité de présence du connu, c'est-à-dire de l'humain et de ses caractéristiques. De ce fait, bien que visible sur l'image, l'animal reste coincé, même dans sa réception, dans un régime d'invisibilité forcée, une perpétuation d'absence de visibilité que l'animal vit déjà au quotidien. Pour Jean-Pierre Digard, ethnologue, le juste milieu se trouverait donc « dans le respect des vraies différences »<sup>392</sup>, où il convient d'« apprécier les hommes parce qu'ils sont des hommes et les animaux parce qu'ils sont des animaux »<sup>393</sup>.

---

<sup>388</sup> BECHET G., « Michel Vanden Eeckhoudt, tout simplement » dans *MU in the City*, mis en ligne le 13 avril 2022, sur <https://www.mu-inthecity.com/michel-vanden-eeckhoudt-musee-photographie-charleroi>

<sup>389</sup> JOYEUX L., *Les animalités de l'art: modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2013, p.35

<sup>390</sup> *Ibid*, p.54

<sup>391</sup> PARKINSON C., *loc.cit.*

<sup>392</sup> JOYEUX L., *loc.cit.*

<sup>393</sup> *Ibid*.

## UN ANTHROPOMORPHISME DANS LA PHOTOGRAPHIE

Ce point tente, quant à lui, d'aborder les quelques instances de manifestations d'un anthropomorphisme dans les images de Michel Vanden Eeckhoudt, quelles soient volontaires ou non. Celles-ci peuvent être ainsi réparties en deux catégories : l'analogie visuelle entre l'animal et l'humain et la représentation d'un anthropomorphisme de dominance.

Quand bien même la volonté humaine de projeter ses caractéristiques à l'animal, il existe toujours des moments d'analogie visuelle entre les deux espèces, comme le note Aristote. Ainsi, l'humain et l'animal se rejoignent sur des aspects identiques dans lesquels il est plus facile de s'identifier, peut-être la *zone intermédiaire* voulue par Agamben. Ces petites occurrences de similarités du quotidien ont été notamment immortalisées par Michel Vanden Eeckhoudt, dans certaines de ses photographies. Dans plusieurs cas, cette visualisation de ressemblance est recherchée comme il l'explique pour sa série *Chiens* : « La série s'est construite peu à peu, avec l'idée de ne pas seulement les photographier, mais d'y mettre une dimension humaine, de donner à voir l'homme qui n'est jamais très loin. Si le chien est toujours présent dans l'image, c'est de l'homme que je veux parler. Je ne cherchais pas une facile identification anthropomorphique. Il y a ce facteur de solitude, ce besoin d'être avec un autre être vivant, d'avoir près de soi un rappel de la nature. On a envers les animaux à peu près les mêmes comportements qu'avec les hommes : un mélange d'amour, de méchanceté, de perversité et de douceur. Dans les photographies que je prends, j'essaie de rendre compte de ces éléments. Il y a de l'amitié entre un chien et son maître, ils font des choses et vivent ensemble longtemps. »<sup>394</sup>.

Regardant à cette relation avec l'animal domestique, l'artiste ainsi dénote bien cette ambiguïté d'anthropomorphisme déjà présent dans le quotidien de cette complicité entre l'humain et l'animal domestique, étant donné que la relation de départ avec ce genre d'animal est caractérisée par l'acte universel d'apposer un anthropomorphisme à leur compagnon<sup>395</sup>. De ce fait, cette première image (Fig.60.) illustre cette amitié entre l'humain et le « meilleur ami de l'homme », son chien. Le portrait présente une personne tenant dans ses bras un chien tacheté. Une sensation de

---

<sup>394</sup> VAN EUPEN M., « l'amour la mer l'amer la mort », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p.334.

<sup>395</sup> DOVER B.A., *op.cit.*, p.46

complicité entre les deux se fait ressentir à travers la similitude de leur pose, tous deux la tête tournée vers le côté inférieur gauche, fermant les yeux, exprimant en quelques sortes un sentiment de quiétude. Selon Pascal Goffin, l'analogie ne s'arrête pas là. Selon lui, il y voit : « Une femme également échevelée qui tient dans ses bras un chien chinois et là, quand on voit là maitresse et le chien, on se dit : ils ont certainement le même coiffeur. »<sup>396</sup>. En d'autres mots, ils se complètent.

Dans sa série photographie *Chiens*, l'artiste a également envisagé le monde du concours canin, lieu remplis d'analogies visuelles anthropomorphiques. Ainsi, cette photographie, prise en contre-plongée, témoigne de ce genre de compétition (Fig.61.). Un chien de petite taille est alors illustré en train de recevoir un traitement au niveau de ces poils blancs. Pomponné, le sujet canin affiche cette volonté de s'occuper de son animal domestique tel un membre de la famille, tel un humain. Il est la manifestation de cette phrase mentionné ci-dessus par le vétérinaire et qui continue comme suit : « Nous attribuons un statut de quasi-humains aux animaux domestiques, on fête leur anniversaire, on leur donne des prénoms humains usuels (...). La distance entre le propriétaire et l'animal s'est considérablement réduite, on ne construit plus de maison avec un chenil, et le pourcentage d'animaux qui dorment dans la chambre ou sur le lit de leur maître est important » « Le propriétaire attend de son animal qu'il réagisse comme un humain : « Je lui parle, il m'écoute, donc il me comprend ». »<sup>397</sup>.

Par ailleurs, il existe aussi des analogies qui se forment grâce à l'« instant décisif » utilisé par le photographe. L'exemple pour celui-ci a déjà été énoncé dans le chapitre précédent. Il s'agit donc du chien qui, en s'élançant pour un saut, est immortalisé dans une position debout sur ses deux pattes, à l'instar de l'humain (Fig.41.). Capturé dans ce moment d'équilibre, sa représentation l'affiche dans un aspect anthropomorphique du hasard.

Le chien n'est pas le seul animal à être visualisé comme analogue humain. Le zoo présente aussi plusieurs moments propices à ce genre de représentations. Dans le troisième chapitre, la photographie du singe et de l'enfant imageait déjà cette heureuse occurrence (Fig.28.). Toutefois, le singe, pour ce chapitre, est remplacé par l'hippopotame (Fig.62.). Dans cette photographie, deux espèces nous tournent le dos : un hippopotame et un homme. L'angle de vue semble alors projeter un miroir entre les deux. En effet, bien que l'un regarde, et l'autre n'a pas d'autre choix que d'être

---

<sup>396</sup> *Déclat l'intégrale*, loc.cit.

<sup>397</sup> VANDEN ECKHOUDT M., loc.cit.

regardé, les deux paraissent s'apparenter au niveau de leur position mais aussi dans leur corpulence rondelette. Autre exemple visuel d'analogie d'un « instant décisif » repéré par le photographe, la dynamique est pourtant différente dans cette dernière image. En effet, l'image diverge dans le lien relationnel par rapport à celles du chiens, analysées ci-dessus, vu que la première n'est possible que grâce à une coïncidence présente dans les conditions d'enfermement rappelées par la présence notamment de barreaux de fer, tandis que les autres sont synonymes d'une relation de complicité, déjà anthropomorphique dans son quotidien.

En dehors de la relation d'animal domestique, il existe quelques instances concrètes de ce concept illustrées chez Michel Vanden Eeckhoudt. Un petit singe se retrouve attaché par une corde au niveau du cou, une laisse tenue par la main d'une personne (Fig.63.). Habillé d'un pantalon et d'un pull, l'animal paraît avoir été tourné en divertissement de rue, une hypothèse renforcée par la présence de billets dans l'autre main de l'humain. Forcé à adopter des caractéristiques qui ne lui sont pas propres telles que le port de vêtements, l'animal est obligé d'oublier son animalité au profit d'une allure plus humaine, une instance marquée d'anthropomorphisme. L'animal est dès lors plongé dans une logique humaine sociale. Humainement commodifié, la différence de son espèce et sa complexité individuelle est effacée au profit de l'humain qui le tient, et des spectateurs qui payent pour le voir<sup>398</sup>. Le singe, à l'inverse de son confrère canin, s'est vu inféré l'aspect d'un humain miniature, un objet de divertissement au dépit de sa propre subjectivité et liberté. Cette photographie laisse donc une trace d'un autre versant de l'anthropomorphisme, qui est la production de divertissement anthropocentrique à des fins économiques s'éloignant de toute attitude de la découverte du soi humain proposée entre autres dans une approche philosophique. Dans un second exemple de ce type de manifestations, le rapport se trouve bien plus dilué (Fig.64.). L'image révèle en effet la figure d'un chien blanc qui est tenu assis sur son dos sur les genoux de ce qui est supposé être son propriétaire, mimant sa position relaxée. L'humain dans cette photographie est à peine visible, comparé à l'animal. Il n'est là en quelque sorte que comme support à cette représentation anthropomorphique créée à travers la position de l'animal et, plus particulièrement, la présence d'un accessoire humain, la cigarette. La figure de l'animal est ainsi pour un court moment attribué l'aspect d'un humain prêt à allumer sa cigarette. Cependant, bien qu'également présent dans un contexte de divertissement humoristique, ce genre de moment anthropomorphique, à l'inverse du

---

<sup>398</sup> PARKINSON C., *loc.cit.* .

premier, ne se place dans aucun contexte d'exploitation, affirmant ainsi la place privilégiée de l'animal domestique pour l'humain.

## Conclusion

Si Michel Vanden Eeckhoudt devait être situé dans l'histoire de la photographie animalière, il trouverait sa place dans la scène contemporaine qui se veut plus éclectique et individuellement artistique que les groupes définis du début du XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, loin d'être un objet satirique ou un symbole pour la cause animale, le sujet animalier de l'artiste se distance de toutes significations cachées pour laisser transparaître une simple subjectivité de l'animal, alors sublimé dans son quotidien : « Chaque photographie vient composer une petite histoire, une chronique de la banalité qu'il sublime. »<sup>399</sup>. Avec sa propre approche du sujet, intemporelle dans son esthétique, pensive pour le spectateur, l'artiste s'inscrit également dans une tradition de l'histoire du médium par le choix particulier de laisser l'animal « sauvage » de côté. A travers ses séries photographiques - *Chiens* ou *Zoologies* -, le photographe relate en effet les trois premières catégories dans lesquelles étaient réparties le sujet animalier dans les débuts de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire le captif, le domestiqué et le mort, une répartition semblable à celle proposée par Berger dans son essai<sup>400</sup>.

Le « captif » peut être ainsi lié à l'animal de zoo, enfermé dans un lieu de divertissement, symbole de sa relation avec l'humain. Un endroit d'illusion de proximité de l'animal, pourtant séparé par celui-ci. Il est l'incarnation même d'une *seperated closeness*, un terme omniprésent dans la spécificité que dégagent les images de Vanden Eeckhoudt à propos de ces animaux. L'ambivalence de cette relation de distance et de proximité, présente dans le zoo, est en effet la particularité qui s'illustre à travers ses photographies. Elles jouent entre les concepts d'intérieur et d'extérieur, exposant la notion de liberté et d'enfermement, de même que ceux de visibilité et d'invisibilité, définit par le dispositif de représentation dans lequel l'animal habite. L'animal du zoo et son image sont ainsi coincés dans un entre-deux, caractéristique de sa relation d'animal « sauvage » domestiqué.

Le « domestiqué », quant à lui, n'est autre que l'animal de compagnie. Etant le plus proche de l'humain, le visuel qui l'entoure affiche la proximité de sa position particulière dans la

---

<sup>399</sup> CANONNE X., « Vers l'image », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, p.8.

<sup>400</sup> BERGER J., « Why look at animals? », dans BERGER J., *About Looking*, New York, Vintage Books, p.3-28.

hiérarchisation humaine du non-humain, autrement dit son emplacement dans la sphère familiale. Nommé, stérilisé, nourris, pomponné, l'animal de compagnie est une espèce à part entière. Représentatif de sa relation, sa représentation diffère dans la particularité d'être la manifestation de sa position anthropomorphique et individualisé du quotidien, où son propriétaire n'est jamais très loin. Au plus proche de l'appareil photo, il présente aussi la possibilité d'une réciprocité entre son regard et celui de l'humain, une caractéristique alors moins probable pour un animal enrhumé.

Enfin, le « mort » se rattache, dans ce cas présent, à l'animal d'élevage. Contrairement, à l'animal empaillé d'un paysage de la photographie victorienne, il se présente ici dans une représentation complexe partagée entre celle du sujet vivant et celle du sujet mort. Vivant, la photographie de l'animal atteste de l'enjeu spécifique entourant son imaginaire visuel fictif face à sa réalité quotidienne. Loin des livres pour enfants, les images de Vanden Eeckhoudt rappellent en effet la mort imminente, résultat de sa condition en tant que produit alimentaire. Cette particularité, économiquement déterminée, lui donne la caractéristique d'être à la fois entre proximité et distance, ce qui peut être expliqué par le noème de la Photographie théorisé par Roland Barthes. Il est la présence d'une image dans le présent tout en étant le « ça-a-été » de sa réalité. Ce jeu de proximité/distance s'efface pourtant dans l'image d'après sa mort, en d'autres termes le morceau de viande, une manifestation qui est banale dans la vie quotidienne. Chez ces trois types d'animaux, les enjeux de distance et de proximité s'avèrent être représentatifs de la place qu'il occupe par rapport à l'humain, que se passerait-il dès lors lorsque l'objectif est tourné vers un animal « sauvage »? Eloigné mais libre, quel enjeu de distance s'établirait donc dans sa photographie?

Ces différents enjeux pour ces animaux prennent place également dans une influence surprenante, celle de Henri Cartier-Bresson, photographe humaniste français et théoricien de l'« instant décisif ». Bien que paradoxale comme inspiration, Michel Vanden Eeckhoudt a malgré tout réussi à introduire plusieurs de ses caractéristiques sur un sujet animalier. De fait, dans la même optique que l'humaniste, il raconte l'animal à l'humain à sa manière. Hormis l'importance de la composition, Vanden Eeckhoudt utilise également dans la théorie du photographe français, cette association entre le monde extérieur et le monde intérieur qui se produit lors de l'acte photographique. Dans l'environnement humaniste de la rue, il s'apprête de son Leica afin de capturer ce heureux hasard qui témoignera notamment de l'animal, à travers une esthétique similaire à ses homologues du noir et du blanc. Toutefois, son sujet, ne se limitant pas seulement au domaine public, il se voit dans l'obligation de parfois quitter ce décor humaniste afin de donner la

parole à des animaux enfermés dans les conditions particulières des zoos ou des abattoirs. Le monde intérieur de l'« instant décisif » est, quant à lui, la réception de ce moment dans l'inconscient de l'artiste qui décide d'agir en immortalisant ces épisodes particuliers du quotidien. L'approche choisie par Vanden Eeckhoudt, pour ces sujets animaliers a ainsi été celle d'une sensibilité visuelle pour les animaux du zoo et celle d'une représentation anthropomorphique pour l'animal de compagnie. Il est aussi question de l'intériorité du photographe, de son soi, rencontré visuellement dans certaines de ses photographies où l'attention de son sujet vers lui le dévoile, un regard découvert chez l'animal de compagnie et celui d'élevage mais absent chez celui du zoo. Une question émane de cet impact qu'a eu le mouvement humaniste sur les images de Vanden Eeckhoudt : en effet, qu'en est-il de ses images d'humains? Est-ce que ces images se rapprochent plus de la conception humaniste du sujet ? Ou, se présentent-elles comme celles de ces animaux? Dans un second questionnement, la question pourrait également s'élargir à une comparaison plus approfondie de la représentation de l'animal des photographes humanistes et de l'artiste belge.

L'influence d'Henri Cartier-Bresson s'étend également dans une compréhension surréaliste de sa théorie, grâce aux termes de « hasard objectif » et d'inconscient développée chez André Breton. Ainsi, en dehors du visuel de l'« instant décisif » compris dans une pensée surréaliste, plusieurs étonnantes instances de coïncidences donnent lieu à des photographies chez Vanden Eeckhoudt similaire à des photomontage de ce mouvement artistique. Cette compréhension surréaliste de ses images n'est pourtant pas le seul endroit où ce courant apparaît chez l'artiste. En effet, le photographe situe lui-même son travail dans la tradition des écrivains surréalistes belges, Scutenaire et Mariën, de par son approche qu'il exprime d'étrange et d'ambigu donnant lieu à un humour spécifique dans ses photographies<sup>401</sup>. De fait, un approfondissement de l'analyse pourrait se pencher sur comment ces deux figures s'inscrivent-elles dans ses oeuvres animalières en comparaison à l'impact qu'a eu André Breton grâce à Henri Cartier-Bresson?

Bien que la subjectivité de l'animal subsiste tout au long de la production artistique de Michel Vanden Eeckhoudt, malgré les influences humanistes ou les difficultés des enjeux de ce sujet, la réception décide pourtant, dans certains cas, de la reprendre. En effet, l'anthropomorphisme, un concept de projection d'aspects humains sur l'animal et qui envahit notre culture visuelle quotidienne, atteint également l'interprétation des sujets animaliers de l'artiste. L'animal est par

---

<sup>401</sup> VAN EUPEN M., « l'amour la mer l'amer la mort », dans *Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille, 2022, p.326.

exemple projeté, à plusieurs occasions, dans un monde fabulique visuel où il ne tient la place que de miroir, un objet dans lequel se reflète la condition humaine. D'autres préfèrent le voir dans une situation d'enfermement dans la condition monstrueuse qu'est l'animal. Des avis tranchés qui posent problème car, tendant vers un anthropocentrisme du sujet, ils reprennent la subjectivité et la visibilité que leur avait octroyé l'artiste, perpétuant l'invisibilité que certains vivent au quotidien. Ils font preuve d'un oubli envers la différence qui nous sépare de l'animal, sûrement occasionné par la peur de l'inconnu et de l'Autre. Toutefois, ils ne sont pas la seule manière dont sont réceptionnées les images de Vanden Eeckhoudt. Des opinions plus nuancées sont aussi présentes. Qu'en serait-il ainsi si l'étude s'élargissait à des réceptions de photographies animalières d'autres artistes similaires à Vanden Eeckhoudt dans la conception de leur sujet? L'anthropomorphisme se manifesterait-il dans leurs réceptions également?

L'anthropomorphisme n'exclut pourtant pas la subjectivité de l'animal dans toutes les situations. L'artiste le prouve lorsqu'il fait part de ses photographies de la manifestation quotidienne du concept dans les vies de ses sujets animaliers. Deux catégories se profilent dans ce type de représentation : l'analogie visuelle où l'animal, volontairement ou non, partage des similarités avec un autre sujet humain proche de lui, et la représentation d'un anthropomorphisme de dominance, qui peut s'illustrer comme un témoignage sur la condition d'un animal ou juste comme un moment de simple divertissement.

La photographie de Michel Vanden Eeckhoudt rassemble ainsi une série d'aspects façonnant la représentation particulièrement complexe que pose le sujet animalier. Celui-ci a été tout au long de l'histoire du médium utilisé de différentes manières avant de se retrouver sous l'objectif de l'artiste en tant que simple sujet de son quotidien. Caractérisé par des enjeux spécifiques allant de sa relation avec l'humain à sa réception par ce dernier, l'animal, de même que son photographe, nous sont ainsi un peu moins inconnus.

## Bibliographie

ABOLGASSEMI M., « Hasard objectif et mémoire involontaire. Solutions d'un même problème », dans *Poétique*, v.159, n.3, 2009, mis en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-299.htm>.

ALOI G., *Art and Animals*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2011, mis en ligne sur <https://www.perlego.com/book/919477/art-and-animals-pdf>.

ANDERSEN K. et BOCHICCHIO L., « The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change », dans *Forma. Revista D'Humanitats*, vol.6, décembre 2012, p.12-23.

« Animal Photography », dans *Nature*, vol.65, n.1672, le 14 novembre 1901, p.33.

ARMSTRONG I., *Victorian Glassworlds Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, Oxford, Oxford university press, 2008

ARPAD K., *Animals in Photographs*, catalogue d'exposition, *In Focus : Animalia*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 26 mai - 18 octobre 2015, Los Angeles, Getty Publications, 2015.

BAILLY J.-C., *Le parti pris des animaux*, Paris, Bourgois, 2013.

« Barbizon school. French painting », dans *Britannica*, mis en ligne le 31 mai 2018, sur <https://www.britannica.com/art/Barbizon-school>.

BARTHES R., *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2011.

BAZIN P., « De « l'instant décisif » à la photographie documentaire critique », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n.84, mis en ligne en 2021, sur <https://journals.openedition.org/1895/6024>.

BEAUMONT - MAILLET L., DENOYELLE F. et VERSAVEL D. (éd.), *La photographie humaniste, 1945-1968. autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France site Richelieu, Paris, 31 octobre 2006 - 28 janvier 2007, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006.

*Beauté Animale*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 21 mars- 16 juillet 2012, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012.

BECHET G., « Michel Vanden Eeckhoudt, tout simplement » dans *MU in the City*, mis en ligne le 13 avril 2022, sur <https://www.mu-inthecity.com/michel-vanden-eeckhoudt-musee-photographie-charleroi>

BEGUM T., « Wildlife Photographer of the Year 2021 winning images », dans *Natural History Museum*, mis en ligne le 15 octobre 2021, sur <https://www.nhm.ac.uk/discover/news/2021/october/wildlife-photographer-of-the-year-2021-winning-images.html>.

BENICHO C., « Michel Vanden Eeckhoudt », dans *Les Yeux Avides*, mis en ligne le 4 mai 2020, sur <https://lesyeuxavides.com/2020/05/04/michel-vanden-eeckhoudt/>

BERGER J., *About Looking*, New York, Vintage Books, p.3-28.

« Best Regards. Michel Vanden Eeckhoudt », dans *boxgalerie*, sur <https://boxgalerie.be/exposition/michel-vanden-eeckhoudt/>.

BOCARD H., « Nadar et le cheval : photographies conservées au château d'Espeyran », dans *In Situ*, mis en ligne le 11 janvier 2013, sur <https://journals.openedition.org/insitu/10002#quotation>.

BOOT C., *Magnum Histoires*, Londres, Phaidon, 2005.

BRETON A., « L'Amour fou », dans *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1988.

BROWER M. « “Take Only Photographs”: Animal Photography’s Construction of Nature Love », dans *Journal of InVisible Culture*, n.9, mis en ligne le 20 octobre 2005, sur <https://ivc.lib.rochester.edu/take-only-photographs-animal-photographys-construction-of-nature-love/>.

BROWER M., « The photographic blind as a technology of animal representation », dans CRAMEROTTI A. (éd.), *The Blind*, Bristol, Intellect Ltd, 2015, sur <https://www.matthewfrancisbrower.com/the-blind-essay>.

BRUNS G.L., « Derrida’s Cat (Who Am I?) », dans *Research in Phenomenology*, n.38, 2008, p.404-423.

BURT J., « John Berger’s « Why look at animals? ». a close reading », dans *Worldviews*, vol.9, n.2, 2005, p. 203-218.

CARTIER-BRESSON H., *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952.

« Concours belges, 1985 », dans *VU’ l’agence*, sur <https://agencevu.com/serie/concours-belges-1985/>.

CHARPY M., « La bourgeoisie en portrait . Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », dans *Revue d’histoire du XIXe siècle*, mis en ligne le 1 juin 2009, <https://journals.openedition.org/rh19/1382>.

CHASIGAUD V., *Histoire de l’illustration naturaliste. des gravures de la Renaissance aux films d’aujourd’hui*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2009.

« Chiens, 1997 », dans *VU’ l’agence*, sur <https://agencevu.com/serie/chiens-1997/>.

« Chroniques Immigrées, 1978 », dans *VU’ l’agence*, sur <https://agencevu.com/serie/chroniques-immigrees-1978/>.

CORCY M.-S., « Fusil chronophotographique », dans *Google Arts&Culture*, sur <https://artsandculture.google.com/asset/chronophotographic-gun-Étienne-jules-marey-otto-lund/KAFgqcxSaDadqw>

CREED B. et REESINK M., « Animals, images, anthropocentrism », dans *NECSUS. European Journal of Media Studies*, t.4, n.1, 2015, p.95-105.

DASTON L. et MITMAN G., *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*, New York, Columbia University Press, 2005.

DE BAECQUE A., *Le bestiaire imaginaire. L'animal dans la photographie, de 1850 à nos jours*, catalogue d'exposition, Palais Lumière, Évian, 9 octobre 2010 - 16 janvier 2011, Paris, ESFP, 2010.

*Déclic l'intégrale*, le 9 février 2022, sur [https://www.rtbf.be/auvio/detail\\_declic-l-integrale?id=2862807](https://www.rtbf.be/auvio/detail_declic-l-integrale?id=2862807).

DE GONDI. J.-F.-P., *Mémoires du cardinal de Retz, de Guy Joli, et de la duchesse de Nemours*, Paris, Furne, 1828.

DERRIDA J., *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

DESPRET V., *Bêtes et hommes*, Paris, Gallimard, 2007.

DESBENOIT L., « Les paraboles visuelles de Michel Vanden Eeckhoudt sur le monde animal », dans *Télérama*, mis en ligne le 8 décembre 2020, sur <https://www.telerama.fr/scenes/michel-vanden-eeckhoudt,154048.php>

DOVER B.A., *Interrogating reciprocal gaze: the animal and human in contemporary art*, thèse de doctorat en philosophie, James Cook University, 2008.

*Dictionnaire mondial de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1994.

« Duo, 2020 », dans *VU l'agence*, sur <https://agencevu.com/serie/duo-2000/>.

DUPLAT G., « L'humour si tendre de Vanden Eeckhoudt », dans *La Libre*, mis en ligne le 30 mars 2015, sur <https://www.lalibre.be/culture/arts/2015/03/29/lhumour-si-tendre-de-vanden-eeckhoudt-MYZ46ARUXVBLRBHKGW3JHQ6JYY/>.

EPLEY N., WAYTZ A. et CACIOPPO J. T., « On seeing human: A three-factor theory of anthropomorphism », dans *Psychological Review*, t.114, n.4, 2007, p.864–886.

ESTRELLA C., *Temps et écoulement dans l'image photographique*, thèse de doctorat en philosophie, Université Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis, 2013.

« fable », dans *LAROUSSE*, sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fable/32541>

FELDMAN A.C., *Staging the Ocean: The Emergence of the Aquarium in Victorian England*, mémoire en master en arts, The City University of New York, New York, 2022.

FRANKLIN A., *Animals and modern cultures : a sociology of human-animal relations in modernity*, Londres, Sage, 1999.

FRIZOT M., *E.J. Marey : 1830-1904 : la photographie du mouvement*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977.

GAGNON R., « Frères de sang. L'homme et l'animal d'Agamben à Aristote », dans *Contre-jour*, n.13, automne 2007, p.103-114.

FUDGE E., *Animal*, Londres, Reaktion Books, 2002.

GALASSI P., *Henri Cartier-Bresson, premières photos: de l'objectif hasardeux au hasard objectif*, Grenoble, Arthaud, 1991.

« George Shiras: In the Heart of the Dark Night », dans *artbook*, <https://www.artbook.com/9782365110914.html>.

GETHER C. (éd.), *Animals in Art*, catalogue d'exposition, Arken Museum of Modern Art, Ishøj, 25 mai 2020 - 10 janvier 2021, Ishøj, Arken Museum of Modern Art, 2020.

GOVIGNON B. (éd.), *La petite encyclopédie de la photographie*, Paris, Editions de la Martinière, 2011.

GUNTHER A. et POIVERT M., *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016.

GUTHRIE S.E., « anthropomorphism », dans *Britannica*, sur <https://www.britannica.com/topic/extrinsicism>

HAVLIN L. « A Surreal Friendship », dans *Magnum Photos*, mis en ligne le 18 novembre 2016, sur <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/art/surreal-friendship-henri-cartier-bresson/>

HAVLIN L., « Henri Cartier-Bresson: Principles of a Practice », dans *Magnum Photos*, mis en ligne le 15 décembre 2018, sur <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/henri-cartier-bresson-principles-practice/>.

« Henri Cartier-Bresson », dans *Fondation Henri Cartier-Bresson*, sur <https://www.henricartierbresson.org/hcb/>.

« Henri Cartier-Bresson », dans *Magnum Photos*, sur <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>.

« Henri Cartier-Bresson, ce qu'il faut savoir », dans *Artsper.Magazine*, mis en ligne le 6 novembre 2018, sur <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/henri-cartier-bresson/>.

« Henri Cartier-Bresson. Images à la Sauvette », dans *Fondation Henri Cartier-Bresson*, sur <https://www.henricartierbresson.org/wp-content/uploads/2016/12/DP-Images-à-la-Sauvette-FHCB-1.pdf>.

HILLNHUETER S., KLAMM S. et TIETJEN F. (éd.), *Hybrid photography. Intermedial Practice in Science and Humanities*, Londres, Routledge, 2021.

« History of the competition », dans *Natural History Museum*, sur <https://www.nhm.ac.uk/wpy/competition/history>.

HOROWITZ A.C. et BEKOFF M., « Naturalizing anthropomorphism: Behavioral prompts to our humanizing of animals », dans *Anthrozoös*, t.20, n.1, 2007, sur [https://www.wellbeingintlstudiesrepository.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1013&context=acwp\\_habr](https://www.wellbeingintlstudiesrepository.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1013&context=acwp_habr).

HOSTETLER L., « International Pictorialism », dans *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, mis en ligne en octobre 2004, sur [https://www.metmuseum.org/toah/hd/ipic/hd\\_ipic.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/ipic/hd_ipic.htm).

*Humans and Other Animals in Eighteenth-Century British Culture*, Taylor and Francis, 2020, mis en ligne sur <https://www.perlego.com/book/1629570/humans-and-other-animals-in-eighteenthcentury-british-culture-pdf>

« Jean Vanden Eeckhoudt », dans *Lancz Gallery*, sur [https://www.lanczgallery.be/Artistes-99-Jean\\_Vanden\\_Eeckhoudt](https://www.lanczgallery.be/Artistes-99-Jean_Vanden_Eeckhoudt).

JEFFREY I., ROSENHEIM J. et GALASSI P. (e.a.), *Documentary and anti-graphic photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans & Alvarez Bravo*, catalogue d'exposition, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, 8 septembre 2004 - 19 décembre 2004/ Musée de l'Elysée, Lausanne, 10 février 2005 - 10 avril 2005, Göttingen, Steidl, 2004.

JOYEUX L., *Les animalités de l'art: modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2013.

KALOF L. et POHL-RESI B. (éd.), *A Cultural History of Animals. In the Modern Age*, v.6., Oxford, Berg, 2007.

KNOEPFLMACHER U.C. et TENNYSON G.B (éd.), *Nature and the Victorian imagination*, Los Angeles, University of California press, 1977.

LAUGÉE T., « La Photographie zoologique, d'Achille Devéria et Louis Rousseau », dans *Revue de la BnF*, vol.54, n.1, 2017, mis en ligne le 12 avril 2017, sur <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2017-1-page-120.htm?contenu=citepar>

LECOQ M., « Physiognomonie », dans *Encyclopædia Universalis*, sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/physiognomonie/>.

« Lefrisé. 1860 », dans *TheMet*, sur <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284559>.

« Le portrait carte-de-visite », dans *BnF*, sur <http://expositions.bnf.fr/portraits/reperes/index2.htm>.

« Les Nadar, une légende photographique », dans *BnF*, sur [http://expositions.bnf.fr/les-nadar/grand/nad\\_250.php](http://expositions.bnf.fr/les-nadar/grand/nad_250.php).

LORENZI C., « Damien BALDIN, Histoire des animaux domestiques, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles », dans *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, mis en ligne le 1 juin 2016, sur <https://journals.openedition.org/rh19/5053>

LOW D., « Rendered absolutely marginal », dans *Antennae*, n.40, été 2017, p. 45-66.

MARTINEAU P., *Still life in photography*, Los Angeles, Getty publication, 2010.

MATTILA R., ITO S. et FINK S. (éd.), *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*, New York, Springer, 2019.

MEIZEL L., « “Images à la sauvette” et papiers gras ou pourquoi et comment se salir les doigts [Part. 1]. Méditations sur le photobook, d'après l'exposition de la fondation Henri Cartier-Bresson (11 janv. – 23 avr. 2017) », dans *association de recherche sur l'image photographique*, mis en ligne le 26 mars 2020, sur <https://arip.hypotheses.org/1760>.

*Michel Vanden Eeckhoudt*, catalogue d'exposition, Musée de la photographie, Charleroi, 29 janvier - 22 mai 2022, Le Bec en l'air, Marseille.

« Michel Vanden Eeckhoudt », dans *boxgalerie*, sur <https://boxgalerie.be/photographe/michel-vanden-eeckhoudt-2/>.

« Michel Vanden Eeckhoudt », dans *VU' l'agence*, sur <https://agencevu.com/photographe/michel-vanden-eeckhoudt/#series>.

« Michel Vanden Eeckhoudt L'homme qui savait voir », dans *Le Soir*, mis en ligne le 22 février 2022, sur <https://www.lesoir.be/425705/article/2022-02-22/michel-vanden-eeckhoudt-lhomme-qui-sa-vait-voir?referer=%2Farchives%2F Recherche%3Fdatefilter%3Dlastyear%26sort%3Ddate%2Bdesc%26start%3D10%26word%3DMichel%2BVanden%2BEeckhoudt>

MONTIER J.P., *L'art sans art d'Henri Cartier-Bresson*, Paris, Flammarion, 2007.

NOBLE A., *The Animal in Photography, 1843-1985*, Londres, The Photographers' Gallery, 1986.

NORI C. (éd.), *Les Cahiers de la photographie*, n.9, Paris, Association de Critique Contemporaine en Photographie, 1983.

PARKINSON C., *Animals, Anthropomorphism and Mediated Encounters*, Taylor and Francis, 2019, <https://www.perlego.com/book/1375708/animals-anthropomorphism-and-mediated-encounters-pdf>

« Photographes », dans *ClichysansCliché*, sur <http://www.clichysanscliche.com>.

« photographie et peinture », dans *Larousse*, sur [https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/photographie\\_et\\_peinture/153827](https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/photographie_et_peinture/153827).

« Qu'est-ce que l'instant décisif en photographie? », dans *HDRinstant*, mis en ligne en avril 2020, sur <https://hdrinstant.com/fr/linstant-decisif-en-photographie/>.

« Richar Billingham : Zoo », interview par ALOI G., dans *Antennae*, n.8A, hiver 2008, p.56-59.

ROBERTS K., « *The Cat Photograph by Frank Eugene* », dans *DENVERartMUSEUM*, mis en ligne le 5 mars 2019, sur <https://www.denverartmuseum.org/en/blog/cat-photograph-frank-eugene>.

SCOTT C., *Street Photography. From Brassai to Cartier-Bresson*, Taylor and Francis, 2020, sur <https://www.perlego.com/book/1828728/street-photography-pdf>.

SERVAIS V., « Anthropomorphism in Human–Animal Interactions. A Pragmatist View », dans *Frontiers in Psychology*, vol. 9, décembre 2018, p.1-10.

« Sur la ligne, 1994 », dans *VU' l'agence*, sur <https://agencevu.com/serie/sur-la-ligne-1994/>.

SUTTON E., *Art, Animals, and Experience*, Taylor and Francis, 2017, mis en ligne sur <https://www.perlego.com/book/1487141/art-animals-and-experience-pdf>

TAXTER K. « Pinar Yolican. Perishables », dans *Hair*, n.3, hiver 2005, sur <https://www.bidoun.org/articles/pinar-yolacan-perishables>.

« The first-ever photographs of animals at night », dans *Literary Hub*, mis en ligne le 22 décembre 2015, <https://lithub.com/the-first-ever-photographs-of-animals-at-night/>.

« The Hague School », dans *The Art Story*, sur <https://www.theartstory.org/movement/hague-school/>.

« Un reporter : Henri Cartier-Bresson », interview de Daniel Masclet, dans *Photo-France*, n.7, mai 1951.

URQUIZA-HAAS E.G. et KORTSCHAL K., « The mind behind anthropomorphic thinking: attribution of mental states to other species », dans *Animal Behaviour*, vol.109, novembre 2015, p.167-176.

VANDEN EECKHOUDT M., *Chiens*, Paris, Marval, 1997.

VANDEN EECKHOUDT M., *Doux-Amer*, Paris, Delpire, 2013.

VANDEN EECKHOUDT M., *Duo*, Paris, Nathan/Delpire, 2000.

VANDEN EECKHOUDT M., *Michel Vanden Eeckhoudt*, Arles, Actes Sud, 2007. (Photo Poche, 110)

WEIL K., *Thinking animals. Why animal studies now?*, New York, Columbia university press, 2012.

WENDER J., « Meet Grandfather Flash, the Pioneer of Wildlife Photography », dans *National Geographic*, mis en ligne le 20 novembre 2015, <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/meet-grandfather-flash-the-pioneer-of-wildlife-photography>.

WESTERBECK C. (éd.), *Bystander. A history of street photography*, Londres, Laurence King, 2017.

« Zoologies, 1982 », dans *Vu' l'agence*, sur <https://agencevu.com/serie/zoologies-1982/>