

**Un renversement grotesque : les sculptures mi-humaines, mi-animales
de Jane Alexander, de Patricia Piccinini et de David Altmejd**

Ariane De Blois

Department of Art History and Communication Studies
McGill University, Montréal

A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the
degree of Doctor of Philosophy, Art History

© Ariane De Blois, 2014

Résumé

Cette thèse prend pour objet d'étude les sculptures grotesques mi-humaines, mi-animales de Jane Alexander (née en 1959), de Patricia Piccinini (née en 1965) et de David Altmejd (né en 1974). Mon hypothèse centrale est qu'à l'opposé des sculptures classiques qui se sont imposées comme modèles du genre humain dans l'économie de la représentation occidentale, les sculptures grotesques, traversées par le motif de l'animalité, s'incarnent comme des contre-modèles à cette figure du *même*. Ce faisant, elles proposent de nouvelles politiques du corps et de ses frontières, et permettent d'entrevoir une acception plus large du genre humain. Bien que plastiquement fort différentes et porteuses de préoccupations distinctes, ces œuvres ont ceci en commun qu'elles (1) revisitent concrètement l'opposition — métaphysique et biologique — entre l'homme et l'animal (deux catégories d'êtres généralement compris comme deux universaux singuliers), (2) effritent les grands dualismes propres au *cogito* cartésien (âme/corps, sujet/objet, culture/nature), et (3) transgressent explicitement toute représentation normée du corps humain pour mieux incarner et problématiser les différences (raciale, de genre, sexuelle, sociale, etc.). Tout en situant les œuvres étudiées au sein d'une histoire de l'art fondée sur l'analyse des formes et des figures (le grotesque, la représentation du corps, la sculpture), mon analyse se nourrit principalement des théories philosophiques contemporaines (Giorgio Agamben, Judith Butler, Donna J. Haraway, Elizabeth Grosz et Gilles Deleuze) qui, pour mieux démonter la conception moderne du sujet, révisent la vision cartésienne d'animalité, conçue en tant que vis-à-vis conceptuel de l'humanité. Les notions d'*homo sacer* (Agamben) et de la *précarité de la vie* (Butler), tout particulièrement, servent à camper mon propos sur les sculptures hybrides d'Alexander, critiques du racisme, de l'animalisation de l'Autre et des politiques modernes de ségrégation (en lien avec la réalité sociopolitique sud-africaine pendant et après l'apartheid). Les théories d'Haraway sur l'implosion des notions de nature et de culture nourrissent mon analyse des œuvres de Piccinini. Inspirées par le développement de la biotechnologie reproductive et des mélanges génétiques, ses chimères hyperréalistes problématisent les mythes patriarcaux sur la (pro)création et revisitent la longue association entre les femmes, les monstres et l'animalité, une association qui a longtemps servi à réguler le corps, la sexualité et l'imaginaire des femmes. Enfin, les théories de Grosz et de Deleuze examinant le lien intime qui relie l'art à l'animalité permettent d'exposer comment les sculptures grotesques d'Altmejd (loups-garous, hommes-oiseaux et géants transgéniques) véhiculent l'idée selon laquelle l'altérité est une constituante substantielle du vivant.

Abstract

This dissertation takes as its focus the half-human, half-animal sculptures of Jane Alexander (born 1959), Patricia Piccinini (born 1965) and David Altmejd (born 1974). My central assumption is that, contrary to classical sculptures, the dominant models of humankind in the Western representation economy, grotesque sculptures, permeated with the motif of animality, stand as counter-models to the figure of *sameness*. In so doing, they propose a new politics of the body and its boundaries, and suggest a broader sense of humankind. Though plastically very different and expressing distinct concerns, these works have in common that they (1) concretely revisit the metaphysical and biological opposition between human and animal (two categories of beings generally understood as singular universals), (2) erode the great dualisms of the Cartesian *cogito* (soul/body, subject/object, culture/nature), and (3) explicitly transgress any standardized representation of the human body so as to better embody and problematize differences (racial, gender, sexual, social, etc.). While situating the studied works within a history of art based on the analysis of forms and figures (grotesque, bodily representation, sculpture), my analysis draws principally on contemporary philosophical theories (Giorgio Agamben, Judith Butler, Donna J. Haraway, Elizabeth Grosz and Gilles Deleuze) that seek to dismantle the modern concept of the subject by revising the Cartesian vision of animality, conceived as the conceptual opposite of humanity. The notions of *homo sacer* (Agamben) and of the *precarity of life* (Butler), in particular, underpin my discussion of Alexander's hybrid sculptures, made as critiques of racism, animalization of the Other and modern segregation policies (in relation to South African socio-political reality during and after apartheid). Haraway's theories on the implosion of the notions of nature and culture inform my analysis of Piccinini's works. Inspired by the development of reproductive biotechnology and genetic engineering, her hyperrealistic chimeras problematize the patriarchal (pro)creation myths and revisit the age-old correlation between women, monsters and animality, long used to regulate the female body, sexuality and imagination. Lastly, the theories of Grosz and of Deleuze examining the close link between art and animality serve to show how Altmejd's grotesque sculptures (werewolves, bird men and transgenic giants) convey the idea that alterity is a substantive constituent of the living being.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Christine Ross, ma directrice, de m'avoir guidée durant cette thèse. Un merci tout particulier pour son soutien lorsque j'ai effectué un changement « radical » de sujet (de l'art audio aux sculptures grotesques).

Je remercie également les Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture qui ont financé cette recherche.

Je suis très reconnaissante envers mes confrères et consœurs de classe qui ont croisé ma route durant mes études doctorales et qui ont égayé mon parcours. Merci à Justina, Anuradha, Mia, Samantha, Lalai, Nelda, Fan, Christina, Erandy, Taisuke, Greg et Trevor. Un merci bien senti pour Sylvie qui m'a inspirée et soutenue chaleureusement durant la rédaction de cette thèse.

Je salue mes amis qui ont su égayer ma vie ces dernières années : Véronique, Gabrielle, Steph, Stéphanie B., Stéphanie K., Estelle, Françoise, Julie, Gabriel, Samuel, Tricia, Frédéric, Maya, Martial, Aline, et tous les autres.

Un merci tout particulier à Dominique qui a relu de nombreux passages de cette thèse et qui m'a encouragée – et bien nourrie – durant le sprint final. À Maude et à Pierre, merci pour vos judicieux commentaires.

Un merci spécial à Edith et Laurent, mes parents, pour tout ce que vous faites pour moi, depuis toujours. Merci aussi à mon frère Jonathan, sa conjointe Rachel et mes merveilleux neveux Alejandro et Diego pour vos sourires nombreux.

Enfin, cette thèse est dédiée à Massimiliano, mon compagnon de tous les jours, et à Valentino, notre petit prince, qui nous apprivoise depuis quelques mois déjà. Massi, ton intelligence multiforme et ta générosité me séduisent et m'apaisent toujours un peu plus. Je te remercie tout simplement d'être là, présent, comme tu sais l'être. Valentino, ton existence a bouleversé la mienne comme jamais je n'aurais pu l'imaginer. Ta curiosité, ta bonne humeur, ton intelligence et ton affection me comblent quotidiennement.

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract	iii
Remerciements.....	iv
Liste des figures.....	vii
Préambule	1
Introduction.....	8
0.1 Le renversement grotesque.....	9
0.1.1 <i>Recension des écrits et cadre théorique</i>	<i>14</i>
0.1.2 <i>Trois études de cas.....</i>	<i>21</i>
1. De l'âme humaine au corps animal.....	25
1.1 De l'animal cartésien à la représentation du corps humain	27
1.1.1 <i>L'animalité en question ou la question de l'animalité</i>	<i>27</i>
1.1.2 <i>La sculpture d'ascendance classique</i>	<i>31</i>
1.2 Le retour de l'animal.....	34
1.2.1 <i>Le corps en question.....</i>	<i>38</i>
1.3 Les grotesques.....	44
1.3.1 <i>De la rhétorique visuelle de l'animalité aux dérives physiognomoniques</i>	<i>48</i>
1.4 Les corps grotesques matérialisés en sculpture	57
1.4.1 <i>Le corps moderne comme limite du sujet.....</i>	<i>61</i>
2. Zones d'indistinction : l'esthétique de l'intranquillité et les sculptures grotesques de Jane Alexander	66
2.1 De l'apartheid à la question de l'animalisation : le grotesque comme contre discours	74
2.1.1 <i>La question de l'animalisation</i>	<i>80</i>
2.2 L'art de sculpter la sensation	88
2.2.1 <i>La Figure et le corps.....</i>	<i>94</i>
2.2.2 <i>L'exploration carnée – et la précarité de la vie</i>	<i>96</i>
2.3 Le jeu des masques	102
2.3.1 <i>Double effet (sur)/réaliste: entre l'irréalité des scènes et la part du réel ou de l'« inquiétante étrangeté » à l'inquiétante familiarité.....</i>	<i>105</i>
2.3.2 <i>Le déguisement en animal</i>	<i>111</i>
2.4 Le camp et la vie nue.....	117
2.4.1 <i>Du camp à la vie nue</i>	<i>118</i>
3. L'esthétique du <i>mêmautre</i> ou le « fruit des songes » de Patricia Piccinini	129
3.1 Les chimères et l'esthétique du <i>mêmautre</i>.....	132
3.2 Les chimères de l'artiste ou le fruit des songes de Piccinini	140
3.3 De l'esthétique du <i>mêmautre</i> à l'ambivalence du corps féminin.....	149
3.3.1 <i>Le corps maternel en question</i>	<i>157</i>
3.3.2 <i>De la sculpture à la progéniture</i>	<i>163</i>
3.4 L'esthétique du <i>mêmautre</i> à l'heure de la re-production biocybernétique	168

3.4.1	<i>L'hybridation hommanimale : de la coupure cartésienne à la souffrance animale...</i>	169
3.4.2	<i>Peur du mélange et la question de la pureté.....</i>	176
3.4.3	<i>La création et le contrôle des créatures.....</i>	180
3.5	Une famille élargie et un brin d'amour.....	183
4.	David Altmejd : excès, animalité, érotisme	186
4.1	L'excès et la précondition animale de l'art.....	190
4.1.1	<i>Espace jubilatoire, excès de sens et l'art animalier d'Altmejd</i>	193
4.3.2	<i>L'organisation du vivant comme modèle artistique</i>	197
4.1.3	<i>La qualité sensuelle des matériaux</i>	200
4.2	Les corps mutants : loups-garous, animaux démoniaques et devenir-animal.	203
4.3	Pour un <i>Queer New World</i> : sexualité, corps (homo)érotiques et noces « contre nature ».....	212
4.4	Le corps transgénique: les géants et le devenir avec	221
4.4.1	<i>Conclusion : The Flux and The Puddle</i>	226
	Conclusion.....	228
	Bibliographie	236
	Figures.....	252

Liste des figures (252-338)

Préambule (253-254)

- Figure 0.1** Matthew Barney, *The Cremaster Cycle* (1994-2002).
Figure 0.2 Léonard de Vinci, *L'homme de Vitruve* (v. 1492).
Figure 0.3 Maurizio Cattelan, *Bidibidobidiboo* (1996).

Chapitre premier – De l'âme humaine au corps animal (255-275)

- Figure 1.0** Léocharès, *Apollon du Belvédère* (v. 300 av. J.-C.).
Figure 1.1 L'homme-oiseau de la grotte de Lascaux (v. 18000-17000 av. J.-C.).
Figure 1.2 Robert Rauschenberg, *Monogram* (1955-59).
Figure 1.3 Annette Messager, *Le Repos des pensionnaires* (1971-72).
Figure 1.4 Nancy Burson, *Evolution II* (1984).
Figure 1.5 Ed Pien, *Marie Madeleine* (2008).
Figure 1.6 Shary Boyle, *The Charmed* (2012).
Figure 1.7 Thomas Grünfeld, *Misfit* (deer/ girafe) (2001).
Figure 1.8 Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991).
Figure 1.9 Mark Dion, *Ursus maritimus* (1995).
Figure 1.10 Bruce Nauman, *Untitled (Two Wolves, Two Deer)* (1989).
Figure 1.11 Angela Singer, *Deer-atize* (2002).
Figure 1.12 Tony Matelli, *Fuck'd* (2004).
Figure 1.13 Carsten Höller, *Orang-outang* (2001).
Figure 1.14 Berlinda de Bruyckere, *Lost* (2006).
Figure 1.15 Gloria Friedman, *You and Me* (1999).
Figure 1.16 *Domus Aurea*, Rome.
Figure 1.17 *Galerie des Offices*, Florence.
Figure 1.18 Antonio Canova, *Thésée vainqueur du centaure* (1805-1819).
Figure 1.19 Emblème visuel du groupe révolutionnaire afro-américain les Black Panthers (v. 1966).
Figure 1.20 Giambattista Della Porta, Planches de l'ouvrage *De humana physiognomonia* (1586).
Figure 1.21 Charles Le Brun, *Traité du Rapport de la Figure Humaine avec celle des Animaux* (1671).
Figure 1.22 Pieter Camper, *Transition de l'angle facial, du singe à queue jusqu'à Apollon* (1791).
Figure 1.23 Charles White, *An Account of the Regular Gradation in Man, and in Different Animals and Vegetables; and from the Former to the Latter* (1795).
Figure 1.24 Georges Gliddon et Josiah C. Nott, *L'échelle unilinéaire des races humaines et de leurs parents inférieurs* (1868).

- Figure 1.25** George Cuvier, Planche anatomique de Sarah Saartjie Baartman tirée de *l'Histoire Naturelle des Mammifères, tome II* (1815).
- Figure 1.26** Sean Delonas, caricature de Barack Obama, publiée le 18 février 2009 dans le *New York Post*.
- Figure 1.27** Art orienté objet (Marion Laval-Jeantet), *Que le cheval vive en moi* (2011).

Chapitre deux - Zones d'indistinction : l'esthétique de l'intranquillité et les sculptures grotesques de Jane Alexander (276-303)

- Figure 2.0** Ezrom Legae, *Copulation* (1970).
- Figure 2.1** Dumile, *Man with Lamb* (1965).
- Figure 2.2** Jane Alexander, *Sans titre* (1982).
- Figure 2.3** Jane Alexander, *The Butcher Boys* (1985-86).
- Figure 2.4** Jane Alexander, *Domestic Angel* (1984).
- Figure 2.5** Jane Alexander, *Dog* (1984-85).
- Figure 2.6** Paul Stopforth, *Torture and Death in Detention* (1977).
- Figure 2.7** Jane Alexander, *Warehouse* (1985).
- Figure 2.8** Jane Alexander, *Street cadets with harbinger: wish, walk/Loop, Long* (1997-98).
- Figure 2.9** Jane Alexander, *Bom Boys* (1998).
- Figure 2.10** Jane Alexander, *Lucky girl and monkey with rattling maracas* (1999).
- Figure 2.11** Art Spiegelman, *Maus* (1986-1991).
- Figure 2.12** Jane Alexander, *African Adventure* (1999-2003)
- Figure 2.13** Jane Alexander, *Danger Gevaar Ingozi* (2004).
- Figure 2.14** Jane Alexander, *Security/Segurança* (2006).
- Figure 2.15** Prison d'Abou Graïb, Irak., 2003-2004.
- Figure 2.16** Guantánamo au Camp X-Ray, 11 janvier 2002.
- Figure 2.17** Photo de Lizzie van Zyl (1894-1901).
- Figure 2.18** Jane Alexander, *Security with trafic (influx control)* (2007).
- Figure 2.19** Jane Alexander, *Courtroom 21 (in the absence of Judge Woo Bih Li) ; Courtroom 21 ; Title withdrawn; Verity, Faith and Justice* (2006).

Chapitre trois - L'esthétique du *mêmautre* ou le « fruit des songes » de Patricia Piccinini (304-315)

- Figure 3.0** Patricia Piccinini, *Leather Landscape* (2003).
- Figure 3.1** Patricia Piccinini, *The Young Family* (2003).
- Figure 3.2** Souris ayant subie une greffe de cellules de cartilage de vache (1995).
- Figure 3.3** Eduardo Kac, *Alba* (née en 2000).
- Figure 3.4** Patricia Piccinini, *Doubting Thomas* (2008).
- Figure 3.5** Patricia Piccinini, *Undivided* (2005).
- Figure 3.6** Patricia Piccinini, *The Long Awaited* (2008).
- Figure 3.7** Patricia Piccinini, *Big Mother* (2005).
- Figure 3.8** Patricia Piccinini, *Surrogate (for the Northern Hairy Nosed Wombat)* (2004).
- Figure 3.9** Patricia Piccinini, *Still Life With Stem Cells* (2002).
- Figure 3.10** Titien, *Vénus d'Urbino* (1538).

Figure 3.11 Edouard Manet, *Olympia* (1863).

Figure 3.12 Patricia Piccinini, *Not Quite Animal (Transgenic Skull for The Young Family)* (2008).

Figure 3.13 Patricia Piccinini, *Game Boys Advanced* (2002).

Figure 3.14 Patricia Piccinini, *The Comforter* (2010).

Chapitre quatre - David Altmejd : excès, animalité, érotisme (316-338)

Figure 4.0 Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire* (v. 1904).

Figure 4.1 David Altmejd, *The Index* (2007).

Figure 4.2 David Altmejd, *Giant 2* (2007).

Figure 4.3 David Altmejd, *Loup-garou 1* (1999).

Figure 4.4 David Altmejd, *Loup-garou 2* (2000).

Figure 4.5 David Altmejd, *The Lovers*, (2004).

Figure 4.6 David Altmejd, *The Settlers* (2005).

Figure 4.7 David Altmejd, *The Old Sculptor* (2003).

Figure 4.8 David Altmejd, *The Index* (2007), détail.

Figure 4.9 Henrick Olesen, *Biology is straight* (2000).

Figure 4.10 David Altmejd, *Man I* (2007).

Figure 4.11 David Altmejd, *The Index* (2007), détail.

Figure 4.12 David Altmejd, *The Index* (2007), détail.

Figure 4.13 David Altmejd, *The Healers* (2008).

Figure 4.14 Eugène Delacroix, *La mort de Sardanapale* (1827).

Figure 4.15 David Altmejd, *Le Berger* (2008).

Figure 4.16 David Altmejd, *Spiderman* (2008).

Figure 4.17 David Altmejd, *The Center* (2008).

Figure 4.18 David Altmejd, *The Flux and The Puddle* (2014).

Préambule

Préambule

Des animaux dans le formol de Damien Hirst aux multiples figures mi-humaines, mi-animales de la série *The Cremaster Cycle* (1994-2002) [fig 0.1] de Matthew Barney, l'animal, sous toutes ses formes – figuré, hybridé, vivant, mort, peint, sculpté ou photographié – apparaît avec une telle récurrence dans le champ de l'art contemporain depuis les vingt dernières années qu'il n'est plus possible d'en ignorer la présence. Cette dernière – que l'on pourrait pratiquement qualifier d'invasive tant le bestiaire de l'art actuel est dense, riche et varié – surprend, car tout en s'inscrivant dans la longue tradition artistique (profondément nouée à la figure animale), les œuvres animalières récentes s'en affranchissent de manière significative dans leur façon de troubler les cadres taxinomiques (notamment binaires) qui ont servi à penser le monde. Il est vrai que l'art, pour reprendre les mots de Gilles Deleuze et Félix Guattari, « ne cesse pas d'être hanté par l'animal »,¹ en témoignent d'ailleurs les splendides œuvres animalières qui jalonnent l'ensemble de l'histoire de l'art, des chefs-d'œuvre de l'art rupestre (grottes d'Altamira, de Lascaux, de Chauvet) aux peintures de Marc Chagall (1887-1985) en passant par les tableaux de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755). De fait, pratiquement aucune période ni style de l'art occidental n'a échappé à l'animal. Il n'y a qu'un petit intermède iconoclaste, le modernisme artistique qui, intéressé par la purification formelle et mu par la notion de progrès, a cherché à se défaire de façon catégorique de ce lien intime qui unit l'art à la figure animale en liquidant toute forme de représentation.

Mais malgré la présence animale (quasi) continue au sein des représentations artistiques, l'histoire de l'art n'a jamais vraiment pris les animaux au sérieux, considérant les représentations animalières comme un sujet de second ordre.² Mais, alors qu'on célébrait récemment le 150^e anniversaire de la publication *De l'origine des espèces* (1859) de

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, 175.

² On n'a qu'à penser à la hiérarchie des genres de la peinture académique. Classés en ordre décroissant, du plus au moins important, on retrouvait la peinture d'histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. La figure animale, apparaissant couramment dans chacun des genres, est plus globalement associée aux trois derniers.

Charles Darwin, tout porte à croire que le vent a tourné, puisque l'on note depuis quelques années un intérêt grandissant pour la représentation des animaux, « redécouvrant » des corpus anciens tombés dans l'oubli, les examinant de près, ou sous des angles nouveaux. En bref, à voir la multiplication des expositions thématiques sur l'animalité et à constater le boom de publications sur le sujet (des ouvrages qui, précisons-le, se distinguent des beaux-livres animaliers, traditionnellement destinés aux tables de salon), on peut dire que les animaux en art sont devenus un sujet d'investigation à part entière et le fait de s'y coller ne fait plus rougir. La disparition de l'animal avec la montée de l'abstraction dans le courant du vingtième siècle apparaît doublement significative pour ce projet de recherche, en ce qu'elle précède l'époque contemporaine à l'étude ici, mais aussi en ce qu'elle pousse à son paroxysme l'idéologie moderne marquant une frontière abyssale entre l'homme et les animaux. On peut ainsi dire que les artistes contemporains, avec leurs œuvres animalières, signent le retour de la bête. Mais que signifie ce retour ? Et surtout, que manifeste-t-il ?

Chose certaine, loin d'être une simple résurgence des styles animaliers antérieurs, on peut dire que le retour de l'animal en art est, d'abord et avant tout, marqué par un changement *qualitatif* plutôt que *quantitatif*, non pas au sens où les œuvres animalières récentes sont « meilleures » que celles du passé, mais plutôt au sens où elles soulèvent de nouvelles questions sur notre rapport au monde à l'aune de réalités contemporaines marquées, entre autres, par des avancées biotechnologiques sans précédent, des préoccupations écologiques grandissantes et, plus généralement, par la « fin des grands récits ».³ Ce changement de paradigme n'est pas fortuit, en ce qu'il se manifeste aussi dans d'autres disciplines où un intérêt nouveau pour l'animal, ou la « question-de-l'animalité »⁴ pour reprendre les mots de Jacques Derrida, advient également. On n'a qu'à penser à l'émergence récente, dans le milieu académique anglo-saxon principalement, des *animal studies*, un champ d'études à l'intersection des sciences humaines, naturelles et sociales qui regroupe diverses disciplines (biologie, littérature, philosophie, anthropologie, pour ne nommer que celles-là) où l'on traite à partir de différentes perspectives théoriques,

³ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, [1979].

⁴ Jacques Derrida et E. Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Flammarion, 2001.

souvent critiques (féministes, postcoloniales, *queer studies*, *disability studies*, etc.), de problématiques reliées directement aux animaux, entourant les relations que les animaux humains entretiennent avec leurs compères, les animaux non humains. En art contemporain, l'attention des théoriciens est certainement motivée par la curiosité renouvelée des plasticiens pour les animaux et, plus globalement, pour la notion d'animalité.

Prenant acte de ces éléments, cette thèse examine des œuvres contemporaines qui se frottent à la question de l'animal et – par ricochet à celle de l'animalité de l'homme – par le biais de la figure grotesque mi-humaine, mi-animale. Plus spécifiquement, cette dissertation prend pour objet d'étude les grotesques sculptées de Jane Alexander (née en 1959), de Patricia Piccinini (née en 1965) et de David Altmejd (né en 1974), trois artistes actuels dont les œuvres peuvent respectivement être exemplifiées par les *Butcher Boys* (1985/86) [fig 2.3] dans le cas d'Alexander, par *The Young Family* (2003) [fig 3.1] dans le cas de Piccinini et par *The Index* (2007) [fig 4.1] pour Altmejd. L'objectif général de cette recherche est de montrer de quelle façon les œuvres contemporaines mi-humaines, mi-animales, en tant que productions plastiques et visuelles, prennent part aux réflexions actuelles sur la redéfinition de l'homme à travers le prisme de son animalité matérialisant ainsi une vision décentrée de l'humanité. Brièvement, mon hypothèse est que les œuvres d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd, en mettant de l'avant des figures qui mélangent la morphologie humaine à celle d'autres espèces animales, problématissent la conception moderne (ou cartésienne) de l'homme qui se définit essentiellement par son opposition à l'animalité. Leurs sculptures, dont les silhouettes s'éloignent d'une vision normée du corps humain, conforme à une logique du *même*, opèrent ce que j'appelle un *renversement grotesque*, en ce qu'elles donnent un ancrage corporel à l'altérité pour mieux envisager plastiquement les différences (sexuelles, raciales, sociales, etc.) au sein même du genre humain. Ce parti pris esthétique, ouvertement à l'écart des normes, brouille les frontières entre l'homme et l'animal et induit en cela un certain trouble ontologique chez le spectateur, amplifié par la rencontre physique avec les sculptures.

Avant de poursuivre, il me semble crucial de mettre en relief, au sein de ce préambule, les deux éléments plastiques qui caractérisent en première instance les œuvres étudiées – soit 1) le recours à la figuration grotesque mi-humaine, mi-animale et 2) le choix de la sculpture comme médium d’expression – afin de souligner de quelle façon le renversement grotesque prend concrètement forme. Dans un premier temps, il importe de mentionner que l’intérêt principal pour les figures grotesques mi-humaines, mi-animales réside dans le fait que leur hybridation morphologique bafoue, d’une part, la représentation divine et idéalisée du corps humain telle que représentée par l’illustre dessin l’*Homme de Vitruve* (v.1492) [fig 0.2] de Léonard de Vinci (souvent utilisé comme symbole de l’humanité) et, d’autre part, met à mal l’idée même de l’« exception humaine »,⁵ traditionnellement affirmée par la philosophie occidentale qui conçoit l’existence d’une « rupture ontique »⁶ entre l’homme et les autres animaux. Sans nécessairement tourner le dos à l’anthropomorphisme, un procédé qui suppose de projeter ou d’attribuer des traits humains à un animal, comme c’est le cas avec l’écureuil suicidé de Maurizio Cattelan (*Bidibidobidiboo* (1996) [fig 0.3]), ou au zoomorphisme qui suppose à l’inverse de prendre l’animal (ou ses caractères) comme modèle, comme c’est souvent le cas avec les figures animalières des dessins animés, les figures grotesques mi-humaines, mi-animales, discutées dans cette thèse, échappent non seulement aux taxinomies classiques, mais aussi, et surtout, transgressent ostensiblement les cloisons supposément hermétiques entre l’homme (moderne) et son vis-à-vis conceptuel, l’animal.

Dans cet ordre d’idées, l’intérêt pour les grotesques *sculptées*, et le médium de la sculpture en général, est intimement lié à la représentation du corps, mais aussi à son occupation physique de l’espace. Si on ne peut nier le fait que la sculpture au courant du siècle passé s’est détachée de la figure humaine (et de la figuration en général), il s’avère certainement pertinent d’y revenir, compte tenu du fait que les canons classiques, inspirés des sculptures grecques, ont largement servi à façonner *une* vision idéalisée du corps humain qui va non seulement servir de symbole de l’humanité, mais aussi, plus

⁵ L’expression, sur laquelle je reviendrai dans mon chapitre premier, vient de Jean-Marie Schaeffer dans *La fin de l’exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007, 14.

⁶ La rupture ontique suppose que l’homme et les animaux sont *deux classes d’étants*. Voir Schaeffer, *La fin de l’exception humaine*, 29.

concrètement, si l'on pense notamment aux « sciences » anthropométriques du XIX^e siècle, de mesure étalon pour jauger du degré d'humanité des groupes et des individus selon leur principaux marqueurs de différences (classe, sexe, race).

Toujours en lien avec la question du corps, le deuxième point d'intérêt par rapport à la sculpture concerne les spécificités du médium et, plus directement, la tridimensionnalité qui permet une rencontre physique entre le spectateur et le corps des œuvres. Distinctes, à plusieurs égards des figures propres à l'esthétique classique (quant au type de figures présentées, au choix des matériaux utilisés, à la disposition des sculptures), les œuvres d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd, étudiées dans le cadre de cette thèse, demeurent néanmoins rattachées à une certaine tradition sculpturale, en ce qu'elles mettent de l'avant des corps qui se déploient dans l'espace. Or, c'est à travers cette rencontre intime qui lie le corps du spectateur à celui des figures que se joue, tel que je vais le démontrer, l'expérience esthétique propre au renversement grotesque. Loin de conforter le spectateur quant au partage du vivant, les œuvres ébranlent les frontières mêmes de sa personne, mettant plastiquement en doute la binarité entre l'animal et l'homme, qui traditionnellement avait pour objet d'asseoir la supériorité de ce dernier sur les autres créatures.

Enfin, il me semble important de préciser, avant d'entrer dans le vif du sujet, que je n'entends pas développer à travers cette thèse une typologie ou une classification des figures mi-humaines, mi-animales en art contemporain. Je souhaite plutôt montrer, par l'intermédiaire de trois études de cas, comment les sculptures grotesques mi-humaines, mi-animales ébranlent la vision cartésienne de l'homme moderne (un être coupé de son animalité) et proposent une image non normative du genre humain, en renversant l'idéal anthropocentrique, ethnocentrique et « phallogocentrique »⁷ de l'homme. Bien que ce manuscrit ait été conçu pour être lu de façon linéaire, soit du préambule à la conclusion, il a néanmoins été pensé et construit en chapitres indépendants, pouvant être appréciés séparément : l'introduction « Le Renversement grotesque » et le premier chapitre « De

⁷ Le « phallogocentrisme » est un néologisme créé par Jacques Derrida à partir des termes « phallogocentrisme » et « logocentrisme » pour désigner le primat du « logos » et du « phallus » dans la métaphysique du sujet. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

l'âme humaine au corps animal » jettent les bases théoriques de la réflexion à suivre et visent à situer les sculptures grotesques au sein de la production artistique actuelle et des réalités contemporaines; les trois chapitres subséquents, « Zones d'indistinction : l'esthétique de l'intranquillité et les sculptures grotesques de Jane Alexander », « L'esthétique du mêmautre ou le "fruit des songes" de Patricia Piccinini » et « David Altmejd : excès, animalité, érotisme » se penchent quant à eux respectivement sur le travail d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd. Le choix d'aborder distinctement et successivement le travail des trois artistes s'explique par la volonté d'approfondir l'analyse de chacun des corpus artistiques afin d'en dégager les notions clés et d'en explorer les pierres d'assise. Néanmoins, si ces études de cas ont pour but de développer un ensemble de concepts appropriés pour rendre compte spécifiquement des différentes œuvres choisies, les outils analytiques que je développe peuvent, j'ose croire, être utiles pour analyser d'autres œuvres qui partagent avec elles certaines affinités.

Introduction

Le renversement grotesque

0.1 Le renversement grotesque

Humanity is a modernist figure; and this humanity has a generic face, a universal shape. Humanity's face has been the face of [a white] man.

– Donna J. Haraway⁸

Dans un extrait idéologiquement chargé de son ouvrage *Transgressions. The Offences of Art*, Anthony Julius pourfend avec véhémence les œuvres récentes qui incluent des cadavres d'animaux et celles qui présentent des créatures hybrides, mélangeant impunément au sein d'un même corps, morphologies humaine et animale. Sans prendre le temps de départager l'une de l'autre des pratiques, il les condamne dans un même élan :

These are not liberating images [...]. They are counter-Enlightenment taunts. They present the monsters, the taxidermist aberrations, that a humanity unconstrained by moral scruple, basest when least confined, will produce [...].⁹

De sa virulente critique, on peut extirper quelques mots dirigés spécifiquement contre les figures hybrides mi-humaines, mi-animales, auxquelles il reproche principalement de ne pas respecter les deux notions élémentaires suivantes :

That most fundamental of hierarchies, which places the human above the merely animal, is subverted.¹⁰ [...] These man-beasts, minatory or comic, deny the divinity of the human form that is the premise of Western art.¹¹

Les commentaires de Julius sur l'utilisation des animaux en art et plus précisément sur les figures hybrides mi-humaines mi-animales m'apparaissent comme étant un point de départ fort intéressant pour poser le sujet de cette thèse. Bien qu'esthétiquement fort

⁸ Donna J. Haraway, « Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape », dans Joan Scott et Judith Butler (eds.), *Feminists Theorize the Political*, New York, Routledge, 1992, 88.

⁹ Anthony Julius, *Transgression. The Offences of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, 143-144. Il est à noter que Steve Baker utilise sensiblement les mêmes citations de Julius dans l'introduction de son ouvrage *Artist Animal*, mais pour entamer une discussion très différente de la mienne portant sur « the importance of trusting artists to operate with integrity in relation to the animals that figure in their work ». Voir Steve Baker, *Artist Animal*, Minnesota, Minnesota Press, 2013, 1-3.

¹⁰ Julius, *Transgression*, 143.

¹¹ Julius, *Transgression*, 144.

différentes et porteuses de préoccupations distinctes, les œuvres à l'étude dans cette dissertation, soit les sculptures représentant des figures composites mi-humaines, mi-animales de Jane Alexander, de Patricia Piccinini et de David Altmejd, partagent certainement plusieurs points communs du fait, justement, qu'elles 1) *font fi de la hiérarchie qui place l'homme au-dessus du simple animal*; et, 2) *nient la divinité de la forme humaine sur laquelle s'est fondé l'art occidental*. Or, contrairement à Julius, qui entrevoit d'un œil défavorable ce bouleversement esthétique, en ce qu'il ébranle la conception hégémonique de l'être humain, mon analyse souhaite montrer en quoi ce renversement grotesque est positif et fécond, précisément parce qu'il permet d'envisager et de *re-matérialiser* une acception plus large de l'humanité, qui va au-delà d'une vision binaire du monde.

Dans son ouvrage *Le monstre dans l'art occidental*, Gilbert Lascault identifie ce qu'il appelle « trois régions » dans l'univers des formes : 1) l'espace des formes *imitées* de la nature, 2) la région des formes abstraites, *non figuratives*, puis 3) les formes *m* qu'il identifie au champ du monstrueux. C'est assurément dans la troisième région, celle de formes monstrueuses, « peuplée de formes étranges », ¹² que se situent les figures mi-humaines, mi-animales. Au dire de l'auteur, la forme *m*, et ce peu importe son aspect (diable, cyclope, figures composites, etc.), se caractérise par le fait qu'elle « se présente toujours comme un *écart par rapport à la nature* [dans la mesure où] elle est différente de ce que nous rencontrons généralement dans notre *perception* du monde naturel ». ¹³ C'est ainsi que « l'union de contraires », propre au monstre dans l'art, se trouve, de préciser Lascault, à heurter « l'homme de "bon sens", l'esthéticien traditionnel ». ¹⁴ C'est d'ailleurs avec une certaine nostalgie de l'esthétique des Anciens et des beaux-arts que Jean Clair soutient dans son ouvrage *Hubris. La Fabrique du monstre dans l'art* ¹⁵ que la « tératologie qui traverse la nouvelle anatomie de l'art [est] plus impérieuse à notre

¹² Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, 19.

¹³ Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, 21. Je souligne « écart à la nature », l'auteur souligne le mot « perception ».

¹⁴ Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, 36.

¹⁵ Jean Clair, *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2012.

époque [qu']entre l'automne du Moyen Âge et l'aurore de la Renaissance ». ¹⁶ Cette « pullulation de créatures composites », ¹⁷ « [c]et ensauvagement et cette animalisation du corps de l'homme [qui viennent] troubler et altérer la représentation du genre humain dans sa perfection formelle » ¹⁸ ne sont pas, selon lui, nés « de la seule fantaisie de l'artiste, mais de l'imagination troublée d'une société tout entière, que la foi, la raison et l'idéal ont abandonnée, et de la nécessité de trouver une figure visible, et par conséquent déjà presque supportable, de ses peurs et de ses épouvantes ». ¹⁹ Et il poursuit ainsi : alors que « [d]ans la vie quotidienne, on recherchera l'être parfait des magazines et des films, "body-buildé", "lifté", maquillé, musclé, siliconé, image d'un demi-dieu juvénile promis à une existence sans limite. Dans l'art, à l'inverse, se vérifiera le déchaînement des formes les plus agressives et les plus repoussantes ». ²⁰

S'il est possible que, pour reprendre les mots de Clair, « [j]amais [...] l'écart entre la figure humaine et sa représentation n'aura été, semble-t-il, si profond », ²¹ ce constat ne m'apparaît pas pour autant alarmant, dans la mesure où ce qui m'intéresse dans le monstrueux, et plus précisément dans les figures mi-humaines, mi-animales, est précisément leur pouvoir transgressif. Ainsi, l'hypothèse centrale de cette thèse est que le *renversement grotesque*, auquel participe le travail sculptural de Jane Alexander, de Patricia Piccinini et de David Altmejd, permet, à travers un ancrage corporel qui se moque des frontières morphologiques humaines et animales, de décentrer le sujet d'une humanité purement rationnelle et soi-disant bornée par un corps unifié exempt de toute trace d'animalité – à l'image, par exemple, de la forme humaine « parfaite » telle que profilée par la sculpture de l'Apollon du Belvédère [fig 1.0]. ²² Pour le dire autrement, le *renversement grotesque* met en doute la vision binaire et ségrégationniste du cadre humaniste, qui oppose, puis donne préséance à l'âme sur le corps, à la culture sur la nature, à l'homme sur la bête, et qui, selon la même logique, coupe l'individu du reste du

¹⁶ Clair, *Hubris*, 19.

¹⁷ Clair, *Hubris*, 19.

¹⁸ Clair, *Hubris*, 12.

¹⁹ Clair, *Hubris*, 19.

²⁰ Clair, *Hubris*, 21.

²¹ Clair, *Hubris*, 21.

²² Laurent Baridon et Martial Guédron, *Hommeanimal : Histoires d'un face à face*, Strasbourg, Musée de Strasbourg, 2004, 15.

cosmos. Comme le gouffre entre l'humanité et l'animalité est ce qui a servi, plus que toutes les autres distinctions, à borner (par la négative) l'image moderne de l'homme (ce dernier n'étant pas un animal), les sculptures grotesques des trois artistes (qui s'opposent assurément aux canons classiques) provoquent, dirais-je, une forme de « choc ontologique »²³ résultant d'un sentiment de tension entre reconnaissance et abjection. Or, loin d'être vaine, cette tension palpable expose, pour reprendre les mots de Giorgio Agamben, le « conflit entre l'humanité et l'animalité de l'homme »,²⁴ à savoir le fait que « la césure entre l'homme et l'animal passe d'abord à l'intérieur de l'homme ».²⁵ En ce sens, ce qui m'intéresse dans les œuvres d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd ce n'est pas tant qu'elles révèlent les liens qui unissent les êtres humains aux autres animaux, mais plutôt que la « question-de-l'animalité »²⁶ qu'elles sous-tendent permet, comme dirait Agamben, de poser « la question même de l'homme – et de "l'humanisme" – [...] d'une manière nouvelle ».²⁷ En effet, par la juxtaposition ou la fusion des formes humaines et animales, les sculptures grotesques d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd *transgressent explicitement toute représentation unifiée et normée du corps humain et revisitent ainsi ladite opposition entre l'homme et l'animal* (généralement compris comme deux universaux singuliers). Autrement dit, la « pollution » des balises corporelles des figures sert de tremplin pour repenser les limites du sujet moderne et pour proposer de nouvelles politiques du corps et de ses frontières. Loin de certains fantasmes actuels – propres à la culture cyberpunk et qui prolongent la pensée cartésienne – de se défaire des corps en se débarrassant de la viande pour libérer une fois pour toutes la conscience des limitations et de la vulnérabilité de la chair,²⁸ les sculptures grotesques donnent à l'inverse de l'importance, voire de la gravité, aux corps. De plus, elles le font

²³ J'emprunte ici l'expression *choc ontologique* (*ontological shock*) à Brian McHale, « What Was Postmodernism ? or, The Last of the Angel », dans Silke Horstkotte et Esther Peeren (eds.), *The Shock of the Other: Situating Alterities*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2007, 47.

²⁴ Citation tirée du résumé de l'ouvrage Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot & Rivages, 2002.

²⁵ Agamben, *L'Ouvert*, 33.

²⁶ Expression empruntée à Derrida et Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, 105.

²⁷ Agamben, *L'Ouvert*, 33.

²⁸ Voir Sara Cohen Shabot, « The Grotesque Body : Fleshing Out the Subject », dans Silke Horstkotte et Esther Peeren (eds.), *The Shock of the Other : Situating Alterities*, Amsterdam, Rodopi, 2007, 60. L'auteure fait notamment référence au texte de Claudia Springer, « The pleasure of the interface », dans Jenny Wolmark (ed.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, 34-54.

précisément de manière à problématiser la question de la matière, sachant pertinemment que la différenciation corporelle (sexuelle, raciale ou autre) a servi à matérialiser et à produire des effets de frontières et de surfaces afin de poser les jalons de l'enveloppe corporelle du sujet moderne.²⁹ Ainsi, en embrassant concurremment et à bras-le-corps les notions d'identité et d'altérité, de soi et d'autre, d'unité et de fragmentation, les sculptures grotesques abordent, chacune à leur façon, les notions de race, de genre, de sexualité et de filiation, rappelant le fait que nos perceptions de ces notions ont été teintées par le concept même d'animalité.³⁰

Plurivoque, le mot *grotesque* a d'abord été choisi pour sa filiation directe avec le monde de l'art et de la représentation – plus particulièrement pour son lien intime avec les figures composites fusionnant formes humaines, animales et végétales –,³¹ mais aussi parce que le vocable qualifie par ailleurs tout ce qui semble être en marge du bon goût ou excéder la norme établie. Le mot *renversement* signifie à ce titre l'idée d'un retournement ou d'un passage à un nouvel ordre. Le *renversement grotesque* rend ainsi compte – comme le note d'ailleurs Julius à travers son rejet des œuvres animalières – d'un changement qui s'opère sur deux plans : 1) d'abord esthétique (le mélange morphologique homme-bête ne respecte pas la divinité de la forme humaine); 2) puis idéologique (le mélange morphologique homme-bête nie la suprématie de l'homme sur les autres espèces). Bien évidemment, il convient de souligner que les figures mi-humaines, mi-animales ne sont pas en soi nouvelles et n'ont pour ainsi dire, depuis l'homme-oiseau peint sur une des parois de la grotte de Lascaux [fig 1.1], jamais cessé d'exister. Il n'est cependant pas exagéré de dire qu'en Occident, depuis leur condamnation ouverte à la Renaissance, elles se sont habituellement multipliées en marge, pour ne pas dire littéralement *dans* les marges, de l'évolution artistique maîtresse

²⁹ Concernant la production des effets de frontières et de surfaces corporelles, voir : Judith Butler, *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 23.

³⁰ Mon propos s'inscrit certainement dans le sillage de la pensée de Donna J. Haraway qui écrit « Race, nature, gender, sex, and kinship must be thought together ». Donna J. Haraway, *Modest-Witness@Second-Millennium.FemaleMan-Meets-OncoMouse: feminism and technoscience*, New York, Routledge, 1997, 309.

³¹ J'aborderai plus en profondeur la notion de grotesque dans la section « Les grotesques » (pages 43 et suivantes).

ou de ce qu'on a communément – et pompeusement – appelé le « Grand Art ». En effet, on retrouvait traditionnellement ces figures ambiguës en bordure des manuscrits, sur le rebord des cadres, au sein des tapisseries et des blasons, servant d'éléments décoratifs autour des sujets « propres à la représentation »; plus récemment, elles étaient l'apanage des « mauvais genres » se déployant dans la littérature, le cinéma et la bande dessinée fantastique ou de science-fiction. C'est d'ailleurs pour cela que l'on peut d'emblée affirmer que leur présence récente dans le champ des arts visuels, et plus particulièrement dans le domaine de la sculpture, constitue une forme de renversement. Comme le but de cette thèse n'est pas de discuter de la hiérarchisation des formes d'art ou de l'incessante division entre l'art avec un grand « A » et l'art populaire, j'aborderai rapidement cette question afin de ne pas m'égarer dans un sujet qui pourrait, en soi, faire l'objet d'une thèse. Je dirai seulement que c'est précisément la nature « trouble-fête » des grotesques et leur capacité à brouiller certaines frontières qui m'intéressent. Il ne s'agira donc pas de faire l'apologie d'une forme d'art ou d'une autre, mais bien de comprendre et d'expliquer *ce qui explique l'éclosion récente des figures grotesques dans le champ sculptural*, un domaine où, traditionnellement on ne leur a donné que très peu ou pas d'importance, mais surtout de montrer *ce que leur présence matérialise*. C'est en cela précisément que constitue la contribution de cette thèse.

0.1.1 Recension des écrits et cadre théorique

La littérature sur les figures composites mi-humaines, mi-animales en art contemporain m'a globalement ramenée aux écrits sur les animaux en art et m'a rapidement permis de faire le constat que s'il existe quelques textes et ouvrages pertinents sur le sujet, force est d'admettre que les études sur les animaux en art contemporain, et plus distinctement sur les figures grotesques, manquent encore cruellement, tant elles sont peu nombreuses par rapport au nombre d'œuvres animalières contemporaines, en croissance constante depuis plus d'une vingtaine d'années. Publié en 1977, le texte « Why look at Animals? » de John Berger³² a marqué un tournant décisif dans la littérature sur la question des animaux dans le champ de la représentation. L'auteur y interroge de façon novatrice ce que sous-tend le

³² John Berger, « Why Look at Animals? », dans *About Looking*, New York, Vintage Books, 1991 [1980], 3-28.

regard moderne porté sur les animaux. Il argue que ce regard, qui résulte d'un processus d'objectification et de subjugation, rend compte du fossé grandissant entre l'homme et les animaux au cours du XX^e siècle, à l'ère de la consommation et du spectacle. Sans porter spécifiquement sur la question du regard, ma thèse s'inscrit dans la continuité des réflexions de Berger, s'intéressant à la distance entre l'homme et l'animal dans le rapport qui lie le spectateur à l'œuvre. Les trois livres *Picturing the Beast*, *The Postmodern Animal* et *Animal Artists*³³ de Steve Baker me semblent incontournables, non pas tant parce que leur auteur est l'un des premiers historiens de l'art à s'être intéressé à la présence animale dans les pratiques artistiques contemporaines, mais surtout parce qu'il démontre astucieusement comment les œuvres qui se frottent à la question de l'animalité permettent, à l'aune des enjeux actuels, de réfléchir sur les notions d'identité et de création, deux éléments qui rejoignent mes préoccupations. Plusieurs observations et notions développées par Baker, comme l'« animal postmoderne » et la « taxidermie ratée » (*botched taxidermy*), sont d'ailleurs discutées au sein du premier chapitre et me servent d'outils pour étayer et positionner mon propos. J'emprunte également quelques idées à l'ouvrage *Art and Animals* de Giovanni Aloï,³⁴ qui, à travers son survol des pratiques artistiques actuelles, met de l'avant la façon dont la présence animale en art contemporain interroge les rapports, souvent de réification, que nous entretenons avec les bêtes et le monde naturel. Ensuite, bien qu'il ne soit pas centré uniquement sur la question de l'animalité, le livre *La revanche des émotions* de Catherine Grenier³⁵ me semble particulièrement intéressant parce qu'il postule, notamment, que la présence insistante des animaux en art contemporain résulte d'une distanciation qui diffère de la vision anthropocentrique du monde, un point central de mon argumentaire : les sculptures grotesques contestant selon moi la conception cartésienne de l'homme, entendue comme « maître et possesseur de la nature ». Similairement, puisqu'elle procède d'une posture non anthropocentrique, l'approche phénoménologique développée par Ron Broglio dans

³³ Steve Baker, *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation*, Manchester, Manchester University Press, 1993; Steve Baker, *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion Books, 2000; Baker, *Artist Animal*.

³⁴ Giovanni Aloï, *Art and Animals*, New York, Londres, I.B Tauris, 2012.

³⁵ Catherine Grenier, *La revanche des émotions*, Paris, Seuil, 2008.

*Surface Encounters. Thinking with Animals and Art*³⁶ – une approche qui, par ailleurs, n'est pas sans rappeler celle préconisée par le personnage d'Elisabeth Costello dans la nouvelle *The Lives of Animals* de J.M. Coetzee³⁷ – me semble également digne d'intérêt dans la mesure où elle offre un éclairage pertinent sur la manière dont certaines œuvres, en effectuant un déplacement de l'homme vers l'animal, permettent une meilleure communion interspécifique. Je dirais toutefois que les deux ouvrages sur les animaux en art qui se rapprochent le plus de mes questionnements sont le huitième numéro de la revue d'esthétique *Figures de l'art*, intitulé « Animaux d'artistes », édité par Bernard Lafargue,³⁸ et le catalogue *Becoming Animal. Contemporary Art in the Animal Kingdom*, édité par Nato Thompson.³⁹ Contrairement aux écrits précédemment cités, ces derniers sont composés de textes qui ne s'intéressent pas tant à la façon dont les œuvres animalières contemporaines questionnent les rapports que les humains entretiennent avec les autres créatures, mais qui sondent plutôt comment certaines œuvres traversées par le motif de l'animalité remettent en doute les frontières taxinomiques entre l'homme et les animaux, et ce, de manière à questionner l'identité même de l'homme. Or, c'est précisément ce filon, où la révision du concept d'animalité entraîne un éclairage nouveau sur notre compréhension de l'humanité, que je souhaite développer tout au long de cette thèse.

Si l'on retrouve quelques textes et chapitres de livres sur les figures hybrides mi-humaines, mi-animales en art contemporain, comme « Dans l'œil de la bête » de Bernard Lafargue,⁴⁰ ou encore sur les trois artistes que j'ai choisis,⁴¹ il n'existe pas de recherches approfondies sur le sujet, et encore moins dans le champ de la sculpture.⁴² Ma thèse se démarque donc en premier lieu par l'originalité de son objet d'étude, mais aussi, je

³⁶ Ron Broglio, *Surface Encounters. Thinking with Animals and Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

³⁷ J. M. Coetzee, *The lives of animals*, Princeton, Princeton University Press, 2001 [1999].

³⁸ Bernard Lafargue (ed.), « Animaux d'artistes », *Figures de l'Art. Revue d'Études Esthétiques*, vol.8, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2003/2004.

³⁹ Nato Thompson (ed.), *Becoming Animal. Contemporary Art in the Animal Kingdom*, Cambridge, MIT Press/MASS MoCA Publications, 2005.

⁴⁰ Bernard Lafargue, « Dans l'œil de la bête », *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques*, 2003/2004, 8, 13-68.

⁴¹ Des textes dont je me servirai lorsque l'opportunité se présentera dans chacun de mes chapitres.

⁴² Il est à noter que mes recherches se sont limitées aux ouvrages publiés en anglais et en français.

l'espère, par la singularité de son analyse qui, à la croisée de diverses théories, propose une vision transversale sur le sujet des sculptures grotesques. Alors que les textes sur l'animalité dans le champ de l'art contemporain me servent d'outils de référence pour positionner globalement mon propos, c'est principalement vers le champ de la philosophie que j'ai choisi de me tourner pour cimenter mon argumentaire et analyser les œuvres d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd car il émerge de ce domaine des réflexions importantes dans lesquelles la notion d'animalité, telle qu'envisagée traditionnellement par la philosophie classique occidentale (d'ascendance idéaliste), est remise en cause dans l'optique de questionner la définition de l'homme. Ainsi, si mon trajet réflexif ne fait pas l'économie de textes fondateurs qui s'attardant à repenser concrètement le statut même de l'animal (Peter Singer, Erica Fudge),⁴³ c'est plus spécifiquement ceux qui s'appliquent à démontrer comment le concept de l'animalité a servi à assujettir certains groupes humains qui servent d'assise à ma réflexion (Elisabeth de Fontenay, Jacques Derrida, Armelle Le Bras-Chopard, Mark S. Roberts, Jean-Marie Schaeffer).⁴⁴

Mais plus encore, ma thèse se nourrit essentiellement des théories de cinq auteurs, Giorgio Agamben, Judith Butler, Donna J. Haraway, Elizabeth Grosz et Gilles Deleuze, dont les écrits ponctuent et enrichissent mes postulats, mes propositions théoriques, de même que mes analyses d'œuvres. Certainement différentes sur plusieurs aspects, leurs pensées respectives se croisent néanmoins dans la manière toute particulière qu'elles ont de revisiter la *définition* et le *concept de vie*. Intéressés, plus spécifiquement, par les mécanismes rhétoriques qui produisent (culturellement, biologiquement, juridiquement ou politiquement) des vies plus humaines que d'autres, les cinq penseurs interrogent sous différents angles les seuils, les frontières et les limites conceptuelles qui déterminent, d'une part, ce qui appartient à l'humain et qui engendrent, d'autre part, des effets de

⁴³ Voir Erica Fudge, *Animal*, Londres, Reaktion Books, 2002; Peter Singer, *Animal Liberation*, New York, Ecco, 2002 [1975].

⁴⁴ Voir entre autres Elisabeth De Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998 ; Derrida, *L'animal que donc je suis* ; Armelle Le Bras-Chopard, *Le Zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, Mesnil-sur-l'Estrée, Plon, 2000; Mark S. Roberts, *The Mark of the Beast: Animality and Human Oppression*, West Lafayette, Purdue University Press, 2008; Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*.

différenciation et de hiérarchisation au sein même du genre humain. Dans la mesure où la notion d'animalité a traditionnellement servi de vis-à-vis conceptuel à celle d'humanité, l'incursion théorique de ces auteurs sur le terrain de la vie les amène inéluctablement, de façon directe ou plus ou moins détournée, à se saisir de la notion d'animalité pour mettre en lumière l'aporie sur laquelle est sise la définition moderne de l'homme. Voyons maintenant de manière plus spécifique la contribution de ces penseurs à ma propre réflexion.

Le livre *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal* d'Agamben m'est apparu essentiel pour mes recherches, plus particulièrement pour le chapitre sur le travail d'Alexander, puisque l'auteur fait de la césure ontologique entre l'homme et l'animal son sujet de prédilection. Le philosophe y démontre notamment comment l'anthropogenèse et la « machine anthropologique » à l'œuvre au sein de la philosophie occidentale articulent depuis des siècles la distinction entre l'homme et l'animal (de manière à identifier la vie du premier comme étant supérieure à la seconde) et ce, au sein même de la réflexion sur l'homme (attribuant ainsi inéluctablement « plus d'humanité » à certains êtres humains qu'à d'autres). Dans cette lignée, ses ouvrages *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* et *État d'exception. Homo Sacer II*⁴⁵ me sont également utiles, bien qu'Agamben n'y aborde pas spécifiquement la notion d'animalité, car le philosophe traite spécifiquement de la manière dont les vies humaines « disqualifiées » (*homo sacer*) sont devenues l'objet ordinaire de la souveraineté des États modernes.

Si les premiers ouvrages de Judith Butler *Gender trouble*,⁴⁶ sur la performativité du genre, et *Ces corps qui comptent*,⁴⁷ qui réfléchit à la matérialité des corps en lien avec les limites discursives du sexe et la naturalisation des différences, ne sont certainement pas dénués d'intérêts dans le cadre de mes recherches qui s'intéressent aux « effets de frontières » que les sculptures peuvent participer à produire, ce sont davantage ses trois

⁴⁵ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997 [1995] ; Giorgio Agamben, *État d'exception. Homo Sacer II*, Paris, Seuil, 2003.

⁴⁶ Judith Butler, *Gender trouble*, New York, Routledge, 2006 [1990].

⁴⁷ Butler, *Ces corps qui comptent*.

récents livres *Humain, inhumain, Vie précaire* et *Ce qui fait une vie*,⁴⁸ où l'auteur discute des normes à partir desquelles certaines vies sont perçues comme étant plus valables que d'autres, qui servent mon propos.

Pour ce qui est de la pensée d'Haraway, c'est sa manière toute particulière de repenser les catégories (nature/culture, homme/animal, naturel/artificiel) en montrant leur implacable chevauchement qui m'intéresse puisqu'elle permet de façon astucieuse de renverser les divisions classiques et de réfléchir au-delà de celles-ci. Sa façon originale de recourir à des figures plurivoques (cyborg, vampire, OncoMouse)⁴⁹ pour reconfigurer notre appréhension du monde et pour recartographier notre conception du corps guide mon propos tout au long de cette thèse. Mais c'est principalement pour traiter du travail de Piccinini, sur lequel Haraway a d'ailleurs consacré deux textes *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country* et « Parting Bites »,⁵⁰ et pour aborder certains aspects des œuvres d'Altmejd que je fais appel à sa pensée. Ses notions d'« inappropriated others », de « devenir avec » (*becoming with*), d'« altérité signifiante » (*significant otherness*) et de « compagnon d'espèces » (*companion species*)⁵¹ me servent à mettre en exergue comment les grotesques mi-humaines, mi-animales des deux artistes troublent les catégories de l'être et subvertissent la doxa moderniste.

Les ouvrages *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth* et *Becoming Undone, Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art* d'Elizabeth Grosz me sont

⁴⁸ Judith Butler, *Humain, inhumain, le travail critique des normes : Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005 ; Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005 [2004] ; Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Éditions de la Découverte, Zones, 2010.

⁴⁹ Voir à ce sujet Haraway, *Modest-Witness@Second-Millennium* ; Donna J. Haraway, *Primate Visions: Gender, race, and nature in the world of modern science*, New York, Routledge, 1990 ; Donna J. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

⁵⁰ Donna J. Haraway, *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country*, 2007, [En ligne], <http://www.patriciapiccinini.net/essay.php> (consulté le 1^{er} juin 2010). Le chapitre « Parting Bites » dans *When Species Meet* mentionne également le travail de l'artiste.

⁵¹ Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.

particulièrement utiles pour l'analyse du travail d'Altmejd en ce qu'ils tissent un lien étroit entre l'animalité et l'art, envisageant ce dernier comme une forme d'expression érotique reliant les corps vivants aux forces perturbatrices de l'univers. Plus précisément, c'est l'interprétation darwino-deleuzienne de l'art développée par l'auteure qui met de l'avant le rôle primordial du principe de la sélection sexuelle dans l'émergence de la création artistique et de la diversité du vivant qui trouvera écho au sein de mon propos.⁵²

Je dois également reconnaître ma dette envers le philosophe Gilles Deleuze, dont le concept de *devenir-animal*, développé en collaboration avec Félix Guattari, a su démontrer comment les arts – avec la peinture de Francis Bacon et la littérature de Franz Kafka en première ligne – peuvent servir de lieux propices à l'exploration de ce qu'il identifie comme la *zone interstitielle entre l'homme et l'animal*. La manière singulière du philosophe d'aborder la création, au-delà de tout système narratif, oriente certainement mon approche analytique des œuvres. Le concept de *devenir-animal*, qui, de *Logique de la sensation* à *Milles Plateaux* en passant par *Kafka. Pour une littérature mineure*,⁵³ mute considérablement d'un texte à l'autre, sera par ailleurs repris dans deux chapitres différents – celui sur les sculptures d'Alexander et celui sur celles d'Altmejd – pour aborder des problématiques différentes: celles de la souffrance et de la prolifération.

Enfin, il m'est apparu essentiel de me référer de façon constante à des écrits issus de l'histoire de l'art et des théories de la représentation pour mieux comprendre et situer d'un point de vue historique et historiographique mon objet d'étude. J'envisage donc le renversement grotesque en sculpture à l'aune d'ouvrages théoriques fondamentaux sur le grotesque, la sculpture et le corps, et tout particulièrement le travail de Philippe Morel, d'André Chastel, de Mikhaïl Bakhtine, de Wolfgang Kayser, de France S. Conneley et d'Isabelle Ost (sur le grotesque); de Jurgis Baltrušaitis et de Martin Kemp (sur l'analogie physiologique entre l'homme et l'animal au sein des représentations); de Rosalind

⁵² Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, New York, Columbia University Press, 2008 ; Elizabeth Grosz, *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, Durham et Londres, Duke University Press, 2011.

⁵³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 [1981] ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1975].

Krauss, de Ruth Butler, de Charmaine Nelson, de W. J. T. Mitchell, Thomas C. McEvilley et d'Alex Pott (sur la sculpture); et Ed Cohen et David Le Breton (sur le corps moderne),⁵⁴ pour ne nommer que ceux-là.

Protéiforme comme mon objet d'étude, mon cadre théorique se situe à la croisée de diverses théories critiques (féministes, de genre, postcoloniales, *animal studies*) et de la représentation (sur le grotesque, le corps, la sculpture), et s'inscrit principalement dans le champ de la philosophie. L'intérêt de recourir à un tel cadre théorique réside, à mon sens, dans le fait qu'il permet d'explorer, sans raccourci, la richesse et les nuances des figures mi-humaines, mi-animales en art contemporain. En d'autres mots, comme les figures grotesques échappent intrinsèquement aux catégorisations normatives, l'emploi d'un cadre d'analyse flexible pouvant s'adapter aux œuvres étudiées m'a semblé essentiel.

0.1.2 Trois études de cas

Les raisons qui m'ont poussée à choisir le travail d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd sont multiples. D'abord, avant même que mon projet de thèse ne se soit profilé, j'ai eu ce qui, selon une certaine terminologie romanesque, pourrait s'apparenter à une forme de coup de foudre – un désir pygmalien? – pour le travail plastique des trois artistes. Leurs sculptures se sont en quelque sorte imposées à moi. Puis, comme le hasard fait parfois bien les choses, leurs œuvres respectives semblaient (au-delà de la fascination première qu'elles avaient tour à tour suscitée chez moi) à la fois proches et complémentaires : apparentées dans leur façon commune de se moquer, à travers un ancrage corporel et l'exploration de la notion d'animalité, de toute représentation normée du corps et du cadre humaniste binaire; différentes toutefois d'un point de vue plastique, mais aussi en ce qui concerne leurs préoccupations respectives. Partant de ce constat, le fait de les réunir et de les étudier parallèlement m'est apparu comme allant de soi et même plus intéressant que d'explorer un plus grand corpus artistique, car cela allait me permettre de pousser leur analyse respective plus en profondeur. Cela étant dit, il m'a semblé essentiel, pour mieux les comprendre et les situer, d'aller au-delà de leurs frontières, c'est-à-dire

⁵⁴ Pour les références, voir en bibliographie les ouvrages consultés pour chacun des auteurs.

d'explorer leurs filiations avec des œuvres actuelles et anciennes, grotesques ou non, sculpturales ou pas. Enfin, je tiens à préciser que ce sont les œuvres d'abord qui ont, si j'ose dire, guidé mon analyse; mon cadre théorique est ainsi venu se greffer, se lover contre elles, fluctuant et s'adaptant aux besoins de chacune.⁵⁵

Intitulé « Zones d'indistinction : l'esthétique de l'*intranquillité* et les sculptures grotesques de Jane Alexander », le deuxième chapitre examine la façon dont les sculptures hybrides de l'artiste sud-africaine soulignent les effets pervers et dévastateurs des politiques modernes de « déshumanisation » dans lesquelles s'entrelacent racisme, animalisation de l'Autre et politique de ségrégation. Mon hypothèse est que les sculptures d'Alexander, qui présentent des êtres évoluant dans des situations extrêmement précaires, personnifient l'*homo sacer*, soit une figure récemment employée par Agamben pour désigner les êtres dont la vie est politiquement et juridiquement exclue de la cité. Suivant le pouls des bouleversements sociopolitiques sud-africains des trois dernières décennies (du régime de l'apartheid à la période postapartheid), ses sculptures se déclinent à travers trois approches plastiques différentes que j'appelle « la sculpture de la sensation », « le jeu des masques » et « le ban et la vie nue » qui explorent respectivement trois questions : celle de la souffrance par l'intermédiaire de l'indifférenciation physique entre l'homme et l'animal; celle de la distribution de rôles sociaux par le truchement du déguisement animal; et celle des mesures coercitives d'exception mises en place par les États modernes par le recours à des structures qui rappellent les camps de concentration. Mon postulat est que les sculptures grotesques d'Alexander répondent globalement à une esthétique de l'*intranquillité*, à savoir une esthétique non cathartique qui plonge le

⁵⁵ Bien que basés sur trois continents différents, l'Afrique (Alexander), l'Océanie (Piccinini) et l'Amérique du Nord (Altmejd), les trois artistes que j'ai choisis sont, tout comme moi, de culture occidentale. C'est donc à travers la loupe de cette culture (foncièrement colonisatrice) que mon propos prend forme. Ma réflexion et mes analyses abordent leur création, en tenant principalement compte du développement des styles et des genres au sein de l'histoire de l'art occidental, et sont aussi nourries de textes théoriques et philosophiques qui s'y rattachent. Je tiens toutefois à spécifier que cela ne signifie en rien une visée universaliste de ma part, étant convaincue que d'autres œuvres et clés d'analyse, en provenance d'horizons culturels différents, auraient pu être tout aussi pertinentes. En contrepartie, le fait de restreindre ma recherche dans le contexte de la pensée occidentale n'est pas anodin puisqu'il s'agit justement de voir comment le renversement grotesque défait et bouleverse la logique du sujet moderne et de ses frontières en revisitant le rôle du concept d'animalité tel qu'imaginé et théorisé au sein même de cette culture.

spectateur dans un état d'inconfort, à la fois psychique et somatique, susceptible de l'habiter au-delà de sa rencontre avec les œuvres. En outre, de par leur hybridité, les sculptures d'Alexander, en exposant la vulnérabilité commune aux êtres, incitent le spectateur à se questionner sur les facteurs qui le disposent à vouloir protéger certaines vies au détriment des autres.

À l'aune notamment des théories de Donna Haraway principalement, mais aussi de Maurice Merleau-Ponty, de W.J.T Mitchell, de Julia Kristeva et d'Éric Michaud, le troisième chapitre, « L'esthétique du *même* ou le "fruit des songes" de Patricia Piccinini », examine la manière dont l'artiste australienne, fascinée par les enjeux de la révolution biotechnologique, se sert des sculptures grotesques hyperréalistes pour explorer, d'une part, l'imbrication entre l'humanité, l'animalité, la nature et la technique et démonter, d'autre part, toute vision générique du genre humain. Reposant sur ce que je nomme une esthétique du *même*, j'affirme que c'est en engageant physiquement et en « leurrant » le spectateur que ses sculptures « inappropriées » et monstrueuses arrivent à mettre en doute les divisions binaires simplistes et à effriter le sentiment d'une distinction catégorique entre le soi et l'autre. De plus, en partant du fait que l'hybridation biologique entre l'homme et les autres espèces animales est devenue une possibilité technique, ses sculptures monstrueuses nous amènent à faire un examen généalogique des différentes significations du mot *chimère* (des monstres de la mythologie grecque aux créatures de laboratoire du XXI^e) pour mieux nous inviter, par l'intermédiaire de la (science) fiction, à imaginer un *autre* monde exempt de toute servitude. C'est notamment dans cette veine que j'explore comment les sculptures chimériques de Piccinini, principalement féminines, aux corps grotesques et portant souvent sur la thématique de la maternité, démontent les mythes patriarcaux qui conçoivent les femmes à la fois comme des créatures monstrueuses et des créatrices de monstres. L'hypothèse que j'avance à cet égard est que Piccinini, en tant que femme artiste et créatrice de figures monstrueuses féminines, problématise les discours phallogocentriques qui accompagnent traditionnellement les différents registres de reproduction (artistique, biologique et artificiel) pour les contester et valoriser les différences. Enfin, loin d'une vision anthropocentrique qui distingue de manière hiérarchique l'humanité de l'animalité, les sculptures chimériques de Piccinini

nous invitent, au-delà des lois du sang, de la filiation et de la ressemblance, à revoir notre conception de la famille.

À la lumière des réflexions développées par Elizabeth Grosz dans ses ouvrages *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth* et *Becoming Undone, Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, le quatrième et dernier chapitre « David Altmejd : excès, animalité, érotisme » explore comment les œuvres de David Altmejd, en sondant le lien intime qui relie l'art à l'animalité, véhiculent l'idée selon laquelle l'altérité est une constituante intrinsèque du vivant. Il sera ainsi démontré que ses sculptures grotesques de loups-garous, d'hommes-oiseaux et de géants transgéniques, dans la mesure où elles rejettent l'idée d'une distinction radicale entre l'homme et l'animal, permettent de re-matérialiser une acception plus large de l'humanité qui s'éloigne d'une vision binaire du monde. Plus distinctement, la particularité des sculptures mi-humaines, mi-animales d'Altmejd, réside dans leur façon, toute singulière, de transposer, à travers leurs corps mutants, érotiques, et transgéniques, une conception du vivant comme étant profondément configurateur de différences et animé par une puissante force créatrice. Plutôt que de penser la constitution du sujet du point de vue de l'exclusion, il sera démontré que l'évolution des êtres est envisagée dans le travail de l'artiste sous le mode du devenir et émerge grâce aux échanges continus, aux mouvements des alliances et des contaminations. Le concept deleuzien du *devenir-animal* et celui de *devenir avec* de Donna Haraway me servent, à cet effet, de tremplin pour souligner que le glissement entre l'homme et l'animal est entrevu par Altmejd comme un catalyseur fécond qui permet de proposer de nouvelles cartographies du corps et du sujet.

Chapitre premier

1. De l'âme humaine au corps animal

De l'âme humaine au corps animal

La production d'œuvres d'art, on le sait, s'inscrit toujours dans un contexte socioculturel qui a pour effet d'influencer le développement des styles et des formes, et d'en influencer concurremment le contenu. « Les pratiques artistiques », écrit en ce sens Jacques Rancière, « sont des “manières de faire” qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité ».⁵⁶ Si les actes esthétiques sont, dans une grande mesure, le reflet des valeurs et des préoccupations sociales et mercantiles de leur époque, ils peuvent aussi, comme le précise l'auteur, être « configureurs de l'expérience », « [faire] exister des modes nouveaux du sentir et indui[re] des formes nouvelles de la subjectivité politique ».⁵⁷ L'art, en d'autres mots, n'est pas qu'à la remorque d'idées déjà là, en attente d'être saisies et matérialisées; il sert aussi, à travers les qualités qui lui sont propres, à penser le monde et à l'envisager autrement. Or, c'est précisément dans cette double optique qu'il m'apparaît pertinent d'envisager les figures grotesques en art contemporain.

Je vais dès à présent m'attarder à démontrer comment les sculptures mi-humaines mi-animales *participent à une refonte du sujet et de ses frontières* en rendant visibles et en matérialisant des manières nouvelles et non hiérarchisées d'envisager l'être humain.⁵⁸ Mon propos s'intéresse tour à tour aux deux aspects clés du renversement grotesque, à savoir la mise en doute de la *thèse de l'exception humaine*⁵⁹ et la *destitution d'un idéal corporel normatif*, que je désigne par l'expression « corps moderne ». J'examine de

⁵⁶ Jacques Rancière, *Le partage du sensible esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, 14.

⁵⁷ Rancière, *Le partage du sensible esthétique et politique*, 7.

⁵⁸ J'emprunte ici l'idée à Steve Baker, qui écrit à propos de l'intention (non réalisée) d'Edouardo Kac de prendre une photo de famille avec son lapin transgénique Alba, sa femme et sa fille : « Ce qui m'intéresse ici, dans cet exemple de photographie que nous ne pouvons voir (dans la mesure où elle n'existe pas), [...] c'est la détermination de l'artiste à exposer *comment rendre visibles* des manières nouvelles et non hiérarchisées d'envisager les humains au côté des animaux, juxtaposés, recombines, avec des buts redéfinis ». Steve Baker, « Autoportrait avec humain : en accompagnant les autres animaux de l'art », dans Bruno Sibona (ed.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*, Paris, L'Harmattan, 2009, 82. L'auteur souligne.

⁵⁹ L'expression vient de Jean-Marie Schaeffer dans *La fin de l'exception humaine*, 14.

manière croisée autant les facteurs conjoncturels qui expliquent l'émergence récente des grotesques dans le champ des arts visuels que ce que leur présence induit comme nouveauté. Comme l'enjeu principal, le nœud des figures grotesques, est le mélange entre l'homme et l'animal et, par extension, la signification que prend ce mélange, il apparaît nécessaire, voire essentiel, de réfléchir, d'une part, à ladite césure ontologique entre l'humanité et l'animalité, mais aussi, d'autre part, d'évaluer comment cette frontière conceptuelle, qui a longtemps servi à définir l'identité humaine, est mise à mal aujourd'hui. Dans la section « Le retour de l'animal », je mets en exergue la manière dont les œuvres animalières récentes, signe d'un nouvel éthos en ce qui concerne la conception du monde, concourent à mettre en question la scission moderne entre l'homme et l'animal. La partie « Les grotesques » s'applique quant à elle à démontrer le pouvoir de transgression et de subversion des figures mi-humaines, mi-animales et leur pertinence pour penser de façon efficace la notion d'altérité. J'y examine également l'usage de la rhétorique visuelle de l'animalité et la doctrine de la physiognomonie dans l'imagerie populaire en art et en science. Enfin, la section « Les corps grotesques matérialisés en sculpture » montre en quoi le renversement grotesque est encore plus efficace lorsque les figures mi-humaines, mi-animales sont matérialisées en trois dimensions et permettent une rencontre physique avec le spectateur. Il convient toutefois pour commencer de présenter dans la section qui suit la vision cartésienne de l'animalité et de traiter de l'influence des canons classiques en sculpture.

1.1 De l'animal cartésien à la représentation du corps humain

1.1.1 L'animalité en question ou la question de l'animalité

Afin de mieux situer et de poser le sujet de cette thèse, il convient de revenir brièvement sur la philosophie de René Descartes, « le “père” de la philosophie moderne »,⁶⁰ pour mieux comprendre, d'une part, sa conception de l'animalité et, d'autre part, celle du sujet moderne en ce qu'elle est en corrélation directe avec la première. Car tel que l'affirme

⁶⁰ Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*.

Jacques Derrida dans son ouvrage *L'Animal que donc je suis*,⁶¹ la philosophie moderne et contemporaine – de Kant en passant par Levinas, Lacan et Heidegger, pour ne nommer que ceux-là – est intrinsèquement imprégnée d'une posture cartésienne en ce qui concerne l'animalité : cette posture, principalement centrée sur le logocentrisme, fait en sorte que le concept d'animalité opère une fonction toute particulière qui n'est pas tant, de préciser Derrida, de définir l'essence des êtres sensibles (non humains) auxquels il se réfère, mais plutôt de servir de vis-à-vis conceptuel à l'humanité.⁶²

C'est dans son *Discours de la méthode* (1637) dans lequel Descartes développe sa philosophie du doute et expose « la vraie Méthode pour parvenir à la connaissance de toutes les choses »⁶³ qu'il va initialement articuler sa compréhension de l'homme et de l'animal. Partant dans un premier temps du constat que les sens sont trompeurs, le philosophe va en arriver à une conclusion fondamentale pour l'ensemble de sa philosophie : *s'il pense, c'est qu'il est*. C'est ainsi qu'il va établir le principe de la conscience autoréflexive (*Je pense, donc je suis*) – également connue sous la formule latine *cogito ergo sum*⁶⁴ – comme la vérité première de l'être, à savoir la seule certitude incontestable de l'existence. Il va du même coup reformuler le dualisme ontologique qui divise l'être humain en deux entités hétérogènes : l'âme raisonnable et le corps; accordant, comme on le sait, préséance à la première entité (âme) sur la seconde (corps). Avec l'intention de parachever et d'asseoir l'unicité de l'homme, Descartes s'empressera de préciser que les animaux, incapables d'user de paroles et de signes,⁶⁵ sont pour leur part dépourvus de raison, faisant de cette faculté le seul privilège de l'homme. Mais plus encore, en développant une conception mécaniste de l'anatomie, Descartes ira jusqu'à affirmer que les animaux, complètement dénués de sensibilité, sont comparables à des machines dont les mouvements, tels ceux d'une horloge, sont régis par leurs passions (entendues comme leurs instincts). En outre, il formulera dans son essai un des préceptes

⁶¹ Derrida, *L'animal que donc je suis*.

⁶² C'est d'ailleurs en ce sens, et à la suite de Derrida, que l'on peut affirmer que l'animal, en tant que tel, a été exclu de la pensée philosophique. Voir à ce sujet Derrida, *L'animal que donc je suis*.

⁶³ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Mille et une nuits, 2000 [1637], 22.

⁶⁴ L'usage de la formule latine sera utilisé pour la première fois par Descartes dans son ouvrage *Principes de la philosophie*, 1644.

⁶⁵ À cet effet, les pies et les perroquets peuvent répéter des paroles de façon mécanique, mais ne peuvent pas créer eux-mêmes des agencements de signes.

fondamentaux de la modernité en arguant que les hommes, par l'intermédiaire de la science, doivent se rendre « maîtres et possesseurs de la nature ».⁶⁶

En somme, légitimant le dualisme ontologique et la singularité de l'homme telle que défendue par le christianisme (à savoir le fait que l'homme est l'élu de Dieu et le seul être à son Image), la pensée cartésienne est devenue l'une des pierres d'assise de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle la « Thèse de l'exception humaine »,⁶⁷ une thèse encore très présente aujourd'hui. Alors que la théorie de l'évolution avancée par Charles Darwin aurait dû, comme le soutient l'auteur, « redéfini[r] le problème de ce qu'il en est de *notre place dans le monde du vivant* »⁶⁸ (tout comme « l'hypothèse de Copernic a transformé la question de la *place de la terre dans l'univers* »),⁶⁹ la vision continuiste tarde à s'incarner concrètement dans la philosophie et les sciences sociales⁷⁰ qui demeurent profondément rattachées à la « Thèse ». Or, le fait que la « Thèse » ne relève pas seulement de « croyances communes » (cantonnées par exemple aux créationnistes), mais demeure une « thèse savante qui prétend dire le vrai sur ce qu'est l'humain »⁷¹ s'avère extrêmement problématique, dans la mesure où, selon l'auteur, elle défend une « conception ségrégationniste » et « extrêmement appauvrie de l'identité humaine ».⁷²

En effet, suivant cette posture, la différence entre l'homme et l'animal – et ce, qu'elle soit pensée comme étant originelle (création divine distincte) ou le résultat d'un arrachement à l'ordre naturel (thèse de la perfectibilité) – est conditionnée par un rapport hiérarchique qui rend compte de la domination de l'homme (« configurateur de monde », comme dirait

⁶⁶ Descartes, *Discours de la méthode*, 61.

⁶⁷ La thèse de l'exception humaine résulterait, selon Schaeffer, de la conjonction de quatre affirmations : 1) une rupture ontique (qui stipule « qu'il existe une différence de nature entre l'homme et tous les autres êtres vivants »); 2) le dualisme ontologique (qui entend que l'existence humaine est scindée en deux plans : « matériel » et « spirituel »); 3) la conception gnoséocentrique de l'être humain (où le cogito agit comme élément ultimement distinctif de l'être humain); et, enfin, 4) l'idéal cognitif antinaturaliste. Voir Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*.

⁶⁸ Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, 62. L'auteur souligne.

⁶⁹ Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, 62. L'auteur souligne.

⁷⁰ Et cela, dirais-je, même si la plupart des chercheurs, philosophes et universitaires s'entendent sur le bienfondé de la théorie de l'évolution et s'opposent aux théories créationnistes par exemple.

⁷¹ Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, 61.

⁷² Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, 18.

Martin Heidegger) sur l'animal (« pauvre en monde », toujours selon le philosophe allemand).⁷³ Le concept d'animalité, de par la différence qu'il incarne et circonscrit, fait ainsi office de borne, de limite pour l'humanité. Caractérisé avant tout par ses lacunes (absence d'âme, de raison, de conscience de soi et de langage), l'animal apparaît comme un être dégradé dont il faut s'éloigner : « Le sens de l'humanité », écrit avec justesse Armelle Le Bras-Chopard, « se nourrit du non-sens de l'animalité ».⁷⁴ Dans cette veine, Giorgio Agamben va même jusqu'à affirmer que l'homme n'advient et n'existe qu'à travers les processus de dissociation et d'opposition entre l'humain et l'inhumain. Selon ses dires, l'anthropogénèse, le moteur du devenir historique de l'homme, résulte d'une biopolitique qui identifie catégoriquement la vie humaine comme étant supérieure à et distincte de la vie animale,⁷⁵ réfutant ainsi l'animalité de l'homme; une négation que Derrida qualifie par ailleurs de violence originaire.⁷⁶

Or, l'un des problèmes fondamentaux du dualisme cartésien est qu'il manifeste, dans la lignée de la pensée judéo-chrétienne, une haine du corps de par son association à l'animalité. En assignant le principe de l'autoréflexion (*cogito ergo sum*) comme étant la vérité première de l'être, Descartes a non seulement parachevé d'un point de vue métaphysique la scission entre l'homme et les autres créatures terrestres, mais il a aussi fait passer l'idée selon laquelle la frontière entre l'animalité et l'humanité se jouerait à l'intérieur même de l'individu. Sa pensée, en affirmant que la raison est une « partie distincte du corps »⁷⁷ et qu'elle est « la seule chose qui nous *rend hommes* et nous *distingue des bêtes* »,⁷⁸ n'a fait que réarticuler de façon catégorique une idée présente dès l'Antiquité pour en faire un pilier de la philosophie moderne du sujet. Plus que jamais, la part animale qu'il faut mâter est assimilée au corps. Ce dernier, simple substrat pour l'humanité, n'aurait, pour ainsi dire, rien à voir avec la « vraie » identité humaine, au sens où il faudrait nécessairement s'élever au-dessus de lui, le transcender, pour être un digne

⁷³ Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995 [1983].

⁷⁴ Le Bras-Chopard, *Le Zoo des philosophes*, 27.

⁷⁵ Agamben, *L'Ouvert*.

⁷⁶ Derrida, *L'animal que donc je suis*.

⁷⁷ Descartes, *Discours de la méthode*, 48.

⁷⁸ Descartes, *Discours de la méthode*, 9-10. Je souligne.

représentant de l'humanité. Ce même corps serait aussi – et toujours – une épée de Damoclès : la menace d'une chute, le spectre de l'Autre en soi. Sans la raison qui lui permet de maîtriser les besoins et les désirs corporels (de posséder la nature), l'homme serait, de par son corps, un animal comme les autres, embourbé dans l'obscurité et mu par ses instincts. Il s'agit donc d'une vision bipolaire de l'existence humaine, qui peut s'exprimer ainsi : « [A]nimal par le corps, humain par la raison, tel est cet être divisé, sans cesse menacé de sombrer dans ce qui, par le corps, l'apparente au règne d'en bas ». ⁷⁹ C'est précisément cette supériorité de l'homme, à la fois autoproclamée et dissociative (par rapport à l'animal) que les figures grotesques, tel que je l'argumenterai, s'attachent à déconstruire, par le biais d'une logique inverse de mixité et d'indifférenciation.

1.1.2 La sculpture d'ascendance classique

Pour poursuivre cette réflexion sur le terrain de l'histoire de l'art, j'aimerais maintenant m'attarder à démontrer comment le médium de la sculpture a servi à produire le référent d'un corps idéalisé, une forme humaine pure représentant la scission définitive entre l'homme et l'animal. De la Renaissance, où le statuaire antique a été redécouvert, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, c'est autour de l'idéal classique – mis à part, bien sûr, quelques glissements passagers comme le rococo – que s'est cristallisée la représentation de l'homme. Le corps canonique, balisé et défini par des règles et des proportions strictes, est ainsi censé évoquer la dignité et témoigner de l'élévation spirituelle du genre humain. « [T]out en exprimant des principes idéaux de rythme et d'équilibre, de proportions et d'harmonie, aussi bien physiques que moraux [il] prétend reproduire de façon exacte la réalité, [...] "l'homme idéal", le *kalos k'agathos*, dont la beauté formelle véhicule la charge éthique suprême. » ⁸⁰ Friedrich Hegel écrit, à cet égard, dans son ouvrage sur l'art classique : « [L]'humain constitue le centre et le contenu de la beauté et de l'art véritables ». ⁸¹ Il poursuit en disant que « la forme *humaine* [...] est seule capable de

⁷⁹ Florence Burgat, « Animalité », dans Encyclopédie Universalis, 2004, [En ligne], www.universalis.fr/auteurs/florence-burgat/ (consulté le 10 juin 2012).

⁸⁰ Claude Bérard, « Le corps bestial », dans Claude Reichler (ed.), *Le corps et ses fictions*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 45. L'auteur souligne.

⁸¹ G. W. F. Hegel, *L'art classique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964 [1832], 15-16.

révéler le spirituel d'une façon sensible », ⁸² car bien qu'elle soit matérielle, elle diffère de la matérialité de l'animal, liée à ses attributs naturels. Ce qu'on peut certainement lire entre les lignes du philosophe allemand, c'est que *l'idéalisation de la forme humaine procède en vérité d'un désamour pour la réalité charnelle*. C'est ainsi qu'il importe de préciser, à la suite de Thomas McEvelley, que, bien que la figure humaine ait été le point central de la sculpture occidentale d'ascendance classique, cette dernière *n'a jamais été un art intéressé par la corporéité*, mais a toujours cherché à l'aide de proportions géométriques harmonieuses à représenter l'âme – affirmant ainsi une vision binaire de l'être, où l'âme (propre à l'homme) est valorisée au profit du corps (simple substrat terrestre) :

The human being was usually represented in such a way as to suggest the soul within the body. Actually, the inner spiritual meaning of the artworks *negated the body* even while they outwardly seemed to be portraying it. The art of the “figure” really meant the art of the “soul”. ⁸³

Cette négation du corps à travers sa représentation constitue à la fois l'un des paradoxes les plus importants de la sculpture d'ascendance classique et l'une de ses caractéristiques les plus fondamentales. Au risque de prendre quelques raccourcis, on peut sommairement dire que c'est principalement grâce à sa capacité à embrasser la tridimensionnalité que la sculpture a longtemps été considérée comme le médium par excellence pour représenter la figure humaine. Il n'est ainsi pas exagéré d'affirmer que les sculpteurs ont eu, pendant des siècles, la tâche sacrée de représenter le corps humain de façon idéalisée. À la manière de Dieu, qui a, selon la Genèse, créé l'homme à son image à partir de la poussière de la terre, le sculpteur devait dans un geste pratiquement divin modeler ou tailler la pierre pour en faire apparaître la silhouette parfaite de l'homme.

Ce n'est qu'après que le néoclassicisme eut signé la dernière réitération stylistique des Anciens que cette volonté d'idéaliser la figure humaine est disparue du champ de la sculpture. Plus encore, c'est la représentation même du corps humain qui, pour ainsi dire,

⁸² Hegel, *L'art classique*, 17-18.

⁸³ Thomas C. McEvelley, *Sculpture in the Age of Doubt*, New York, Allworth Press, 1999, 39. Je souligne.

a été liquidée du champ sculptural par les artistes modernes, désireux de s'émanciper des règles esthétiques classiques (liées à la perfection, au Beau et à la *mimèsis*). Mais loin de remettre en cause la métaphysique idéaliste, la mise au ban du corps – « objet phobique » de la tradition formaliste propre à l'esthétique kantienne et au sujet cartésien⁸⁴ – s'est alignée parfaitement avec la logique de l'art moderne, vénérant le « génie individuel », maître désincarné de la création.⁸⁵ Ainsi, s'il est sans doute quelque peu réducteur d'entrevoir le modernisme uniquement comme une entreprise de purification formaliste,⁸⁶ on peut néanmoins penser qu'une des motivations de la sculpture moderne à rejeter la figuration humaine était d'éviter de s'encoupler dans le « problème du corps », et, par extension, du sujet et de ses limites. Il est d'ailleurs à noter que les seules sculptures subsistantes du corps humain durant la période moderne étaient basées sur des formes géométriques simples, comme en témoignent les œuvres d'Henry Moore et de Constantin Brancusi, se maintenant ainsi à distance de la réalité incarnée, faite de chair et d'os. Même si, comme le soulève Andrew Causey, auteur de *Sculpture Since 1945*, il serait exagéré pour l'instant de qualifier le phénomène de « revival »,⁸⁷ il semble clair que depuis quelques décennies, à contrecourant de son rôle mineur durant la majeure partie du XX^e siècle, la figuration humaine en sculpture soit redevenue envisageable. Certes encore timide d'un point de vue quantitatif, il semble néanmoins nécessaire de souligner qu'une investigation sérieuse de la forme humaine dans le champ sculptural prend forme depuis les années 1960, avec notamment la pratique d'artistes influents, comme Duane Hanson, George Segal ou Louise Bourgeois, et n'a pas cessé de s'intensifier depuis les

⁸⁴ Amelia Jones, « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », dans Tracey Warr (ed.), *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005, 18. Dans son essai, Jones fait notamment référence à l'aversion profonde de Rosalind Krauss pour le corps, soit une des théoriciennes majeures de la sculpture moderne et postmoderne.

⁸⁵ Voir à ce sujet Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

⁸⁶ Cette vision monolithique de l'idéologie moderniste, fortement marquée par les théories formalistes greenbergiennes, jette inéluctablement dans l'ombre un certain nombre de courants artistiques dont les pratiques ne correspondaient pas forcément à la logique esthétique de réduction graduelle vers les caractères propres et intrinsèques à chacun des médiums (ex. : surréalisme, expressionnisme, etc.).

⁸⁷ Andrew Causey, *Sculpture since 1945*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 251. Bien que dans sa présentation de la sculpture depuis 1945, l'auteur parle très peu de la figure humaine (moins d'une dizaine de pages y étant consacrées sur un total de 299), c'est ironiquement l'installation *Learning to Think* (1991) d'Antony Gormley, composée de plusieurs figures humaines qui apparaît sur la couverture de son ouvrage.

années 1990, avec Kiki Smith, Antony Gormley, Ron Mueck, Marc Quinn, pour ne nommer que ceux-là. Or, si les explorations récentes liées à la forme humaine entrent certainement en dialogue avec la tradition sculpturale millénaire, elles m'apparaissent s'en démarquer en faisant du corps (et non pas de l'âme) le pivot central pour revendiquer et incarner divers caractères singuliers du sujet (par exemple, ceux liés au genre, au groupe ethnique, à l'orientation sexuelle) en rupture avec l'idée normative de l'individu. « There is no "human" body anymore »,⁸⁸ écrit W.J.T. Mitchell à cet égard, au sens où le corps – masculin et blanc – qui a servi de modèle pour l'humanité apparaît maintenant aux yeux des sculpteurs comme « an archaism or an exploded ideology to be surpassed or, even worse, a reminder of patriarchal idols and fascist monumentalism that we can do without ».⁸⁹ Les corps sculptés ont remplacé *le* corps (universel et référentiel). C'est ainsi que les corps grotesques mi-humains, mi-animaux, qui n'ont jamais été le lot du médium, viennent en quelque sorte vampiriser le champ de la sculpture, pour défaire les normes corporelles que celui-ci a en grande partie aidé à façonner. Je reviendrai plus en détail dans la section « Les corps grotesques matérialisés en sculpture » sur le rôle de la sculpture classique dans la matérialisation du corps moderne.

1.2 Le retour de l'animal

Pour mieux situer les grotesques contemporaines, il m'apparaît nécessaire de mettre en relief le changement d'attitude des artistes vis-à-vis des animaux, car ce dernier agit comme miroir d'un changement de paradigme quant à la considération animale. Comme brièvement mentionné dans le préambule, les animaux ont été chassés du monde de l'art pendant la période moderniste, allergique, disons-le, à toute forme de représentation, et obnubilée par la notion de progrès. Suite à cet intermède, la figure de l'animal, qui avait toujours hanté l'art (et son histoire), revient aujourd'hui densément peupler le territoire des musées et des galeries. Depuis le *Monogram* (1955-59) [fig 1.2] de Robert Rauschenberg, dans lequel une chèvre empaillée, affublée d'un pneu, piétina (de façon triomphale?) une toile abstraite (clin d'œil symbolique à la fin d'un règne?); depuis que

⁸⁸ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University Of Chicago Press, 2006, 252.

⁸⁹ Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 252-253.

Joseph Beuys, le visage enduit de miel et recouvert de feuilles d'or, prit le temps d'expliquer l'art à un lièvre mort (lui murmurant sans doute, pour reprendre les mots de Bernard Lafargue, « la mort du dernier pape moderniste Greenberg, [ou] du moins l'exténuation critique des Véroniques empâtées de Pollock »);⁹⁰ depuis que Jannis Kounellis choisit d'« exposer » douze chevaux vivants dans une galerie (*12 Cavalli*, 1969), atténuant en quelque sorte la frontière entre l'art et la vie (entre la culture et la nature); ou encore depuis qu'Annette Messager emmaillota comme des poupons des moineaux morts dans des étoffes de laine soigneusement tricotées (*Le Repos des pensionnaires*, 1971-72) [fig 1.3]; la présence de la figure animale n'a cessé de s'intensifier jusqu'à devenir un sujet phare de l'art contemporain à partir des années 1990.

Outre les animaux dans le formol de Damien Hirst, le bestiaire contemporain compte dans son arche une variété très imposante de créatures, ce qui se reflète dans la multiplication des expositions thématiques la question de l'animalité – de *Becoming Animal: Art in the Animal Kingdom* (2005/06), présentée au MASS MoCA à North Adams, en passant par *Des souris et des hommes* (2006), exposition thématique de la quatrième Biennale de Berlin, ou encore *Zoo* (2012), présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, pour n'en nommer que quelques-unes. Bien qu'ils ne soient pas (encore) reconnus comme tels, on compte parmi les « artistes animaliers », plusieurs têtes d'affiche de l'art actuel, comme Bruce Nauman, Douglas Gordon, Carsten Höller, Oleg Kulik, Louise Bourgeois, Thomas Grünfeld, Mark Dion, Kiki Smith, Maurizio Cattelan, Wim Delvoye, Jana Sterback, Carolee Schneemann et Berlinde De Bruyckere. Et on peut certainement ajouter à ce nombre les artistes qui, comme Alexander, Piccinini et Altmejd, s'intéressent plus spécifiquement au mélange morphologique entre les animaux humains et les animaux non humains. C'est le cas de Nancy Burson avec ses portraits *Evolution II* (1984) [fig 1.4], qui amalgament par l'entremise du morphing les visages retouchés par ordinateur d'un homme et d'un primate. C'est également le cas de Matthew Barney avec ses figures mutantes peuplant sa série de films *The Cremaster*

⁹⁰ Lafargue, « Dans l'œil de la bête », 22. Il est à noter que le titre de la performance de Joseph Beuys s'intitulait *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort* (1965).

Cycle (1994-2002) [fig 0.1], de Kate Clark avec ses sculptures aux corps zoomorphes et aux visages humains, d'Ed Pien [fig 1.5] avec ses dessins chimériques à l'encre de chine ou encore de Shary Boyle [fig 1.6] avec ses figures débridées en porcelaine.

Il serait bien évidemment réducteur de regrouper sous une seule et même étiquette les artistes contemporains qui épousent la « cause animale », tant la déclinaison des œuvres animalières est variée. Toutefois, on peut, sans trop se tromper, affirmer que si la présence animale dans le champ des arts visuels traduit entre autres choses une transformation graduelle (mais notable) de l'attitude prédominante envers les animaux, où ces derniers sont perçus comme de simples objets, c'est sans doute davantage de l'animal humain – à savoir de l'homme lui-même – dont il est question à travers ces œuvres. Dans la continuité des propos de Diana Donald, qui argue dans le prologue de son ouvrage *Picturing Animals in Britain : 1750-1850* que le royaume des animaux a toujours été un outil de réflexion pour le genre humain et que les études sur les représentations animalières d'une époque donnée nous en disent toujours plus long sur l'espèce humaine que sur les êtres représentés (dont le point de vue ne nous est pas donné),⁹¹ il semble manifeste que le retour de l'animal au tournant du XXI^e siècle ne fasse pas exception à la règle. Suivant cette piste, il convient, avant même de préciser plus distinctement l'apport des figures mi-humaines, mi-animales, de s'interroger sur ce que signifie, globalement aujourd'hui, la présence animale en art contemporain, et sur ce que cette présence nous dit, en filigrane, à propos de notre espèce.

« Contrairement à l'objet », écrit Françoise Cohen, « l'animal n'est pas un signe de modernité. »⁹² Ce court énoncé, tiré du texte *L'hypothèse animale*, résume parfaitement ce que semble, à présent, incarner l'animal en art, à savoir une sortie complète de la doxa moderniste (prônant le refoulement des émotions au profit d'une distance critique et d'un « désintéressement » kantien), mais aussi, et corollairement, une mise en doute de la

⁹¹ Diana Donald, *Picturing Animals in Britain : 1750-1850*, Londres, Yale University Press, 2007, 1. « This is a book about a single animal species: the human race », précise notamment Donald au début de son ouvrage.

⁹² Françoise Cohen, « L'hypothèse animale », dans Jacques Durand, Françoise Cohen, Brigitte Léal et Catherine Grenier (eds.), *La part de l'autre*, Paris, Actes Sud/Carré d'Art, 2002, 16.

vision moderne du monde (comprise quant à elle comme une quête rationnelle et continue vers un progrès certain). S'il y a toujours eu, comme l'atteste Giovanni Aloï, des différences fondamentales d'une époque à une autre dans les façons de représenter les animaux,⁹³ il semble que les œuvres animalières récentes font état d'un changement de paradigme profond en ce qu'elles font non seulement fi de la tradition picturale (qui a servi à définir le canon des œuvres animalières, les cantonnant notamment à un sous-genre artistique), mais encore parce que les créatures qu'elles mettent en scène, comme c'est ostensiblement le cas avec la série des *Misfits* [fig 1.7] de Thomas Grünfeld, défient les taxonomies classiques (stables et rassurantes quant à notre compréhension du monde). La présence réelle d'animaux (morts ou vivants) sur la scène artistique, qu'ils soient des « aberrations taxidermiques »⁹⁴ ou autres, emprunte, à l'instar de l'œuvre *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) de Hirst [fig 1.8], davantage à la tradition muséologique de l'histoire naturelle qu'à celle des beaux-arts. Mais considérant que ces œuvres sont explicitement dépourvues de valeur scientifique, leur existence s'inscrit dans une véritable crise de la représentation. Steve Baker soutient à cet effet que l'animal dans la production artistique contemporaine, de par l'ambiguïté qu'il personnifie, déjoue les significations fixes et définitives et remet en cause notre compréhension stable du monde. L'auteur avance en outre que l'animal moderne ou « moderniste » n'a jamais existé,⁹⁵ affirmant par la même occasion que l'imagerie animale des trois dernières décennies s'inscrit entièrement dans les préoccupations et les stratégies postmodernes. C'est d'ailleurs dans cette optique que Baker nomme « animal postmoderne »⁹⁶ toute créature née (ou produite) des pratiques artistiques récentes.

⁹³ Aloï, *Art and Animals*, 1.

⁹⁴ Expression (*taxidermic aberrations*) empruntée à Julius, *Transgression*, 144.

⁹⁵ « *The Postmodern Animal's* hypothesis is that there was no modern animal, no 'modernist' animal », écrit Baker à ce sujet. L'auteur précise sa pensée en disant que les rares œuvres modernes portant sur les animaux, comme *Sheep Piece* d'Henry Moore par exemple, en évacuant la représentation réaliste du corps animal, maintiennent les artistes à distance, réconfortant ainsi leur propre identité. Il soutient également que si l'animal moderne a existé, c'est sous les traits romantiques des animaux du XIX^e siècle, précisant toutefois que cet animal (symbolique et sentimental) a été fait pour disparaître (« The modern animal is thus the nineteenth-century animal (symbolic, sentimental) which has been *made to disappear* »). Baker, *The Postmodern Animal*, 20-22. L'auteur souligne.

⁹⁶ Bien que fort intéressante, il me semble que la nomination de Baker aurait gagné à être utilisée au pluriel puisqu'elle tend à remettre en question l'idée d'une vérité, mais aussi parce que les

1.2.1 Le corps en question

Alors que c'était précisément la corporéité de l'animal (tout comme celle de l'homme) qui semblait gêner et détourner les artistes modernes (avidés de purification et de transcendance) de l'imagerie animale, c'est aujourd'hui *le corps* de l'animal et plus exactement son *apparence (the look of the animal body)*⁹⁷ qui sert le propos des artistes y ayant recours. D'ailleurs, bien qu'aucun médium n'échappe à l'invasion animale, il y a, comme l'affirme Baker, une nette prévalence pour les œuvres tridimensionnelles (sculptures, installations, performances) qui permettent une rencontre physique avec les spectateurs.⁹⁸ L'auteur constate notamment, dans cette vague, l'apparition d'une pratique esthétique nouvelle, la « taxidermie ratée » (*botched taxidermy*),⁹⁹ terme servant à caractériser « those instances of recent art practice where things again appear to have gone wrong with the animal, as it were, but where it still holds together ».¹⁰⁰ Cette pratique, que Anthony Julius qualifie par ailleurs d'aberrante dans son ouvrage *Transgressions. The Offences of Art*, fait un pied de nez à la taxidermie traditionnelle, symbole de la suprématie de l'homme sur les autres espèces, en jouant de manière trouble sur l'apparence des corps animaux.¹⁰¹ Que ce soit l'ours blanc naturalisé, couché sur son caisson de transport et recouvert d'une peau de chèvre, de Mark Dion (*Ursus maritimus*, 1995) [fig 1.9], les carcasses bestiales désarticulées de Bruce Nauman (*Untitled (Two Wolves, Two Deer)*, 1989) [fig 1.10] ou encore les faons étêtés d'Angela Singer (*Deer-atize*, 2002) [fig 1.11], les œuvres d'art relevant du « ratage taxidermique », en ce qu'elles suggèrent l'idée que quelque chose ne tourne par tout à fait rond, témoignent

pratiques artistiques qui ont recours à l'animal, bien qu'elles partagent plusieurs points communs, peuvent difficilement être réduites à une seule étiquette.

⁹⁷ Baker, *The Postmodern Animal*, 20. L'auteur souligne.

⁹⁸ Baker, *The Postmodern Animal*, 51.

⁹⁹ Baker, *The Postmodern Animal*, 55.

¹⁰⁰ Baker, *The Postmodern Animal*, 56. L'auteur souligne.

¹⁰¹ Étymologiquement composée des mots grecs *taxi*, qui signifie « arrangement » ou « ordre » et *derma*, qui signifie « peau », la taxidermie – une pratique qui est intimement liée à l'intérêt pour l'histoire naturelle et qui a connu son essor au XVIII^e siècle – répond au désir de l'homme de classer les objets naturels, de les mettre en place, de les contrôler. Comme elle consiste à insuffler une apparence de vie à des animaux morts, et de surcroît généralement abattus par l'homme, on peut certes dire que la taxidermie traditionnelle est une pratique intrinsèquement paradoxale.

d'un désir évident de s'éloigner de toute forme de vérité (qu'elle soit de nature scientifique ou non). Façonnées à partir de peau ou de matière animale ou synthétique, les créatures issues de la « taxidermie ratée » se présentent non pas comme des trophées de chasse ou des spécimens scientifiques,¹⁰² mais comme des « entités incertaines » (*questioning entities*)¹⁰³ qui viennent ébranler les certitudes humaines quant à l'organisation du monde. Bien que Baker n'y fasse pas spécifiquement allusion, il va sans dire que les figures mi-humaines, mi-animales, de « nature incertaine », intègrent pleinement une logique semblable. J'affirmerais dans cette trajectoire qu'elles sont emblématiques des œuvres contemporaines impliquant des animaux, car elles sèment le doute quant à notre compréhension des lois de la nature et elles nous ramènent à la fragilité du vivant et, par extension, à la précarité de notre propre existence à travers la loupe de l'animalité de l'homme.

D'ailleurs, comme le laisse entendre Baker, l'apparence trouble des « animaux postmodernes », va jusqu'à questionner ce que signifie être humain : « [T]he *look* of the postmodern animal – no surprises here – seems more likely to be that of a fractured, awkward, “wrong” or wronged thing, which it is hard not to read as a means of addressing what it is to be human now ». ¹⁰⁴ À l'image de la sculpture *Fuck'd* (2004) [fig 1.12] de Tony Matelli, qui présente un singe avançant péniblement et dont le corps est transpercé d'outils (signe de progrès?) et d'armes blanches (signe de puissance?), les œuvres animalières actuelles, poserais-je, semblent être le fruit de l'apparition d'un nouvel éthos en ce qui concerne notre perception du monde et, plus précisément, en ce qui concerne la place occupée par les êtres humains au sein de celui-ci. On pourrait à ce

¹⁰² La définition offerte par Giovanni Aloi de la notion de spécimen est particulièrement pertinente : « The specimen also is a deterritorialized animal body that has acquired the status of species representative through a state of isolation and preservation in scientific cabinet. The specimen is entirely a thing of zoological reference. Technically, this is called the “holotype”: a physical example used to formally describe the species it represents. As a species representative, the holotype is anonymous, and it is in its utter perfection that we find the confirmation of its universal anonymity. It embodies the canon of the species of which it is a representative. It is an animal without a personal history: it's a flat reference, a blueprint ». Aloi, *Art and Animals*, 35-36.

¹⁰³ Baker, *The Postmodern Animal*, 73.

¹⁰⁴ Baker, *The Postmodern Animal*, 54. L'auteur souligne.

titre les qualifier d'« œuvres-symptômes », ¹⁰⁵ pour reprendre les termes de Catherine Grenier, au sens où elles sont l'expression d'un changement de sensibilité face à l'ordre des choses. Il semble que la position insulaire dans laquelle la modernité a cherché à isoler les hommes, coupés des autres êtres vivants et du reste du cosmos, n'est pas le lieu paradisiaque promis. La Constitution moderne, comme l'explique Bruno Latour, qui avait pour double tâche de rendre l'homme « maître et possesseur de la nature » et de mettre fin à l'exploitation de l'homme par l'homme, n'a pas donné les résultats escomptés, ¹⁰⁶ engendrant notamment de graves problèmes environnementaux, des guerres extrêmement sanglantes et érigeant d'innombrables systèmes d'oppression. Aujourd'hui, à l'heure où l'exploitation des ressources naturelles ne cesse de s'intensifier afin de nourrir l'insatiable appétit marchand et de répondre aux besoins grandissants des consommateurs – creusant le fossé des inégalités sociales et économiques entre les plus nantis et les plus pauvres – et que la crise écologique avec le réchauffement climatique nous conduit tout droit vers l'extinction massive de diverses espèces animales et menace de nombreuses populations humaines, on voit naître une mise en doute sincère des comportements humains et de l'humanisme moderne, purement anthropocentrique. Une remise en question qui, comme on l'a vu, s'incarne au sein de plusieurs œuvres contemporaines qui font usage de la figure de l'animal.

Comme le rappelle de manière éclairante Thomas McEvelley dans son ouvrage *Sculpture in the Age of Doubt*, le modernisme, intéressé par les vérités universelles, a généralement été qualifié comme étant un « âge de la certitude », alors que le postmodernisme, plutôt enclin à défaire les grandes vérités, a, quant à lui, été associé à un « âge du doute » – le premier fétichisant l'unité ou la ressemblance (*unity or sameness*), le second, la multiplicité ou la différence (*multiplicity or difference*). ¹⁰⁷ Bien que le préfixe « post » semble forcément insinuer que le second vient *après* le premier, l'auteur affirme, à la

¹⁰⁵ Grenier, *La revanche des émotions*, 25.

¹⁰⁶ Voir Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Editions La Découverte, 2005 [1991].

¹⁰⁷ McEvelley, *Sculpture in the Age of Doubt*, 34. Comme le rappelle McEvelley, il est bon de préciser que la notion postmoderne de doute, qui consiste à remettre en cause les vérités, n'a rien à voir avec le fameux doute cartésien qui instaure un principe universel de la conscience de soi pour définir l'individu. McEvelley, *Sculpture in the Age of Doubt*, 15.

suite de Lyotard, que la distinction entre les deux orientations s'apparente davantage à une question d'attitude qu'à une question d'époque. Dans cette optique, on peut dire que si la vision moderne persiste aujourd'hui et justifie encore bon nombre de politiques de domination, des points de vue critiques et sceptiques face à cette attitude unique se font de plus en plus entendre, notamment depuis les mouvements de décolonisation et de défense des droits civiques. C'est au travers du prisme de ces courants critiques que l'intérêt pour la notion d'altérité s'est consolidée au point de devenir un enjeu central du débat contemporain, et c'est dans cette même lignée qu'un intérêt grandissant pour la « question de l'animal » semble catalyser de plus en plus d'attention. Giovanni Aloi explique dans cet ordre d'idées comment les théories critiques qui cherchent à renverser l'idéologie dominante en Occident se tournent maintenant vers l'animal, « l'ultime autre », alimentant de la sorte le processus continu de désapprentissage des certitudes construites par le discours dominant.

The binary oppositions of ideals that kept Western civilization stable in illusory definiteness are splintering, raising the possibility for a radical and critical revision of our certainties. The woman, the slave, the queer, the black and the savage have all been re-learned through a continuous and infinite process of unlearning and reconfiguring. It therefore follows that the animal, the ultimate otherness of the animal, another subject of power relations, would become part of the discourse.¹⁰⁸

Ainsi, la conception cartésienne des animaux, qui réduit ces derniers à n'être que de simples ressources pour l'homme reçoit son lot de critiques, en incitant plusieurs à repenser les fondements de la morale moderne. Pionnier en la matière, le philosophe Peter Singer, auteur de l'ouvrage *Animal Liberation*, soutient par exemple la nécessité de remplacer les *capacités intellectuelles*, comme unité du calcul moral, par les *capacités à souffrir* afin d'élargir la communauté morale.¹⁰⁹ Cette réflexion semble se matérialiser à

¹⁰⁸ Aloi, *Arts and Animals*, xvi.

¹⁰⁹ Figure influente des mouvements pour la défense des droits des animaux, le philosophe australien Peter Singer croit que la culture occidentale, de tradition spéciste, fait fausse route en prenant les capacités intellectuelles comme fondement de sa morale. Dans son ouvrage *Animal Liberation*, il défend l'idée que tous les êtres vivants susceptibles de souffrir devraient pouvoir profiter de considérations égales (et non de traitements égaux) en fonction de leurs intérêts respectifs. Et pour sûr, tous les êtres sensibles partagent au moins un intérêt : celui de ne pas souffrir. Utilitariste, la pensée de Singer, ne réclame pas comme tel des droits pour les animaux,

travers l'œuvre *Orang-outang* (2001) [fig 1.13] de Carsten Höller, dans laquelle un primate glabre, vulnérable, recroquevillé sur lui-même paraît inquiet de son sort, et dans la série d'œuvres chevalines de Berlinde de Bruyckere [fig 1.14], où des dépouilles de chevaux expriment de façon spasmodique la douleur. Mais si l'importance de se pencher sur la césure ontologique (biologique et métaphysique) entre les hommes et les autres êtres vivants n'exclut – bien évidemment – pas l'intérêt du bien-être des animaux non humains, elle dépasse largement cette question comme le pointent plusieurs auteurs (Derrida, Agamben, de Fontenay, pour ne nommer que ceux-là), car le cadre humaniste, basé sur une logique binaire, engendre divers systèmes d'exploitation au sein même du genre humain. Le sexisme, le racisme, de même que la discrimination contre les pauvres, en grande partie alimentés par la logique d'animalisation des autres, découlent d'un calcul du sujet opposant l'homme à l'animal.¹¹⁰ Affirmant dans cette veine que le discours spéciste,¹¹¹ sur lequel repose la subjectivité occidentale, est couramment employé pour discriminer n'importe quels Autres (*any social other*), Cary Wolfe soutient dans son ouvrage *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory* que l'urgence éthique et philosophique de le remettre en cause n'a rien à voir avec le fait d'aimer ou de ne pas aimer les animaux (*[it] has nothing to do with whether you like animals*).¹¹² « [A]s long as this humanist and speciesist structure of subjectivization remains intact [...] then the humanist discourse of species will always be available for use by some humans against other humans as well. »¹¹³ C'est dans cette même foulée qu'Agamben soutient que « se demander en quelle manière – chez l'homme – l'homme a été séparé du non-homme et l'animal de l'humain est plus urgent

mais clame que les êtres humains devraient mesurer si les bénéfices qu'ils retirent de la souffrance animale sont nécessaires ou supplantent moralement cette dernière. La pensée de Singer s'inspire entre autres de celle du philosophe Jeremy Bentham qui s'interrogeait sur la souffrance animale (*Can they suffer?*, écrivait-il). Singer, *Animal Liberation*.

¹¹⁰ Voir à ce sujet Le Bras-Chopard, *Le zoo des philosophes*.

¹¹¹ Le spécisme fait référence à la discrimination basée sur l'espèce et est généralement employé pour désigner l'exploitation des animaux non humains par l'homme.

¹¹² « [B]ecause the discourse of speciesism [...] can be used to mark *any social other*, we need to understand that the ethical and philosophical urgency of confronting the institution of speciesism and crafting a posthumanist theory of the subject *has nothing to do with whether you like animals* ». Cary Wolfe, *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, 7. L'auteur souligne.

¹¹³ Wolfe, *Animal Rites*, 8. L'auteur souligne.

que prendre position sur les grandes questions, sur les prétendus valeurs et droits humains ». ¹¹⁴

Réfutant de diverses façons un bon nombre d'*a priori* concernant la distinction entre l'homme et l'animal, on peut sans conteste affirmer que les œuvres animalières contemporaines participent à mettre en doute ce que Jean-Marie Schaeffer désigne comme étant la « thèse de l'exception humaine ». C'est ainsi qu'on peut interpréter l'air dubitatif du singe face à son reflet dans l'œuvre *You and Me* (1999) [fig 1.15] de Gloria Friedman non pas comme témoin de l'inaptitude animale, mais bien au contraire comme un clin d'œil à l'incrédulité de l'homme face aux capacités d'autoréflexion des singes. C'est dans cette foulée que je postule que le retour de l'animal en art prône la nécessité de rompre avec la conception ségrégationniste de l'humanité et propose de développer une cosmologie décentrée où l'homme vivrait non pas en opposition mais en symbiose avec son environnement. Catherine Grenier affirme en ce sens que « l'animal manifeste à la fois le refus de la représentation humaine et de la prévalence anthropocentrique et le recentrement de la recherche artistique actuelle sur une interrogation existentielle ». ¹¹⁵ Elle poursuit sa réflexion en soutenant que « la conception d'un corps humain déployé sur le monde, un corps englobant le politique et le social, qui a prévalu dans les années 1970, rebondit aujourd'hui sous une forme repliée, désillusionnée mais apte à la refondation, qui trouve à s'incarner dans le corps animal ». ¹¹⁶ Je dirais dans cette veine que les figures hybrides mi-humaines, mi-animales expriment un décentrement similaire, mais sans pour autant faire l'économie de la représentation de l'homme. En cela, il m'apparaît manifeste qu'à travers leur morphologie hybridée et leur nature intrinsèquement incertaine, elles s'attaquent de façon encore plus frontale et certainement plus subversive à la question de l'identité humaine.

¹¹⁴ Agamben, *L'Ouvert*, citation tirée de la couverture du livre.

¹¹⁵ Grenier, *La revanche des émotions*, 177-78.

¹¹⁶ Grenier, *La revanche des émotions*, 177-78.

1.3 Les grotesques

Hybrides, monstres, chimères, êtres composites, plusieurs nominations sont couramment utilisées pour désigner les figures mi-humaines, mi-animales. Sans vouloir rejeter ces notions qui font tour à tour surface au sein de cette thèse, le terme de *grotesque* m'apparaît globalement plus intéressant dans la mesure où, d'un point de vue historiographique, il est lié aux houleux débats esthétiques entourant la classification des figures mi-humaines, mi-animales dans l'ordre de la représentation.¹¹⁷ Il est d'ailleurs bon de rappeler que la représentation des figures mélangeant différents ordres (et impliquant de surcroît le corps humain dans leur mélange) a toujours été considérée comme étant problématique parce que, contrairement aux figures animales « régulières », elles ne respectaient pas l'esprit d'une esthétique rationnelle fondée entre autres sur le principe de la *mimesis* ou de l'imitation de la nature. Comme le rappelle Ingo Gildenhard, « Judeo-Christian theology, classicizing artistic ideals, and scientific rationality all marginalize the monstrous and the metamorphic, preferring to invest in fixed essences, to privileged the spiritual over the corporeal, and to insist on clear-cut distinctions between the human and the non-human ». ¹¹⁸ Si le mot grotesque est de nos jours communément utilisé en tant que qualificatif « souvent péjoratif, synonyme de bizarre, d'extravagant, de ridicule, de caricatural ou de parodique », ¹¹⁹ rappelons que le vocable fut initialement employé comme substantif (généralement au féminin pluriel : « les grotesques ») pour désigner les ornements fantasques – fusionnant espèces animales ou végétales avec le genre humain – retrouvés à la fin du XV^e siècle, dans diverses ruines antiques, dont les caves de la *Domus Aurea* de Néron [fig 1.16] puis, pour évoquer, dans la même foulée, les peintures murales foisonnant au XVI^e [fig 1.17] qui s'inspiraient de ces fresques néroniennes.¹²⁰ Cependant, si l'engouement à la Renaissance pour les ornements grotesques fut certain, ces représentations trouvèrent néanmoins rapidement de nombreux

¹¹⁷ Voir à ce sujet Philippe Morel, *Les Grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2001 [1997], 87.

¹¹⁸ Ingo Gildenhard, « Ontological fluidity », dans Pep Subirós (ed.), *Jane Alexander : On Being Human*, New York, Museum for African Art, 2011, 178.

¹¹⁹ Cet usage nous provient principalement du monde littéraire. Morel, *Les Grotesques*.

¹²⁰ La *Loggia di Raffaello* (1517-1519) au Vatican, réalisée par Raphaël et son élève Giovanni da Udine, est sans doute l'un des décors les plus connus de cet art des grotesques.

détracteurs,¹²¹ qui leur reprochaient essentiellement la même chose que Julius reproche aujourd'hui aux figures mi-humaines, mi-animales, c'est-à-dire de ne correspondre, substantiellement, en rien à l'ordre classique qui fait du corps humain idéalisé le point focal de la représentation. Reprenant à leur compte les propos de Vitruve et d'Horace – deux autorités intellectuelles du monde Antique qui condamnèrent vertement les représentations chimériques comme « des choses qui n'existent pas, ne peuvent exister et n'existeront jamais »,¹²² ou encore des « apparences vaines comme les rêves d'un malade »¹²³ –, les pourfendeurs des grotesques y virent la preuve que, bien qu'antiques, elles ne portaient en rien le gage de l'héritage des Anciens. Ne relevant « ni de la vérité de la nature, ni de la vraisemblance autorisée par la licence poétique »,¹²⁴ les grotesques furent tour à tour qualifiées de risibles, de simples fantaisies, de songes des artistes (*sogni dei pittori*), de caprices (*capricci*) ou, pire, de sophismes. Comme l'explique André Chastel, c'est en partie parce que « la prolifération insolente des hybrides » était contraire aux principes de l'esthétique raisonnable qu'elles furent considérées comme étant antithétiques à la représentation.¹²⁵ Pour mieux disqualifier leur valeur morale et symbolique, on les rapprocha inévitablement des représentations moyenâgeuses, où le mélange des ordres n'était pas rare. C'est donc en opposition plus ou moins directe avec l'art d'ascendance classique, associé à la raison et à la vérité, et censé refléter la grandeur de l'homme, que les grotesques, qualifiées de mensongères, furent positionnées. Comme le note Lascault dans son ouvrage *Le Monstre dans l'art occidental*, Descartes et Hegel par exemple dévalorisaient tous deux les figures monstrueuses et grotesques, les considérant comme de vaines représentations. « Inférieur [sic] aux concepts et aux représentations grecques du corps humain, les formes monstrueuses égyptiennes

¹²¹ Parmi ceux-ci, on retrouve Benvenuto Cellini et le cardinal Paleotti. Morel, *Les Grotesques*, 75.

¹²² Vitruve, *De Architectura*, livre VII, chapitre V., cité dans Jonathan Rousseau, « Grotte, grotta, excavation, grottesca, grotesque », dans Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (eds.), *Le grotesque - Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, 56.

¹²³ Horace, *Art poétique*, v.1-13. Trad. Dans Lee, 1967, p.12, note 14, cité dans Morel, *Les Grotesques*, 116.

¹²⁴ Morel, *Les Grotesques*, 75.

¹²⁵ André Chastel, *La Grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, 25.

[apparaissaient pour Hegel] comme des signifiants mutilés, opaques, *inadéquats* ». ¹²⁶
Lascault de préciser que le philosophe fait notamment appel au mythe d'Œdipe, qu'il limite à l'épisode de la rencontre avec le Sphinx, pour invoquer la supériorité de la civilisation occidentale sur le monde égyptien. En répondant à l'énigme du Sphinx, « Œdipe tue le Sphinx; cela veut dire pour Hegel que le concept remplace le symbole; que la clarté, l'adéquation, la conscience de soi, la liberté de l'esprit, l'évidence se substituent à l'opacité, à l'inadéquation, au secret, aux ambiguïtés, à l'obscurité animale ». ¹²⁷

Considérées comme une forme d'art mineur, les grotesques furent ni plus ni moins rejetées dans les marges. À l'exception de quelques rares soubresauts (incarnés par les œuvres de Francisco Goya (1746-1828), de Max Ernst (1891-1976) et de quelques mouvements modernes opposés à l'idée de la purification formelle comme l'expressionnisme, le dadaïsme et le surréalisme), cette position face aux figures hybrides et monstrueuses resta pratiquement inchangée dans le monde de l'art occidental, où les mélanges morphologiques entre les hommes et les animaux furent pour ainsi dire exclus de l'ordre de la représentation. ¹²⁸ À peine furent-elles utilisées, dans certains cas, pour

¹²⁶ Lascault fait ici directement référence à la pensée de Hegel. Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, 271.

¹²⁷ Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, 270.

¹²⁸ Si on ne peut nier, comme le défend France S. Conneley dans l'introduction de l'ouvrage *Modern Art and the Grotesque*, que l'imagerie grotesque, entendue au sens large, plus apte à rendre compte de la sombre réalité du monde, ait été un moteur important des expérimentations artistiques et visuelles des XIX^e et XX^e siècles – l'auteur allant même jusqu'à soutenir que l'omission d'en reconnaître le rôle décisif et d'en reconnaître la « robuste tradition » serait une tache aveugle importante de l'histoire de l'art –, il n'en demeure pas moins que cette affirmation ne s'applique pas, pour deux raisons principales, aux sculptures mi-humaines, mi-animales : d'abord, parce que le champ de la sculpture a échappé, jusqu'à tout récemment, à cette vague grotesque (en se détournant notamment de la figuration humaine ou, du moins, des corps grotesques comme l'entend d'ailleurs Conneley, à savoir des corps résolument faits de chair et de sang et aucunement abstraits en terme de formes); mais aussi parce que très peu de figures grotesques au sens premier du terme, à savoir mélangeant formes humaines et animales (mis à part les expérimentations surréalistes), ont fait partie du lot de l'imagerie grotesque moderne. En effet, bien que fort répandues au XIX^e siècle, les figures mi-humaines, mi-animales étaient largement confinées au champ de la caricature et de la satire sociale. D'ailleurs, David Summers, qui rattache davantage sa définition du grotesque aux *grotteschi*, écrit dans son texte « The Archaeology of the Modern Grotesque », publié dans le même ouvrage, que les grotesques ont cessé, exception faite de la vague surréaliste, de susciter un intérêt artistique et critique avec la montée du Modernisme. France S. Conneley (ed.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge,

exprimer le combat victorieux de la raison sur les pulsions et symboliser dans la même veine le triomphe de l'humanité, comme en témoigne la sculpture néoclassique *Thésée vainqueur du centaure* (1805-1819) d'Antonio Canova (1757-1822) [fig 1.18].

Qu'il soit associé aux figures mi-humaines, mi-animales ou pas, le grotesque, est globalement entendu comme toute forme résolument antithétique à l'ordre classique et à l'esthétique raisonnable. Il est ainsi appréhendé à l'aune des théories de Wolfgang Kayser et de Mikhaïl Bakhtine.¹²⁹ Kayser, intéressé par le pictural, entrevoit le grotesque, d'un point de vue romantique, comme une force pernicieuse de dissolution qui peut mener à un sentiment de terreur et d'effroi puisque sabrant les repères établis. Bakhtine, quant à lui, plus tourné vers la littérature et la culture populaire, y voit plutôt un mode de production concret en opposition à la culture savante et aux normes classiques. Si les deux sens semblent de prime abord contraires, ils peuvent tout autant être compris comme complémentaires, la dissolution laissant place à la production qui à son tour rend possible la dissolution. Comme l'avance Isabelle Ost, « la force du grotesque implique un double mouvement de déconstruction et de resémantisation » et relève d'une « puissance de déconstruction puis d'innovation ».¹³⁰ C'est ainsi, comme le précise l'auteure, que le grotesque :

en marge des discours dominants [...] de fait, décentre, délocalise les lieux de pouvoir pour inventer une réalité nouvelle. Pris dans un jeu entre subversion des règles et fondation de ses lois propres, il invite dès lors à une réflexion sur la normativité dans tous les champs de la créativité – sociale, politique, artistique ou autre.¹³¹

Cambridge University Press, 2003; David Summers, « The Archaeology of the Modern Grotesque », dans France S. Conneley (ed.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 20-46.

¹²⁹ *Das Grotteske sinen Gestaltung in Malerei und Dichtung* fut publié par W. Kayser en 1957 et traduit en anglais en 1963 sous le titre *The Grotesque in Art and Literature. L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* fut publié par M. Bakhtine en 1965. Wolfgang J. Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, Indianapolis, Indiana University Press, 1963 [1957] ; Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1965.

¹³⁰ Isabelle Ost, « Introduction », dans Isabelle Ost et al. (eds.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, 9-10.

¹³¹ Ost, « Introduction », 9.

Il m'appert important de souligner que, s'inscrivant au sein de ce double mouvement, les sculptures grotesques mi-humaines, mi-animales mettent en échec la césure ontologique entre l'humain et l'animal (tel qu'affirmé par le cogito cartésien) tout en ouvrant la porte à de nouvelles manières de concevoir l'identité et l'altérité. En s'attaquant précisément à la sacro-sainte frontière entre l'homme et l'animal par le biais du mélange morphologique, elles problématisent et mettent en tension ces deux catégories classiques, qui ont servi à définir l'idéal normatif de l'homme.

1.3.1 De la rhétorique visuelle de l'animalité aux dérives physiognomoniques

Pour faire suite à cette section sur le grotesque, il me semble essentiel d'examiner, au-delà des représentations artistiques, les implications de la rhétorique de l'animalité au sein des stratégies visuelles de représentation du genre humain. Cette section s'intéresse dans un premier temps à la façon dont la figure animale au sein de l'imagerie populaire articule la différence entre le soi et les autres ; faisant, selon son usage et sa forme, la promotion d'une identification symbolique positive ou en soutenant à l'inverse une connotation métaphorique péjorative. Dans un second temps, seront abordés les principes de la physiognomonie animale, en lien avec les entreprises anthropométriques propres aux pseudosciences du XIX^e qui ont cherché à mesurer de manière « objective » le degré d'animalisation des corps.

Comme l'affirme John Berger dans le texte « Why Look at Animals? », ¹³² le langage qui est généralement perçu comme ce qui distingue l'homme de l'animal n'a pas uniquement contribué à creuser la scission entre l'un et l'autre. Au contraire, la capacité de l'homme à produire des symboles lui a longtemps permis de tisser des liens particuliers avec les autres animaux. L'auteur cite en exemple les premières peintures rupestres qui lui font dire qu'il n'est pas déraisonnable de penser que la première métaphore (humaine) était animale. S'inscrivant à la suite de Berger, Steve Baker affirme que « [t]he idea that animals are metaphorically indispensable to humankind has certain attractions, because it proposes a relation between humans and animals which is not necessarily an exploitative

¹³² Berger, « Why Look at Animals? ».

one, nor one which necessarily works by denigrating the animals ».¹³³ Toutefois, si l'auteur convient que l'identification de l'homme à des figures animales peut être positive, le lien entre les deux tend en réalité, plus souvent qu'autrement, à être teinté d'une teneur dépréciative. « [I]n the post-Cartesian West with its continuing appetite for the dualistic and the oppositional », note à cet égard Baker, « animals [and cultural constructions of “the animal”] seem to figure [...] overwhelmingly negatively in our imaginative and our visual rhetoric. »¹³⁴

À juste titre, Baker propose l'opposition métonymie/métaphore comme outil analytique afin de départager les images animalières qui servent de modèles de celles qui, au contraire, cherchent à marquer de façon péjorative la différence. Alors que le mode de figuration métonymique se sert de l'animal en tant que symbole pour désigner un autre terme, la figuration métaphorique repose quant à elle sur un rapport de ressemblance. Autrement dit, la figure animale prend une connotation positive lorsqu'elle symbolise de façon métonymique des valeurs vertueuses comme le courage, la force ou la persévérance. On peut citer à titre d'exemples les animaux héraldiques tels que l'aigle des États-Unis, les logos des équipes de sports (les Bears de Chicago, les Sharks de San Jose, les Raptors de Toronto, etc.), mais aussi la panthère noire des Black Panthers [fig 1.19], devenue une image iconique pour ce groupe militant pour le droit des Noirs aux États-Unis à partir des années soixante. À l'inverse, la figure animale prend une connotation négative lorsqu'elle est métaphoriquement utilisée dans un cadre binaire puisqu'elle se trouve, dans ce contexte, invariablement associée au terme négatif. « When animals figure, or can easily be thought of as figuring, in binary oppositions, *they invariably represent the negative term in the opposition: “the Other, the Beast, the Brute”.* »¹³⁵ Baker relève également une distinction importante, particulièrement d'intérêt pour cette recherche, en ce qui concerne le type de figures animales choisies dépendamment du mode de représentation préconisé et de la visée du message véhiculé. « Where animal imagery is used to make statements about human identity, *metonymic representations of selfhood will typically take theriomorphic form, whereas metamorphic representations of*

¹³³ Baker, *Picturing the Beast*, 81.

¹³⁴ Baker, *Picturing the Beast*, 116.

¹³⁵ Baker, *Picturing the Beast*, 83. L'auteur souligne.

the otherness will typically take therianthropic form.»¹³⁶ En gros, les figures thériomorphiques, c'est-à-dire celles qui se présentent entièrement sous la forme animale, vont avoir une fonction métonymique valorisante et les figures thérianthropiques, c'est-à-dire celles qui résultent du mélange morphologique entre l'homme et l'animal,¹³⁷ vont pour leur part être employées pour rabaisser l'autre. « In other words », écrit Baker, « we tend to represent ourselves as wholly animal, but our others as only half-animal. »¹³⁸ Cette différence dans la rhétorique visuelle de l'animalité s'explique par le fait que les figures thériomorphiques sont pour ainsi dire « vidées de leur animalité » et viennent de cette manière à symboliser les valeurs auxquels on les rattache, alors que les figures thérianthropiques suggèrent pour leur part l'idée d'une frontière instable entre l'homme et l'animal. L'hybridité des figures sert alors à générer un sentiment d'étrangeté et de distance. C'est ainsi que les personnes représentées sous une forme composite se retrouvent à être dépeintes de façon stéréotypée, comme des êtres « animalisés », c'est-à-dire moralement dégradés, voire en marge de la pleine humanité.

Pour compléter et approfondir cette étude sur l'usage de la rhétorique visuelle de l'animalité, il me semble incontournable d'aborder le sujet de la physiognomonie animale en ce qu'elle a joué un rôle important dans l'histoire des idées, et a fortement imprégné le monde de l'art et celui des sciences. Partant du principe que « [t]out est indice dans la figure »,¹³⁹ la physiognomonie (du grec *physiko* signifiant corps et *gnomos*, connaissance) est une doctrine qui prétend que l'on peut déceler la valeur morale de l'homme en fonction de son apparence physique, un peu comme si « la configuration du corps [pouvait être lue comme] un livre »¹⁴⁰ et ainsi révéler les « dispositions profondes »¹⁴¹ de l'être. L'historien de l'art Jurgis Baltrusaitis, qui s'intéresse à la façon dont « [l]es illusions et les fictions qui naissent autour des formes [...] engendrent à leur tour des formes où les images et les légendes sont projetées et se matérialisent dans la vie »,¹⁴² se

¹³⁶ Baker, *Picturing the Beast*, 108. L'auteur souligne.

¹³⁷ Baker, *Picturing the Beast*, 108.

¹³⁸ Baker, *Picturing the Beast*, 108.

¹³⁹ Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983, 9.

¹⁴⁰ Baltrusaitis, *Aberrations*, 13.

¹⁴¹ Baltrusaitis, *Aberrations*, 9.

¹⁴² Baltrusaitis, *Aberrations*, 6.

penche dans son texte intitulé « Physiognomonie animale » sur ce qu'il appelle cette « fable de la bête dans l'homme ». ¹⁴³ Peu critique quant aux conséquences sociales de « ces spéculations sur les formes animales », ¹⁴⁴ son essai démontre néanmoins de façon probante en quoi le zoomorphisme, à savoir le rapprochement entre les traits physiognomiques du corps humain et de ceux des bêtes, s'est imposé comme un élément central des pratiques physiognomoniques et a été employé à travers les siècles et de manières diverses par les artistes et les scientifiques.

Sans détailler de façon exhaustive l'histoire de la physiognomonie, une brève recension des moments marquants de ce principe et des usages de cette pratique m'apparaît nécessaire pour comprendre le rayonnement de cette doctrine et son ancrage dans l'imaginaire et la culture occidentale. C'est à l'Antiquité grecque que remontent les premiers écrits physiognomoniques. Les traités *Physionomica*, un texte apocryphe d'Aristote, qui stipule que l'apparence physique est révélatrice des qualités morales de l'être, et *De Animabilibus* du même philosophe, qui fonde la lecture des « passions naturelles de l'âme » ¹⁴⁵ sur le rapprochement de l'anatomie de l'homme à celui des animaux, serviront tous deux de références aux adeptes de la physiognomonie. Sans disparaître des esprits, la publication en 1586 de *De humana physiognomonia* du physicien Giambattista Della Porta (1535-1615), le premier ouvrage illustré cherchant à exposer de quelle manière les traits animaliers des hommes peuvent efficacement traduire leurs dispositions intérieures [fig 1.20], donnera certainement un second souffle à la doctrine. Notons aussi que c'est à partir de la Renaissance que de nombreux artistes européens tels que Léonard de Vinci (1452-1519), Pierre Paul Rubens (1577-1640), Albrecht Dürer (1471–1528) et Charles Le Brun (1619-1690) [fig 1.21], vont manifester un vif intérêt pour l'étude des correspondances physiques entre les hommes et les animaux, y voyant un moyen plastique puissant pour traduire visuellement les passions de l'homme.

¹⁴³ Baltrusaitis, *Aberrations*, 6.

¹⁴⁴ Baltrusaitis, *Aberrations*, 52.

¹⁴⁵ Aristote cité dans Laure Joyeux, *Les animalités de l'art. Modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, Thèse de doctorat en « Art: histoire, théorie, pratique », Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2013, 78.

Après s'être répandue comme une « doctrine populaire de connaissance et de divination de l'homme », ¹⁴⁶ la physiognomonie, suite aux écrits de Johann Kaspar Lavater (1741-1801), ¹⁴⁷ connaîtra un tournant décisif au XIX^e siècle avec l'arrivée des nouvelles sciences de l'homme qui avaient pour but de saisir de façon « positive » et « objective » la nature humaine. Autrement dit, d'un art purement intuitif, la physiognomonie aura dorénavant la prétention d'être une science exacte. Toute une série de disciplines, telles la phrénologie (Joseph Gall), la craniométrie (Paul Broca) l'anthropologie criminelle (Cesare Lombroso), ayant pour mission de mesurer et de quantifier les fonctions intellectuelles des individus d'après leur apparence physique, verront alors le jour. L'observation directe et la mensuration de l'anatomie humaine (de l'angle facial ou de la boîte crânienne, notamment) serviront, dans un premier temps, à classer les êtres par type, puis, dans un deuxième temps, à les répartir selon une échelle ascendante allant du moins au plus civilisé. L'apparition de nombreux schémas visuels comparant l'anatomie d'individus de différents groupes ethniques serviront ainsi à « prouver » de façon « tangible » et « implacable » l'inégalité des races : la *Transition de l'angle facial, du singe à queue jusqu'à Apollon* (1791) [fig 1.22] de Pieter Camper, *An Account of the Regular Gradation in Man and in Different Animals* (1800) [fig 1.23] de Charles White, ou encore *L'échelle unilinéaire des races humaines et de leurs parents inférieurs* (1868) [fig 1.24] de Georges Gliddon et Josiah C. Nott sont des exemples parmi tant d'autres de ce type de schémas « scientifiques » cherchant à démontrer la supériorité de l'homme blanc sur les autres groupes ethniques selon des principes physiognomoniques. Il est à noter que dans ce genre de gradation morphologique, il était coutume d'utiliser la statue de l'Apollon du Belvédère comme modèle de l'humanité aboutie et de juxtaposer le profil d'un homme noir à celui d'un singe pour en signifier la parenté. Or, de toute évidence, ce que les schémas cherchaient à rendre visuellement explicite était que les profils qui

¹⁴⁶ Baltrusaitis, *Aberrations*, 35.

¹⁴⁷ Théologien suisse, Lavater est l'auteur de l'ouvrage *L'art de connaître les hommes par la physionomie* (1775-1778).

s'éloignaient de l'idéal apollinien déviaient de la pleine humanité et tendaient en contrepartie à se rapprocher du règne animal, prouvant ainsi leur infériorité.¹⁴⁸

Il est bon de rappeler que le fait de chercher des affinités entre les hommes et les autres animaux n'est pas un mal en soi.¹⁴⁹ Le problème, comme on peut d'ailleurs le constater avec les sciences anthropométriques, c'est que ce jeu d'associations et de projections animalières prend majoritairement forme à même une conception ségrégationniste du monde – une conception devenue un lieu commun de la pensée occidentale. Tel que le soutient Armelle Le Bras-Chopard, le discours dominant en Occident procède d'une « double opération qui [...] consiste d'une part à *définir l'homme par la domination de celui-ci sur l'animal* [et] d'autre part à *utiliser l'animal pour justifier la domination sur d'autres êtres humains* ». ¹⁵⁰ Dans cette perspective, l'animalité, ou plutôt l'*idée* – foncièrement péjorative – de l'animalité sert d'instrument pour générer une « escalade ontologique »¹⁵¹ entre les êtres humains, car l'animalité doit dans un premier temps être expulsée du sujet pour lui permettre d'advenir¹⁵² et sert dans un deuxième temps de marqueur pour identifier ceux et celles qui ont *plus* d'animalité en eux ou *que* de l'animalité en eux.¹⁵³ Dans son ouvrage *The Mark of the Beast : Animality and Human Oppression*, Mark S. Roberts décrit ce processus d'animalisation de l'autre en ces mots : « it refers specifically to the course of action that grew out of a number of theories aimed first at establishing human superiority over animals and then at the domination of certain classes and groups – a process that sought to ascribe, both “philosophically” and

¹⁴⁸ Cette logique prévalait, que les races soient pensées comme intrinsèquement distinctes ou, suite aux théories de Darwin, rendues à un différent stade de l'évolution.

¹⁴⁹ Cela peut permettre, comme le défend Jean-Marie Schaeffer, d'avoir une vision plus intégrée du genre humain. Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*.

¹⁵⁰ Le Bras-Chopard, *Le zoo des philosophes*, 16. Je souligne.

¹⁵¹ Expression empruntée à Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, 132.

¹⁵² Comme l'affirme Judith Butler dans son ouvrage *Ces corps qui comptent*, « le sujet est constitué à travers la force d'une exclusion et d'une abjection, qui produit un dehors constitutif du sujet, un dehors défini comme abject qui est, finalement, “à l'intérieur” du sujet, comme la répudiation qui le fonde ». Si l'auteure pense ici plus explicitement en terme de différenciation sexuelle, ses mots s'accordent tout à fait avec la notion d'animalité, qui, en tant que référent « abject », a constamment été identifiée comme étant la part négative de l'homme. Butler, *Ces corps qui comptent*, 17.

¹⁵³ Le Bras-Chopard, *Le zoo des philosophes*, 16.

“scientifically,” the presumed inferiority and brutality of various animals to these groups and classes ». ¹⁵⁴

Ainsi, comme le démontre si bien Stephen Jay Gould dans son ouvrage *La Mal-mesure de l'homme*, ces entreprises anthropométriques qui ont cherché à démontrer que « l'infériorité des groupes opprimés et désavantagés – races, classes, sexes – est innée », ¹⁵⁵ donc biologiquement déterminée, étaient avant tout motivées par un ensemble de préjugés racistes, sexistes et sociaux. Conséquemment, loin d'être objectifs, les résultats, fortement imprégnés par les croyances de l'époque et de celles de chacun des « savants », servaient en quelque sorte à légitimer tout un système de domination, à l'avantage de l'homme blanc. Le cas tristement célèbre de Sawtche Saartjie Baartman, surnommée la « Vénus hottentote », est un exemple éloquent des dérives scientifiques du XIX^e en ce qu'il combine à la fois des préjugés racistes et sexistes [fig 1.25]. ¹⁵⁶

Or, loin de s'être dissipés, les préjugés qui se nourrissent de la physiognomonie animale imprègnent encore largement les mentalités d'aujourd'hui ; et c'est pourquoi il importe d'y revenir. On n'a qu'à penser à la caricature portraiturant Barack Obama en chimpanzé [fig 1.26] publiée dans le *New York Post* ou aux propos, menaces et gestes haineux,

¹⁵⁴ Roberts, *The Mark of the Beast*, ix-x.

¹⁵⁵ Stephen Jay Gould, *La mal-mesure de l'homme : l'intelligence sous la toise des savants*, Trad. de l'anglais par Jacques Chabert, Paris, Odile Jacob, 1997 [1981], 19.

¹⁵⁶ Née en Afrique du Sud en 1789 de l'union de parents khoïsan et bochimane, Saartjie Baartman fut amenée en 1810 en Europe par son maître pour participer à des spectacles consistant à exhiber son anatomie hors normes. Affectée de stéatopygie, une hypertrophie adipeuse au niveau des fesses, Baartman était présentée au public européen, avide de curiosités exotiques, comme un spécimen rare de son espèce. Après avoir été un véritable phénomène de foire, soumise à des conditions extrêmement dégradantes et humiliantes, Baartman devint ensuite un objet de curiosité scientifique. Etienne Geoffroy St-Hilaire, spécialiste français de la tératologie, organisa une séance d'étude au Jardin botanique de Paris à laquelle participaient quelques artistes qui avaient pour mission d'esquisser le corps nu de Baartman dans les moindres détails pour la rédaction d'un rapport. À la mort de Baartman, George Cuvier, professeur d'anatomie comparée, effectua pour « le progrès des connaissances humaines » toute une série d'examen sur le corps de la défunte. Il procéda d'abord à un moulage de son corps – qui fut exposé dans différents musées français jusqu'en 1974 –, puis le disséqua et préleva les organes génitaux pour les conserver dans le formol. St-Hilaire et Cuvier conclurent tous deux que Baartman s'apparentait à un singe. Jean Le Garrec, *Rapport fait au nom de la commission des affaires culturelles, familiales et sociales sur la proposition de loi, adoptée par le Sénat, relative à la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud*, Assemblée nationale française, 2002 [En ligne] <http://www.assemblee-nationale.fr/11/pdf/rapports/r3563.pdf> (consulté le 5 avril 2014).

ouvertement racistes, dirigés à l'encontre de la ministre italienne de l'Intégration Cecile Kyenge et de la ministre française de la justice Christiane Taubira, elles aussi comparées à un singe dû à la couleur noire de leur peau.¹⁵⁷ Une rhétorique animalière nourrie, d'une part, par la persistance de l'idée de l'exception humaine (qui se distingue de l'animal dégradé), mais aussi, d'autre part, par la prégnance d'un schéma corporel symbolisant l'humanité (homme blanc), fortifié par l'idée que le corps soit porteur de signes distinctifs miroitant la valeur inhérente de l'individu.

Dans le cadre d'une survivance des fondements idéologiques de la physiognomonie, il n'est guère étonnant que les figures grotesques, avec leur mélange interespèce qui donne une place tangible dans l'espace de la représentation à ce référent ultime de l'altérité qu'est l'animal, ont pour effet d'engendrer un « choc ontologique » qui déstabilise les certitudes en ce qui a trait à la constitution des frontières du sujet et troublent ainsi les fondements sur lesquels s'appuie notre identité. Ce choc porte notre attention sur le fait que cette « différence ontologique » qui justifierait la hiérarchisation et la suprématie de l'homme sur le reste du règne animal n'est pas « naturelle », au sens où elle n'est pas une donnée objective qualifiable et quantifiable,¹⁵⁸ mais bien le fruit d'une décision – biopolitique, comme dirait Agamben – sans cesse réitérée,¹⁵⁹ et dont la machine moderne, par l'entremise d'un processus d'animalisation, s'est servie et se sert encore aujourd'hui pour produire de l'inhumain à l'intérieur du genre humain. Leur ambivalence et leur instabilité, peu rassurantes en ce qu'elles ne reposent pas sur une *logique*

¹⁵⁷ Elena Blum, « Affaire Taubira, Kyenge, Diaby... les autres politiciens européens confrontés au racisme », *Jeune Afrique*, 22 novembre 2013, [En ligne] <http://www.jeuneafrique.com/> (consulté le 25 novembre 2013).

¹⁵⁸ Alors que l'ensemble des cultures s'accordent généralement sur le fait que le genre humain se distingue des autres espèces animales, toutes n'ont pas cherché à tracer une ligne de partage nette et incommensurable entre les hommes et les bêtes. Florence Burgat cite à cet effet le bouddhisme, l'hindouisme et le jnisme, qui se fondent en partie sur un principe de non-violence envers les animaux. Burgat, « Animalité ».

¹⁵⁹ Voir à ce sujet : Agamben, *L'Ouvert* ; Florence Burgat, *Animal, mon prochain*, Paris, Odile Jacob, 1997; Vinciane Despret, « La différence comme occasion de pertinence : la question de l'animal », *Cahiers de psychologie clinique*, 2002, 1 (18), 9-28, [En ligne], www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2002-1-page-9.htm (consulté le 1^{er} septembre 2010).

identitaire du même, mettent de l'avant le « conflit entre l'animalité et l'humanité de l'homme ». ¹⁶⁰ Dans cet élan, leur force transgressive qui insiste sur l'aspect illusoire d'une conception monolithique du sujet, va jusqu'à mettre en péril l'idée même de l'humanité, telle que définie par les Lumières. Toutefois, sans nier les différences ni verser dans un relativisme généralisé, les figures grotesques d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd, qui ne cherchent nullement à imposer un modèle unifié, se proposent plutôt comme un *espace de possibles*, ouvert aux différences. Elles remettent ainsi en cause la nécessité de définir le sujet selon une logique binaire qui oppose l'homme à l'animal. Extrêmement problématique il va sans dire, est le fait d'utiliser ces deux universaux afin de stabiliser une définition de l'homme, car cette polarité ontologique témoigne, comme le dit si bien Vinciane Despret, d'un triple universel qui exclut « la diversité des animaux, la diversité des hommes et la diversité des manières de définir les différences ». ¹⁶¹ Plutôt que de traiter l'humain comme « une norme différentielle », ¹⁶² pour reprendre les termes de Butler, les figures grotesques mi-humaines, mi-animales permettent au contraire de traiter des différences quelles qu'elles soient, en s'écartant par le fait même de toute entreprise d'universalisation et de hiérarchisation.

C'est parce qu'elles réfutent cette manière de penser – voir l'humain comme norme différentielle – qui a prévalu si longtemps et prévaut encore aujourd'hui dans notre façon de construire le monde, que les figures grotesques mi-humaines, mi-animales opèrent un véritable *renversement*. Cela étant dit, et comme je l'ai déjà avancé, ce renversement est encore plus percutant lorsqu'il s'effectue par l'entremise de la matérialité des œuvres sculptées, par la mise en valeur de leur corps et de leur interaction avec celui du spectateur. Il convient dès à présent de m'attarder plus en profondeur aux raisons qui sous-tendent le choix de la sculpture comme médium privilégié pour traiter des figures grotesques mi-humaines, mi-animales.

¹⁶⁰ Agamben, *L'Oouvert*.

¹⁶¹ On peut par exemple, comme l'auteure, se demander *quel* animal et *quel* homme se cachent derrière LA différence entre l'Homme et l'Animal? Despret, « La différence comme occasion de pertinence », 19.

¹⁶² Butler, *Ce qui fait une vie*, 77.

1.4 Les corps grotesques matérialisés en sculpture

Lors d'une performance devant public intitulée *Que le cheval vive en moi* (2011) [fig 1.27],¹⁶³ l'artiste Marion Laval-Jeantet, du duo français *Art orienté objet*, a reçu une transfusion de sang chevalin (préalablement rendu compatible) afin de matérialiser concrètement et de manière symbolique les liens qui unissent l'espèce humaine aux autres espèces. Une fois l'injection sanguine complétée, et suite à une période de repos de quelques minutes, l'artiste, telle une centauresse, enfila des prothèses en forme de pattes chevalines et, dans une forme de rituel de rapprochement entre la femme et la bête, marcha aux côtés de son alter ego. Comme l'exemplifie cette action audacieuse de Laval-Jeantet, les œuvres qui questionnent la rigidité de la frontière (biologique et métaphysique) entre les hommes et les animaux traversent assurément tout le champ artistique. Aucun médium, pour ainsi dire, n'échappe à leur présence. Loin de vouloir mettre en doute la pertinence de ces œuvres qui partagent en partie les préoccupations théoriques qui ont été abordées jusqu'à présent, il me semble néanmoins important d'explicitier les raisons qui motivent mon choix de circonscrire mon analyse des figures grotesques au champ de la sculpture. Tout d'abord, bien que le fait d'impliquer le vivant (animaux humains et non humains) au sein d'œuvres, notamment par le biais de la performance ou de l'art biologique, ne soit pas dénué d'intérêt, il m'a semblé plus pertinent d'interroger la manière dont les représentations plastiques (de nature inerte) informent notre conception du vivant. Si, plus particulièrement, j'ai tenu à problématiser le médium de la sculpture parmi les arts de l'image, c'est, en premier lieu, parce que, comme nous l'avons déjà vu, ce dernier a servi pendant plusieurs siècles à la normalisation matérielle des frontières du sujet (l'un des plus anciens médiums artistiques, la sculpture a pendant des millénaires été lié à la figure humaine et a longtemps été pris dans l'étau de l'esthétique classique). En second lieu, c'est parce qu'*a contrario* des médiums en deux dimensions (peinture, dessin, photographie), qui ne peuvent que suggérer l'espace et les formes, la sculpture apparaît, grâce à sa volumétrie, comme étant un lieu privilégié pour donner place aux corps. Or, et c'est là le propos que je cherche à défendre ici, c'est en défaisant le corps moderne (conforme aux canons de

¹⁶³ Une vidéo de la performance est disponible à l'adresse suivante : http://www.youtube.com/watch?v=yx_E4DUWXbE (consulté le 28 septembre 2010).

l'idéal classique) que les sculptures grotesques mi-humaines, mi-animales ébranlent le sujet cartésien, un travail de déconstruction/reconstruction qui s'opère principalement grâce à la rencontre physique entre la corporalité/matérialité de la sculpture et celle du spectateur.

Similairement à Baker qui affirme que l'animal postmoderne suscite davantage d'intérêt lorsqu'il est constitué en un corps incarné, il me semble que le médium de la sculpture soit particulièrement propice à la matérialisation du renversement que les figures mi-humaines, mi-animales instaurent, à savoir une réfutation de la suprématie de l'homme par la négation de sa perfection formelle. Rappelons que la sculpture a traditionnellement été définie par rapport, voire en opposition directe, à la peinture dans une sorte de lutte incessante cherchant à établir la primauté d'un médium sur l'autre.¹⁶⁴ De façon générale, on s'en doute, c'est la capacité de la sculpture à embrasser la tridimensionnalité qui apparaît comme étant sa qualité première, un élément que la peinture ne peut, à cause de la limitation de sa surface, que pauvrement suggérer. Dotée d'une masse et d'un volume, la sculpture est, d'abord et avant tout, un objet qui se déploie dans l'espace et qui l'occupe. Comme le remarque W.J.T. Mitchell, la sculpture « does not project a virtual space, opening a window into immensity as, say landscape painting does: it *takes up* space, moves in and occupies a site, obtruding it or changing it ». ¹⁶⁵ Ainsi, contrairement à une toile peinte qui ne peut être contemplée qu'à partir d'un point de vue donné, la sculpture en ronde-bosse permet au spectateur d'en faire le tour et de l'apprécier sous différents angles. De fait, comme les sculptures s'ancrent dans l'espace réel – *prennent* l'espace, pour reprendre l'expression de Mitchell –, elles incarnent une *présence* qui favorise une rencontre physique avec le spectateur et elles génèrent chez ce dernier un ensemble de perceptions sensuelles liées aux caractéristiques de l'œuvre (masse, poids, texture, proportions, mise en espace). Cette appréciation charnelle entraîne le spectateur à

¹⁶⁴ Je pense ici à la querelle du Paragone que se sont livrée de nombreux théoriciens de l'art de la Renaissance, cherchant à identifier lequel des médiums entre la sculpture et la peinture était supérieur à l'autre. Voir à ce sujet Ruth Butler, *Western sculpture: Definitions of Man*, Boston, New York Graphic Society, 1975, et tout particulièrement le chapitre « The Paragone. A comparison between Sculpture and Painting ».

¹⁶⁵ Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 249. C'est l'auteur qui souligne.

tenir compte de la corporéité de l'œuvre et *ipso facto* de la sienne puisque leurs corps partagent le même espace.

Même si, à la base, le propos que Michael Fried développe dans son essai « Art and Objecthood »¹⁶⁶ (1967) cherche à mettre en relief les particularités propres à l'art minimal – un art généralement en trois dimensions, mais non-figuratif – et que les concepts qu'il y développe servent uniquement à mettre à mal la logique intrinsèque des œuvres se rattachant à ce courant artistique (qu'il qualifie par ailleurs de non-art), Baker propose avec justesse une relecture « positive » de la terminologie avancée par Fried pour traiter des représentations tridimensionnelles de l'animal postmoderne. Tandis que Fried, défenseur de l'autonomie intrinsèque des œuvres d'art, condamne avec véhémence l'asservissement des œuvres « littéralistes » (selon son qualificatif) qui n'existent que *pour* et *au travers* de leur rencontre avec les spectateurs, Baker conçoit à l'inverse cette nécessité comme étant une plus-value. Il écrit à ce propos : « The literalism of the thing matters: its presence, its objecthood. It is in the same space as its viewer; it confronts that viewer as an obstacle ».¹⁶⁷ Il précise ensuite en quoi l'animal postmoderne implique une relation ontologique primordiale qui lie le spectateur (sujet) à l'œuvre (objet) :

[I]t is an embodied thing, whose space includes and incorporates the viewer's body. Unable quite to contain itself, it creates something (a physical space, a situation) which comprises and binds the bodies of the viewer and of the thing itself to form a new, awkward, and explicitly non-modernist whole; only the viewer's presence complete the work.¹⁶⁸

Si la recherche de critères nouveaux, plus adaptés à la réalité de la sculpture postmoderne et de son « champ élargi » (*expanded field*), pour reprendre les mots de Rosalind Krauss, est certainement utile pour penser les diverses variantes d'œuvres possibles au sein du large horizon sculptural (où la figuration est souvent mise de côté),¹⁶⁹ il n'en demeure pas

¹⁶⁶ Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago, University Of Chicago Press, 1998.

¹⁶⁷ Baker, *The Postmodern Animal*, 53.

¹⁶⁸ Baker, *The Postmodern Animal*, 53.

¹⁶⁹ Selon Krauss, le champ de la sculpture postmoderne, pris au « sens large » (*expanded field*), s'est tellement étendu à divers horizons qu'il semble de plus en plus problématique d'identifier ce qui peut légitimement être considéré comme étant une œuvre sculpturale. C'est dans cette optique que, pour l'auteure, la sculpture ne peut se définir qu'à travers une différentiation négative : la

moins que c'est la définition que nous a léguée Gotthold Ephraim Lessing, à savoir que la sculpture est un art essentiellement préoccupé par le déploiement de corps dans l'espace, qui me paraît la plus pertinente pour aborder mon objet d'étude.¹⁷⁰ En effet, les sculptures grotesques d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd, de par leur corporalité, se frottent, d'abord et avant tout, à la question de l'espace et de son occupation, et ce, tant physique que symbolique. Il convient à cet égard de rappeler que l'expérience esthétique, au vu notamment de ce qui vient d'être abordé, ne siège pas seulement dans la tête du sujet, mais prend forme dans un contexte beaucoup plus large, qui incorpore assurément l'interaction du spectateur avec l'objet rencontré. Dans cet esprit, il s'avère important de cerner l'espace plastiquement modelé et ainsi *pris* par les sculptures pour que le renversement grotesque – qui s'exprime principalement par l'entremise de la matérialité – prenne forme.

S'il existe bien évidemment une distinction entre la réalité des corps vécus et les corps représentés, on ne peut ignorer l'impact des seconds sur les premiers. À ce titre, dans la mesure où les corps sont faits de matière, le poids et le traitement de cette dernière ne peuvent être négligés lorsque vient le temps de considérer les corps sculptés. « *[M]aterials count, materials create knowledge* », ¹⁷¹ écrit dans cette veine Baker. Pour être plus précise, je dirais que les codes de présentation et de représentation qui composent, en sculpture, un vocabulaire plastique donné, comme l'inflexion formelle donnée à la matière et le choix des matériaux par exemple, sont des éléments qui, loin d'être neutres, sont garants de certaines valeurs et peuvent produire des effets concrets sur notre réalité.

sculpture est tout ce qui n'est pas exclusivement peinture, architecture, paysage, objet ou chose. Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, Printemps 1979, 8, 30-44.

¹⁷⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, Paris, Hermann, 1990 [1766-1768]. Dans l'introduction de son ouvrage *Passages in Modern Sculpture*, Rosalind Krauss revient sur la définition de la sculpture de Lessing, rappelant que ce dernier, désireux de définir les qualités intrinsèques des différents arts, distinguait les arts de l'espace (sculpture et peinture) de l'art du temps (poésie). Elle rappelle toutefois que Lessing nuançait malgré tout son propos, arguant notamment que « All bodies, however, exist not only in space, but also in time ». Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Boston, MIT Press, 1981 [1977], 4.

¹⁷¹ Baker, *The Postmodern Animal*, 61. L'auteur souligne.

1.4.1 Le corps moderne comme limite du sujet

Bien que, comme déjà abordé, les canons classiques ne soient plus le lot de la sculpture depuis plus d'une centaine d'années, leur prévalence se fait encore sentir aujourd'hui dans notre conception moderne du corps, entendu comme étant la limite du sujet, la borne de l'individu, « l'enceinte objective de la souveraineté de l'*ego* ». ¹⁷² Comme en font état Ed Cohen et David Le Breton, ¹⁷³ le corps moderne – fruit de la quête de la rationalité et de la montée de l'individualisme – s'est progressivement constitué depuis la Renaissance à travers l'enchâssement de divers discours : philosophique, juridique, politique, économique, biomédical, militaire et, j'ajouterais, esthétique. Contrairement au corps prémoderne (ou non moderne), qui est considéré comme un élément de liaison avec le reste du monde, ¹⁷⁴ le corps moderne va plutôt s'imposer comme un point de rupture – sa fonction première étant de fixer les frontières de l'être, notamment à travers la peau, qui sert à délimiter sa surface. ¹⁷⁵ Sans raccourci, on peut dire que son invention est allée de pair avec l'avènement hégémonique du sujet moderne, que l'on définit comme un être de raison. Suivant le postulat de David Le Breton, la conception moderne du corps s'est fondée sur une triple césure qui sépare l'individu 1) du cosmos; 2) des autres; et 3) de lui-même. La première rupture ontologique extirpe l'être humain de son environnement, comme si le sentiment d'être soi ne pouvait être compatible avec celui de faire partie d'un tout. ¹⁷⁶ La seconde insiste sur l'unicité de chacun, donnant préséance à l'individu aux dépens de la communauté. Enfin, la troisième affirme la primauté de l'âme sur la chair, de la dimension spirituelle sur la réalité matérielle. ¹⁷⁷

¹⁷² David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 [1995], 8.

¹⁷³ Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*; Ed Cohen, *A Body Worth Defending: Immunity, Biopolitics, and the Apotheosis of the Modern Body*, Durham, Duke University Press Books, 2009.

¹⁷⁴ Comme les corps mis de l'avant dans les romans *Pantagruel* (1532) et *Gargantua* (1534) de François Rabelais.

¹⁷⁵ David Le Breton, *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Paris, A. M. Métailié, 1992, 24 et 27.

¹⁷⁶ Le Breton, *Des Visages*, 24 et 27.

¹⁷⁷ Cette triple césure est perçue comme étant la condition *sine qua non* de l'emprise de l'homme sur le monde naturel. Précisons que c'est surtout la dernière de ces logiques d'arrachement qui a servi à réifier le corps. Celui-ci s'est alors vu conjugué au domaine de l'*avoir* plutôt qu'à celui de

Il va sans dire que les corps sculptés selon l'esthétique classique correspondent en tout point aux impératifs du corps moderne puisqu'ils matérialisent la logique de la triple césure métaphysique, en plus de s'imposer comme modèles anatomiques. Hissés sur leurs piédestaux, les corps ainsi sculptés sont en retrait, coupés du continuum des événements où évoluent les spectateurs. Ils se présentent comme étant au-dessus de la simple incarnation terrestre, à distance des autres mortels. Unifiés, homogènes, centrés et bien balisés, les corps qui sont mis de l'avant font d'ailleurs fi de la réalité corporelle (sécrétions, maladie, vieillissement, métamorphose), évacuant par là même toute trace d'animalité. Au-dessus des corps incarnés, matériels (faits de chair et d'os), historiques, sexués et culturellement définis, ils prétendent à une forme d'universalité où l'idéal corporel refléterait la pureté de l'âme. Profondément ségrégationniste, en ce qu'elle nie toute différence, l'assise de ce modèle anatomique propose le fantasme d'un corps pratiquement désincarné, dont on retrouve la matérialisation dans le régime du corps moderne. À titre d'idéal corporel normatif, les canons classiques sont toujours et encore au cœur de notre compréhension globale de ce qu'est et doit être le corps. Comme le montrent les magazines, la télévision et le cinéma, c'est un être jeune, mince, musclé, « lifté », imberbe et nettoyé de toute « impureté » qui s'impose comme modèle.¹⁷⁸

À l'opposé, les sculptures grotesques mi-humaines, mi-animales, forcément *intéressées* par le corps (puisque l'animalité y est intrinsèquement liée), s'éloignent des représentations normées du corps humain et prolongent la désarticulation du sujet transcendant en s'imposant comme des contre-modèles (in)carnés du corps moderne, ce

l'être. On dit ainsi que l'individu a un corps, qu'il en possède un, comme si, justement, c'était un objet qui était extérieur à son être véritable, tel que le stipule, par exemple, le dualisme psychophysique qui distingue « l'homme de son corps, en faisant de ce dernier une réalité à part, et de surcroît dépréciée, purement accessoire ». Or, comme pour *être*, il faut *avoir* un corps, c'est bien ce dernier qui va être utilisé pour spécifier l'exception humaine, expression de la nature fondamentalement paradoxale du régime du corps moderne. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, 87. « Modernity might thus appear as an ensemble of practices that literally incorporates – or incarnates – a historical paradox: modernity produces and reproduces humans as both natural and cultural, biological and social, empirical and transcendental, finite and infinite, insofar as it conjures the body as a hybrid biopolitical formation which we must *have* in order to be a person. » Cohen, *A Body Worth Defending*, 10. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷⁸ Clair, *Hubris*, 21.

qui a pour effet de mettre en question concrètement les balises ontologiques du spectateur. C'est ainsi que j'affirme que la force subversive des sculptures grotesques repose sur deux éléments : non seulement engendrent-elles, comme figures qui mettent de l'avant le corps et l'animalité de l'homme, un *choc ontologique* en ce qui concerne les limites du sujet, mais plus encore, de par leur présence physique, elles amplifient et complexifient cette mise en doute par la connexion ontologique qu'elles entretiennent avec le spectateur, avec qui elles partagent l'espace. Au-delà de leur signification inhérente, les figures grotesques sculptées prennent leur sens à travers la rencontre physique qui lie le corps du spectateur au corps des œuvres.¹⁷⁹ En plus d'être, de par leur morphologie incongrue, des « entités incertaines », elles provoquent, par leur intrusion tangible dans la niche écologique du spectateur, un « excès sensoriel » : leur corporéité, qui met de l'avant et sollicite la réalité charnelle de l'existence, fait écho à celle du spectateur. Il n'est à ce titre pas étonnant que les artistes qui produisent des sculptures grotesques, comme Alexander, Piccinini et Altmejd, soucieux de représenter le vivant avec un certain réalisme, voire de manière hyperréaliste (dans le cas de Piccinini), utilisent des stratégies plastiques et formelles qui rappellent la condition organique des êtres. Bien que relevant de la sphère de la représentation, les grotesques sculptées incarnent à tel point le vivant qu'elles prennent ainsi vie en présence du spectateur. S'inscrivant plastiquement au sein du même espace que lui, elles s'immiscent dans son intimité et créent une « situation » de co-existence, d'interdépendance et de complétude. C'est ainsi que leur ambivalence ontologique vient, par ricochet, questionner l'identité même du spectateur : leur nature hétérogène, leurs contours flous et poreux qui se bousculent des frontières définitives et restrictives liées aux oppositions binaires évoquent sa propre perméabilité. Cela lui rappelle le fait que l'être humain fait partie intégrante du monde qui l'entoure, qu'il est mêlé, entremêlé à lui.

C'est pourquoi il m'apparaît intéressant de concevoir les sculptures grotesques non pas tant comme le reflet de l'avènement d'une ère advenant « après » l'humain (posthumanité), mais comme des figures qui soulignent et mettent en lumière le fait que

¹⁷⁹ Ou à l'inverse, comme c'est le cas dans la série d'œuvres discutées dans la section « Du camp à la vie nue » de Jane Alexander, le sens des œuvres prend forme dans l'impossible rencontre entre les sculptures et le spectateur.

le partage strict entre l'humain et le non humain, tel que l'avance la Constitution moderne, n'a jamais eu lieu. Elles expriment ainsi, pour reprendre les termes de Haraway et dans la continuité des travaux de Latour,¹⁸⁰ qu'au fond « nous n'avons jamais été humains »,¹⁸¹ au sens où « l'«ontologie» de l'humain n'est pas séparable de l'«ontologie» de l'animal »,¹⁸² mais aussi et surtout au sens où l'être humain n'existe tout simplement pas en vase clos. « To become one », énonce à cet effet Haraway, « is always to *become with many* »,¹⁸³ insinuant que le fait d'être ce que nous sommes ne résulte pas tant d'un processus d'exclusion, mais dépend davantage des interactions que nous entretenons avec nos « altérités significantes » (*significant otherness*).¹⁸⁴ Ainsi, si le corps classique (et par extension, moderne) est une construction, une fiction, le corps grotesque l'est assurément tout autant, mais ne fonctionne pas selon une logique analogue. Alors que le premier impose son gabarit comme prototype et dicte, de ce fait, une saga à sens unique, le second, qui n'a rien d'un archétype et qui se conjugue au pluriel, raconte une histoire qui n'est, par la force des choses, aucunement normative. Par leur corporéité ambivalente qui prévient tout processus de neutralisation, les corps grotesques s'imposent donc inéluctablement comme des sites de confrontation et de négociation puisqu'ils montrent en quoi les corps ne sont pas des réalités prédiscursives et objectives, mais des lieux de production et de matérialisation continues qui s'inscrivent à même le tissu social, se

¹⁸⁰ Il est commun aujourd'hui d'évoquer l'implosion de la nature et de la culture afin de souligner que les deux catégories ne sont pas antinomiques, mais plutôt résolument inextricables (tout système d'interprétation de la nature étant forcément marqué de l'empreinte de la culture, alors que cette dernière s'appuie inévitablement sur la nature pour légitimer ses systèmes de classification). Selon Bruno Latour, le Grand Partage, pierre d'achoppement de la modernité, n'est pas seulement mis à mal aujourd'hui (par exemple avec l'essor des biotechnologies), mais n'a en fait jamais véritablement existé, puisque la Constitution moderne, en s'affairant à séparer les sciences naturelles de la culture, a participé à la prolifération d'objets hybrides, inclassables. Or, en séparant ce qui est indissociable – la technique de la nature, l'inhumanité de l'humanité – le discours critique de la modernité n'a jamais su rendre compte des objets qu'il engendrait. C'est à cet égard, et *a posteriori* seulement, que Latour convient qu'au fond « nous n'avons jamais été modernes ». Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*.

¹⁸¹ Le premier chapitre de l'ouvrage *When Species Meet* de Donna J. Haraway est intitulé *We have never been human*.

¹⁸² Butler, *Ce qui fait une vie*, 77.

¹⁸³ Haraway, *When Species Meet*, 4. L'auteure souligne.

¹⁸⁴ Dans son ouvrage *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Haraway soutient que l'homme est indissociable de ses « compagnons d'espèces » (*companion species*) et ne peut être pensé indépendamment de ses « altérités significantes » (*significant otherness*). L'homme – comme les autres espèces – n'est pas seulement en *devenir* puisqu'il *devient avec* ses « altérités significantes ». Haraway, *The Companion Species Manifesto*.

situant à l'intersection des idées et d'un certain rapport au réel. En plus de sabrer les dualismes classiques, les sculptures grotesques mi-humaines, mi-animales, en embrassant à bras-le-corps le contre-modèle de l'humanité, permettent de penser dans un même élan les multiples formes d'altérités et donnent ainsi place à une réflexion incarnée sur l'entrelacement des notions de genre, de race, de sexualité, de classe et de filiation.

Chapitre II

2. Zones d'indistinction : l'esthétique de *l'intranquillité* et les sculptures grotesques de Jane Alexander

Zones d'indistinction : l'esthétique de l'intranquillité et les sculptures grotesques de Jane Alexander

Le conflit politique décisif, qui gouverne tout autre conflit, est, dans notre culture, le conflit entre l'animalité et l'humanité de l'homme; c'est pourquoi se demander en quelle manière – chez l'homme – l'homme a été séparé du non-homme et l'animal de l'humain est plus urgent que prendre position sur les grandes questions, sur les prétendus valeurs et droits humains.

– Giorgio Agamben¹⁸⁵

My work has always been influenced by the political and social character of South Africa. My themes are drawn from the relationship of individuals to hierarchies and the presence of aggression, violence, victimization, power and subservience and from the paradoxical relationships of these conditions to each other. The content I work with is derived from a combination of observation, media information and the experience of interaction.

– Jane Alexander¹⁸⁶

Présenté en partie dans le chapitre d'introduction « Le renversement grotesque » pour poser l'hypothèse globale de cette thèse, il me semble pertinent de citer à nouveau – et plus abondamment – l'argumentaire de Julius contre les figures mi-humaines, mi-animales pour ouvrir ce chapitre consacré aux œuvres de Jane Alexander, parce que l'auteur prend spécifiquement les sculptures de l'artiste en exemple pour étayer son propos :

There is a mixing of the human and the animal in Jane Alexander's art *that is both perplexing and disturbing*. It does not allow for contemplation because it simultaneously engages and frustrates the viewer in an *unresolvable categorising exercise*: into which category, human or animal, should the presented images placed? They are neither ducks nor rabbits, nor are they duck-rabbits. *It is our inability to alternate between coexistent representations that comprises the challenge of these artworks*. The *hybridity of the figures in Bom Boys (1998) and Butcher Boys (1985-6) is freakish, unsettling*. They comprise, to borrow Rosalind Krauss's phrase, "a transgressive thought of the human". They also disclose modern transgressive art's debt to Surrealism (consider André Breton's impossible observation, "The birds have never sung better than in this aquarium"), and its ambition to exceed Surrealism's own transgressive

¹⁸⁵ Agamben, *L'Ouvert*. Citation tirée de la couverture du livre.

¹⁸⁶ Citée dans Ashraf Jamal, « Jane Alexander: Integration Programme », dans Sue Williamson et Ashraf Jamal (eds.), *Art in South Africa: the Future Present*, Le Cap, David Philip Publishers, 1996, 22.

imaginings. *That the fundamental of hierarchies, which places the human above the merely animal, is subverted.* These are not liberating images, and their makers are not to be mistaken for animal rights activists. They do not wish to break down, in the interests of animals, what one such activist has described as the “thick and impenetrable legal wall [that] has separated all human from all nonhuman animals”. They merely undermine that wall, here and there, for the sake of dismay that it causes to those on its privileged side. These works are not instances of that benevolent postmodern celebration of “impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combination of human beings” (Salman Rushdie, on *The Satanic Verses*). On the contrary. *They are counter-Enlightenment taunts. They present the monsters, the taxidermic aberrations, that a humanity unconstrained by moral scruple, basest when confined, will produce. [...] These man-beasts, minatory or comic, deny the divinity of the human form that is the premise of Western art.*¹⁸⁷

Julius n’a certainement pas tort de qualifier le mélange entre l’homme et l’animal que l’on retrouve dans les œuvres d’Alexander comme étant à la fois embêtant et dérangent. Il est vrai que ses sculptures ne permettent pas une contemplation tranquille, mais plongent plutôt le spectateur dans une forme d’incertitude, celui-ci étant incapable de catégoriser distinctement la nature des œuvres, souvent effrayantes et troublantes, qui transgressent l’idée que l’on peut se faire de l’humain. Il me semble toutefois que l’auteur fasse fausse route dans son analyse, notamment à deux égards. Tout d’abord, et comme expliqué dans le chapitre d’introduction, le culte que Julius voue à la divinité de la figure humaine est en soi problématique, car cette forme humaine, aussi « divine » soit-elle, se rattache à une conception normative du genre humain, qui véhicule une image univoque de ce dernier. Conséquemment, les œuvres d’Alexander se trouvent discréditées, sans égard aucun pour leur contexte de production ni pour ce que leur hybridité peut évoquer. Me distançant des propos de Julius, je cherche dans ce présent chapitre à montrer en quoi le recours d’Alexander aux figures mi-humaines, mi-animales est, au contraire, une voie plastique féconde pour remettre en question toute conception ségrégationniste de l’être humain.

Influencée d’abord et avant tout par la situation sociopolitique en Afrique du Sud (marquée par le régime de l’apartheid), mais aussi par les atrocités de l’Allemagne nazie (que sa famille paternelle, de confession juive, a fuies), l’artiste sud-africaine Jane

¹⁸⁷ Julius, *Transgression*, 143-144. Je souligne.

Alexander examine à travers ses sculptures les connexions entre le racisme, les processus d'animalisation, l'oppression et la ségrégation. Comme je vais le démontrer tout au long de mon analyse, le choix de l'artiste de se tourner vers des figures mi-humaines, mi-animales est loin d'être anodin, le grotesque se situant esthétiquement en porte-à-faux de la représentation « divine » de la forme humaine, qui a notamment servi au façonnement du mythe affirmant la suprématie de l'homme blanc. Loin des canons classiques aspirant à montrer l'homme dans toute sa « splendeur morale », l'œuvre d'Alexander est préoccupée, pour ne pas dire obsédée, par le côté sombre de la nature humaine qui pousse les uns à exclure, à asservir, à violenter, voire à tuer les autres, et examine de façon plus précise les effets pervers et dévastateurs des politiques modernes de « déshumanisation » en s'intéressant particulièrement à la vie des « damnés de la terre »¹⁸⁸ et, parallèlement, à leurs tortionnaires. Son travail tout entier explore ainsi l'écart trop fréquent où l'homme s'enlise et se « déshumanise ». Il sonde les abîmes où les bourreaux et les victimes, les bêtes humaines et les proies sur lesquelles elles s'acharnent, prennent des traits bestiaux. Centrales dans le corpus d'œuvres de l'artiste, les figures hybrides mi-humaines, mi-animales, composées de corps anthropomorphes et de têtes zoomorphes, servent de point d'ancrage pour matérialiser son propos. Leurs chairs, leurs postures ou leurs expressions, qui révèlent d'importants stigmates, nous indiquent que l'on se trouve devant des êtres dépossédés ou évoluant dans des situations extrêmement précaires – des êtres qui, à l'évidence, n'ont rien à voir avec des créatures fantastiques ou merveilleuses et qui, par ailleurs, ne se rattachent pas non plus aux chimères de l'ère biotechnologique. Compte tenu de leur apparence générale, de leur teint grisâtre et de leurs yeux blafards, on aurait plutôt tendance à les entrevoir comme des êtres déçus, condamnés à l'empire des ténèbres, mais on comprend assez rapidement, grâce entre autres à la présence d'accessoires et d'éléments qui les ancrent dans le réel, que l'enfer dans lequel ils évoluent n'est pas souterrain, mais bien terrestre. Les sculptures hybrides d'Alexander personnifient ainsi les vies humaines qui sont socialement, biologiquement, politiquement et juridiquement marginalisées et qui sont, de ce fait, repoussées et maintenues de façon systématique dans une zone qui se veut interstitielle entre l'humanité et l'inhumanité.

¹⁸⁸ J'emploie ici l'expression de façon littérale, tout en faisant un clin d'œil au titre de l'ouvrage de Franz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte & Syros, 2002 [1961].

Dans cette veine, je statuerais que les œuvres évoquent et matérialisent, autant par leur forme que par leur contenu, le « conflit politique décisif » dont parle Agamben dans son ouvrage *L'Oouvert. De l'homme et de l'animal*, à savoir celui qui gouverne tous les autres conflits : « le conflit entre l'animalité et l'humanité de l'homme ».¹⁸⁹ Plus précisément, j'ajouterais qu'elles révèlent et interrogent les conditions d'exception mises en place par les États modernes pour exclure et bannir certains groupes d'individus de leur communauté civique. Ses figures hybrides peuvent en ce sens se rapprocher de la figure de l'*homo sacer*, « une obscure figure du droit romain archaïque que l'on peut tuer sans commettre d'homicide »,¹⁹⁰ convoquée par le philosophe italien dans son ouvrage *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* pour rendre compte des êtres dont la vie se trouve politiquement et juridiquement mise en jeu par le biais de leur exclusion de la cité. Ne se qualifiant pas ou ayant été disqualifié de la collectivité civile, l'*homo sacer* tombe littéralement « hors des lois », ne bénéficie ainsi plus d'aucune protection et, par le fait même, se trouve réduit aux conditions de la *vie nue*, une vie complètement assujettie au pouvoir souverain, entendu par Agamben comme étant l'instance qui a le droit de vie ou de mort sur les individus.

Sans grande surprise, la plupart des auteurs qui se sont penchés sur les œuvres d'Alexander en sont venus à la conclusion qu'elles incarnaient l'inhumanité de l'apartheid.¹⁹¹ Si ces lectures ne sont pas fausses en soi – il apparaît évident que le travail

¹⁸⁹ Agamben, *L'Oouvert*.

¹⁹⁰ Katia Genel, « Le biopouvoir chez Foucault et Agamben », *Methodos*, 2004, 4, [En ligne], <http://methodos.revues.org/131> (consulté le 1^{er} mars 2011).

¹⁹¹ Jaqueline Nolte écrit à cet égard que les œuvres de l'artiste reflètent « the horrors of dehumanization in apartheid-riven South Africa »; Okwui Enwezor souligne pour sa part la manière singulière de l'artiste de « traiter le corps de façon à lui soutirer toutes ses qualités humaines » (*treats the body with such skepticism as to undermine all qualities of humans*) ; Olu Oguibe comprend quant à lui les sculptures d'Alexander comme l'incarnation de la fusion inhumaine entre les victimes et les bourreaux. Voir à cet effet Jaqueline Nolte, « Jane Alexander. Sculpture and Photomontage », *Third text*, Automne 1996, 10 (36), 101; Okwui Enwezor, « The Enigma of the Rainbow Nation: Contemporary South African Art et the Crossroads of History », dans Sophie Perryer (ed.), *Personal Affects: Power and Poetic in South African Contemporary Art*, New York, Museum of African Art, 2004 (vol.1), 41; Olu Oguibe, « Jane Alexander », dans *Fresh Cream*, New York, Phaidon, 1999, 64. Voir aussi Tenley Bick, « Horror Histories.

d'Alexander évoque la question de la déshumanisation en se référant plus précisément au processus d'animalisation¹⁹² –, il me semble nécessaire d'aller au-delà de ce constat, qui reproduit en quelque sorte une logique binaire (où ce qui est perçu comme étant inhumain s'oppose à l'humain) et qui passe sous silence un pan important de la portée des œuvres d'Alexander, à savoir leur capacité de cristalliser et de mettre en évidence de manière transversale – c'est-à-dire au-delà du genre, de la race, de la sexualité, de la classe ou des distinctions culturelles – la vulnérabilité propre à la vie. Pep Subirós, commissaire de l'exposition *Being Human*, présentée à la Cathédrale de Durham en 2009 et consacrée au travail récent d'Alexander, mentionne à ce propos :

If there is any message in Jane Alexander's body of work, and I think there is, I do believe one of its outstanding epigraphs, if not the most important, is a plea for a deeper awareness of the fragility of our common human condition, in all its tangible and intangible dimensions, and therefore for an ethic of reciprocal respect, fairness and constructive concern born out of our shared vulnerability.¹⁹³

C'est à partir de cette idée de « vulnérabilité commune », que Subirós ne développe pas dans son propos, que je désire émettre l'hypothèse centrale de ce chapitre. En mettant en scène des êtres évoluant dans des conditions extrêmement précaires, le travail d'Alexander invite les spectateurs à s'interroger sur la valeur de la vie et sur les facteurs qui les disposent à vouloir protéger de façon sélective la vie de certaines personnes (ou populations) au détriment de celle des autres. Comme le caractère hybride des figures ne cherche pas à accentuer le clivage entre l'« humanité » et l'« animalité », mais insiste plutôt sur le fait que « l'« ontologie » de l'humain n'est pas séparable de l'« ontologie » de l'animal »,¹⁹⁴ il permet, pour reprendre les mots de Butler, de réfléchir à « la douleur humaine sans perpétuer une forme d'anthropocentrisme qui [se prête si facilement] à des fins destructrices ». ¹⁹⁵ À l'opposé de la statuaire inspirée des canons classiques, qui invite le spectateur à la contemplation et consolide ses certitudes quant au partage du monde, les

Apartheid and the Abject Body in the Work of Jane Alexander », *African Arts*, Hiver 2010, 4, 3-40.

¹⁹² Je reviendrai sur cette notion d'animalisation au cours de ce chapitre.

¹⁹³ Pep Subirós, « On Being (and Becoming) Human: Notes on Jane Alexander's Mutant Universe », dans Pep Subirós (ed.), *Jane Alexander on Being Human*, New York, Museum for African Art, 2011, 20.

¹⁹⁴ Butler, *Ce qui fait une vie*, 77.

¹⁹⁵ Butler, *Ce qui fait une vie*, 77.

sculptures hybrides d'Alexander, comme le soulève Julius, engagent le spectateur dans un exercice insoluble de catégorisation, instillant ainsi un doute existentiel, une insécurité ontologique chez le spectateur. Or, si le fait de générer un sentiment d'ambivalence n'est pas le propre des sculptures mi-humaines, mi-animales d'Alexander, en ce que ce phénomène s'étend à la plupart des figures hybrides, il sert ici plus directement de tremplin pour produire une esthétique de l'*intranquillité*, c'est-à-dire une esthétique qui, par l'indécidabilité du sujet représenté et la violence qui en émane, plonge le spectateur dans un état d'inconfort à la fois psychique et somatique que l'on peut sans doute rapprocher d'un certain sentiment de frayeur. Sommairement, la nature des œuvres d'Alexander ne réside pas dans le fait que ses figures sont *curieuses* ou *étonnantes*, mais plutôt par le fait qu'elles sont *inquiétantes* et *déstabilisantes*, et que leur raison d'être semble spécifiquement orientée vers les effets qu'elles produisent et à partir desquels en émane leur sens. Cela m'amène à postuler que les grotesques sculptées d'Alexander servent de pivots expressifs pour contrarier la « paix d'esprit » du spectateur et engendrer chez lui un sentiment d'effroi susceptible de perdurer au-delà de sa rencontre avec les œuvres. Autrement dit, c'est parce qu'elles exposent *sans pour autant le résoudre* « le conflit entre l'animalité et l'humanité de l'homme », dont parle Agamben, que les œuvres d'Alexander tendent à hanter le regardeur, à « troubler sa quiétude », lui remémorant simultanément sa propre vulnérabilité et son potentiel à perpétrer, ou à se faire le complice, d'actions violentes contre autrui. L'esthétique de l'*intranquillité* est ainsi profondément non cathartique au sens où les œuvres qui s'y rattachent ne permettent pas de libérer la charge émotionnelle qu'elles suscitent. Et c'est précisément cette absence de catharsis qui invite le spectateur à réfléchir aux confins de sa propre humanité et, potentiellement, à reconsidérer les cadres qui structurent sa façon de voir et de diviser le monde.

Intimement liée aux changements sociopolitiques sud-africains, l'évolution du travail plastique d'Alexander peut sommairement être divisée en trois grandes phases, qui correspondent aux décennies des années 1980, 1990 et 2000,¹⁹⁶ que l'on peut

¹⁹⁶ Il me semble pertinent de signaler que la production de la plasticienne, qui est fort prolifique, ne se limite pas seulement aux figures sculptées mi-humaines, mi-animales et ne se confine pas

respectivement rattacher à trois grandes périodes politiques en Afrique du Sud, soit l'apartheid, la transition vers la démocratie et la période postapartheid. Au diapason de ces bouleversements politiques, l'esthétique de l'*intranquillité* se décline par l'entremise de trois stratégies plastiques différentes que je nomme respectivement 1) la sculpture de la sensation, 2) le jeu des masques, et 3) le camp et la vie nue. Plus qu'un simple survol chronologique de la pratique de l'artiste sud-africaine, mon propos cherchera tout au long de ce chapitre à mettre de l'avant l'impact de ses différentes stratégies plastiques. Intitulée « L'art de sculpter la sensation », la première partie s'intéresse à la manière dont l'artiste traite de la cruauté commise au nom du régime ségrégationniste. Comme le laisse deviner le titre de la section, j'y argue qu'en produisant des sculptures hybrides aux corps ostensiblement mutilés, Alexander suit ce que Gilles Deleuze désigne comme étant une « logique de la sensation » afin de sonder la « zone d'indistinction entre l'homme et la bête » de manière à s'adresser directement aux affects du spectateur. La partie « Le jeu des masques » porte quant à elle sur la production artistique d'Alexander durant la décennie des années 1990, qui correspond à une ère de transition en Afrique du Sud avec l'abolition du régime de l'apartheid et l'instauration de la démocratie. Si les œuvres de cette période s'adressent toujours de façon sensible aux spectateurs, elles le font de façon beaucoup moins viscérale que les sculptures antérieures. Le monde de l'enfance et le motif du masque animalier font alors surface pour mettre en question la distribution des rôles sociaux et la construction des stéréotypes. Mon propos s'attache à démontrer comment les figures masquées d'Alexander jouent délibérément sur différents niveaux de lecture afin de mettre en relief la complexité des relations sociales et politiques. Enfin, la dernière partie du chapitre, « Le camp et la vie nue », examine les œuvres d'Alexander produites dans la dernière décennie, soit une période communément désignée de postapartheid. Dans une nouvelle lancée, l'artiste développe de nombreux projets *in situ*, autant en plein air que dans des lieux hautement chargés (églises, palais de justice, édifices coloniaux), dans lesquels elle élabore d'immenses tableaux vivants mettant en

non plus à la sculpture, mais comprend également le photomontage. Toutefois, afin de rester centrée sur mon objet d'étude, j'ai décidé de mettre de côté la plupart de ses sculptures dans lesquelles le motif de l'animalité ne se retrouve pas et, en contrepartie, choisi d'inclure à l'examen quelques photomontages dans lesquels certaines sculptures hybrides, déjà étudiées, sont mises en scène par l'artiste.

scène divers personnages ambigus aux destins invariablement reliés. Mon analyse se penche sur les relations et les rapports de force entre ceux-ci et met en lumière la manière dont l'utilisation de lieux spécifiques permet d'envisager d'un point de vue critique les luttes territoriales, autant réelles que symboliques, qui divisent les populations d'hier et d'aujourd'hui.

2.1 De l'apartheid à la question de l'animalisation : le grotesque comme contre discours

Avant de décortiquer et d'examiner les trois stratégies plastiques employées par Alexander, il convient de présenter plus globalement les grandes lignes de l'esthétique de l'*intranquillité* à laquelle chacune d'entre elles se rattachent. La présente section s'attarde ainsi à mettre en exergue les substrats de cette esthétique en s'attachant tout particulièrement à replacer le projet artistique d'Alexander dans son contexte de production. Ainsi sera-t-il question de démontrer que, des *Butcher Boys* [fig 2.3] aux *Bom Boys* [fig 2.9] en passant par *Security with Traffic (Influx Control)* (2007) [fig 2.18], l'emploi de sculptures grotesques mi-humaines, mi-animales permet à Alexander d'interroger le phénomène d'animalisation de l'autre tout en allant à rebours de cette logique ségrégationniste.

Contrairement à Julius qui condamne les sculptures d'Alexander sans s'attarder à leur contexte de production, il me semble à l'inverse indispensable de se pencher sur ce dernier pour mieux comprendre le choix de l'artiste de se tourner vers les sculptures grotesques. Au début des années 1980, soit au moment où l'artiste débutait sa carrière artistique, le régime de l'apartheid battait son plein et régissait de façon hiérarchique l'ensemble des droits et des privilèges des citoyens sud-africains à travers une biopolitique ouvertement raciste et ségrégationniste. Instauré en 1948 par le Parti national pour stopper l'érosion de la domination blanche en Afrique du Sud, ce régime suprématiste blanc reposait sur l'institutionnalisation et sur la radicalisation de mesures oppressives appliquées de façon plus ou moins méthodique depuis l'implantation de la

colonie hollandaise au Cap en 1652.¹⁹⁷ Multiséculaires et importés en partie d'Europe, les préjugés raciaux envers les Noirs ont sans aucun doute nourri l'imaginaire collectif des colons blancs. Toutefois, pour comprendre l'institutionnalisation puis le maintien d'un système raciste aussi rigide et inflexible que l'apartheid, il faut se pencher sur le passage d'un racisme ambiant qui régissait la vie et l'organisation sociale à un racisme systémique, généralisé et étendu, basé sur une idéologie extrémiste et xénophobe. Reposant d'abord sur le mythe glorificateur des Boers, les premiers fermiers et pionniers blancs d'Afrique du Sud, originaires de la Hollande, le nationalisme afrikaner s'est transformé dans la première moitié du XX^e siècle en une idéologie obsédée par la question de l'hygiène raciale. Bien que la « nation » Boer (*volk*) ait précédemment mené et perdu des guerres dévastatrices contre les Anglais et entretenu un climat de méfiance envers les colons d'origine britannique, c'est d'abord et avant tout contre le péril noir (*Swaart gevaar*) qu'elle a cherché à se définir et à se protéger afin d'assurer, d'une part, sa « pérennité biologique » (l'obsession de la pureté raciale motivant en grande partie l'instauration de l'apartheid) et, d'autre part, son plein épanouissement social, politique et économique.

Dérivé du français (« à part »), le vocable *apartheid* est un terme afrikaans qui signifie littéralement « vivre à part ».¹⁹⁸ Il désigne à la fois un cadre politique et juridique qui définit, à partir d'un système de croyances, une population comme étant plus humaine que les autres. Concrètement, les politiques qui découlaient de cette oligarchie raciale prétendaient, par l'intermédiaire d'un « développement séparé », assurer le plein « épanouissement » des différentes « nations » du pays, considérant évidemment que leurs destinées n'étaient pas semblables. Les individus étaient ainsi classés en fonction de la couleur de leur peau et se voyaient octroyer un statut racial (Blanc/Européen;

¹⁹⁷ Sur l'histoire de l'apartheid, voir Nancy L. Clark et William H. Worger, *South Africa: The Rise and Fall of Apartheid*, New York, Pearson Longman, 2004; David Welsh, *The Rise and Fall of Apartheid*, Jeppestown, Jonathan Ball Publishers, 2009; *Understanding Apartheid Learner's Book*, Musée de l'apartheid, Johannesburg, [En ligne], <http://www.apartheidmuseum.org/classroom-resources> (consulté le 22 novembre 2012).

¹⁹⁸ Jacques Derrida, *Le dernier mot du racisme*, 1983, [En ligne], <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/racisme.htm> (consulté le 22 novembre 2012).

Noir/Bantou; Indien; Coloured)¹⁹⁹ qui leur attribuait certains droits (*Population Registration Act*). Alors que la population blanche, minoritaire, profitait de privilèges exclusifs, la population noire, largement majoritaire, se trouvait légalement marginalisée, et les « Coloured », considérés inférieurs aux Blancs, mais supérieurs aux Noirs, détenaient un statut légal intermédiaire, similaire à celui des Indiens. En somme, les lois du pays régissaient entièrement la vie des habitants et, en assurant la suprématie des Blancs, accentuaient le clivage entre les différents groupes raciaux et réduisaient au maximum les contacts entre ces derniers – n’admettant que les rapports hiérarchiques entre patrons et serviteurs. Au cœur même de l’architecture politique de l’apartheid, la biologisation des différences – soutenue par diverses thèses religieuses et pseudoscientifiques – servait à justifier le traitement différentiel des groupes. En plus de diviser le territoire (de façon bien partielle) entre les différentes « nations » (*Group Areas Act*), les lois qui se déclinaient en fonction de la « barre de couleurs » (*colour bar*)²⁰⁰ régulaient de façon invasive la vie intime de la population de manière à préserver la pureté (biologique) de la race dite supérieure. Les mariages mixtes étaient ainsi interdits (*Prohibition of Mixed Marriages Act*), de même que les relations sexuelles entre des individus de races distinctes (*Immorality Amendment Act*). Dans son ouvrage *The Rise and Fall of Apartheid*, David Welsh décrit l’étendue du découpage social en ces mots :

The obsession with separation extended to virtually every sphere of society, including public facilities, restaurants, transport, beaches and even learned societies; “mixed” sport was prohibited; blood given by donors was racially separated, and the dead were in racially segregated cemeteries. Many of these manifestations of separation were colloquially termed “petty” apartheid, although there was nothing petty about the monstrous indignities that it inflicted on its targets.²⁰¹

¹⁹⁹ Étaient classés dans la catégorie « Coloured », les descendants à travers les siècles des unions entre Européens et Africains ou tous ceux qui, par la couleur de leur peau basanée, étaient soupçonnés de l’être. Aussi, les descendants issus des communautés provenant des Indes orientales, arrivées en Afrique du Sud plusieurs siècles auparavant, étaient rangés dans cette catégorie. Voir Immanuel Wallerstein, « The Construction of Peoplehood: Racism, Nationalism, Ethnicity », *Sociological Forum*, Printemps 1987, 2 (2), 373-388.

²⁰⁰ Expression utilisée en référence à la loi sud-africaine sur la classification raciale hiérarchique imposée par le gouvernement durant l’apartheid (*Population Registration Act*).

²⁰¹ Welsh, *The Rise and Fall of Apartheid*, 56.

Par le simple fait d'être née blanche (et d'être « classée » comme telle) dans ce pays tordu, Alexander a pu jouir – peut-être pas sans douleur ni sans un sentiment profond de grande injustice, comme en témoignent d'ailleurs ses œuvres – de privilèges systématiquement refusés à la majorité de ses concitoyens pour un motif aussi absurde que la couleur de leur peau. L'Université Witwatersrand, où a étudié l'artiste, était, comme la plupart des universités du pays, exclusivement réservée aux Blancs. Le système d'éducation, soi-disant pensé pour développer le plein potentiel des individus selon leurs capacités biologiques, n'était pas le même pour tous : les Blancs étaient formés pour devenir des professionnels ou des intellectuels, alors que les Noirs l'étaient pour devenir des manœuvres.²⁰² Suivant cette logique, l'éducation artistique était réservée aux Blancs, les seuls capables de s'élever au-delà des tâches manuelles.²⁰³ Les institutions artistiques du pays ont ainsi participé activement à la stratification sociale en écartant systématiquement la population noire de leurs murs : l'accès aux musées était soigneusement contrôlé suivant les règles en vigueur associées à la « barre de couleurs » et, selon les époques, l'entrée muséale était limitée, voire interdite aux Noirs. Également – est-ce nécessaire de le spécifier? – les institutions étaient exclusivement dirigées par des Blancs. Mais plus encore, la violence du système de l'apartheid, traditionnellement oblitérée par le milieu artistique blanc, n'était pas un terrain d'investigation très prisé en son sein.²⁰⁴ Du reste, les institutions artistiques, profondément conservatrices, ont non

²⁰² Adoptée en 1953, la loi sur l'éducation bantoue (*Bantu Education Act*) précisait dans le détail le curriculum des écoliers noirs, soit un curriculum élaboré pour prévenir leur possible intégration dans la communauté blanche. Dans un discours, prononcé en 1954, sur la nécessité d'implanter un tel système, H.F. Verwoerd, ministre des Affaires indigènes (*Native Affairs*) déclara : « The Bantu must be guided to serve his own community. There is no place for him in the European community above the level of certain forms of labour. [...] Up till now he has been subjected to a school which drew him away from his own community and partially misled him by showing him the green pastures of the European but still did not allow him to graze there ». Citation tirée de Welsh, *The Rise and Fall of Apartheid*, 64.

²⁰³ Voir à ce sujet John Peffer, *Art and the End of Apartheid*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, 24.

²⁰⁴ Comme en témoigne l'ouvrage de Sue Williamson *Resistance art in South Africa*, publié en 1989, on peut certainement nuancer cette affirmation, car la réalité sociopolitique devint, à partir des années 1980, un sujet d'intérêt pour plusieurs artistes, et ce, de tous horizons confondus. Sue Williamson, *Resistance art in South Africa*, Le Cap, Double Storey Books, 2004 [1989]. Près d'Alexander, Paul Stopforth, professeur à l'Université Witwatersrand, avait par exemple répondu à la mort de Steve Biko par une installation intitulée *Torture and Deaths in Detention* (1977). Il est bon aussi de mentionner que la conférence « The State of Art in South Africa », tenue à

seulement mis de côté l'art qui ne répondait pas aux canons européens, mais étaient encore, soulignons-le, profondément attachées aux canons anciens.

Dans un tel contexte, on peut assurément soutenir qu'à cent lieues d'être innocent, le recours d'Alexander à des figures grotesques, s'écartant de toute vision normative du genre humain, constitue en soit un contre discours face au récit hégémonique prônant la séparation des races. Comme en fait d'ailleurs état son mémoire de maîtrise, « *Aspects of Violence and Disquietude in Late Twentieth Century Three-Dimensional Human Figuration* », ²⁰⁵ l'artiste exprime clairement la nécessité de s'éloigner, autant d'un point de vue formel que discursif, de l'idéal classique en sculpture, qui, comme le précise-t-elle, s'est développé en maintenant une distance physique avec le spectateur afin de susciter chez lui une appréciation morale par le biais de l'élévation (sur des piédestaux) de figures humaines formellement et matériellement policées. ²⁰⁶ Sa position face à l'idéal classique se trouve ainsi diamétralement opposée à celle de Julius, qui voit dans l'écart à la norme en sculpture la négation de la divinité de la forme humaine. Or, c'est précisément contre cette prémisse de l'art occidental qu'Alexander a toujours cherché à positionner sa pratique artistique, sachant pertinemment que les canons classiques ont été instrumentalisés en faveur du discours colonial, définit par Lize van Robbroeck, comme

l'Université du Cap en 1979, se conclut par une promesse de la part des artistes (blancs) participants : tous s'étant engagés à refuser de représenter l'Afrique du Sud sur la scène internationale tant et aussi longtemps que les institutions artistiques subventionnées par l'État n'accepteraient pas la présence d'étudiants noirs et blancs côte à côte. Notons toutefois qu'aucun artiste noir n'avait participé à la conférence, malgré l'invitation qui leur avait été lancée. Aussi, trois ans plus tard, un festival multidisciplinaire intitulé *Culture and Resistance* (1982), organisé par le Medu Art Ensemble, un regroupement d'artistes militants ouvertement antiapartheid, s'est tenu à Gaborone au Botswana afin que les artistes exilés puissent y participer. L'objectif central de l'événement, qui s'est achevé par l'exposition *Art Towards Social Development and Change in South Africa*, était de tisser des liens entre les différentes communautés afin de décloisonner le monde de l'art et de réfléchir au rôle de l'art dans la résistance antiapartheid. John Peffer écrit ceci au sujet de l'événement : « Almost everyone at Gaboro in 1982 agreed that artists were "workers." This terminological shift from the individual to the collective, and from artist to worker, had the added benefit of temporarily making the race of the maker less relevant to the act of creation – or of interpretation. No longer were there (white) "artists" and (black) "township artists." From now on, they were all "cultural workers" ». Peffer, *Art and the End of Apartheid*, 80.

²⁰⁵ Jane Alexander, *Aspects of Violence and Disquietude in Late Twentieth Century Three-Dimensional Human Figuration*, Université Witwatersrand, Mémoire de maîtrise non publié, 1988, 1.

²⁰⁶ Alexander, *Aspects of Violence and Disquietude*, 14.

étant « a by-product of modernity, [...] largely based on Enlightenment ideals of progress in which rationalism, materialism, innovation, individualism and liberal humanism are highly prized as unique modern European traits ».²⁰⁷ Citant en exemple le travail de Duane Hanson, de George Segal, de Mark Prent, de Malcolm Poynter et du duo composé d'Edward Kienholz et de Nancy Reddin Kienholz, Alexander soutient qu'une fois désacralisée et débarrassée des dictats classiques, la sculpture – notamment de par la proximité physique engendrée par la tridimensionnalité – a le potentiel plastique d'engager le spectateur autrement que d'une manière purement intellectuelle ou morale. « [T]here is the potential for both form and content to appeal outside of an exclusively intellectual comprehension or moral appreciation », ²⁰⁸ écrit-elle à ce sujet, précisant par ailleurs que certains aspects formels et expressifs propres au médium (format de grandeur nature, moulage corporel, disposition dans l'espace, réalisme, inclusion d'objets trouvés) peuvent être utilisés pour éveiller une réponse physique, voire viscérale, chez le spectateur, notamment en ce qui a trait à certains aspects liés à la violence.

Malgré le fait que l'artiste, plutôt avare de commentaires en ce qui concerne ses propres œuvres, ne précise ni dans son mémoire ni ultérieurement les motifs qui l'ont poussé à se tourner vers les figures grotesques, on peut sans trop se tromper émettre l'hypothèse que ce choix est motivé par deux raisons principales. L'utilisation des figures mi-humaines, mi-animales permet, d'abord, de faire référence au processus d'animalisation de l'autre ayant notamment servi à l'instauration de l'apartheid en fortifiant les marqueurs liés à la biologisation des différences entre les différents groupes ethniques du pays (Blancs, Noirs, Métisses et Asiatiques). Mais il permet aussi, dans un même temps, – et c'est là la force des grotesques d'Alexander – d'éviter d'identifier les figures à des individus ou des groupes particuliers afin de sortir et de mettre en échec toute lecture binaire qui réitérerait les dichotomies entre l'un et l'autre, entre l'homme et l'animal, entre le Blanc et le Noir.

²⁰⁷ Lize van Robbroeck, « Writing White on Black. Identity and Difference in South African Art Writing of Twentieth Century », *Third Text*, 2003, 17 (2), 171.

²⁰⁸ Alexander, *Aspects of Violence and Disquietude*, 14-15.

2.1.1 La question de l'animalisation

Bien qu'Agamben n'aborde pas spécifiquement le cas sud-africain, sa pensée – et plus précisément ses concepts de vie nue, d'*homo sacer* et d'état d'exception – me semble particulièrement indiquée pour envisager le travail d'Alexander, car elle peut servir d'outil analytique pour décortiquer le mode opératoire du régime de l'apartheid, qui s'est construit sur l'idée même de la distinction des existences. Intéressé par « le seuil critique qui produit l'humain »,²⁰⁹ Agamben affirme que l'homme n'est pas le fruit de l'articulation et de la conjonction entre le corps et l'âme, comme on a tendance à le définir, mais qu'il doit plutôt être compris comme étant le résultat de la césure *pratique et politique* séparant l'humanité de l'animalité.²¹⁰ Or, comme cette opération de partage entre l'homme et l'animal est, d'une part, assortie d'un jugement de valeur hiérarchique et s'accomplit, d'autre part, à l'intérieur même de l'homme, elle n'a pas de conséquences néfastes que pour les animaux, mais est aussi préjudiciable envers le genre humain. Ainsi, l'animalité, ou plutôt l'idée générique et négative de celle-ci, servirait d'instrument pour exclure de l'humanité ceux qui, au sein même du genre humain, échoueraient à se qualifier, soi-disant en portant des traces d'animalité en eux.²¹¹ C'est donc en rejetant le non-humain au sein même du corps de l'homme que la « machine anthropologique moderne »²¹² permet, selon Agamben, la création d'un vaste ensemble de catégories intermédiaires entre l'humanité et l'animalité (par exemple, le chaînon manquant, les esclaves, les Noirs, les Juifs, les barbares, les étrangers, les sans papiers, etc.).

Malgré leurs divergences et leurs particularités, qu'il ne faudrait pas confondre, on remarque que toutes les formes et mouvements extrêmes de racisme en Occident – colonialisme, esclavagisme, nazisme et apartheid – ont eu recours au processus d'animalisation des races jugées inférieures dans l'élaboration de leur propagande afin de les exclure de la « pleine humanité » et de justifier les traitements différentiels qu'on leur réservait (leur mise au ban, comme dirait Agamben), voire la violence extrême allant, comme dans le cas de la Shoah, jusqu'au génocide. Dans son ouvrage *The Mark of the*

²⁰⁹ Agamben, *L'Ouvert*, quatrième de couverture.

²¹⁰ Agamben, *L'Ouvert*.

²¹¹ Voir à ce sujet Le Bras-Chopard, *Le Zoo des philosophes*; Roberts, *The Mark of the Beast*.

²¹² Agamben, *L'Ouvert*, 55.

Beast : Animality and Human Oppression, Mark S. Roberts rappelle que le processus d'animalisation peut être compris comme un outil de répression lorsque ce dernier :

refers specifically to the course of action that grew out of a number of theories aimed first at establishing human superiority over animals and then at the domination of certain classes and groups – a process that sought to ascribe, both “philosophically” and “scientifically,” the presumed inferiority and brutality of various animals to these groups and classes.²¹³

Agamben insiste pour sa part sur le fait que la vie comme telle ne peut pas être définie, mais doit sans cesse être articulée. Il rappelle notamment que « [l]es Grecs ne disposaient pas d'un terme unique pour exprimer ce que nous entendons par le mot vie », mais employaient deux mots qui, bien que provenant de la même racine, étaient sémantiquement distincts.²¹⁴ Le mot *zoe* servait à exprimer « le simple fait de vivre, commun à tous les êtres vivants (animaux, hommes, dieux) »; le mot *bios* signifiait quant à lui « la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe ». ²¹⁵ Alors que la *zoe*, en tant que « simple vie naturelle » ou « simple vie reproductive », était confinée à la sphère domestique (*oikos*), le *bios* était quant à lui politiquement qualifié (donc propre à la *polis*). Le propos d'Aristote, qui affirme que « l'homme est un animal vivant et de plus capable d'une existence politique », ²¹⁶ illustre bien cette dichotomie. C'est plus exactement à travers le superlatif « de plus », où se joue la modalité du passage entre la simple vie animale et la vie politique, que prend forme l'exclusion de la vie naturelle du politique et, sournoisement, son inclusion. Le pouvoir exerce en ce sens une relation spécifique à la vie, dont il détermine la valeur : alors que la vie politiquement qualifiée

²¹³ Roberts, *The Mark of the Beast*, ix-x.

²¹⁴ Agamben, *Homo Sacer*, 9.

²¹⁵ Agamben, *Homo Sacer*, 9.

²¹⁶ « L'homme pendant des millénaires », écrit Michel Foucault, « est resté ce qu'il était pour Aristote : un animal vivant et de plus capable d'une existence politique; l'homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question. » Michel Foucault cité par Agamben, *Homo Sacer*, 11. Bien qu'Agamben adhère à la thèse du biopouvoir avancée par Foucault, il souhaite « corrige[r], ou tout au moins complète[r] » la réflexion sur les rapports entre la vie et le pouvoir proposée par le penseur français. En situant historiquement le passage du pouvoir souverain au biopouvoir, Foucault n'a pas réussi, aux yeux d'Agamben, à entrevoir comment l'un et l'autre étaient profondément liés. La thèse du philosophe italien – qui concerne « ce point de jonction caché entre le modèle juridico-institutionnel et le modèle biopolitique du pouvoir » – arrive au constat que « l'implication de la vie nue dans la sphère politique constitue le noyau originaire – quoiqu'occulté – de pouvoir souverain ». Agamben, *Homo Sacer*, 14.

(*bios*) est légalement encadrée, la simple vie (*zoe*) ne l'est pas. Sa mise au ban témoigne néanmoins de son inclusion (par une « prise en dehors ») dans la structure politique. C'est ainsi que l'auteur développe le concept d'exception, « consubstantielle à la politique occidentale », précise-t-il, afin de rendre compte de ce mécanisme complexe d'inclusion par l'exclusion.²¹⁷ Il décrit l'état d'exception comme étant une zone incertaine, un « *no man's land* entre le droit public et le fait politique et entre l'ordre juridique et la vie ».²¹⁸ Or, c'est précisément cet état d'exception qui produit la figure de l'*homo sacer* et les conditions de la vie nue, c'est-à-dire « la vie *tuable* et *insacrifiable* de l'*homo sacer* ».²¹⁹ Bien que la locution latine signifie littéralement l'« homme sacré », le mot *sacer* ne fait pas ici référence au religieux, mais dénote plutôt le caractère négatif du qualificatif, à savoir l'idée de la damnation. On pourrait ainsi traduire l'expression *homo sacer* par l'« homme maudit » : celui qui est mis à part. Sa vie est considérée comme étant insacrifiable, au sens où sa perte ne représente pas un sacrifice, c'est-à-dire une privation ou un renoncement quelconque.

Le parallèle que l'on peut tisser entre la théorie d'Agamben et la réalité politique de l'apartheid est frappant à plusieurs égards. En privant la population noire du droit de vote, le régime de l'apartheid instaure un cadre légal qui distingue les vies qualifiées, c'est-à-dire celles aptes à prendre part aux choix de la société, de celles qui sont politiquement exclues et qui subissent les décisions politiques des premières. Il crée ainsi un clivage entre ceux qui, répondant à une certaine norme morphologique, sont considérés comme étant « pleinement humains », et ceux qui, n'y répondant pas, se voient jetés au zoo et se retrouvent dans des conditions de vie nue face au pouvoir étatique. Inévitablement, ce type de bannissement se fonde sur une violence systémique qui débouche inéluctablement sur un biopouvoir mortifère, l'usage de la force étant nécessaire pour appliquer et maintenir ce type de système coercitif. Contrôle abusif, arrestations arbitraires, exécutions sommaires, disparitions, détentions indéfinies et sans procès, torture et mortalité en prison étaient, par exemple, des choses courantes durant l'apartheid.²²⁰ Sans

²¹⁷ Agamben, *Homo Sacer*, 15.

²¹⁸ Agamben, *État d'exception*, 10. L'auteur souligne.

²¹⁹ Agamben, *Homo Sacer*, 16. L'auteur souligne.

²²⁰ Welsh, *The Rise and Fall of Apartheid*, 73.

compter qu'en plus de la politique régulière d'exclusion, le gouvernement sud-africain avait périodiquement recours à l'état d'urgence afin de réprimer toute manifestation antiapartheid, légitimant ainsi le recours à une violence extrême. Il s'agissait d'une forme d'exception, pourrait-on dire, sur un état d'exception.²²¹

Comme en fait état John Peffer dans son ouvrage *Art at the End of Apartheid*, de nombreux artistes noirs sud-africains ont eu recours à des figures animalisées pour incarner la violence et la brutalité quotidiennes de l'apartheid, démontrant ainsi « an understanding of a fundamental condition of colonized people, that is, their own status as “animals,” as instrumentalized beasts of burden and as fungible *objects* for labor (and for abuse) in the economy of the colonial “masters” ». ²²² Les dessins *Copulation* (1970) [fig 2.0] d'Ezrom Legae et *Man with Lamb* (1965) [fig 2.1] de Dumile²²³ sont représentatifs de cette approche. Legae dépeint, dans un style naturaliste et expressif, ce qui semble être une union sexuelle forcée, un viol, entre un homme et un cheval et où le premier est l'agresseur. Ce dernier, que l'on aperçoit de dos, agrippe avec force la bête, à la fois musclée et famélique, qui se débat avec véhémence. Similairement, Dumile met en scène un homme en fuite ayant la tête d'un animal prédateur et kidnappant avec une fougue impétueuse un agneau. Le regard de la proie, censée n'être qu'une bête sans âme, renferme plus d'« humanité » que celui de l'homme, transformé en une bête féroce et sans vergogne. Ces œuvres reflètent avec puissance les conséquences de l'état d'exception dans lequel la logique d'animalisation propre au régime ségrégationniste plonge les membres de la communauté noire sud-africaine et elles mettent en question, par le fait même, l'humanité au nom de laquelle un tel régime peut exister.

Bien qu'Alexander n'ait pas vécu de manière aussi personnelle et intime les souffrances infligées aux victimes de l'apartheid, son travail s'inscrit clairement dans la continuité de

²²¹ Comble de la perversité, l'état d'urgence était souvent mis en place à la suite de répressions sanglantes du gouvernement contre la population noire. Il fut notamment décrété après le massacre de Sharpeville en 1960, alors que 69 personnes participant à une manifestation contre l'imposition du port obligatoire du passeport (*dompass*) avaient été tuées – 52 d'entre elles auraient été atteintes d'une balle dans le dos alors qu'elles fuyaient la répression policière. Welsh, *The Rise and Fall of Apartheid*, 121.

²²² Peffer, *Art and the End of Apartheid*, 48. L'auteur souligne.

²²³ De son vrai nom Mslaba Zwelidumile Mxgasi Fen.

celui des artistes précités et cherche, comme le leur, à défaire l'idée de l'humain en tant que norme différentielle. L'hybridité de ses sculptures nous renvoie ainsi au conflit décisif dont parle Agamben, c'est-à-dire celui entre « l'animalité et l'humanité de l'homme », et nous rappelle que ce n'est pas l'articulation entre l'âme et le corps qui produit l'homme, mais bien la césure *pratique* et *politique* qui départage l'humanité de l'animalité.²²⁴ Mais, plutôt que de plaider à travers ses œuvres en faveur de l'élargissement des droits humains, les sculptures d'Alexander nous invitent, comme le fait Agamben, à questionner cette opération même de partage, qui produit du « plus » et du « moins » humain, et qui engendre autant d'atrocités.

À n'en pas douter, les figures d'Alexander, peuvent être assimilées à des *homines sacri*, soit des êtres bannis de la cité, dont le corps biologique est exposé à la violence de l'État; des êtres que l'on peut éliminer, tuer « légitimement », sans que leur vie, une fois perdue, ne soit perçue comme un sacrifice par la nation même qui les jugeait nuisibles. Mais là où réside la particularité et la force du travail d'Alexander, c'est qu'au lieu de présenter des figures sous les traits de groupes précis, facilement identifiables, et qui ont été particulièrement visés par les violences étatiques (ex. : les Noirs dans le cas de l'apartheid sud-africain, les Juifs dans le cas de la Shoah ou encore les Afrikaners, victimes des camps de concentration britanniques durant la guerre des Boers), ses grotesques, avec leurs têtes zoomorphes et leur carnation grisâtre, s'attachent au contraire à sortir de toutes formes d'identification ou de taxinomie précises, insistant par ce flou ontologique sur l'interchangeabilité et l'interdépendance des êtres. Il est par ailleurs important de préciser que cette ambivalence quant à l'identité des figures ne traduit pas – et ce, d'aucune façon – un relativisme envers la douleur des uns (et encore moins un révisionnisme ou une forme de négationnisme), mais sert au contraire de modalité plastique pour figurer, à distance d'une vision ségrégationniste et profondément inégalitaire du monde, la vulnérabilité commune des êtres, rappelant, du coup, l'inextricable relation qui lie les bourreaux à leurs victimes.

²²⁴ Agamben, *L'Ouvert*.

Pour conclure cette section, il convient d'examiner les deux éléments plastiques principaux qui marquent l'ensemble du corpus d'Alexander et son esthétique de l'*intranquillité* – à savoir 1) l'usage spécifique de figures hybrides composées de corps humains surmontés de têtes animales, et 2) la couleur cendrée ou grisâtre de leur chair – puisque ce sont ces éléments qui, en particulier, insistent, non pas sur ce qui serait susceptible de différencier et de diviser arbitrairement les êtres humains, mais plutôt sur ce qui les unit de façon véritablement universelle, à savoir la fragilité implacable de leur existence respective.

1) Tout d'abord, il est certainement légitime de se demander en quoi, entre toutes les formes de figures grotesques mi-humaines, mi-animales possibles, le recours à l'hybride (avec un corps humain et une tête animale) apparaît comme la forme idéale pour Alexander pour sonder le fameux « conflit entre l'humanité et l'animalité de l'homme ». Autrement dit, pourquoi est-ce l'hybride qui s'impose comme *figure* dans son travail et non pas des grotesques aux morphologies complètement emmêlées, comme on les trouve notamment dans le travail de Piccinini? Il me semble que l'on puisse trouver des éléments de réponse dans la distinction que l'on est à même de faire entre le « visage » et le « corps », si l'on considère que le premier est plus près du spécifique (de l'individu) et que le second, malgré toutes les différences anatomiques possibles, se rapproche davantage de ce qui est commun (si l'on conçoit le corps comme étant la source des sensations). Le visage, comme en fait foi le propos de David Le Breton, est intimement – et doublement – lié à l'humanité de l'homme. Dans une acception large, entendu comme le « miroir de l'âme », il est le vecteur premier de la reconnaissance au sein même du genre humain. Autrement dit : est humain celui qui a un visage. Mais plus encore, généralement dénudé, le visage se donne à voir, s'offre au regard des autres et agit comme le lieu privilégié de l'expression de la « différence infinitésimale »,²²⁵ dans la mesure où c'est à travers lui que l'on reconnaît un individu. Il n'est à ce titre guère surprenant qu'un philosophe comme Emmanuel Levinas – intéressé par la responsabilité

²²⁵ Le Breton, *Des Visages*, 52.

éthique – ait choisi d'utiliser le terme *visage* comme synecdoque pour désigner autrui.²²⁶ Or, suivant la logique binaire, le visage est entrevu comme étant un des privilèges de l'homme, les animaux, d'après l'œil humain, en étant invariablement dépourvus. Cela explique en partie pourquoi la rhétorique d'animalisation de l'autre, qui consiste à mettre en œuvre une violence symbolique à son égard, passe généralement, et en première instance, par le rabaissement de son visage. L'autre a une gueule, une face de rat ou de singe, un faciès, mais il n'a pas de visage. La haine de l'autre amène à sa défiguration, la dignité associée au visage lui étant refusée.²²⁷ Dans cette veine, quand la rhétorique de l'animalisation s'applique à une population d'êtres humains en particulier, les individus « animalisés » s'incarnent comme les spécimens d'un groupe homogène impossible à distinguer. Une meute dangereuse qu'il faut contrôler, dans les cas extrêmes, via la domestication (esclavagisme) ou, pire, via l'extermination (génocide).

« De la lecture raciste du visage au refus du visage animal, une même logique est à l'œuvre »,²²⁸ note Florence Burgat. « L'individu relégué du côté de l'animalité exhiberait sa moindre humanité jusque dans les traits de sa face : dévisager l'humain pour y déceler les signes de la bestialité et ne pas dévisager l'animal au risque d'y voir de l'humanité, tel est le regard aveugle porté sur le visage des vivants »,²²⁹ de poursuivre l'auteure. À la lumière de ces considérations, on peut dire que les hybrides d'Alexander mettent justement à mal ce raisonnement dialectique, et ce, à travers plusieurs strates. D'une part, bien que le recours à des têtes zoomorphes fasse indubitablement référence à la rhétorique de l'animalisation, le fait que ses figures ne soient pas associées à un groupe spécifique permet de sortir d'une logique ségrégationniste et de toute forme de représentation hostile et stéréotypée, sans pour autant faire l'économie de la violence du représenté. D'autre part, et c'est ce qui vient complexifier la lecture des œuvres, les

²²⁶ Voir à ce sujet Emmanuel Levinas, « Le visage et l'extériorité », dans *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche, coll. « biblio essais », 1998, 201-277.

²²⁷ Le Breton, *Des Visages*, 13.

²²⁸ Florence Burgat, « Logique de la légitimation de la violence. Animalité vs humanité », dans *Bibliothèque virtuelle du droit des animaux*, 1999, [En ligne], <http://bibliodroitsanimaux.voila.net/florenceburgatlegitimationviolence.html> (consulté le 10 juin 2012).

²²⁹ Burgat, « Logique de la légitimation de la violence ».

figures avec leur tête animale produisent un effet d'anonymat qui n'empêche en rien le processus d'identification du spectateur : alors que le corps anthropomorphe des figures sert de lieu de résonance à la réalité physique et charnelle du spectateur, leur tête dénudée sert, quant à elle, d'écran, de lieu de projection sur lequel le regardeur peut inscrire différents traits, incluant les siens, et ce, de manière à s'apercevoir et à entrevoir autrui de façon entremêlée. En outre, on peut stipuler, en se référant aux propos de Burgat, que les sculptures d'Alexander convient le spectateur à braquer ses yeux sur les visages animaliers des figures pour en extirper leur humanité. Or, c'est parce que cette dernière semble être sinistrement menacée par la violence même qu'elle s'impose, que l'ambivalence des figures produit cet effet d'*intranquillité* qui hante le spectateur. Car ainsi mise en relief, la fragilité de sa propre existence lui expose par effet miroir celle de l'autre, et la potentielle disgrâce dans laquelle il serait susceptible de tomber à ne pas reconnaître sa responsabilité éthique envers son prochain.

2) Similairement, si l'on peut sans conteste présumer que l'usage du gris des hybrides sert à connoter les figures d'une certaine aura mortifère, au sens où, de toutes les couleurs, cette teinte austère est certainement celle qui s'éloigne le plus de ce qui pourrait incarner la vie, on peut également entrevoir dans le choix de cette couleur une volonté d'échapper encore une fois de façon plastique à une logique ségrégationniste. Comme en fait état Charmaine Nelson dans son ouvrage *The Color of Stone*, la couleur en sculpture ne peut être ignorée lorsqu'il s'agit de la représentation du corps humain. Le rejet de la polychromie et l'imposition du marbre blanc dans l'économie de la représentation des figures néoclassiques ne relevaient pas, prétend l'auteure, d'un choix hasardeux, mais s'inscrivaient clairement dans un discours moral lié aux représentations raciales et coloniales.²³⁰ Dans cet ordre d'idées, tandis que l'on prétextait que l'usage du blanc « pur » et « noble » du marbre était un gage d'universalité, ce dernier servait, en fait, de référent visuel pour mieux idéaliser la blancheur de la peau et nier du même coup la possibilité de représenter le corps humain avec d'autres pigments. D'autre part, et s'inscrivant dans cette même visée universaliste, on alléguait que l'utilisation du marbre

²³⁰ Charmaine Nelson, *The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-Century America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, 57.

blanc permettait de sublimer la chair et d'élever ainsi moralement la représentation du corps au-delà de ses fonctions biologiques. Eu égard aux arguments avancés par Nelson, on peut comprendre que le gris des sculptures d'Alexander ne sert pas tant à refouler la présence charnelle des figures (si ce n'est une certaine façon d'atténuer l'horreur que pourraient représenter la chair mutilée), qu'à évacuer toute charge symbolique hégémonique raciale. Dans un pays où le système de l'apartheid s'est construit autour de la différence de la couleur de la peau, le fait pour Alexander de ne pas inscrire ses sculptures dans la « barre de couleurs » est une manière non pas d'en nier l'existence et les inégalités qui en découlent, mais de contester dans son ensemble ce système de classification.

2.2 L'art de sculpter la sensation

Lors de la Commission Vérité et Réconciliation,²³¹ tenue en 1997 après la chute de l'apartheid, le capitaine Dirk Coetzee qui, à l'instar de plusieurs membres de la police, appliquait pour réclamer l'amnistie, dévoila le sort réservé à l'activiste antiapartheid Gciniszwe Kondile. Après deux mois d'emprisonnement et de torture répétée, la santé de Kondile était à ce point chancelante que les autorités craignaient que ce dernier ne meure entre leurs mains. Ne pouvant pas se permettre d'avoir un « autre Steve Biko »²³² sur le dos (*they could not afford another Biko*),²³³ le département sud-africain de la sécurité ordonna non seulement de le tuer, mais aussi de détruire toutes les traces de son meurtre. Afin d'éviter tout soupçon, Kondile fut officiellement libéré par la police, puis secrètement arrêté de nouveau par cette dernière afin que son assassinat se fasse loin du

²³¹ Mise en place par les autorités afin de faire la lumière sur les crimes perpétrés contre l'humanité entre 1960 et 1994 au nom du régime de l'apartheid, la *Commission Vérité et Réconciliation*, présidée par l'archevêque Desmond Tutu, avait pour objectif d'aider la nation à affronter son passé (*come to terms with its past*) afin qu'un nouveau futur soit possible, en recueillant avec un grand souci de transparence les témoignages des victimes et des bourreaux. Voir à ce sujet Desmond Tutu *et al.*, *Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report. Volume Two*, 1998.

²³² Intellectuel noir sud-africain militant contre le régime de l'apartheid et initiateur du Mouvement de la conscience noire.

²³³ Tutu *et al.*, *Truth and Reconciliation Commission*, 235.

feu des projecteurs. Dans un témoignage fort troublant, Coetzee décrit la façon dont lui et son équipe ont œuvré à faire disparaître le corps de Kondile :

The burning of a body to ashes takes about seven hours, and whilst that happened we were drinking and even having a braai [un barbecue afrikaner] next to the fire. Now, I don't say that to show our braveness, I just tell it to the Commission to show our callousness and to what extremes we have gone in those days... the chunks of meat, and especially the buttocks and the upper part of the legs, had to be turned frequently during the night to make sure that everything burnt to ashes.²³⁴

Cette citation tirée du témoignage de Coetzee me semble pertinente pour introduire le travail d'Alexander se rapportant à la sculpture de la sensation. Le parallèle entre le fait de brûler le corps de Kondile et celui de griller de la viande au barbecue est plus que troublant puisqu'il dénote d'un traitement indifférencié entre l'homme et la bête, et cela est d'autant plus marquant que Coetzee compare certaines parties anatomiques du corps humain à des « morceaux de viande » nécessitant d'être retournés fréquemment sur le feu afin d'être réduits en cendres. La déposition de Coetzee concernant l'assassinat de Kondile en 1981 peut nous amener, *a posteriori*, à faire un rapprochement avec les sculptures d'Alexander réalisées durant la décennie des années 1980. Par l'entremise de ses figures hybrides, l'artiste cherche à donner forme aux horreurs commises en Afrique du Sud en présentant des corps sculptés marqués par d'importants stigmates et traces de molestation. Plutôt que de représenter concrètement des événements de l'actualité par l'intermédiaire de ses œuvres, Alexander se sert du potentiel formel et expressif de la sculpture pour concrétiser ce que Deleuze appelle une « logique de la sensation »,²³⁵ c'est-à-dire une exploration plastique qui rompt et dépasse la simple figuration (réduite à ses fonctions illustrative et narrative) en s'adressant directement aux affects du spectateur. C'est ainsi que le corps, lieu où prennent naissance les sensations et où se cristallise la souffrance, sert de matière première à ses sculptures. C'est par lui que s'inscrit et prend forme la signification de ses œuvres, qui, éloignées de la narration, « agissent par elles-mêmes », pour reprendre les mots de Deleuze, heurtant de front le spectateur. Plus qu'un simple pivot métaphorique, j'argue que l'hybridité des *homines*

²³⁴ Tutu *et al.*, *Truth and Reconciliation Commission*, 235.

²³⁵ Deleuze, *Francis Bacon*.

sacri d'Alexander sert à exposer ce que Deleuze désigne comme étant la zone d'indécidabilité entre les hommes et les animaux :

Ce n'est pas un arrangement de l'homme et de la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une *identité de fond*, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir.²³⁶

Dans son ouvrage *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Gilles Deleuze, cherchant à décrire avec doigté la puissance du travail pictural du peintre britannique, développe le concept de la Figure de la sensation (qu'il écrit avec un « F » majuscule), distincte, selon lui, de la Forme abstraite et de la figuration (avec un « f » minuscule). « La Figure », telle qu'utilisée par Bacon est, selon Deleuze, « la forme sensible rapportée à la sensation; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair ».²³⁷ Elle se présente ainsi comme la seule voie possible, autre que l'abstraction, pour « conjurer le caractère *figuratif, illustratif [et] narratif* »²³⁸ de la peinture et se différencie de la sorte de la figuration qui est « la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter ».²³⁹ Et Deleuze de préciser, alors que la Forme abstraite et les figures narratives « s'adresse[nt] au cerveau »²⁴⁰ (à la raison), que la Figure s'adresse directement aux tripes du spectateur (à son corps). C'est d'ailleurs en traitant le corps « en tant que chair ou viande », c'est-à-dire en tant que siège de la sensation, que la Figure met en évidence « la zone commune de l'homme et de la bête ».²⁴¹ On peut certainement se référer à la Figure deleuzienne pour analyser le travail sculptural d'Alexander puisque précisément ses œuvres rendent compte, d'une part, des atrocités du système sans en faire le récit, mais, et surtout, parce qu'il explore, d'autre part, la question de la souffrance comme « le fait commun de l'homme et de l'animal »²⁴² pour sortir d'une logique hiérarchique et insister sur la précarité commune des êtres. Les pages qui suivent se consacrent à démontrer en quoi les

²³⁶ Deleuze, *Francis Bacon*, 21. Je souligne.

²³⁷ Deleuze, *Francis Bacon*, 27.

²³⁸ Deleuze, *Francis Bacon*, 9. « Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure ». Deleuze, *Francis Bacon*, 27.

²³⁹ Deleuze, *Francis Bacon*, 28.

²⁴⁰ Deleuze, *Francis Bacon*, 27.

²⁴¹ Deleuze, *Francis Bacon*, 20-21.

²⁴² Deleuze, *Francis Bacon*, 20.

sculptures d'Alexander, en sondant précisément cette « zone d'indiscernabilité entre l'homme et la bête », s'alignent sur une logique non anthropocentrique qui révèle notre vulnérabilité commune – concept de Butler qui sera examiné plus tardivement dans cette section – afin de contester toute forme de violence et de traitement différentiel.

Réalisée en 1982, soit quelques années à peine après le massacre des écoliers de Soweto, survenu en 1976, dans lequel le jeune Hector Pieterse fut froidement abattu, et le meurtre en détention de Steve Biko en 1977, père du Mouvement de la conscience noire, l'œuvre *Sans titre* (1982) [fig 2.2] incarne sans aucun doute la violence extrême ayant alors cours en Afrique du Sud. Bien qu'elle soit – de loin – la plus lugubre de tout le corpus d'Alexander, cette sculpture n'en demeure pas moins un point d'entrée pertinent pour comprendre le travail de l'artiste qui l'a réalisée alors qu'elle était étudiante au premier cycle en arts plastiques à l'Université de Witwatersrand (Wits) à Johannesburg. L'œuvre se compose de deux carcasses décharnées, suspendues à une armature de bois qui, dans ce contexte macabre, prend l'allure d'une potence. Bien qu'ils soient lourdement endommagés, les corps des deux suppliciés ressemblent de prime abord à des restes humains, à l'exception faite de leurs crânes qui sont d'apparence zoomorphe. À travers leur charpente osseuse qui est recouverte par endroits d'une fine couche cutanée incolore, pour ne pas dire translucide, on reconnaît la silhouette humaine. La taille des corps, de grandeur nature, nous indique qu'il s'agissait probablement d'adultes (leur âge demeure toutefois difficile à évaluer vu l'état des dépouilles). Sommairement, les deux figures sont constituées d'une cage thoracique plutôt comprimée et d'un bassin étroit auquel se rattachent de longues jambes émaciées. Plusieurs indices corporels nous laissent croire que les écorchés ont été sauvagement battus et qu'ils ont succombé à leurs blessures. Les deux corps sont entièrement dénudés, le fait d'arracher leurs vêtements faisant sans doute partie de leur châtement corporel. Aussi, ni l'un ni l'autre n'a de bras ni de parties génitales qui puissent nous permettre d'identifier leur sexe. (Ont-ils été écartelés, démembrés ? Ont-ils subi des mutilations sexuelles ? Ont-ils été châtrés comme des bêtes ?) Certaines de leurs côtes sont tordues, manquantes ou se détachent de leur sternum comme si les victimes avaient été rouées de coups ; similairement leurs rotules semblent avoir été broyées suite à des impacts violents (c'est particulièrement le cas pour

la figure de droite) et leurs phalanges brisées réduisent leurs pieds à des moignons. La décomposition des deux cadavres est très avancée : on s'imagine qu'ainsi exposés, les animaux et bestioles nécrophages s'en sont délectés. La chair restante, à la hauteur de la nuque, où se trouvent de petits crochets métalliques qui servent à soutenir les corps s'étire et se tanne sous le poids de ces derniers. On comprend que leur suspension est précaire et qu'il ne s'agit que d'une question de temps avant qu'ils ne jonchent le sol.

Les cadavres anonymes sculptés par Alexander provoquent indéniablement une réaction viscérale : impossible de s'approcher d'eux et de les examiner de près sans ressentir une intense frayeur. Bien que ce soit un tableau composé, le réalisme est saisissant, la confrontation en chair et en os avec l'œuvre est pénible et ne laisse pas indemne. La violence acharnée révélée par les deux cadavres pétrifiée, car elle témoigne d'une haine qui dépasse l'entendement. En plus d'être lacérés, les corps sont exposés grossièrement à la vue de tous, et ce, dans une posture ingrate, sans aucune dignité. (La mort des deux individus n'a-t-elle pas suffi ? S'agit-il de les humilier et de les calomnier encore et encore pour les punir davantage ? Ou pour punir leur clan ou leurs proches ? Sont-ce des trophées ? Ou sont-ils tout simplement abandonnés là, oubliés comme de vieilles charognes qui ne méritent pas une sépulture.) Inévitablement, ce sont les images pénibles des camps de concentration nazis et sud-africains du temps de la guerre anglo-boers²⁴³ où l'on voit des prisonniers faméliques et des cadavres osseux empilés qui nous viennent en tête et semblent prendre lugubrement vie sous nos yeux.

Bien qu'Alexander ne mentionne pas dans son mémoire de maîtrise les théories deleuziennes, développées dans l'ouvrage sur Francis Bacon, on peut de toute évidence faire le rapprochement de leur intérêt commun à dépasser la simple narration à travers l'art par l'intermédiaire de moyens plastiques.²⁴⁴ Ce qu'elle précise toutefois (et qui n'est

²⁴³ On estime qu'environ 28 000 femmes et enfants afrikaners moururent dans les camps de concentration mis en place par l'armée Britannique pendant la guerre anglo-boer. Welsh, *The Rise and Fall of Apartheid*, 2.

²⁴⁴ Alexander, *Aspects of Violence and Disquietude*. Il est à noter que l'ouvrage *Francis Bacon. Logique de la Sensation* de Deleuze, publié en 1981, a été traduit en anglais seulement en 2003. Comme Alexander ne parle pas français, il est peu probable qu'elle ait consulté ce livre avant d'écrire son mémoire.

pas évoqué par Deleuze qui centre son propos sur la peinture), c'est cette capacité propre au médium de la sculpture à susciter une réaction physique, voire viscérale, chez le spectateur lorsque certains aspects formels, plastiques et expressifs sont mis à profit (par exemple, le format de grandeur nature, le moulage corporel, la disposition dans l'espace, le réalisme, l'inclusion d'objets trouvés).

Contrairement à l'œuvre des écorchés (*Sans titre*, 1982) qui se présente comme une nature morte, les sculptures hybrides subséquentes d'Alexander montre des êtres blessés, mais encore bien vivants. Présentée pour la première fois au *Market Theater Gallery* en 1986, l'œuvre *Butcher Boys* (1985-86) [fig 2.3] est un exemple phare de cette démarche.²⁴⁵ Trois êtres hybrides, de type thérocéphale, robustes et virils, de grandeur nature sont assis sur un banc de bois. Figés stoïquement, ils semblent être plongés dans une grande solitude. Complètement dénudés, leurs corps costauds sont sinistrement mutilés. Leur tronc est marqué d'une cicatrice longitudinale comme si leur poitrine avait été fendue du nombril jusqu'à la gorge pour leur faire subir une éviscération. Similairement, la longue meurtrissure de leur dos laisse imaginer qu'on ait tenté de leur arracher sauvagement la colonne vertébrale. Quelques vertèbres émergent d'ailleurs de leur chair. Assez athlétique, le bas de leur corps présente des jambes fortes et musclées qui témoignent de leur puissance. Aucune partie sexuelle n'est dévoilée, mais les deux personnages de droite, aux jambes entrouvertes, nous laissent deviner une castration ou encore un sexe bien protégé. Leurs têtes, assimilables en terme de proportion et de forme à des têtes humaines, n'en sont pas moins bestiales. Têtes de buffle agrémentées de différents types de cornes, elles n'ont pas d'oreilles externes, leur museau et leur bouche sont fusionnés et tronqués, les privant visiblement de la faculté humaine du langage. Bien qu'ils soient muselés, on les imagine capables de grommeler, de beugler leur mécontentement et leur douleur. Les cornes dont ils sont affublés, brisées ou tordues, semblent peu efficaces. L'une des figures a, par exemple, de longues cornes incurvées à la place des oreilles qui, loin de pouvoir servir d'armes de défense contre d'éventuels prédateurs, l'emprisonnent. Un mouvement brusque pourrait lui être fatal. L'attention du

²⁴⁵ L'œuvre a ensuite été présentée à la Biennale de Venise (1995) au sein de l'exposition *Identita e Alterita* dans le Palazzo Grassi et se retrouve maintenant dans la collection permanente de l'*Iziko South African National Gallery* au Cap.

spectateur est certainement attirée par les yeux foncés des *Butcher Boys*, qui rappellent ceux des bovins. S'il peut croire pour un temps que le regard des protagonistes le suit, il lui en faut peu pour se rendre compte qu'il s'enfonce plutôt dans le vide, absent, insensible à toute stimulation, un peu comme si les *Butcher Boys* étaient immunisés contre toute rencontre, contre tout contact. Assurément moins macabre que les écorchés, l'œuvre n'en glisse pas moins le sang. « À la violence du représenté (le sensationnel, le cliché) s'oppose la violence de la sensation », ²⁴⁶ affirme Deleuze, une formule qui s'applique bien à la sculpture d'Alexander.

Attaché et suspendu par les pieds, l'ange de *Domestic Angel* (1984) [fig 2.4], par exemple, se trouve physiquement contraint. Sa silhouette, d'une maigreur extrême, laisse croire qu'il est captif depuis un certain temps. Ses jambes délicates et filiformes semblent s'étirer péniblement sous le poids, pourtant plume, de son corps desséché. Manchot, il ne peut même pas tenter de défaire le nœud qui l'assujettit, et ses ailes, compte tenu de la situation, ne lui sont pas d'une grande utilité. L'anatomie de la créature de *Dog* (1984-85) [fig 2.5] s'apparente quant à elle à celle d'un homme au corps plutôt athlétique. Ses avant-bras, ses épaules et son tronc sont musclés, ses fesses sont rebondies, mais ses jambes, amputées à la hauteur des genoux, l'empêchent de marcher fièrement debout. Sans prothèses ni fauteuil roulant, il se voit contraint de se déplacer à quatre pattes, cambré dans une posture de chien. Et comme si cet abattement n'était pas suffisant, ses cuisses raides, voire paralysées, semblent être un boulet pour lui, l'obligeant à se traîner uniquement à l'aide de ses bras, la queue retombant tristement entre ses deux jambes. Mais ce qui déconcerte sans doute le plus à propos de cet être qui peine à se mouvoir, c'est la façon dont sa tête canine, considérablement atrophiée, se trouve figée sur son tronc sans cou.

2.2.1 La Figure et le corps

Avec leur corps anthropomorphe et leur tête zoomorphe, les figures hybrides d'Alexander correspondent en tout point à la Figure deleuzienne que le philosophe décompose en deux

²⁴⁶ Deleuze, *Francis Bacon*, 29.

parties : le corps et la tête. En effet, le corps, que Deleuze entrevoit d'ailleurs comme étant « le matériau de la Figure », ²⁴⁷ sert de matière première à l'artiste. Le traitement vraisemblable ne sert donc pas à idéaliser une certaine conception de l'humanité (ou un certain type d'humain), mais plutôt à mettre à nu la réalité corporelle dans toute sa précarité. La technique du moulage employée par Alexander accentue le réalisme des sculptures, comme si l'empreinte corporelle laissée par les modèles vivants imprégnait la matière d'un souffle de vie qui l'animaient et faisait ainsi écho à la corporéité du spectateur. Le recours à des matériaux tels que des os et de la cire accroît la « logique de la sensation » en amplifiant la teneur organique et charnelle des œuvres. Consciente que, dans sa vulnérabilité, le corps peut instinctivement éveiller un sentiment de rapprochement par rapport à la condition humaine – faisant fi des distinctions (raciales, sexuelles ou autres) culturellement apprises –, c'est à travers lui que l'artiste s'adresse au spectateur. Si l'on peut reconnaître dans les sculptures d'Alexander, notamment chez les *Butcher Boys*, un certain héritage de l'esthétique classique dans le souci de vraisemblance des corps anthropomorphes, l'ancrage des créatures, indéniablement terrestre (plutôt que céleste), les en détache nettement et les rapproche *de facto* du spectateur et de sa condition de mortel.

Maintenant, puisque le corps est « le matériau de la Figure », Deleuze déduit qu'« [i]nversement la Figure, étant corps, n'est pas visage et n'a même pas de visage ». ²⁴⁸ « Tandis que la tête est une dépendance du corps », le visage est une « organisation spatiale structurée » qui la recouvre ; il y a donc une « grande différence entre les deux ». ²⁴⁹ C'est pour cela que l'auteur va jusqu'à affirmer que la Figure « n'est pas visage », et que de surcroît, elle s'en passe bien. Cette défiguration de la Figure, qui passe, selon Deleuze, non seulement par « les traits animaux de la tête », ²⁵⁰ mais aussi par l'« effacement », le « nettoyage » ou le « brossage » des caractéristiques faciales est particulièrement présente dans le travail d'Alexander. Cela lui permet, comme mentionné plus tôt, d'éviter d'identifier ses Figures à des individus ou à des groupes particuliers.

²⁴⁷ Deleuze, *Francis Bacon*, 19.

²⁴⁸ Deleuze, *Francis Bacon*, 19.

²⁴⁹ Deleuze, *Francis Bacon*, 19.

²⁵⁰ Deleuze, *Francis Bacon*, 19. L'auteur souligne.

Aussi, contrairement aux figures contusionnées de *Torture and Deaths in Detention* (1977) [fig 2.6] de Paul Stopforth, qui illustrent littéralement, à travers différentes postures, la violence carcérale qui mène à la mort en détention, les œuvres d'Alexander ne dépeignent pas d'événements précis, ce qui ne les empêche pas de personnifier tout autant le réel. Leurs corps blessés et pensifs, repliés sur eux-mêmes, matérialisent de façon saisissante la brutalité inhérente à tout système d'exploitation et de ségrégation ; un peu comme si le besoin de relater l'actualité n'apparaissait pas essentiel pour traduire les souffrances extrêmes causées par la haine raciale, les injustices sociales et la barbarie qui en découlent. On peut dire à ce titre que ce n'est pas tant pour échapper à la réalité, mais pour mieux lui donner corps, que l'artiste privilégie la Figure à la figuration, car la Figure, en agissant « immédiatement sur le système nerveux »²⁵¹ du spectateur, est une voie plus directe que la représentation pour l'atteindre.

2.2.2 *L'exploration carnée – et la précarité de la vie*

Le motif de la viande, qui est ni plus ni moins de la chair maltraitée et porteuse de stigmates, a intéressé toute une lignée d'artistes concernés par la souffrance (Chaïm Soutine, Otto Dix, Jana Sterbak). « La viande », écrit Deleuze, « est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce “fait”, cet état même où [l'artiste] s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. »²⁵² Car qu'on le veuille ou non, la douleur intense, l'agonie concerne toujours l'être dans son ensemble. On ne peut donc pas départager de façon réaliste la douleur psychique de la douleur physique ; elles se fondent nécessairement l'une dans l'autre. Le corps, avec sa charpente osseuse, la chair qui l'enrobe et son système nerveux, est le lieu originaire des sensations, il est l'assise de l'être, ce qui lui permet d'avoir un monde. Comme elle déchire de façon similaire les êtres vivants en ignorant inexorablement le dualisme âme et corps, tout porte à croire que *la souffrance est ce qui lie indéniablement et irrémédiablement l'homme et la bête. Elle est un de leurs points de jonction le plus intime*, et c'est d'ailleurs en ce sens que l'on peut comprendre l'énonciation deleuzienne qui dit que « l'homme qui souffre est

²⁵¹ Deleuze, *Francis Bacon*, 27.

²⁵² Deleuze, *Francis Bacon*, 20-21

une bête [et] la bête qui souffre est un homme ».²⁵³ Cela rappelle aussi le fait que la précarité n'est pas une spécificité individuelle, mais bien, comme le dit Butler, une condition partagée par tous les êtres.

Avec ses sculptures de la sensation, Alexander poursuit en quelque sorte cette exploration « carnée » qui n'est pas forcément, rappelons-le, un caractère intrinsèque aux figures hybrides mi-humaines, mi-animales. La chair mortifiée semble, en ce sens, aux yeux de l'artiste, mettre tout autant de l'avant la condition de précarité commune aux êtres que le mélange (morphologique) des genres. Les lésions, boursoufflures, enflures, plaies, coupures qui recouvrent et marquent les corps de ses sculptures, participant à la logique de la sensation, nous font prendre conscience viscéralement de la fragilité du vivant et, par extension, de notre propre condition de mortels. Dans cette veine, ce qui semble le plus troublant avec l'œuvre des écorchés (*Sans titre*, 1982) [fig 2.2] n'est pas tant le parallèle que l'on peut établir entre l'œuvre et des images d'abattoir, mais bien plus le fait que les deux suppliciés nous rappellent, pour reprendre les mots de Deleuze, que « nous sommes de la viande, [et que, de ce fait] nous sommes des carcasses en puissance »,²⁵⁴ insinuant en outre que nous sommes tous de potentiels *homines sacri* porteurs de la vie nue.

La pensée sur la précarité de la vie (*precariousness*) développée par Butler dans ses récents ouvrages *Vie Précaire* et *Ce qui fait une vie* offre une piste théorique intéressante pour analyser les œuvres d'Alexander. Selon l'auteur, la précarité de la vie est une condition partagée par tous les êtres et n'est pas le propre de l'individu. C'est donc lorsqu'on se penche sur cette condition généralisée que l'on peut trouver l'espace nécessaire pour remettre en cause les conditions de précarité différentielle (*precarity*), sachant que « certains humains prennent leur humanité pour acquise, tandis que d'autres luttent pour y avoir accès ». ²⁵⁵ Or, la précarité de la vie « nous impose une obligation » : celle précisément de « nous interroger sur les conditions dans lesquelles il devient possible d'appréhender une vie ou un ensemble de vies dans leur précarité, mais aussi sur

²⁵³ Deleuze, *Francis Bacon*, 21.

²⁵⁴ Deleuze, *Francis Bacon*, 21.

²⁵⁵ Butler. *Ce qui fait une vie*, 77.

les conditions qui font que cela peut devenir moins possible, voire impossible ». ²⁵⁶ Butler précise :

La précarité implique la vie sociale, c'est-à-dire le fait que la vie de quelqu'un est toujours en quelque sorte aux mains d'autrui. Elle implique que l'on est exposé à la fois à ceux que l'on connaît et à ceux que l'on ne connaît pas; une dépendance par rapport à des gens que l'on connaît, que l'on connaît à peine ou que l'on ne connaît pas du tout. Inversement, elle implique que l'on est affecté par l'exposition et la dépendance de personnes dont la plupart demeurent anonymes. Ces relations ne sont pas nécessairement d'amour ni même de sollicitude, mais constituent des obligations à l'égard d'autres personnes que nous ne pouvons pour la plupart pas nommer, que nous ne connaissons pas et qui peuvent ou non posséder des traits qui les rapprochent d'une idée de ce que « nous » sommes. ²⁵⁷

À l'encontre d'une conception accentuant le clivage – voire l'« imperméabilité » – entre les sujets, la reconnaissance de la précarité de la vie attire l'attention sur le fait que nous sommes exposés et dépendants aux autres et que l'exclusion sur un mode différentiel est indéfendable, car « ces autres [qui sont symétriquement exposés et dépendant de nous, nous] réclament quelque chose ». ²⁵⁸ De surcroît, ce n'est qu'« à partir d'une compréhension des possibilités de ses propres actions violentes en rapport avec les vies auxquelles on est lié, y compris celles que l'on n'a jamais ni choisies ni connues » ²⁵⁹ que l'on peut lutter contre toutes formes d'inégalités et de persécutions. Mais il ne suffit pas de stipuler « dans une veine levinassienne » que l'injonction à la non-violence est *là*, il faut, précise Butler, que les conditions dans lesquelles j'évolue me permettent d'entendre ces réclamations pour que je puisse y répondre, sachant précisément que la capacité à répondre (*responsiveness*) dépend en grande partie des « cadres » qui me donnent accès au monde et qui modulent ma vision de celui-ci. ²⁶⁰

Si l'exigence de l'autre à mon égard est destinée à m'atteindre, il faut bien qu'elle soit *médiatisée* d'une manière ou d'une autre, ce qui veut dire que notre

²⁵⁶ Butler, *Ce qui fait une vie*, 8.

²⁵⁷ Butler, *Ce qui fait une vie*, 19. Il est à noter que l'auteur précise que le « nous » est toujours socialement clivé, « interrompu par l'altérité comme le dit Levinas, [ainsi], les obligations que « nous » avons sont précisément celles qui perturbent toute notion préétablie du « nous ». »

²⁵⁸ Butler, *Ce qui fait une vie*, 172.

²⁵⁹ Butler, *Ce qui fait une vie*, 172.

²⁶⁰ Butler, *Ce qui fait une vie*, 172-3.

capacité même à répondre par la non-violence (à agir contre un certain acte violent ou à renvoyer au « non-agir » face à la provocation violente) dépend des cadres par l'intermédiaire desquels le monde est donné et le domaine de l'apparaître circonscrit.²⁶¹

Arguant que ce sont les « cadres » qui conditionnent notre appréhension du monde en organisant, d'une part, « l'expérience visuelle », mais en engendrant, d'autre part, des « ontologies spécifiques du sujet », ²⁶² il importe, selon Butler, de revoir les « cadres normatifs » pour sortir d'une production univoque de l'être humain. Il s'avère donc nécessaire de développer « une nouvelle ontologie corporelle », hors des normes, tenant compte de « la précarité, [de] la vulnérabilité, [de] la “blessabilité” (*injurability*) [et de] l'interdépendance » des êtres²⁶³ afin de revendiquer « des droits de protection et des titres à la persistance et à l'épanouissement » pour tous. En dehors de toute vision normative de l'humanité, j'affirme que les sculptures mi-humaines, mi-animales d'Alexander s'attèlent précisément à mettre de l'avant la vulnérabilité commune des êtres, car la voie plastique préconisée par l'artiste permet d'interroger, de troubler et d'éroder, selon une perspective à la fois visuelle et matérielle, les « cadres » qui opèrent à distinguer les vies.

Loin de vouloir s'approprier la souffrance des autres, d'en faire un objet de voyeurisme ou de curiosité, les sculptures de la sensation d'Alexander, en sondant cette zone d'indiscernabilité entre l'homme et la bête, insistent sur le fait que la précarité de la vie (*precariousness*) est une condition partagée, mais aussi que nous nous trouvons toujours dans une situation d'interdépendance. Dans la tradition de Francisco Goya qui avait réalisé sa série *Les désastres de la guerre* (1810-1820) en réaction aux guerres intestines qui sévissaient sur le sol espagnol au début du XIX^e siècle, Alexander, visiblement sensible à la brutalité systémique propre à son pays, se sert du pouvoir évocateur de la sculpture pour incarner la barbarie inhérente au système politique sud-africain de l'époque. Sans doute consciente de son auditoire (à l'époque, privilégié et majoritairement, voire entièrement blanc), elle dit à ceux qui veulent bien regarder son œuvre : « Regardez, *voici* ce qui se passe. Voilà ce que l'apartheid *fait*. L'apartheid

²⁶¹ Butler, *Ce qui fait une vie*, 173. Je souligne.

²⁶² Butler, *Ce qui fait une vie*, 9.

²⁶³ Butler, *Ce qui fait une vie*, 8.

déchire, divise. L'apartheid éventre, éviscère, écorche. L'apartheid démembre. L'apartheid ruine.»²⁶⁴ Sans être prescriptive ou empreinte d'une forme de droiture morale, l'œuvre, à travers le prisme de la précarité de la vie, se présente comme une invitation à réfléchir sur ce qui se passe *ici* et *maintenant*, sur les injustices du système, l'intolérable violence en cours, le racisme et la division sociale. Elle demande ni plus ni moins au nom de *quelle humanité* peut-on tuer de la sorte?

En ce qu'elle matérialise les différents points d'ancrage de la logique de la sensation, il m'apparaît incontournable de revenir sur l'œuvre des *Butcher Boys*. Non narrative, la sculpture, à travers le thème de la boucherie et de la notion de la souffrance, insiste sur l'interdépendance, l'interchangeabilité et la vulnérabilité commune des êtres. Il convient de dire, dans un premier temps, qu'au-delà de leur hybridité, la nature des *boys* est particulièrement ambiguë et demeure difficile à élucider. En leur présence singulière, une suite de questions vient invariablement en tête. Qui sont-ils? Que font-ils là, sur ce banc? Qu'ont-ils subi? Qu'ont-ils fait subir ou plutôt que seraient-ils prêts à faire subir? Si leur état physique laisse croire qu'ils ont été sévèrement battus et persécutés, leur musculature imposante a de quoi inquiéter, d'autant plus que leur langage corporel, à la fois détaché et menaçant, semble être porteur d'un double sens. Inclivée vers l'avant, la figure de droite, qui fixe quelque chose au loin, semble se préparer à bondir au moindre signal (lequel?). La figure du centre, en attente, avec ses mains fermement posées sur ses cuisses musclées, prend un air plutôt agressif. Enfin, la figure de gauche, avec ses jambes et ses bras nonchalamment croisés, dégage une indifférence qui est peut-être, au bout du compte, l'attitude la plus troublante des trois figures. Avec le titre de l'œuvre en tête, on en arrive à se demander si les trois *boys* ne personnifient pas plus les tortionnaires que les victimes. Sont-ils les bouchers du système?

La lecture que fait Peffer de l'œuvre est intéressante puisqu'elle sous-entend que les figures personnifieraient à travers leur hybridité simultanément les victimes et les

²⁶⁴ Je paraphrase Susan Sontag, dans *Regarding the Pain of Others* : « Look, the photographs says, *this* is what it's like. This is what war *does*. And *that*, that is what it does, too. War tears, rends. War rips open, eviscerates. War scorches. War dismembers. War *ruins* ». Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003, 8.

bourreaux, unis au sein d'un même corps. L'auteur écrit ceci : « Fanon's dyadic schema for the psychology of colonialism is apposite here, since *The Butcher Boys* personify the abominable hybrid issue from a bestial union of the torturers and the tortured, the oppressors and the oppressed ».²⁶⁵ À n'en pas douter, Alexander est consciente du caractère plurivoque de ses trois sculptures, comme le démontre d'ailleurs la série de photomontages en noir et blanc dans laquelle on retrouve les *Butcher Boys*. Par exemple, dans *Warehouse* (1985) [fig 2.7], dont le titre signifie littéralement « entrepôt », on retrouve l'un des *boys* dans une pièce immense qui s'apparente à un abattoir industriel, ou encore à un lieu de torture. Au premier plan, on identifie un bœuf encore vivant qui semble visiblement inquiet de son sort, ce qui est loin d'être étonnant puisque l'on entraperçoit un certain nombre de carcasses suspendues et des milliers de crochets vides, en « attente ». À l'arrière, un homme en train de travailler est vêtu d'une robe et d'une cagoule qui s'apparente étrangement à l'habillement des membres du Ku Klux Klan. Bien que l'image soit en noir et blanc et que le grain de celle-ci soit volontairement gros afin de donner un aspect plus macabre et nébuleux à la scène, on arrive distinctement à voir que le corps et le faciès du *boy* sont sévèrement meurtris. Mais que fait-il dans cet espace? Est-il en danger? Est-il un exécuteur de basses œuvres? Ou simplement un être aux aguets, prêt à se défendre? On ne sait pas trop.

Sans que le rôle des *Butcher Boys* ne soit élucidé, on peut sans trop se tromper croire que le motif de la viande et le thème de la boucherie, qui leur collent à la peau, servent, à l'instar de leur hybridité, à montrer que la précarité de la vie est le propre de tous les êtres vivants. Cela devrait non pas, serais-je tenter d'extrapoler, nous encourager à perpétuer un système de classification inégalitaire, mais plutôt nous obliger à repenser les cadres qui nous amènent à distinguer la valeur des vies. En effet, si nous sommes tous, aux mains d'autrui, de potentielles carcasses, nous sommes tous, inversement, potentiellement dangereux pour la vie de nos prochains. Ainsi, tout comme l'œuvre *Man with Lamb* de Dumile [fig 2.1], dans laquelle l'homme qui enlève la brebis est représenté avec une tête zoomorphe de prédateur féroce, les *Butcher Boys*, avec leurs traits bestiaux, réitèrent

²⁶⁵ Peffer, *Art and the End of Apartheid*, 65.

notre tendance à vouloir exclure de l'humanité ceux qui commettent des atrocités tout comme ceux qui en sont victimes. Jacques Ricot écrit à ce propos :

l'humain qui ne reconnaît pas la pleine appartenance de son semblable au genre humain, qui mesure et hiérarchise cette appartenance de l'autre homme au point même de l'expulser parfois hors de ses frontières, chute à son tour dans l'inhumain parce qu'il renvoie l'autre dans le non-humain, ou le moins-humain. Il oublie que l'autre homme est mon semblable.²⁶⁶

Sans renier les origines humaines de la barbarie, les œuvres d'Alexander ont la capacité de hanter les spectateurs puisqu'elles révèlent au contraire la souffrance que l'humain est capable d'infliger à autrui. « This is what human beings are capable of doing – may volunteer to do, enthusiastically, self-righteously. Don't forget. »²⁶⁷ Ces mots, empruntés à Sontag, traduisent avec justesse la force de frappe des sculptures d'Alexander, et nous ramènent indéniablement, dans le cas présent, au témoignage du capitaine Dirk Coetzee, livré lors de la Commission Vérité et réconciliation, à propos de l'assassinat sordide de Gciniszwe Kondile.

2.3 Le jeu des masques

At this time when the spirit of reconciliation is supposed to bring South Africans together, South Africans don't know one another as a people. [...] This situation of ambiguity may very well suggest that what we see is a chaotic play of masks: the masks of conciliation or reconciliation whose colourfulness may suggest a fragile essence, the absence of an underlying form. One such mask is the expression "the new South Africa". It is a sonorous expression fraught with much meaning and meaninglessness all at once. It spawns various masks that suggest many possible forms that this "new South Africa" may take. Who, anyway, invented the phrase? Was it the anxious "defeated" or the "victors"? Whatever the case might be, at the end of the day we still ask: what exactly is behind each mask? What is the reality so steadfastly hidden by the rhetoric of hope an anxiety?

– Njabulo S. Ndebele²⁶⁸

²⁶⁶ Jacques Ricot, *Étude sur l'humain et l'inhumain*, Paris, Pleins Feux, 1998 [1997], 43.

²⁶⁷ Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 15.

²⁶⁸ Extrait d'une conférence donnée par Njabulo S. Ndebele en 1991 intitulée « Guilt and Atonement : Umasking History for the Future » cité dans Corinne Diserens, « Shifting Perception of Reality », dans David Goldblatt, *Fifty-One Years*, Barcelone, Musée d'art contemporain de Barcelone, 2002, 11.

*Among the most persistent motifs of the grotesque we find human bodies reduced to puppets, marionettes and automata, and their faces frozen into masks. From the interspersed masks of the ornamental grotesque to the present age the theme has been a popular one, although in the course of time it underwent characteristic changes. Even in Bonaventura's *Nachtwachen* the mask, instead of covering a living and breathing face, had taken over the role of the face itself. If one were to tear the mask off, the grinning image of the bare skull would come to light. Ensor's and Paul Weber's figures are born with masks. – Wolfgang Kayser²⁶⁹*

Poursuivant sa réflexion première sur la violence engendrée par les phénomènes conjoints de distinction et de hiérarchisation des vies, Alexander développe, au cours de la dernière décennie du XX^e siècle, une série d'œuvres aux figures masquées qui, marquée par un changement substantiel d'approche plastique, se détache considérablement de la « logique de la sensation ». Afin d'entraîner cette fois le spectateur dans les coulisses des rues sud-africaines où se joue la banalité, parfois coriace, du quotidien, les figures spasmodiques font place à des tableaux vivants qui regroupent des sculptures de taille réduite, personnifiant des personnages en bas âge. Ses petites sculptures, qui s'apparentent à des figurines, portent des masques animaliers, et leurs corps, bien qu'exempts de traces de molestation, extériorisent néanmoins de potentielles blessures internes. Dans le sillage de son travail précédent, l'artiste continue de préconiser une esthétique empreinte d'ambivalence comme mode privilégié d'expression afin de rendre compte de façon percutante des enjeux liés à l'asymétrie des rapports de force en Afrique du Sud. Alors que le pays connaît, avec la fin du régime de l'apartheid, un changement politique majeur, l'intérêt d'Alexander s'écarte de l'exploration purement charnelle – ou carnée – pour se tourner, plus globalement, vers les violences insidieuses occasionnées par les injustices sociales. Le déguisement animal devient dans ce cadre l'élément central – le nœud – de cette démarche. J'affirme ainsi que le motif du masque animalier, en tant que dispositif qui cache le visage et autorise le jeu de rôle, sert de *signifiant ambivalent* pour investiguer sans détour les relations de pouvoir liées à la distribution des rôles sociaux (tant dans l'Afrique du Sud contemporaine qu'ailleurs), tout en s'affranchissant des significations univoques, laissant l'identité de ses figures ouverte aux interprétations.

²⁶⁹ Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, 183.

Dans une entrevue accordée à Gabriel Rockhill pour l'édition anglophone de son ouvrage *Partage du sensible : Esthétique et politique*, Jacques Rancière se dit en faveur d'un art politique « [that] would ensure, at one and the same time, the production of a *double effect*: the readability of political signification and a sensible or perceptual shock caused, conversely, by the uncanny, by that which resists signification ». ²⁷⁰ Cette citation de Rancière apparaît des plus pertinentes pour aborder la série des œuvres masquées d'Alexander en ce que celles-ci engendrent précisément ce « double effet » dont parle le philosophe. Certainement tributaires des bouleversements ayant eu cours en Afrique du Sud dans les années quatre-vingt-dix, les tableaux sculpturaux *Street cadets with harbinger: wish, walk/Loop, Long* (1997-98) [fig 2.8], *Cadet* (1997-98), *Bom Boys* (1998) [fig 2.9] et *Lucky girl and monkey with rattling maracas* (1999) [fig 2.10] sont en effet imprégnés d'une indéniable dimension politique, tout en conservant une certaine aura d'indécidabilité. Rappelons que c'est durant cette décennie que le gouvernement sud-africain, contraint par des pressions économiques et politiques, s'engagea dans une série de mesures qui eurent pour résultat de mettre fin au régime de l'apartheid. La remise en liberté de Nelson Madiba Mandela en 1990 a été suivie de l'abandon progressif des lois ségrégationnistes, ²⁷¹ et de la première élection démocratique du pays. À cent lieues d'exprimer un cynisme envers les changements en cours, les œuvres d'Alexander dépeignent néanmoins avec lucidité le fait que le sort d'un grand nombre de Sud-Africains ne s'était pas – et n'allait pas – s'améliorer du jour au lendemain avec la chute du régime honteux, le poids de l'apartheid sur la nation arc-en-ciel, comme l'a affectueusement surnommée Desmond Tutu, se faisant toujours sentir. Toutefois, par son traitement esthétique empreint d'ambivalence, conséquence directe du recours au masque animalier, Alexander propose des œuvres profondément équivoques qui rendent compte d'une réalité complexe, impossible à réduire à une lecture simpliste, et évite, du même coup, de cantonner ses personnages à un rôle univoque dans la mesure où ils se dérobent

²⁷⁰ Jacques Rancière, « The Janus-Face of Politicized Art. Jacques Rancière in Interview with Gabriel Rockhill », dans *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*, New York, Continuum, 2006, 63. Je souligne.

²⁷¹ Le *Native Land Act*, le *Group Area Act*, et le *Population Registration Act* ont été tour à tour abolis. L'ANC et le parti communiste, tous deux bannis pendant plus de trente ans sous les lois de l'apartheid ont à nouveau été légalisés.

au regard du spectateur. En cela, les petites mascarades animalières nous ramènent à cette idée d'*intranquillité* qui traverse l'ensemble de l'œuvre d'Alexander. Avec ses compositions sculpturales faites de petits êtres aux visages couverts de masques animaliers – de toute évidence, des « êtres humains en devenir » – l'artiste met de côté la question de l'indiscernabilité entre l'homme et les animaux, telle qu'investiguée dans les sculptures de la sensation, pour se pencher sur la complexité des relations sociales à une époque de transition. Plutôt que de partir de la chair maltraitée des figures pour provoquer un choc viscéral,²⁷² c'est la façade du masque animalier, son indécidabilité et l'« inquiétante étrangeté » qu'il suscite – et dont il englobe les scènes sculptées – qui servent à produire un effet au niveau psychique (plutôt que physique) chez le spectateur. De façon imagée, on peut dire que le frisson a remplacé le spasme.

2.3.1 Double effet (sur)/réaliste: entre l'irréalité des scènes et la part du réel ou de l'« inquiétante étrangeté » à l'inquiétante familiarité

D'entrée de jeu, les œuvres *Street cadets with harbinger: wish, walk/Loop, Long* (1997-98) [fig 2.8], *Cadet* (1997-98), *Bom Boys* (1998) [fig 2.9] et *Lucky girl and monkey with rattling maracas* (1999) [fig 2.10] nous campent dans un décor incertain, à la fois attendrissant et préoccupant, dans la mesure où les personnages qui y prennent place sont des enfants qui semblent être postés dans des situations délicates, potentiellement délétères étant donné leur frêle constitution. Le fait que les enfants soient costumés a, de prime abord, quelque chose d'amusant, d'intrigant et de festif. Cela rappelle l'esprit jouissif des bals masqués ou des carnivals alors que les rues se métamorphosent et deviennent pour quelques heures une sorte de théâtre populaire improvisé; cela évoque également le simple plaisir, voire le besoin, qu'ont souvent les enfants de se travestir en autre chose qu'eux-mêmes, un loisir qui, sans forcément disparaître à l'âge adulte, tend à être réprimé, ou plutôt fortement balisé, par le « monde des grands ». Pourtant, sans qu'un danger précis ne soit identifié ou mis de l'avant, plusieurs éléments concourent à teinter les scènes d'une dimension dramatique. Relevée ça et là par des accessoires

²⁷² On dénote par exemple que, d'un point de vue plastique, l'artiste abandonne les matériaux qui font directement écho à la réalité corporelle (comme les os et la cire).

colorés, la gamme chromatique utilisée tire la palette de couleurs vers des tons de gris cendrés, ce qui a pour effet de napper les scènes d'une ambiance plutôt funeste. La nudité de certains personnages et le port de vêtements considérablement trop grands par d'autres semblent témoigner de leur extrême pauvreté, exposant ainsi leur grande vulnérabilité. Sous cet éclairage, les masques animaliers prennent un tout autre visage. Le glissement qui s'opère entre la douceur et la dureté des scènes, entre leur aspect jovial et grave, mais aussi entre leur teneur réaliste et surréelle n'est pas sans rappeler la conception du grotesque avancée par Wolfgang Kayser, magnifiant, selon lui, l'harmonie rompue du monde et l'aliénation de l'être.

À l'inverse de Bakhtine pour qui le grotesque rime avec l'idée d'une emprise positive, significative, foisonnante et luxuriante sur le monde, le grotesque incarne pour Kayser l'agonie, la désagrégation, la division et la perte de sens. Loin de l'univers des contes de fée qui, malgré leur caractère étrange et inhabituel, offrent une impression de stabilité et de cohérence, le monde du grotesque est quant à lui marqué par une impression d'instabilité, car tout ce qui apparaissait comme étant agréable et invitant devient soudainement hostile. En cela, le grotesque met en forme l'expérience de l'aliénation. Cette désorientation subjective, occasionnée par la rencontre des œuvres grotesques, se rapproche indéniablement du concept freudien de l'« inquiétante étrangeté » qui, marque le passage d'un monde familier (*heimlich*) à un monde étranger (*unheimlich*)²⁷³ et plonge le spectateur dans une « incertitude intellectuelle »,²⁷⁴ car ne pouvant s'accrocher à ses repères habituels. Les poupées, les marionnettes, les automates et les masques, des motifs récurrents du grotesque selon Kayser, sont similairement identifiés par Freud comme étant des objets, ou des éléments plastiques, faisant surgir un sentiment étrangement inquiétant dans la mesure où leur apparence humaine leur donne un effet de présence qui provoque – ne serait-ce qu'un instant – la confusion.

Les œuvres d'Alexander s'inscrivent assurément dans cette lignée sombre du grotesque, à mille lieux des contes de fées. Ainsi, si elles empruntent au vocabulaire plastique du

²⁷³ Sigmund Freud. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, 2001, 33.

²⁷⁴ Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, 33.

surréalisme c'est pour engendrer un sentiment d'inquiétante étrangeté et dépeindre de surcroît des univers instables marqués par la violence et l'aliénation. Dans ce cadre, l'utilisation des masques animaliers, de personnages simiesques et de figures qui s'apparentent à de petits pantins sert à faire basculer un sentiment d'insouciance ou d'allégresse vers un effet de dépersonnalisation, de dépossession. De par sa nature multiple et ambivalente, le masque animalier induit dans cette optique une forme de proximité et de distance.²⁷⁵ D'abord une proximité au sens où sa présence suscite une identification quasi spontanée aux personnages.²⁷⁶ Par nostalgie peut-être, ou à cause d'une simple réminiscence, on se reconnaît aisément dans les personnages et leur univers fantaisiste peuplé d'animaux, auxquels les enfants semblent eux-mêmes s'identifier et qui, par ricochet, nous rappellent inmanquablement notre propre enfance ou encore celle des enfants que l'on côtoie.²⁷⁷ Mais un effet de ressac se fait rapidement sentir à cause de la grisaille des scènes et, loin de remplir la fonction d'une madeleine de Proust, les masques animaliers participent plutôt à doter ces mêmes scènes d'une aura kafkaïenne qui n'a rien de rassurant. Par exemple, dans *Street cadets with harbinger: wish, walk/Loop, Long* [fig 2.8], le masque de souris plaqué sur le visage de l'ainée des deux fillettes est troublant dans la mesure où son sourire grossièrement tiré ne colle pas avec la gravité du tableau. Se tenant debout sur un chariot en position militaire de garde-à-vous, les bras serrés contre son corps rigide, elle est poussée, telle une éclaireuse, par un personnage simiesque au visage triste, qui semble dans ce cadre être porteur d'un mauvais présage (d'où son nom sans doute de *harbinger*, le messager). Entièrement dissimulée sous un casque de lapin aux poils soyeux et brillants, la cadette semble pour sa

²⁷⁵ Une distance qui n'a, précisons-le, rien à voir avec le sens brechtien du terme. J'emprunte plutôt l'idée de proximité et de distance à Andreas Huyssen, *La hantise de l'oubli. Essais sur les résurgences du passé*, Paris, Éditions Kimé, 2011. J'ai également formulé une idée similaire dans mon texte « Dé/masquer l'autre ». Ariane De Blois, « Dé/masquer l'autre : La question de l'animalisation dans *Maus* d'Art Spiegelman », *Lignes de Fuite*, 2010, [En ligne], http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=152 (consulté le 29 décembre 2012).

²⁷⁶ Thierry Groensteen développe une idée similaire à propos des personnages de la bande dessinée animalière. Voir Thierry Groensteen, *Animaux en cases. Une histoire critique de la bande dessinée*, Paris, Futuropolis, 1987, 10-11.

²⁷⁷ Le « plaisir d'identification » avec les représentations animales, un phénomène que l'on retrouve de façon quasi généralisée chez les enfants, pourrait, selon Steve Baker, s'expliquer en partie par une forme d'animisme enfantin (*childhood animism*), qui repose sur une vision du monde où les objets et les choses ne sont pas encore complètement séparés de l'individu. Baker, *Picturing the Beast*, 120.

part entraînée, malgré elle, dans une voie que l'on trace pour elle. Ainsi, si les masques animaliers engendrent un sentiment étrangement inquiétant ici, c'est précisément parce qu'ils mettent en exergue la vulnérabilité des enfants représentés en pointant la disparité qui sépare les conditions favorables au plein épanouissement de tous les enfants (droit à la sécurité, à l'éducation, à la saine alimentation) des « conditions de précarité » (*precarity*)²⁷⁸ dans lesquelles les fillettes semblent évoluer. Similairement, les masques bon enfant de lapin, de souris ou d'oiseau dont sont affublés la plupart des figures des *Bom Boys* [fig 2.9] détonnent avec l'ambiance coriace du tableau. Parmi les neuf personnages, tous de jeunes garçons ou adolescents, trois d'entre eux sont nus, les autres portent des vêtements très sombres, abimés et considérablement trop grands pour eux. L'un d'entre eux a aussi une guenille blanche sur la tête, un autre a les yeux bandés. Enfin, les personnages masqués laissent pour leur part entrevoir l'expression triste de leurs yeux charbonneux.

Aussi, le fait que les figures (considérablement en dessous de la taille moyenne d'un adulte) s'apparentent à des poupées, des marionnettes ou même à des automates contribue à amplifier l'effet d'aliénation qui se dégage des œuvres. Flanqués sur une plateforme circulaire qui rappelle le mécanisme pivotant de certains jouets à manivelle, les deux personnages de *Lucky girl and monkey with rattling maracas* (1999) [fig 2.10] – une fillette dénudée au visage couvert d'un masque de pinson et un personnage simiesque tenant des maracas et portant des chaussures rouges – font penser à de petites figurines de boîte à musique. La fillette, avec sa blancheur poudreuse s'apparente à une poupée de porcelaine, soulignant de la sorte sa fragilité tout en mettant de l'avant son objectification. Tous moulés à l'identique, les *Bom Boys* font pour leur part penser à de petits soldats de plomb. Toutefois, loin de ressembler à de simples jouets inertes, la posture atypique, difficilement déchiffrable, dans laquelle ils se trouvent figés, le dos droit, le torse bombé, les jambes légèrement entrouvertes et les bras tendus avec les paumes de leurs mains tournées vers l'avant, leur donne une curieuse aura de vie dans la mesure où elle expose simultanément leur vulnérabilité et leur force physique. Dans ce cadre, le fait que les *Boys* soient fabriqués en série à partir d'un même moule a de quoi

²⁷⁸ Butler, *Ce qui fait une vie*.

suscité un sentiment anxiogène car la duplication des figures entraîne inéluctablement le spectateur à les concevoir comme un bloc homogène, une gang en puissance pouvant potentiellement lui être nuisible. En jouant sur l'indifférenciation des figures par l'intermédiaire d'une forme de clonage sculptural, Alexander reprend à son compte le phénomène d'homogénéisation mis en œuvre par toute logique de discrimination – notamment raciale – fondée sur la peur de l'autre – alors que « les différences propres sont gommées au profit du fantasme de corps collectif » et où « chacun des membres censés le composer [s'en font l'] écho inlassablement répété »,²⁷⁹ pour emprunter les mots de Le Breton.

Mais au fond, ce qui frappe et qui s'avère véritablement déstabilisant avec les tableaux d'Alexander, c'est n'est pas tant la fantaisie qui se dégage des œuvres que *la part du réel* qui en ressort, et à travers laquelle on perçoit la charge politique des œuvres. Dans cette veine, on peut dire que derrière leur aura onirique émane une profondeur réaliste qui cherche à ancrer, sans idéalisation, les sujets représentés dans leur réalité contemporaine. Dans chacun des tableaux, on reconnaît sans conteste les enfants des rues sud-africaines, ceux dont la vie quotidienne est une lutte incessante et qui, selon l'expression courante, seraient « privés d'enfance ». Dans cette optique, on peut se demander si, avec les œuvres d'Alexander, ce n'est pas tant l'« inquiétante étrangeté », c'est-à-dire le familier qui devient soudainement étranger, qui provoque un sentiment d'angoisse, que le phénomène inverse qui se produit, à savoir ce qui est étranger qui apparaît brutalement familier aux yeux du spectateur, provoquant plutôt une *inquiétante familiarité*.

Par exemple, en dépit de la présence du personnage simiesque, avec son justaucorps en feutre gris et ses chaussures d'homme beaucoup trop grandes pour lui, qui connote la scène d'un caractère fantaisiste, l'œuvre *Street cadets with harbinger: wish, walk/Loop, Long* est fortement rattachée au réel, dans la mesure où les figures des deux fillettes, soit les personnages principaux de l'œuvre, n'ont rien de complètement irréel. Le titre de l'œuvre d'ailleurs nous informe assez clairement sur le fait qu'elles seraient des enfants de la rue en train d'apprendre (assurément « à la dure ») les rouages de la société. Les

²⁷⁹ Le Breton, *Des Visages*, 99.

mots *Loop* et *Long* font ainsi référence au nom des deux avenues principales du Cap où de nombreux mendiants, prostitués et enfants se retrouvent dans le but de tirer un certain profit de l'importante activité économique qui règne sur ces deux artères achalandées, bordées par de nombreuses constructions coloniales d'influences hollandaise et anglaise. Similairement, l'installation *Bom Boys* (1998), dont le titre est tiré d'un graffiti urbain croisé par l'artiste dans les rues du Cap (*Bom* signifiant « bombe » en afrikaans et *Boys* étant une référence aux gangs), nous ramène à la réalité sud-africaine. Outre le fait que la plateforme carrelée sur laquelle ils prennent place s'apparente à un jeu d'échec géant comme on en retrouve dans certains parcs publics sud-africains, l'apparence physique des sculptures n'est pas sans rappeler celle des « enfants déplacés », comme les appelle affectueusement Alexander.²⁸⁰ La petitesse des figures, par exemple, fait écho à la taille réduite des adolescents vagabonds dont la croissance est freinée par la malnutrition. Aussi, tout comme eux, ils sont vêtus de tierces mains ou de chiffons trouvés çà et là, des habits mal ajustés qui évoquent certainement leur grande pauvreté, mais qui renvoient aussi par ailleurs aux (trop) grandes responsabilités qui leur incombent. On comprend assez rapidement que le terrain de jeu sur lequel les jeunes hommes évoluent est potentiellement miné. Ainsi, loin d'être un jeu d'enfants, la mascarade dans laquelle ils sont impliqués laisse croire que derrière chacun des masques se joue un combat sérieux, celui de la (sur)vie, un combat que mènent quotidiennement bon nombre d'enfants sud-africains.

De par l'ambivalence qu'il génère, le masque animalier engendre ce double mouvement, cette tension sur/réaliste, qui suscite des sentiments troubles, car sa présence fait en sorte que ce qui semblait familier (des enfants costumées en animal) se dérobe en devenant anormal (des enfants évoluant dans des situations extrêmement précaires) et que ce qui semblait, au contraire, inaccoutumé apparaît soudainement banal, c'est-à-dire usuel ou de l'ordre du quotidien. Ce double effet, d'oscillation entre une impression d'« inquiétante étrangeté » et d'« inquiétante familiarité », alimente le sentiment global d'*intranquillité* en ce qu'il ne permet pas d'arrêter une lecture précise des œuvres, qui, se soustrayant à

²⁸⁰ Jane Alexander, « Bom Boys », dans Pep Subirós, *Jane Alexander: Surveys (from the Cape of Good Hope)*, New York, Museum for African Art, 2011, 80.

toute signification déterminée, laissent le spectateur se débrouiller seul avec ce qu'il ressent. Propulsée par l'ambiguïté sémantique des masques, cette esthétique en zone grise permet d'illustrer sans détour une réalité intenable tout en évitant d'enfermer les œuvres dans une forme d'authenticité documentaire.

2.3.2 *Le déguisement en animal*

Sur une autre note, on ne pourrait passer sous silence le fait que la série des œuvres masquées d'Alexander rappelle l'univers graphique lié à la tradition des animaux parlants, que l'on retrouve dans la littérature illustrée pour enfants, la bande dessinée animalière et les films animés, mais également dans les contes, les fables et les satires sociales, destinées davantage à un public adulte, et dans lesquels les figures aux traits animaliers imitent de façon métonymique les rapports humains. S'il est aujourd'hui devenu un « véritable *topos* »²⁸¹ de l'illustration pour enfant, pour reprendre les termes de Thérèse Willer, le motif iconographique de l'homme déguisé en animal a d'abord été l'apanage de l'illustration pour adultes. Ces bêtes à l'« esprit humain »²⁸² que l'on retrouve dans les fables de La Fontaine et d'Ésope, dans les contes de Charles Perreault et des frères Grimm, ou encore dans les satires illustrées de Granville et de Daumier, ont le dessein de servir « à la critique des mœurs et de la société des hommes ».²⁸³ Dans cette optique, plutôt que d'exprimer l'énigme non résolue entre l'homme et l'animal, le déguisement de l'homme en animal, qui suppose le transfert de caractères humains à la bête, sert de canal pour jeter un regard critique, et souvent moqueur, sur les vices et les faiblesses des hommes, un peu comme si le travestissement en animal tenait lieu de « paravent protecteur » aux créateurs pour pousser encore plus loin la critique sociale, sans tomber sous le couperet de la censure.

Si le parallèle que l'on peut tisser entre la tradition des animaux parlants et le travail sculptural d'Alexander est frappant, en ce que ce dernier fait usage du déguisement

²⁸¹ Thérèse Willer, « Le rapport entre l'homme et l'animal dans l'illustration pour enfants », dans Baridon et Guédron, *Hommeanimal*, 163.

²⁸² Willer, « Le rapport entre l'homme et l'animal », 163.

²⁸³ Willer, « Le rapport entre l'homme et l'animal », 166.

animalier pour offrir un regard critique et cru sur les travers de la société sud-africaine, il s'en distingue néanmoins à moult égards dans sa manière singulière de cultiver les ambivalences. Contrairement aux satires qui ont généralement recours à la caricature pour illustrer leur propos, le déguisement en animal ne repose pas, chez Alexander, sur un pouvoir de moquerie, mais dégage une force subversive qui cherche – à travers l'« inquiétante étrangeté » ou l'inquiétante familiarité – à remuer le spectateur sur le plan psychique. Certes, la confrontation physique avec les figures, figées comme dans un arrêt sur image, et le « turbulent silence »²⁸⁴ des sculptures participent certainement à amplifier ce grand remous. Mais plus encore, tandis que la raison d'être de la fable ou de la satire est avant tout moraliste, celle des tableaux d'Alexander n'est pas centrée autour du sermon dans la mesure où ses mascarades n'offrent pas de leçon morale au spectateur ni de résolution. La portée des œuvres pour ainsi dire ne repose pas tant sur leur sens que sur l'inconfort créé par le caractère irrésolu des scènes, lui-même généré par l'indétermination des masques animaliers, qui cachent sans doute plus qu'ils ne révèlent. Pour faire écho aux propos de Njabulo S. Ndebele, mis en exergue de cette section, on se demande « what exactly is behind each mask? ».²⁸⁵ Qu'est-ce qui se camoufle derrière les masques? Qui exactement se dissimulent derrière eux?

Bien qu'Alexander n'aborde pas de façon frontale la problématique raciale à travers son usage des masques animaliers²⁸⁶ – comme le fait par exemple Art Spiegelman dans sa bande dessinée *Maus*²⁸⁷ [fig 2.11] –, ses œuvres n'en éludent pas pour autant la question

²⁸⁴ Expression empruntée par Simon Njami à André Brink, auteur du roman *Un turbulent silence*, pour qualifier le travail d'Alexander. Simon Njami, « A Turbulent Silence », dans Jane Alexander, *Jane Alexander*, Berlin, Hatje Cantz, 2003, 11-19.

²⁸⁵ Njabulo S. Ndebele, cité dans Diserens, « Shifting Perception of Reality ».

²⁸⁶ Toutefois, comme elle le fait avec doigté dans sa série *Integration programme*, tout laisse croire que ce n'est pas une manière pour l'artiste de se défiler sur le sujet, mais plutôt une façon de sortir de cette logique de classification.

²⁸⁷ Dans son œuvre *Maus*, Art Spiegelman se sert précisément de masques animaliers pour traiter de l'articulation dans le processus collectif d'animalisation et l'occultation du visage. Publiée en deux volumes, cette bande dessinée relate l'histoire de Vladek et Anja, les parents du bédéiste, deux Juifs polonais survivants des camps de concentration durant la Shoah. Reprenant à son compte l'association propagandiste opérée par les nazis, qui comparait les Juifs à de la vermine et les représentait sous cette forme de manière à leur soustraire méthodiquement tout trait d'humanité, Spiegelman a choisi d'associer différents groupes impliqués dans la Seconde Guerre mondiale avec des têtes zoomorphes : les Juifs sont ainsi représentés avec des têtes de souris, les

puisqu'elles font certainement allusion au phénomène de l'animalisation de l'autre. Toutefois, plutôt que de se cristalliser autour de ce processus dialectique discriminatoire, son jeu des masques s'attarde sur la situation complexe de la « nouvelle Afrique du Sud », dont fait état Ndebele, à l'heure où l'on cherche à réconcilier, dans un climat politique neuf, tendu et fragile, une population qui demeure profondément divisée à maints égards (racialement, économiquement, mais aussi idéologiquement). Tel que le confesse l'artiste sud-africain William Kentridge, le système de l'apartheid a rendu les relations sociales du pays excessivement complexes au point où les Sud-Africains semblaient être forcés de mener une « double vie » et d'appréhender les autres selon une « double facette ».²⁸⁸ En ce qu'il matérialise la dispersion du moi et a pour effet de masquer la « différence infinitésimale » des figures, le motif du masque animalier met en exergue ce climat d'incertitude en dotant les œuvres d'une double entente. Les *Bom Boys*, par exemple, dégagent une impression de vulnérabilité avec leurs bras ouverts découvrant leur poitrine de manière à les exposer au danger, mais leur corps trapu et leur nombre produisent dans le même temps un sentiment de dangerosité chez le spectateur. Leurs masques, dans ce cadre, loin de clarifier la teneur des œuvres, embrouillent davantage la lecture.

Ainsi pour finir, je statuerais que le déguisement animalier sert de moyen plastique pour traiter, sans enjolivement, de la réalité sud-africaine, et ce, tout en s'écartant d'une forme de voyeurisme, d'effets mélodramatiques, ou encore de l'idée romantique voulant que l'art puisse être salvateur. Au contraire, l'opacité du masque animalier permet de construire une *trame narrative critique sans finalité précise* dans la mesure où elle concourt à explorer un certain nombre de zones grises qui demeurent irrésolues.

Allemands avec des têtes de chats et les Polonais avec des têtes de cochons. L'épigraphe choisie par Art Spiegelman dans le volume *My Father Bleeds History* - une citation de Hitler : « The Jews are undoubtedly a race, but they are not human » fait directement écho au projet d'animalisation des Juifs entrepris par le Führer. Art Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale. My Father Bleeds History (volume I)*, New York, Pantheon Books, 1986.

²⁸⁸ « The apartheid state, Kentridge asserts, presents the ultimate stage for “double life,” with each South African having “double understandings” about people ». William Kentridge, cité dans Mark Rosenthal, « William Kentridge. A Portrait of the Artist », dans Mark Rosenthal (ed.), *K5. William Kentridge. Five Themes*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2009, 45.

Autrement dit, si les tableaux vivants d'Alexander, avec leurs petites figures masquées, introduisent une forme de narrativité, cette dernière – et c'est important de le souligner – *n'est en aucun cas cathartique* au sens où elle ne contribue en rien à la décharge des émotions du spectateur, mais induit *a contrario* chez lui des sentiments ambigus (stupeur, effroi, désolation) qui, s'installant dans la durée, sont susceptibles de le hanter. Loin d'être agréable, la rencontre avec les œuvres laisse un goût amer et amène le spectateur à se questionner sur le rôle qu'il tient au sein des scènes – et par extension sur celui qu'il tient au sein du « chaotique jeu des masques » prenant part dans le monde réel. Ainsi, pour reprendre une idée formulée par Sianne Ngai, ce sont les sentiments désagréables, générés par l'expérience esthétique, qui tiennent lieu de médiation entre les œuvres et le politique.²⁸⁹ Ce sont ces affects négatifs – et non pas les œuvres en tant que telles – qui peuvent faire germer une réflexion critique face aux inégalités raciales et socio-économiques en Afrique du Sud. En ce sens, j'avance que c'est précisément parce que l'esthétique du jeu des masques se déploie sans participer à une « purification des passions » que les œuvres d'Alexander engendrent le « double effet » dont fait état Rancière, portant une charge ouvertement politique, tout en résistant néanmoins à toute signification tranchée.

En ce qu'elle met explicitement de l'avant le poids de l'histoire sur la réalité sud-africaine contemporaine et en quoi le lourd héritage colonial pèse sur l'éventuelle redéfinition des rôles sociaux, l'œuvre *African Adventure* (1999-2003) [fig 2.12] mérite d'être examinée pour faire suite à ce qui vient d'être formulé. Conçue spécifiquement dans un décor connoté par l'histoire de la colonisation, c'est-à-dire une des pièces du Fort de Bonne-Espérance, le plus ancien bâtiment d'origine européenne en Afrique du Sud,²⁹⁰

²⁸⁹ « [Ugly] feelings [...] can thus be thought of as a mediation between the aesthetic and the political in a nontrivial way ». Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, Harvard University Press, 2007, 3.

²⁹⁰ Situé au Cap et datant du XVII^e siècle, le fort, caractérisé par sa forme étoilée, a servi, dans un premier temps, de lieu de ravitaillement pour les bateaux de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales en provenance de ou en partance vers l'Asie, avant de passer aux mains de l'Armée britanniques au XIX^e siècle. Décor connoté par l'histoire de la colonisation, la pièce dans laquelle

l'œuvre, dans laquelle prennent place une quinzaine de protagonistes, la plupart masqués, est campée sur un tapis rectangulaire de terre rougeâtre provenant de Hantam Karoo, connu également sous le nom Bushmanland.²⁹¹

Perché sur un baril de pétrole, un personnage hybride, nommé *Harbinger*, semble à travers son langage corporel interpellier le spectateur, pointant de son bras gauche la scène qu'il préside. Derrière lui, un groupe de trois figures masculines, désignées par le titre de *Radiance of Faith*, vêtues de complets noirs et portant des masques animaliers, s'élèvent sur des boîtes en bois contenant des explosifs. Non loin, deux figures féminines, similairement masquées et vêtues de blanc, *Doll with Industrial-strength gloves* et *Girl with gold and diamonds*, sont assises le dos bien droit. La première porte des gants industriels de couleur rouge sang qui contrastent avec son habillement distingué ; la seconde, au masque d'antilope paré de cornes en or et d'une minuscule couronne ornée de diamants, a les deux mains amputées, ce qui n'est pas sans rappeler la violence liée au commerce du diamant. Un *Settler*, personnage mi-humain, mi-animal portant des bottes de travailleur, prend place dans une voiturette. À proximité de lui se trouve un *Young Boy*, personnage humain, de même qu'un *Ibis* sans ailes. Un chien porte sur son dos une peau animale étiquetée. La figure la plus imposante du tableau est certainement le *Pangaman*, une figure humaine aux traits négroïdes qui porte une machette à sa taille et qui tire – similairement au *Fantôme* de *Security with trafic (influx control)* (2007) – de multiples instruments agricoles, dont des faucilles, mais aussi de vieux jouets d'enfants liés au travail de la terre (tracteurs, camions). Cette traîne, qui n'a rien de nuptial, symbolise le poids du passé colonial et la violence que l'impérialisme a générée.²⁹² À

était installée l'œuvre servait initialement d'Église pour les Néerlandais avant de devenir le mess des officiers britanniques.

²⁹¹ Information tirée de la note en bas de page 49 dans Julie McGee, « Canons Apart and Apartheid Canons: Interpellations beyond the Colonial in South African Art », dans Anna Bryski (ed.), *Partisan Canons*, Durham, NC et Londres, Duke University Press, 2007.

²⁹² Le nom de la figure est tiré de l'expression *panga man* (littéralement homme à la machette), couramment utilisée au temps de l'apartheid dans les quartiers sud-africains blancs pour désigner les hommes noirs qui osaient s'y introduire et évoquer, de façon plus large, le danger du « péril noir » (*swart gevaar*). « When I was a child in Johannesburg, children used to frighten me by saying “the panga man will get you”, inspired by a serial killer of the 1960s. When a lone “black” man walked in our smart suburban street, they would say “there’s the panga man”, whoever he was, whatever he was doing. The white suburban dweller had conjured up the imaginary panga

l'écart, assis sur une petite chaise, le *Custodian* observe au loin la scène. Près de lui, un réfugié de Kinshasa, qui n'a pas désiré être nommé, a incarné son « propre rôle » le temps d'un tournage incluant l'œuvre.²⁹³

S'il s'avère difficile de tracer un lien précis entre chacune des figures, leur rassemblement sur un même lot de terre met de l'avant le fait que leurs destins respectifs sont – malgré les rapports qui les unissent ou les désunissent – inextricablement reliés. L'utilisation de la terre sud-africaine renvoie simultanément à la colonisation, à la division et à la répartition inégales des terres, à l'appropriation, à l'expropriation et à l'exploitation des ressources. Calqué sur les slogans utilisés par les agences touristiques pour vendre différents types d'expéditions style safari aux vacanciers désireux d'expérimenter des sensations fortes et de découvrir les « trésors de l'Afrique », le titre de l'œuvre est un clin d'œil à ce qu'on pourrait désigner au sens large par l'« aventure africaine », à savoir toutes les entreprises étrangères de spoliation du sol africain de la colonisation à aujourd'hui, sachant que cette « aventure » loin de s'épuiser se poursuit toujours maintenant – et notamment avec la Chine qui investit depuis quelques années massivement dans la course à l'exploitation des ressources africaines.²⁹⁴

Sans trame narrative précise, l'œuvre expose néanmoins le fait que les grands récits et patterns de domination (impérialisme, colonialisme, pan capitalisme, néocolonialisme) fonctionnent tous selon une triple logique de subjugation, qui cherche à soumettre certains êtres humains, les animaux et la terre. L'installation nous plonge dans un univers, où les fantômes du passé côtoient les spectres de l'histoire à venir. L'usage des masques dans ce cadre représente une forme de jeu de rôle, à une époque où, tout en demeurant tributaire d'un lourd héritage, les rôles sociaux sont à redéfinir, comme si le présent était

man who became the *swart gevaar*, the black danger, the communist, an unidentifiable and ominous presence, a constant disquiet and threat perceived in ordinary men and women. » Alexander citée dans la note numéro 3 de Akiko Miki, « Making invisible relationships visible: Jane Alexander and the act of sculpting », dans Jane Alexander, *Jane Alexander*, Berlin, Hatje Cantz, 2003, 26.

²⁹³ Alexander, « African adventure », dans Subirós, *Jane Alexander Surveys*, 84.

²⁹⁴ Ash Amin, « When Boudaries are Crossed: Jane Alexander An Being Human », dans Pep Subirós (ed.), *Jane Alexander: On Being Human*, New York, Museum for African Art, 2011, 5-7.

captif du passé, mais que, garant de l'avenir, il se trouvait à une possible croisée des chemins.

2.4 Le camp et la vie nue

*What if the refugee, the political prisoner, the disappeared, the victim of torture, the dispossessed are not only constitutive of modernity but its emblematic subjects? – Anthony Downey*²⁹⁵

Sans tourner le dos à la réalité sud-africaine, les œuvres de la troisième et dernière série sur laquelle nous nous penchons dans le cadre de ce chapitre traitent d'enjeux biopolitiques et géopolitiques contemporains globaux (lutte au terrorisme, protection des frontières, contrôle des flux migratoires) qui touchent l'ensemble des États-nations. La stratégie plastique de cette série est, parmi les trois étudiées, celle qui incarne le plus explicitement l'idée contemporaine du *ban*, c'est-à-dire les conditions d'exception mises en place, notamment par les États modernes, pour bannir certains groupes d'individus de leur communauté civique. Plus spécifiquement, ce que cette série d'œuvres expose ce sont les mesures coercitives de détention employées pour neutraliser les êtres bannis par la cité et les effets dévastateurs de ces mesures sur les vies (invariablement « déshumanisées ») exposées de façon radicale au pouvoir. Deux motifs principaux, que j'identifie comme étant le *camp* et la *vie nue*, et qui prennent respectivement la forme d'imposants enclos et de figures chétives, plus zoomorphes qu'anthropomorphes, servent à matérialiser cette problématique. La pensée d'Agamben portant sur l'état d'exception et l'*homo sacer* me sert en ce sens de cadre réflexif pour camper l'analyse de cette série d'œuvres. Je souhaite en outre montrer de quelle façon, l'esthétique de l'*intranquillité*, mise en œuvre par Alexander dans le cadre de cette série, expose les paradoxes qui logent au cœur de la modernité, à savoir comment le sentiment d'insécurité généré par la peur d'une menace extérieure sert à justifier et à mettre en œuvre des mesures d'exceptions qui autorisent l'usage de la force et la suspension des droits fondamentaux. Faisant, comme

²⁹⁵ Anthony Downey, « Zones of Indistinction. Giorgio Agamben's 'Bare Life' and the Politics of Aesthetics », *Third Text*, 2009, 23 (2), 109.

l'écrit Downey, du réfugié, du prisonnier politique, du disparu, du torturé, du désœuvré, les sujets emblématiques – quoiqu'occultés – de la modernité.

2.4.1 *Du camp à la vie nue*

Dans l'œuvre *Danger Gevaar Ingozi* (2004) [fig 2.13] comme dans celle *Security/Segurança* (2006) [fig 2.14], une figure frêle qui s'apparente à un échassier dépourvu d'ailes se trouve confinée au sein d'un imposant dispositif de sécurité. Bien que dans les deux cas, les figures sculptées, menues et d'apparence fragile, semblent tout sauf menaçantes, l'ensemble de la signalétique des œuvres met en évidence l'idée qu'elles représentent un danger redoutable. À l'image des stations électriques à haute tension,²⁹⁶ les quatre côtés du grillage de *Danger Gevaar Ingozi* sont affublés d'un panneau d'avertissement avec un symbole de tête de mort et sur lequel est inscrit le mot *danger* en trois langues (anglais, afrikaans, xhosa). Une double rangée de grillage surmontée de fils barbelés étendus en concertina est installée dans *Security/Segurança*, comme si une seule clôture ne suffisait pas pour contenir l'être captif. Mais plus encore, et de manière à accentuer le sentiment d'insécurité, Alexander fait aussi appel à des performeurs déguisés en agents de sécurité pour patrouiller autour des enclos durant la présentation des œuvres.²⁹⁷ Alors qu'un seul vigile surveille l'installation *Danger*, cinq gardiens guettent en permanence l'installation *Security*.

De par l'imposant contraste qui ressort entre l'ampleur des dispositifs de détention et l'évidente précarité des figures sculptées, les installations rappellent les conditions extrêmes de « déshumanisation » des camps de concentration des guerres passées (de la Shoah et de la guerre des Boers, par exemple), mais aussi, et peut-être plus encore, celles des camps contemporains comme celui de Guantanamo Bay, devenu emblématique des lieux de détention exempts de toute protection juridique. Comme les œuvres ne jettent pas qu'un regard historique sur les camps, mais les présentent plutôt pour ce qu'ils sont, à

²⁹⁶ Alexander fait elle-même le rapprochement. Voir « *Danger Gevaar Ingozi* », dans Subirós (ed.), *Jane Alexander Surveys*, 100.

²⁹⁷ *Danger Gevaar Ingozi* a été présentée en plein air au milieu du parc Oude Warande à Tilburg aux Pays-Bas, dans le cadre de l'exposition *Disorientation by Beauty* et *Security/Segurança* a été présentée lors de *How to Live Together*, la 27^e Biennale de Sao Paulo au Brésil.

savoir des structures d'exception qui prévalent toujours aujourd'hui, elles rejoignent le postulat d'Agamben selon lequel le camp n'est pas « une anomalie appartenant au passé »,²⁹⁸ que l'on peut circonscrire à des conflits antérieurs, déjà résolus, mais qu'il est, au contraire toujours présent et que son existence tend même à se généraliser. C'est dans cette veine que le camp, qui a la même fonction dans toutes les formes de régimes, soit celle de réduire les êtres humains à la vie nue, est décrit par Agamben comme étant « la matrice cachée, le *nomos* de l'espace politique dans lequel nous vivons encore »²⁹⁹ et « dont il faut apprendre à reconnaître les métamorphoses et les travestissements »³⁰⁰ en ce qu'il ne représente pas une dérogation à l'exercice du pouvoir moderne, mais fait plutôt partie de son ordinaire. Censé originellement être un espace provisoire et marginal (une « mesure de détention préventive »), le camp, selon le philosophe, tend aujourd'hui à se multiplier sous diverses formes et son espace, qui est normalement opposé à celui de la *polis*, se confond de plus en plus avec lui, au point à en devenir une zone d'indistinction.

Comme l'explique Agamben, le camp « ne naît pas du droit ordinaire, ni même du droit carcéral »,³⁰¹ il n'est pas en ce sens conçu pour le citoyen, mais pour ceux dont le statut ne répond pas (ou plus) à cette qualification, notamment parce que leur naissance ne coïncide pas avec la nation. Le sol et le sang – « le *ius soli* (la naissance sur un certain territoire) et le *ius sanguinis* (la naissance de parents citoyens) » – sont « les deux critères qui, à partir du droit romain déjà, servent à définir la citoyenneté (c'est-à-dire l'inscription première de la vie dans l'ordre étatique) ». ³⁰² Ce paradigme, soutient Agamben, a pour effet d'engendrer « la multiplication de dispositions normatives destinées à préciser quel *homme* [est] ou non *citoyen* ». ³⁰³ Cette liaison fabriquée fait en sorte que, sous le couvert de la naissance, certaines vies se trouvent, par les États, investies du « principe de souveraineté » et qu'au nom même de la défense de cette souveraineté citoyenne, d'autres vies leur sont assujetties. C'est par exemple au nom de la protection du citoyen et, ironiquement, de l'État de droit et de la démocratie qu'une

²⁹⁸ Agamben, *Homo sacer*, 179.

²⁹⁹ Agamben, *Homo sacer*, 179.

³⁰⁰ Agamben, *Homo sacer*, 133.

³⁰¹ Genel, « Le biopouvoir chez Foucault et Agamben ».

³⁰² Agamben, *Homo sacer*, 140.

³⁰³ Agamben, *Homo Sacer*, 141. L'auteur souligne.

multitude de pratiques dérogatoires au droit international humanitaire ont fait florès dans les démocraties occidentales depuis l'attaque du 11 septembre 2011. Davantage utilisée pour promouvoir un agenda politique que pour défendre de façon réelle et objective les populations, l'appréhension de la « menace à la nation » dans le cadre de la « guerre contre la terreur » (*War on Terror*)³⁰⁴ a par exemple servi à instituer et à justifier des politiques étrangères unilatérales et des politiques intérieures autoritaires – à commencer par l'invasion même de l'Irak, qualifiée par plusieurs de guerre illégale.

C'est dans ce cadre que s'inscrivent diverses mesures d'exception comme le programme d'*Extraordinary Rendition* de la CIA, le *USA Patriot Act* ou encore les certificats de sécurité instaurés par le gouvernement canadien qui, en vertu de la sécurité nationale de leur pays respectif, suspendent un certain nombre de droit fondamentaux (visant en première ligne les « ennemis étrangers »), allant du droit à la vie privée aux garanties judiciaires contre la détention et l'emprisonnement arbitraires. Selon les cas, ces mesures permettent entre autres choses de garder secret le détail de la preuve contre un accusé, de créer un statut de « combattant ennemi » ou de « combattant illégal »,³⁰⁵ d'autoriser la détention sans limite et sans inculpation de toute personne soupçonnée d'être impliquée dans un complot terroriste, d'approuver le transport clandestin de prisonniers hors des procédures régulières d'extradition et d'avoir recours à l'externalisation de la torture.³⁰⁶ Alors que ces mesures de bannissement sont exemplaires de « la structure du ban souverain », les centres de détention militaire de haute sécurité tels que la prison d'Abou Ghraïb et le camp de Guantanamo représentent quant à eux l'incarnation physique du *camp* tel que décrit par Agamben, à savoir une « assise spatiale permanente [...] en dehors de l'ordre normal ». Avec l'aval du Département de la justice des Etats-Unis, stipulant que les lois fédérales sur la torture ne s'appliquaient pas en leur sein, ces deux lieux ont été le théâtre de graves violations des droits humains dans la mesure où

³⁰⁴ Expression employée par G.W. Bush pour désigner les interventions militaires à la suite de l'attentat du 11 septembre 2011. Voir à ce sujet W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

³⁰⁵ Ce dont fut notamment accusé Omar Khadr, un enfant soldat d'origine canadienne capturé en Afghanistan et détenu dix ans au camp de Guantanamo.

³⁰⁶ Le cas de Maher Arar, un Canadien extradé par les Etats-Unis dans une prison de Syrie où il fut torturé pendant un an est un exemple de cette procédure.

l'assentiment gouvernemental a conduit à la mise sur pied de conditions de détentions dégradantes et au recours à des techniques d'interrogation dites « musclées » qui, en fait, normalisaient la torture (ex. : nudité, viol, humiliation sexuelle, privation de sommeil et sensorielle, technique de simulation de la noyade, etc.).

Avec ses installations matérialisant de façon métaphorique la réalité des camps, Alexander ramène à l'avant-plan et dans la sphère du sensible, ces haut lieux d'exception – normalement invisibles puisque généralement installés dans des zones extraterritoriales à l'écart de l'espace civique – où l'*homo sacer*, réduit aux conditions de la vie nue, se trouve à être *produit* par la pouvoir souverain. Ses œuvres, en mettant de l'avant la « matrice cachée » de l'espace politique, lèvent le voile sur le paradoxe du pouvoir moderne (dont la défense des droits des uns repose sur l'annihilation corolaire des droits des autres) et exposent ainsi notre implication toute citoyenne, en tant que sujet de droit, dans l'élaboration et le déploiement des formes d'exaction du pouvoir moderne. Dans cette veine, je soutiens que la mise en scène des œuvres d'Alexander cherche à mettre en exergue de façon palpable le clivage qui sépare et met en corrélation – comme « deux pôles extrêmes »³⁰⁷ – les vies qualifiées (*bios*) des spectateurs des vies nues (*zoè*) incarnées par les figures. Deux éléments plastiques jouent à ce titre un rôle primordial dans l'expérience esthétique et la signification des œuvres : 1) la présence d'enclos qui isolent les figures sculptées et font littéralement obstacle au spectateur, et 2) l'apparence zoomorphes des sculptures.

À l'opposé des sculptures des séries précédentes dont l'expérience esthétique se fonde sur la proximité physique entre le corps du spectateur et celui des œuvres, l'expérience des installations est, ici, au contraire marquée par la distance corporelle qui sépare le spectateur des figures sculptées. Cet abîme s'incarne d'abord concrètement dans l'espace, en ce que les systèmes grillagés surmontés de fils barbelés sont de véritables murs qui entravent toute forme de rapprochement, scindant l'espace en deux parties : celle, autour des enclos, où le spectateur peut déambuler librement et celle, qui lui est à l'inverse interdite, où les figures sculptées se trouvent confinées. Cette bipartition du territoire, qui

³⁰⁷ Agamben, *Homo Sacer*, 94.

se trouve de surcroît à être balisé par un imposant appareillage de sécurité et surveillé par d'intimidants gardiens, creuse de façon à la fois tangible et métaphorique l'écart entre la valeur de la vie des spectateurs, libres et « protégés », et celle des figures, soumises quant à elles à des mesures de contention extrême. En soulignant par leur mise en scène le traitement différentiel réservé entre les vies qualifiées, propres à la *polis*, et les vies non qualifiées, les installations démontrent comment le pouvoir exerce une relation spécifique sur la vie, et révèlent plus spécifiquement comment la mise au ban témoigne paradoxalement d'une inclusion (par une « prise en dehors ») au sein de la structure politique. Le camp, en tant qu'incarnation de l'état d'exception, est ainsi présenté comme une zone incertaine, un véritable « *no man's land* ». ³⁰⁸

Avant d'examiner en détail le second élément plastique, soit l'apparence corporelle des figures, il convient de rappeler que la logique des camps cherche à réduire les individus qui y sont confinés à de simples corps. Les images pratiquement insoutenables des sévices infligés aux détenus d'Abou Ghraïb [fig 2.15], où l'on voit des soldats prendre part à des actes de tortures et poser fièrement à côté de leurs victimes, généralement dénudées et positionnées dans des postures dégradantes, ou encore celles du camp de Guantanamo dans lesquelles on voit des prisonniers en combinaison orangée ligotés en situation de privation sensorielle (les yeux bandés, un casque assourdissant recouvrant leurs oreilles et un masque recouvrant leur nez et leur bouche pour restreindre leur odorat) [fig 2.16], montrent littéralement comment ce sont les *camps*, dont la vocation est de matérialiser l'exception, qui produisent l'*homo sacer* dont l'existence, qui tombe ainsi « hors des lois », permet qu'on le tue sans commettre d'homicide. Autrement dit, c'est précisément parce qu'Abou Ghraïb, Guantanamo et tous les autres lieux du même type sont des espaces qui se soustraient entièrement à tout cadre juridique, notamment au droit humanitaire inscrit dans les Conventions de Genève, ³⁰⁹ que les conjonctures s'y trouvent

³⁰⁸ Agamben, *État d'exception*, 10. L'auteur souligne.

³⁰⁹ C'est dans cette foulée qu'Agamben se tourne vers les déclarations des droits de l'homme, « la figure originelle de l'inscription de la vie naturelle dans l'ordre juridico-politique de l'État-nation » (*Homo Sacer*, 138), pour expliquer la césure biopolitique qui s'opère entre les « sujets souverains » et les autres : « [I]l est temps, désormais, de cesser de lire les déclarations des droits de l'homme comme des proclamations gratuites de valeurs éternelles et méta-juridiques, visant (à vrai dire sans grand succès) à imposer au législateur le respect de certains principes moraux

réunies pour créer les conditions de la vie nue, des conditions qui ne préexistent pas à la réalité des camps. Ainsi, dans la mesure où les détenus qui y sont emprisonnés sont « placé[s] en dehors de la juridiction humaine »³¹⁰ et dépouillés de leurs droits les plus élémentaires, ils se retrouvent à être intégralement réduits, du point de vue de leurs bourreaux, à la simple vie biologique, c'est-à-dire séparée de l'humanité, et sur laquelle « le pouvoir n'a plus en face de lui que la pure vie, sans aucune médiation ».³¹¹ Et c'est ainsi, pourrait-on ajouter, que « le *corps* de l'*homo sacer*, dans son caractère tuable et insacriifiable, devient le gage vivant de son assujettissement à un pouvoir de mort ».³¹²

L'hybridité des figures, que l'on retrouve dans les installations *Danger* et *Security*, rappelle encore une fois le processus d'animalisation qui cherche, en dépossédant les uns de leur statut d'êtres humains, à en justifier la domination et les mauvais traitements qui leur sont réservés. En cela, on peut certainement dire que les sculptures, cloisonnées comme des animaux en cage, incarnent la *zôè*, c'est-à-dire la simple vie biologique dépourvue de tout « supplément de politicité » dont bénéficie la vie pleine et entière du citoyen. En observant les deux sculptures, on dénote qu'elles sont, en regard du reste de la production sculpturale d'Alexander, encore plus zoomorphes qu'anthropomorphes. Le fait que la morphologie gruiforme des figures rappelle celle des oiseaux échassiers, une classe d'animaux plus éloignés de l'espèce humaine que celle des mammifères, a pour effet de marquer symboliquement la distance abyssale entre l'humanité et ses créatures et accentue de la sorte le clivage entre le spectateur et les figures. Leur tête, munie d'un bec crochu et proportionnellement minuscule par rapport au reste de leur anatomie met

éternels » (*Homo Sacer*, 138). Il faudrait plutôt les voir pour ce qu'elles sont concrètement, des décrets qui, historiquement, « rattache[nt] le sort des droits de l'homme à celui de l'État-nation ». « Dans le système de l'État-nation, les prétendus droits sacrés et inviolables de l'homme s'avèrent privés de toute tutelle et de toute réalité dès lors qu'il n'est pas possible de les représenter comme droits des citoyens d'un État. Cela est déjà implicite, à bien y réfléchir, dans l'ambiguïté du titre même de la déclaration de 1789, *La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. On ne comprend pas si ces deux termes désignent deux réalités autonomes, ou s'ils forment au contraire un système unitaire dans lequel le premier terme est toujours déjà contenu et occulté par le second – et, dans ce cas, quelle relation ils entretiennent » (*Homo Sacer*, 137). C'est ainsi qu'à la suite d'Hanna Arendt, Agamben rappelle que « le réfugié, figure qui aurait dû incarner par excellence l'homme des droits, marque au contraire la crise radicale de ce concept » (*Homo Sacer*, 137).

³¹⁰ Agamben, *Homo Sacer*, 91.

³¹¹ Agamben, *Homo Sacer*, 184.

³¹² Agamben, *Homo Sacer*, 109. Je souligne.

notamment en relief cette distinction. Toutefois, une observation prolongée des sculptures permet néanmoins de reconnaître en elle certains traits morphologiques qui se rapprochent de la silhouette humaine. Malgré le corps filiforme qui les caractérise, le torse des figures s'apparente, bien que de façon ténue, à celui de la silhouette humaine, au centre de leur ventre se trouve aussi une cicatrice ombilicale, normalement absente chez les ovipares. Ces traits anthropomorphes, qui peinent à poindre, se présentent comme les derniers signes qui rattachent encore les créatures représentées à l'humanité, de laquelle on cherche visiblement à les éjecter.

Mais au-delà de leur « animalité », d'autres éléments plastiques suggèrent aussi le fait que chacune des figures personnifie la vie nue de *l'homo sacer* dont le corps biologique prête le flanc aux châtiments corporels, à l'enfermement ou pire à la mise à mort. La petitesse des figures, largement en dessous de la taille moyenne d'un adulte, leur maigreur extrême, qui n'est pas sans rappeler celle des détenus des camps Nazis et Britanniques en Afrique du Sud complètement décharnés par la faim [fig 2.17], et leur absence d'ailes (ou de bras ?), qui illustre le fait qu'elles soient sans défense face à l'asymétrie des rapports de force, met de l'avant l'idée que les créatures représentées sont exposées à la violence d'un système qui cherche à les engloutir. Un amoncellement de gants de plastique rouges, évoquant la présence de mains assassines sinon l'idée d'un empilement de cadavres, recouvre le sol de la cage de *Danger*. Similairement, une centaine de machettes couvrent la partie du sol entre le grillage interne où se trouve la figure et le grillage externe surveillé par les gardes. Ainsi, lorsqu'on examine attentivement les installations, le sentiment d'*intranquillité* n'est pas tant produit par les figures elles-mêmes que par le contraste saisissant entre le volumineux appareillage de sécurité et la petitesse des créatures. C'est d'ailleurs cette disproportion flagrante qui donne aux scènes un aspect véritablement angoissant et qui, par ricochet, peut entraîner le spectateur à se questionner non seulement sur la légitimité des mesures de sécurité, mais aussi sur leur efficacité. « Are we any safer ? » se demandent à ce propos David Cole et Jules Lobel en référence aux mesures anti-terroristes de la guerre contre la terreur.³¹³

³¹³ Voir David Cole et Jules Lobel, « Are we safer? A report card on terror », *Los Angeles Times*, 18 novembre 2007, [En ligne] <http://www.latimes.com/media/acrobat/2007-11/33860990.pdf>

Assurément, un des lieux principaux où s'exerce la défense la plus courante de la souveraineté du citoyen et de son territoire se situe dans le contrôle des frontières et des flux migratoires, alors que l'on assiste à une « sécuritisation » grandissante de la migration.³¹⁴ Réalisée dans le cadre d'Apartheid : The South African Mirror, une exposition organisée par Pep Subirós et consacrée aux nouvelles formes et manifestations du racisme, l'installation *Security with trafic (influx control)* (2007) [fig 2.18] est une œuvre monumentale qui, avec son appareillage complexe de clôtures, s'inscrit dans la lignée des deux œuvres précitées, mais porte plus précisément sur les barrières de séparation physiques édifiées par les États pour protéger leur territoire et leurs frontières extérieures, notamment de l'arrivée d'immigrants clandestins. Érigée au centre de la place publique située en face du Centre de culture contemporaine de Barcelone (le programmateur de l'exposition), l'installation de douze mètres de largeur par quinze mètres de longueur et de près de huit mètres de hauteur fait plus directement référence au mur de protection entourant l'enclave espagnole de Melilla, située en Afrique du Nord. D'une quinzaine de kilomètres, cette frontière terrestre entre l'Espagne et le Maroc, perçue comme étant une « porte » pour les immigrants maghrébins et subsahariens voulant transiter vers l'Europe, est munie d'une cloison frontalière sophistiquée, gérée par l'armée marocaine, mais financée à coup de dizaines de millions d'euros par année par l'Union européenne. Doté d'une double cloison grillagée surmontée de fils barbelés, d'alarmes, d'un dispositif de vidéosurveillance, de miradors et aussi d'un système Sirga Tridimensional qui capture de manière soi-disant « humaine »³¹⁵ les immigrants clandestins en les piégeant mécaniquement et en les aveuglant temporairement, ce poste

(consulté le 20 décembre 2013) ; David Cole et Jules Lobel, *Less Safe, Less Free: Why America Is Losing the War on Terror*, New York, The New Press, 2009.

³¹⁴ Ce concept développé en sciences politiques sert à désigner la réduction progressive par les discours politiques et médiatiques de la migration à un problème de sécurité, qui gomme du même souffle les autres dimensions associées au phénomène (échange, enrichissement mutuel, humanisme, etc.). Voir à ce sujet Didier Bigo, « Security and Immigration: Towards a Critique of the Governmentality of Unease », *Alternatives*, 2002, 27 (1), 63-92 ; Philippe Bourbeau, *The securitization of migration*, New York, Routledge, 2011.

³¹⁵ Notes sur l'œuvre : « The almost eight-meter-high triple fence with razor-wired *sirga tridimensional* (a system of crossed cables between fences with light and spray triggers to temporarily blind, immobilize and trap illegal immigrants in a "humane" way) », dans « Security with trafic (influx control) ». Subirós, *Jane Alexander Surveys*, 127.

frontalier est, tout comme d'autres cloisons du même titre, reconnu pour être éminemment meurtrier.

À l'image de ce gigantesque piège humain, l'allure générale de *Security with traffic (influx control)* n'a rien de rassurant, car derrière son halo de mystère émane une aura mortifère. Prenant la forme d'un grand tableau vivant, l'œuvre est composée d'une dizaine de personnages hybrides variés, tous prénommés par l'artiste, dont le statut n'est pas donné d'office. Mais il suffit de s'approcher de la cage pour voir que se dessine à l'intérieur de celle-ci des rapports de forces et de subjugation entre exécutants et persécutés : un *Official*, grand, musclé et à tête de coyote, pourchasse un convoi de trois créatures, échassiers filiformes, courbées sur elles-mêmes ; un *Hobbled ruminant* aux pattes postérieures attachées est tiré en laisse par un *Gardien* ; flanqué sur un plateau surélevé, un *Monkey Boy* observe, tel une sentinelle, l'action environnante ; enfin, au cœur de l'installation, à même l'immense enclos intérieur, un personnage, un bipède à tête canine, vêtu d'un survêtement blanc recouvert à l'avant d'une peau de lynx africain et d'un knobkerrie, et portant des gants de caoutchouc rouges, avance solennellement – similairement au *Pangaman* d'*African Adventure* – en tirant derrière lui des dizaines de faucilles et de machettes rouillées. Perdu au sein de cette geôle, ce personnage, nommé le *Ghost*, incarne sans doute la mémoire des atrocités déjà perpétrées au nom de la loi et l'ordre et, simultanément, le cauchemar des abominations à venir. Dressée dans l'espace public d'une ville européenne, cette installation d'Alexander qui emprunte la forme du camp rappelle que de façon générale, les politiques de contrôle de la migration ne visent pas les citoyens des « grandes nations démocratiques » déjà « bardés de droits » et dont la souveraineté est reconnue d'une nation à une autre, mais les êtres humains les plus vulnérables de ce monde contre qui ont cherché à les protéger, c'est-à-dire des personnes sans le sou et au statut précaire : réfugiés, apatrides, victimes du trafic et de la traite d'êtres humains que « les prétendus droits sacrés et inviolables de l'homme »³¹⁶ n'arrivent pas à protéger, marquant ainsi la « crise radicale » du concept même de l'homme.³¹⁷

³¹⁶ Agamben, *Homo Sacer*, 137.

³¹⁷ Agamben, *Homo Sacer*, 137.

Pour conclure cette section sur le *camp* et la *vie nue* examinons une dernière œuvre d'Alexander, qui, installée cette fois-ci dans une cour de justice, cherche à mettre en lumière l'implication, souvent insidieuse, de l'appareil judiciaire dans la mise en place du ban souverain. Présentée dans le cadre de Belief, la première Biennale d'art contemporain de Singapour,³¹⁸ l'œuvre ~~*Courtroom 21 (in the absence of Judge Woo Bih Li); Courtroom 21; Title withdrawn; Verity, Faith and Justice*~~ (2006) [fig 2.19], spécifiquement conçue au sein de la salle d'audience 21, située à même l'Hôtel de ville de la cité-État, s'intéresse au système judiciaire et à l'héritage colonial de Singapour et de l'Afrique du Sud. Partie intégrante de l'installation, le lieu choisi par l'artiste accueillait jusqu'en 2005 la Cour suprême Singapourienne. Il est en cela historiquement très chargé et prend ainsi une teneur hautement symbolique, d'autant plus que l'Hôtel de ville qui l'abrite fut le siège d'événements extrêmement importants pour Singapour. Parmi ceux-ci, on compte l'abdication d'Itagaki Seishiro, général de l'Armée impériale japonaise, en 1945, au profit de l'armée britannique, et la proclamation d'indépendance par Lee Kuan Yew, le premier Premier ministre de la cité-État, en 1965.³¹⁹ Malgré la portée ostensiblement critique de l'œuvre envers le système pénal de la cité-État, l'installation a réussi à déjouer la censure Singapourienne (largement présente),³²⁰ ce qui n'est pas le cas pour son titre, que l'artiste a dû changer à trois reprises pour être en mesure de la présenter lors de la biennale. Le titre *Verity, Faith and Justice*, utilisé lors de l'événement, a été renommé, suite à l'exposition, par Alexander afin d'inclure, biffés d'un trait, les titres précédents qui avaient été refusés.

³¹⁸ Le commissaire en chef de la biennale était Fumio Nanjo, directeur du Musée d'art Mori au Japon.

³¹⁹ Jane Alexander, « ~~*Courtroom 21 (in the absence of Judge Woo Bih Li); Courtroom 21; Title withdrawn; Verity, Faith and Justice*~~ (2006) », Subirós (ed.), *Jane Alexander Surveys*, 112.

³²⁰ Le recours à la censure est monnaie courante à Singapour et les critiques envers le système de justice sont punissables par la cité-État. L'auteur britannique Alan Shadrake, par exemple, a été condamné pour outrage au tribunal, le 16 novembre 2010, pour avoir publié un ouvrage sur le système pénal de Singapour, intitulé *Once a Jolly Hangman: Singapore Justice in the Dock*. Sa peine l'obligeait à purger six semaines en prison et à verser une lourde amende financière qui se voulait dissuasive. « A Singapour, la justice est dans le box des accusés », *Le Courrier international*, 25 novembre 2010 [En ligne] <http://www.courrierinternational.com/article/2010/11/25/a-singapour-la-justice-est-dans-le-box-des-accuses> (consulté le 5 janvier 2013).

Par son austérité, la scénographie de l'œuvre met en évidence la complicité, souvent étroite, de l'arsenal juridique dans l'orchestration de mécanismes d'oppression étatiques. La salle d'audience 21, laissée telle quelle par l'artiste, contribue à donner cet effet, un peu comme si les spectres du passé, symbolisés entre autres par la toge du magistrat posée sur le fauteuil du juge, habitaient encore le lieu. Au nombre de dix, les personnages, campés ici et là dans l'espace, concourent à révéler les artifices de ce qui semble être une sinistre parodie de justice. Trois inculpés, la tête recouverte d'un sac en tissu blanc et les mains menottées se tiennent debout dans le box des accusés; un autre personnage, enchaîné à l'aide de menottes empruntées à la prison à sécurité maximale Pollsmore du Cap (toujours en opération aujourd'hui), porte l'uniforme que les prisonniers revêtaient avant que la démocratie ne soit instaurée en Afrique du Sud. Ce prévenu, bâillonné à l'aide d'une chambre à air, porte sur sa tête un fardeau formé d'un morceau de crâne d'antilope surmonté d'une longue corne. Non loin du siège du juge, un personnage, prénommé *Lamb with stolen boots* se tient debout les bras en croix. D'autre part, le *Monkey boy*, que l'on retrouve aussi dans *Security with trafic*, observe, encore une fois, la scène; le *Gardien*, se tenant debout sur un bureau, tire solennellement les drapeaux de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales et de la Compagnie anglaise des Indes orientales, effigies du passé colonial de Singapour et de l'Afrique du Sud. La masse de gants rouges dispersés au sol et sur le mobilier suggère encore une fois l'idée de la violence sanguinaire, tandis que les livres déposés sur les tables représentent les textes de loi. En somme, l'installation nous rappelle que malgré le succès économique de Singapour et ses accords financiers avec la plupart des pays riches, notamment les démocraties occidentales, son système juridique est encore aujourd'hui reconnu pour « son sordide système d'exécutions routinières », dont « les victimes sont souvent des travailleurs immigrés démunis ».³²¹ Elle nous ramène, comme toutes les œuvres d'Alexander, à cette figure de l'*homo sacer*, à celui ou celle, qui devient un simple corps, puisqu'on ne reconnaît pas l'humanité de son visage.

³²¹ Voir à ce sujet « A Singapour, la justice est dans le box des accusés », *Le Courrier international*, 25 novembre 2010 [En ligne] <http://www.courrierinternational.com/article/2010/11/25/a-singapour-la-justice-est-dans-le-box-des-accuses> (consulté le 5 janvier 2013).

Chapitre III

3. L'esthétique du *mêmautre* ou le « fruit des songes » de Patricia Piccinini

L'esthétique du *mêmautre* ou le « fruit des songes » de Patricia Piccinini

When I first saw Patricia Piccinini's work a few years ago, I recognized a sister in technoculture, a co-worker committed to taking "natureculture" seriously without the soporific seductions of a return to Eden or the palpitation frisson of a jeremiad warning of the coming technological Apocalypse. – Donna J. Haraway³²²

Alors que l'équilibre de la biodiversité semble menacé – à cause du mode de vie d'une partie de la population mondiale qui exploite la « nature » de façon purement anthropocentrique –, biologistes et généticiens pétrissent en laboratoire les molécules du vivant afin de « mettre au monde » de nouvelles espèces, possiblement salvatrices pour l'humanité. Liées aux manipulations génétiques et aux mélanges géniques transespèces (notamment entre l'homme et les animaux), les avancées biomédicales récentes bouleversent profondément les certitudes modernes en ce qui concerne la séparation et l'organisation du monde (et ce, même si ces avancées découlent souvent – et paradoxalement – d'une vision binaire de ce dernier). Suivant le pouls de l'agenda biotechnologique, Patricia Piccinini sculpte des monstres chimériques hyperréalistes qui font écho aux chimères biologiques engendrées en laboratoire. Comme il sera discuté dans ce chapitre, les chimères de la plasticienne nous incitent à réfléchir à l'imbrication entre l'humanité, l'animalité, la nature et la technique et à revoir, du même coup, notre perception (étroite) de l'humanité. Il n'apparaît à ce titre guère surprenant que Donna Haraway reconnaisse en Piccinini une sœur ou une coéquipière dans l'univers de la technoculture, son travail tout entier sondant de façon sérieuse l'implosion de la nature et de la culture, remettant ainsi en cause la soi-disant séparation de ces concepts sur laquelle s'est instaurée la pensée moderne. L'univers imaginé par Piccinini s'écarte ainsi du monde fantasmé et rassurant offert par la pensée humaniste où la nature et l'origine de l'homme sont données et où tout affront à l'ordre naturel est exclu.

Tels les *cyborgs* imaginés par Haraway, les « techno bâtard(e)s » fabriqué(e)s par Piccinini se moquent des dualismes classiques (corps/esprit ; animal/homme ;

³²² Haraway, *Speculative Fabulations*.

naturel/artificiel) qui découlent de la scission maîtresse nature/culture afin d'envisager un nouvel ordre social et symbolique qui conteste l'exploitation du vivant. Mais contrairement aux *cyborgs*, qui sont éthérés et se situent au-delà des corps, les chimères de Piccinini s'ancrent dans la matière pour repenser et « troubler » (pour emprunter l'expression de Judith Butler) les frontières corporelles propres au sujet moderne. Par la mise en scène et la mise en valeur de corps grotesques et de l'esthétique du *mêmautre* (que je définis un peu plus loin), les sculptures de Piccinini abâtardissent de façon incarnée l'idée d'une humanité générique. Inspirées par le développement de la biotechnologie reproductive et des mélanges génétiques, ses chimères hyperréalistes problématisent les mythes patriarcaux sur la (pro)création et revisitent la longue association entre les femmes, les monstres et l'animalité, une association qui a longtemps servi à réguler le corps, la sexualité et l'imaginaire des femmes. Ma réflexion se propose d'examiner comment le travail de l'artiste sonde de façon concomitante trois registres distincts de reproduction – soit la représentation artistique, la conception biologique et la « reproduction biocybernétique »³²³ – qui en se superposant lient la fabrication d'images au renouvellement constant de la définition de l'homme et de ses contours. Mon hypothèse à ce sujet est que Piccinini, en tant que femme artiste et créatrice de figures « monstrueuses » (souvent féminines), démonte les discours normatifs, patriarcaux et phallogocentriques qui accompagnent traditionnellement les différents registres de reproduction (artistique, biologique et artificiel) et qui condamnent esthétiquement et moralement les figures « hors normes ».

À travers l'analyse d'œuvres choisies telles *Leather Landscape* (2003), *The Young Family* (2003), *Big Mother* (2005), *Still Life With Stem Cells* (2002), *Not Quite Animal (Transgenic Skull for The Young Family)* (2008), mon propos démontre comment ses chimères sculptées nous invitent à réfléchir dans un même élan aux notions de genre, de sexualité et de filiation en prenant compte des nouveaux enjeux scientifiques. Tout en cherchant à situer le travail de Piccinini par rapport aux notions de grotesque, de

³²³ « Biocybernetic reproduction is, in its narrowest sense, the combination of computer technology and biological science that makes cloning and genetic engineering possible ». W.J.T. Mitchell, « The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction », *Modernism/Modernity*, 2003, 10 (3), 483.

reproduction, d'animalisation de l'homme et de la famille, ma recherche met de l'avant de quelle façon les sculptures de Piccinini mettent en échec l'idée de normalité. Tout d'abord, la partie « Les chimères et l'esthétique du *mêmautre* » examine d'un point de vue phénoménologique de quelle façon les sculptures hyperréalistes de Piccinini engagent physiquement le spectateur et brouille la certitude de ses propres frontières corporelles. La deuxième partie, « Les chimères de l'artiste ou le fruit des songes de Piccinini », situe quant à elle les sculptures de l'artiste quant aux différentes significations du mot chimère (de la mythologie grecque aux biotechnologies) pour mieux montrer comment Piccinini se sert de la puissance de l'imaginaire et de la « promesse des monstres » pour figurer un monde *autre* avec des créatures « inappropriées » qui échappent aux taxons. Intitulée « De l'esthétique du *mêmautre* à l'ambivalence du corps féminin », la troisième section du chapitre traite de la manière dont les sculptures de Piccinini démontent les mythes patriarcaux qui présentent les femmes à la fois comme des créatures monstrueuses et des créatrices de monstres. La quatrième partie, « L'esthétique du *mêmautre* à l'heure de la re-production biocybernétique », met quant à elle en lumière comment les sculptures de Piccinini, plus directement, s'offrent comme des espaces de réflexion et de négociation quant aux enjeux bioéthiques actuels. Enfin, en terme de conclusion, la partie « Une famille élargie et un brin d'amour » traite de la manière dont la ménagerie grotesque de Piccinini prône une vision élargie de la famille qui, loin d'une conception anthropocentrique, va au-delà de la cellule nucléaire traditionnelle.

3.1 Les chimères et l'esthétique du *mêmautre*

Présentée à la Biennale de Venise de 2003 dans le cadre de l'exposition *We are family*, l'œuvre *Leather Landscape* (2003) [fig 3.0] est à l'image de l'ensemble du travail de l'artiste australienne, dans lequel on retrouve un certain nombre d'installations où des êtres chimériques côtoient des enfants.³²⁴ Une fillette d'environ un an aux cheveux blonds

³²⁴ Patricia Piccinini est une artiste multidisciplinaire. Sa production artistique est vaste et ne se limite pas au travail sculptural. Le dessin a une importance primordiale dans sa pratique, de même que la vidéo. Mon travail ne prendra en compte qu'une partie de son travail sculptural, celui qui comporte des figures chimériques.

un peu ébouriffés et vêtue d'une salopette rose s'agrippe à un monticule de cuir blanc d'allure futuriste sur lequel se trouvent des créatures d'une espèce inconnue. Piquée par la curiosité, la gamine s'approche pour mieux les observer, un peu comme le ferait tout bonnement un enfant attiré par un chat ou un chien. Une femelle qui semble tout aussi intriguée par la présence de l'enfant se penche vers elle et avance timidement son museau comme pour la sentir. Une autre femelle, faisant quant à elle face à la gamine, allaite trois nouveaux-nés. Comme elle se tient le tronc bien droit à la verticale, ses multiples mamelles s'en trouvent dévoilées. À l'autre extrémité, un couple (un mâle et une femelle) échange quelques tendresses. Enfin, sur le dessus de la structure, un mâle se dresse sur ses deux pattes postérieures (ou ses jambes?) et, un peu à la manière d'un kangourou, joint ses deux bras (ou pattes antérieures?) à l'avant de son torse. Son scrotum pend entre ses cuisses, mais son sexe demeure invisible, replié à l'intérieur comme celui d'un chien. Ce qui surprend sans doute plus le spectateur que la fillette à la salopette rose, c'est le fait que les créatures qui prennent place sur la structure de cuir ont des morphologies fort ambiguës, qui, tout en empruntant certains traits à « l'animalité », apparaissent étonnamment humanoïdes. Contrairement à certaines figures hybrides plus « classiques », comme le centaure, où les juxtapositions interespèces permettent de départager aisément ce qui relève de l'humain (haut du corps) ou de l'animal (bas du corps), la mixité des différentes « essences » qui constituent les créatures de Piccinini est si achevée qu'elle ne permet pas un tel discernement.

Dans un article intitulé « Spectacle or Critique? Reconsidering the Meaning of Reproduction in the Work of Patricia Piccinini », Linda William conteste la pertinence du travail de Piccinini. L'auteure remet non seulement en cause la dimension critique du travail de l'artiste par rapport au génie génétique et aux techno-sciences, mais elle stipule également que la popularité des œuvres chimériques de Piccinini repose uniquement sur leur appréciation formelle – à savoir l'illusion du réel. Elle va même jusqu'à affirmer que la réception critique, séduite par le pouvoir d'envoûtement des créatures de l'artiste, « oublie » leur vacuité conceptuelle ou, pire, leur accole à tort un discours qu'elles n'ont aucunement : « Is it really fair to compare this artist with someone of the stature of Mary Shelley, whose reflections on the hubris of technology have had such an impact on the

Western imagination? ». ³²⁵ Le point d'achoppement principal pour William concerne le fait que l'artiste ait recours à des techniques d'effets spéciaux, employées notamment au cinéma, pour façonner ses chimères. L'auteure considère en ce sens que les œuvres de Piccinini sont des sous-produits du spectacle et qu'elles relèvent ainsi plus du divertissement hollywoodien que d'une réflexion aboutie. Ce faisant, elle les réduit – ou du moins limite leur appréciation – à leur surface (« it is in values of the surface [...] where attention is focused »). ³²⁶

Bien que spectaculaires, les créatures de Piccinini n'en sont pas pour autant superficielles. La lecture « épidermique » que fait William du travail de Piccinini m'apparaît ainsi étonnamment réductrice. L'usage de l'hyperréalisme cherche évidemment à séduire le spectateur, mais son utilisation ne se borne toutefois pas à induire un simple jeu d'attraction-répulsion ou à susciter une fascination futile, mais sert plutôt à mettre en œuvre une esthétique trouble qui engage physiquement le spectateur. Cette esthétique, que je nomme l'esthétique du *mêmeautre*, repose principalement sur trois éléments : 1) la tridimensionnalité des figures et leur disposition dans l'espace (qui permettent conjointement un rapprochement corporel entre le spectateur et les œuvres) ; 2) l'amalgame « plus vrai que nature » de traits physiologiques humains et animaux au sein des figures ; et 3) l'apparence soignée de leur chair qui s'apparente à la peau humaine. Comme l'esthétique du *mêmeautre* prend son sens au cœur même de la rencontre entre le spectateur et les figures et qu'elle questionne de façon entremêlée leur enceinte respective, l'approche phénoménologique semble la plus adéquate pour en traduire la teneur. La notion de chiasme de Merleau-Ponty ³²⁷ qui sert à penser l'identité dans la différence (et non pas l'identité *vs* la différence) et qui désigne par le fait même la relation intercorporelle qui lie les êtres et les choses entre eux est certes utile pour décrire la portée de l'esthétique du *mêmeautre*. Pareillement, la notion merleau-pontienne de

³²⁵ Linda William, « Spectacle or Critique? Reconsidering the meaning of reproduction in the work of Patricia Piccinini », *Southern Review: Communication, Politics and Culture*, 2004, 37(1), 86.

³²⁶ William, « Spectacle or Critique? », 87.

³²⁷ Maurice Merleau-Ponty, « Le visible et l'invisible », dans *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2010, 1629-1807.

chair³²⁸ comprise ni plus ni moins comme un élément au même titre que le feu, l'air, l'eau et la terre, et qui met de l'avant comment le corps percevant se trouve imbriqué dans la « chair du monde » et dans un rapport de réciprocité avec les choses qui l'entourent m'apparaît également comme une notion phare pour aborder le travail de Piccinini selon un angle phénoménologique.

1) La tridimensionnalité et la mise en espace.

Tout comme la fillette de *Leather Landscape* qu'il peut côtoyer, le spectateur peut aussi s'approcher du monticule de cuir blanc pour mieux observer les chimères qui, tout en vaquant à leur occupation, semblent conscientes de sa présence. Placées directement sur le sol ou sur des socles qui s'apparentent à du mobilier contemporain (sofas, poufs), les sculptures de Piccinini sont disposées dans l'espace afin de faciliter le rapprochement physique entre elles et le spectateur. Outre le fait de lui faire oublier momentanément le cadre muséal, cette promiscuité situe ce dernier au sein de la même étoffe que l'œuvre. Conséquemment, le spectateur n'est pas qu'un simple observateur. En se frottant à l'œuvre, il se trouve happé par elle et s'imbrique dans sa signification. Comme il doit impérativement se déplacer autour des œuvres et se pencher pour mieux en jauger les figures (qui sont parfois nombreuses au sein d'une même installation), toute vision omnipotente ou transcendante s'en trouve forcément désavouée. En d'autres mots, les figures comme l'ensemble des installations ne peuvent pas être saisies selon un angle ou d'un point de vue privilégié. Comme c'est généralement le cas avec les œuvres sculpturales ou les objet tridimensionnels, la perception du toucher se trouve en quelque sorte stimulée et s'adjoint à la vue (à laquelle elle se trouve entremêlée) pour mieux rendre compréhensible les propriétés physiques (forme, texture) des œuvres et des figures.

De plus, par la mise en espace de ses œuvres, Piccinini cherche certainement à s'écarter des mises en scène propres aux musées des sciences naturelles de type anthropologique ou ethnographique dans lesquelles on retrouve des groupes de figures représentant des individus dits « primitifs » dans leur « habitat naturel » afin d'en exposer

³²⁸ Merleau-Ponty, *Œuvres*.

« objectivement » les us et coutumes ou encore des individus monstrueux ayant des anomalies physiques importantes. Ce type de scénographie « scientifique » – qui distingue clairement l'espace scénique ou scientifique de celui dédié au spectateur – a notamment pour effet de réifier les individus représentés en les exhibant comme des spécimens d'un ensemble plus large (comme une tribu) et/ou comme des curiosités hors de l'ordinaire, encourageant préjugés racistes, sexistes ou autres.³²⁹ Au-delà de la représentation même des figures, l'élaboration et le maintien d'une distance physique entre le regardeur et ces dernières participent dans ce cadre à l'édification d'un clivage sujet/objet où l'Autre est tenu à l'écart. Cela peut notamment s'expliquer par le fait que le champ de vision du spectateur, borné et orienté de façon précise par le cadre du dispositif, s'en trouve considérablement limité. Inversement, les installations de Piccinini favorisent le rapprochement corporel, et ce, sans offrir de piste de lecture précise ou de cadrage prédéterminé. Elles sollicitent de ce fait un champ perceptuel qui s'étend bien au-delà de la sphère visuelle. Non seulement les limites spatiales, mais aussi conceptuelles entre le spectateur et les figures s'en trouvent amenuisées. Ils se partagent l'espace. Ils cohabitent.

2) L'amalgame « plus vrai que nature » de traits physiologiques humains et animaux au sein des figures.

La question de la similarité morphologique entre le spectateur et les chimères n'est certainement pas en reste en ce qui concerne la mise en exergue (d'un point de vue formel) de leurs liaisons intercorporelles ou interanimales. Cela est d'autant plus vrai que les créatures paraissent vivantes et que – contrairement à la plupart des créatures chimériques du monde de la science-fiction qui s'incarnent comme une menace à l'intégrité du sujet et incitent au repli sur soi –, elles semblent ouvertes aux contacts et aux échanges interespèces. Comme le spectateur en les côtoyant et en les observant de près a du mal à discerner leurs traits animaliers de leurs traits humains, il distingue avec difficulté ce qui le différencie d'elles. Le fait d'entrevoir sa propre image en elles le

³²⁹ Véritable phénomène de foire, Saartjie Baartman, connue sous le nom de la Vénus hottentote, incarnait ces deux éléments, envisagée à la fois comme spécimen et comme curiosité. Son corps, moulé suite à sa mort prématurée, fut notamment exposé au public français au Musée de l'Homme. Le Garrec, *Rapport sur la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud*.

projette inéluctablement dans une zone d'incertitudes (qui n'est pas forcément désagréable) où ses propres frontières corporelles sont mises en cause. À l'évidence, ce n'est pas que lui qui se trouve en l'autre, c'est aussi l'autre qui se trouve en lui, car leurs corps s'éprouvent l'un l'autre. Pour reprendre les mots de Merleau-Ponty, c'est à travers son corps que le spectateur « perçoit le corps d'autrui et il y retrouve comme un prolongement miraculeux de ses propres intentions, une manière familière de traiter le monde ; désormais, comme les parties de [s]on corps forment ensemble un système, le corps d'autrui et le [s]ien sont un seul tout, l'envers et l'endroit d'un seul phénomène ». ³³⁰

Contrairement aux régimes visuels de normalisation corporelle (comme le style néoclassique) et aux représentations monstrueuses radicalement autres qui misent, de façon opposée, sur le principe d'identification binaire, l'esthétique du *mêmeautre* en enveloppant sensoriellement le spectateur bafoue ce principe. Ne s'instaurant pas en tant que modèles et n'étant ni pareilles, ni totalement différentes, les chimères de Piccinini permettent de dépasser les divisions binaires tout en suscitant un intérêt pour les différences. Pour emprunter les mots de Margrit Shildrick, « it is that trace, the supplement, the undecidable signifier at the heart of *différance*, the spectre of the other who haunts the selfsame, which ensures that change is not only possible but perhaps inevitable ». ³³¹ S'il est plausible de penser qu'une orientation solipsiste qui réduit ou ramène de l'altérité à soi puisse traverser l'expérience phénoménologique – réinstaurant ainsi la centralité du sujet, il semble que l'esthétique du *mêmeautre* qui met de l'avant le croisement des êtres, mais aussi le fait que l'autre puisse nous échapper (excès de l'autre) en soit prémunie.

3) La chair.

À l'instar de Ron Mueck, c'est principalement à travers le rendu soigné de la surface cutanée que les figures de Piccinini s'animent et que l'esthétique du *mêmeautre* conduit le spectateur à travers une forme de subjugation où s'entremêlent sentiments d'attraction et

³³⁰ Merleau-Ponty, « Phénoménologie de la perception », dans *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2010, 1054.

³³¹ Margrit Shildrick, *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*, London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications, 2002, 5.

de répulsion. Façonnées à partir de silicone, les sculptures sont peintes à l'acrylique, et parées de cheveux et de poils naturels. Grains de beauté, rougeurs localisées, veines apparentes, plis cutanés, pores de peau dilatés, visages couperosés, tous ces détails sont mis de l'avant de façon réaliste et sans exagération. Ce sont d'ailleurs ces petites imperfections et affections dermiques qui « humanisent » les créatures de l'artiste. À la manière de la fillette et du garçon présents dans les œuvres *Still Life with Stem Cells* (2002) [fig 3.9] ou *The Long Awaited* (2008) [fig 3.6], on aurait bien envie d'apprivoiser les créatures afin de pouvoir les flatter ou de se blottir contre elles. Leur mise en chair éveille la sensation du toucher et appelle littéralement à un rapprochement. À n'en pas douter, cet attrait charnel peut, dans certains cas, susciter un sentiment de dégoût. Ce que je lis d'ailleurs entre les lignes du texte *Spectacle or critique?* de William, c'est le trouble de l'auteur face à ce trop-plein de « peau », à cet excès cutané ou à ce que David Batchelor nomme la « terreur de la chair » (*terror of flesh*).³³² En d'autres mots, William ne semble pas tant craindre la représentation de l'enveloppe dermique des chimères ou leur « surface », mais bien la portée de leur chair. À ce sujet, la tridimensionnalité des sculptures donne de l'épaisseur à la chair des figures et peut sensiblement éveiller une forme de désir pygmalien chez le spectateur. William semble en ce sens redouter ce que l'investissement libidinal des œuvres peut susciter chez le regardeur. La réaction de l'auteure face à la représentation cutanée hyperréaliste des sculptures de Piccinini exprime une forme de gêne qui n'est pas sans rappeler l'agacement, clairement formulé au XIX^e siècle, par rapport à l'utilisation de la couleur en sculpture. Comme le rappelle Charmaine Nelson dans son ouvrage *The Color of Stone*, la polychromie était alors perçue comme une séduisante distraction qui faisait entrave à la pureté, à la beauté et à la noblesse du marbre blanc et cela détournait les œuvres de la valeur morale propre à l'esthétique néoclassique.³³³

La notion merleau-pontienne de chair peut certes être utile pour mieux cerner le rapport immédiat que le spectateur entretient avec les sculptures de Piccinini. La chair selon Merleau-Ponty, est l'unité de l'être et l'élément primordial qui le lie à la « chair du

³³² David Batchelor, *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books, 2000.

³³³ Nelson, *The Color of Stone*, 60.

visible ». Elle permet, de ce fait, d'avoir une appréhension précognitive du monde (qui précéderait la catégorisation binaire des êtres et des choses). Comme la chair est une zone limitrophe à double sens (voyante et visible, touchante et touchée), elle fait nécessairement le pont entre l'intériorité qui ne peut exister sans l'extériorité. En outre, elle est l'enveloppe à travers laquelle prennent forme les rapports de réciprocité avec le monde, et de ce fait avec les autres. L'étendue de la peau des chimères de Piccinini fait expressément ressortir le rapport de correspondance qu'elles et le spectateur entretiennent. C'est en grande partie grâce à elle que le spectateur éprouve leur présence à travers sa propre chair et qu'elles, semble-t-il, en font tout autant. La chair des créatures est, comme la sienne, à la fois sensible et sentie (c'est ce que Merleau-Ponty appelle la « réversibilité de la chair »). De ce chiasme qui prend forme à travers l'enchevêtrement charnel, le spectateur et les chimères naissent l'un à l'autre, l'un pour l'autre

Dans la mesure où la représentation de la couleur de la peau, à l'instar du regard du spectateur, n'est jamais neutre, il m'apparaît nécessaire de préciser où le travail de Piccinini se situe quant à cette question et ce que cela signifie par rapport à l'esthétique du *mêmautre*. En plus de corrompre la forme humaine idéalisée par les canons néoclassiques, Piccinini déroge au code chromatique imposé par ces anciens canons. « The process of vision, of viewing », écrit Nelson, « is classed, raced, and sexed, and the way one sees and what ones sees are both products of that person's identification and location and a part of what confirms and reinstates both. »³³⁴ La décision de Piccinini de représenter de façon hyperréaliste la chair de ses créatures en imitant la peau humaine des Blancs m'apparaît comme étant une volonté de l'artiste de s'éloigner de l'utilisation du blanc immaculé et « universel » du marbre blanc. Le rendu de la peau, fidèlement imitée, ramène inéluctablement les corps représentés à une dimension biologique et sensorielle qui trouble le regard du spectateur et, jumelé à la chimérisation morphologique des figures, écarte toute possibilité de fétichisation et de normalisation des corps. En ce qui concerne plus spécifiquement le choix du teint cutané de ses figures, il appert que la

³³⁴ Nelson, *The Color of Stone*, xiv.

plasticienne, en tant que femme blanche, soit consciente de sa propre position à titre de « fabricante d'images » et qu'elle comprenne les enjeux liés aux dynamiques de pouvoir dans les systèmes de représentation en ce qui concerne notamment le genre et la race. Ainsi, le choix de Piccinini de fabriquer uniquement des figures hybrides mi-humaines, mi-animales à la peau blanche peut se comprendre non pas comme une volonté de sa part d'universaliser ses figures, mais plutôt comme un moyen d'éviter de participer à un quelconque discours sur l'animalisation de l'autre.³³⁵

3.2 Les chimères de l'artiste ou le fruit des songes de Piccinini

Chimère n.f. – XIII^e; lat. *chimaera*, gr. *Khimaira* « la Chimère », monstre biologique **1.** Monstre à tête et poitrail de lion, ventre de chèvre, queue de dragon, crachant des flammes. FIG. et VX Assemblage monstrueux **2.** Vaine imagination. – fantasme, illusion, mirage, rêve, songe, utopie, vision. **3.** (1808) Poisson marin cartilagineux (holocéphales) aux dents broyeuses, et qui a un aiguillon parfois venimeux. **4.** BIOL. Organisme créé artificiellement par greffe ou fécondation, à partir de deux cellules, embryons ou organes de génotypes différents. – hybride. CONTR. Fait, raison, réalité, réel.³³⁶

[...] *we need to appreciate much more palpably the imaginary work that metaphor performs in science. The scientific and poetic dimensions of biosciences are not only not opposed; they create each other. All this really means is that like poetry, bioscience is imaginative activity. However, since bioscience, unlike poetry, has a deep investment in guaranteeing the « truth » of its concepts, it often hesitates to acknowledge, let alone interrogate, this kinship.* – Ed Cohen³³⁷

La figure monstrueuse du Minotaure est certainement l'une des plus connues de la mythologie grecque. C'est suite au refus de Minos, le roi de Crète, de lui sacrifier un animal que Poséidon, le dieu de la mer, lui envoie une punition : soit celle d'inspirer à sa

³³⁵ Sachant, comme je l'ai abordé dans le chapitre sur Jane Alexander que les discours racistes et pseudoscientifiques des XIX^e et XX^e siècles ont, dans une tentative de classer hiérarchiquement le genre humain, simultanément rapproché certaines races de l'animalité tout en en éloignant les Occidentaux, il apparaît ainsi judicieux d'écarter toute représentation qui, en associant le genre humain à l'animalité, pourrait entraîner des glissements racistes. Similairement, je suis tout à fait consciente que ma réalité, en tant que femme blanche, influence ma lecture des œuvres de Piccinini, et je sais qu'il n'existe pas de regard ni de réception artistique qui soit monolithique.

³³⁶ Définition tirée du dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*.

³³⁷ Cohen, *A Body Worth Defending*, 36.

femme Pasiphaé, une passion pour un taureau. Désireuse de s'accoupler avec ce dernier, la femme du roi se déguise en génisse afin de l'attirer. De cet amour « contre nature » naît un monstre à tête de taureau et au corps d'homme, le Minotaure, que le roi enferme dans un labyrinthe et auquel – jusqu'à la bravoure de Thésée (aidé par Ariane) – il sacrifie chaque année quatorze Athéniens (sept hommes et sept femmes). L'histoire de Pasiphaé demeure bien évidemment un mythe, aucune femme, même déguisée momentanément en génisse, n'a réellement donné naissance à un quelconque Minotaure. Toutefois, avec les nouvelles techniques de génie génétique, il semble être dans l'ordre du possible que le « monstre des dédales » voit le jour. Le Dr Lyle Armstrong de l'Université Newcastle en Grande-Bretagne annonçait, lors d'une conférence scientifique à l'hiver 2008, que son équipe avait créé un embryon à partir d'un ovule bovin et de cellules humaines afin d'effectuer des recherches sur les infarctus et les maladies dégénératives, tel le Parkinson.³³⁸ Bien que l'embryon ait été détruit après 3 jours (soit après l'obtention de 32 cellules), il n'en reste pas moins que ce genre d'expérience qui redessine concrètement les contours dits « naturels » – que l'on pensait conséquemment immuables – entre les espèces vivantes, et plus spécifiquement entre l'homme et l'animal, est un levier puissant pour l'imagination. Qu'arriverait-il si l'embryon mi-humain mi-bovin n'était pas, pour une quelconque raison, détruit après 14 jours? Et s'il était implanté dans l'utérus d'une femme ou d'une vache?

C'est en se servant de l'impulsion engendrée par ce genre de questionnement que Piccinini façonne son travail. Évidemment, les créatures de l'artiste sont le « fruit de ses songes »,³³⁹ mais partant du constat que les mélanges génétiques interspèces existent, elles n'apparaissent pas comme étant complètement coupées de la réalité matérielle. Elles sondent à cet égard conjointement la définition scientifique se rapportant aux êtres chimériques (organismes composés du mélange cellulaire de différents organismes) et la signification culturelle associant ces derniers aux créatures imaginaires. Partant du

³³⁸ Hybrid Embryos, Statement, Newcastle University, [En ligne], <http://www.ncl.ac.uk/press.office/press.release/item/?ref=1207065299> (consulté le 11 août 2009); Hybrid Embryos, FAQs, Newcastle University. Press released published on April 2008, [En ligne], <http://www.ncl.ac.uk/press.office/press.release/item/?ref=1207063854> (consulté le 11 août 2009).

³³⁹ Voir la discussion sur les grotesques dans le chapitre « De l'âme humaine au corps animal ».

constat que les chimères sont passées du statut de créatures purement fantasques à celui de créatures potentiellement réelles, l'œuvre de Piccinini nous amène à faire un examen généalogique de certaines notions (monstrueux, grotesque, chimère) qui, au confluent du monde des arts et de la science, se trouvent bouleversées par la nouvelle réalité transgénique. Immanquablement, toute réflexion sur l'éclosion de nouvelles formes de vie porte en elle un attrait pour le passé primitif et pour les mythes portant sur la création du vivant. En ce sens, on peut dire que le travail de l'artiste s'engage sur ce que W.J.T. Mitchell appelle une « paléontologie du présent », c'est-à-dire qu'il suscite une réflexion sur les conditions actuelles du monde qui – parce que plus difficile à saisir qu'aux époques précédentes – exige un cadre plus large que ceux proposés par l'archéologie et l'anthropologie. Alors que le présent s'est toujours défini en opposition au passé, cette logique semble être mise à mal à l'ère de la « reproduction biocybernétique ».³⁴⁰

Procédant à une forme d'autopsie sur l'état actuel du monde du vivant et sur les représentations de ce dernier, les sculptures de Piccinini nous invitent à penser le présent à partir de considérations ancestrales. Plurisémantique, le terme *chimère* se rattache depuis l'Antiquité grecque au monstrueux. Créature féminine mi-chèvre, mi-lionne dotée d'une queue de serpent, la Chimère, dans la mythologie grecque, crachait des flammes et, dévorant tout sur son passage, incarnait une menace pour le genre humain. C'est pour cela, qu'en tuant la bête, Bellérophon devint une figure héroïque. Le terme *chimère* a par la suite été utilisé pour désigner toutes les créatures monstrueuses (imaginaires ou réelles) de formes bigarrées ainsi que pour désigner les pensées dites vaines s'écartant de la raison, du réel ou des faits. Comme le mentionne Marie-Hélène Parizeau, le fait que les scientifiques aient choisi ce terme pour désigner leur nouvel « objet » de laboratoire – résultant de l'agrégation d'espèces « étrangères » – n'est pas innocent : « ils n'ignoraient pas qu'ils désignaient ainsi un être vivant [...] dont le sens connotait le monstrueux dans

³⁴⁰ « My own view is that the present is, in a very real sense, even more remote from our understanding, and that we need a “paleontology of the present,” a rethinking of our condition from the perspective of deep time, in order to produce a synthesis of arts and sciences adequate to the challenges we face ». Mitchell, « The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction », 491.

le fait d'aller au-delà de l'ordre naturel ». ³⁴¹ Bien que la manipulation de la « nature » est loin d'être un phénomène nouveau et qu'elle a toujours engendré son lot d'hybrides (quasi-objets ou autres, comme dirait Bruno Latour), il n'en demeure pas moins que les « nouvelles chimères », fruits des récentes percées scientifiques, ébranlent plus que jamais les esprits modernes et cartésiens. Elles nous invitent à faire un retour à la discussion sur les grotesques, entamée dans le premier chapitre.

La fabrication d'images dans la représentation occidentale s'est polarisée depuis Platon en deux catégories, soit l'image-copie (*eidolopoiike*) et l'image-simulacre (*phantastike*). Respectant les lois de la *mimesis* en reproduisant fidèlement l'apparence du réel, l'image-copie, considérée comme étant plus près de la vérité, a historiquement triomphé, alors que l'image-simulacre s'est vue accorder une valeur picturale moindre. ³⁴² Le rejet de la *pittura grottesca*, qualifiée de *sogni dei pittori* (fruits des songes des peintres) et perçue comme étant antithétique aux canons classiques, est allé en ce sens, car ces figures, composées de parties animales, végétales et humaines, s'écartaient du monde réel. Ce qu'il est intéressant de constater aujourd'hui, c'est que le principal motif pour condamner les grotesques, c'est-à-dire le fait que le mélange entre les espèces représente un sophisme, s'effondre complètement avec l'ère de la biotechnologie. La célèbre phrase de Vitruve portant sur les figures chimériques – devenue pratiquement une maxime chez les détracteurs des « grotesques » – ne tient plus la route. L'affirmation que les « demi-figures » (figures mi-animales mi-humaines) sont « des choses qui n'existent pas, ne peuvent exister et n'existeront jamais » ³⁴³ se voit maintenant contredite. En optant pour le travail sur des représentations au carrefour des monstres biologiques, des créatures imaginaires et des organismes créés artificiellement, Piccinini joue ainsi sur différents seuils qui lui permettent de sonder la réalité transgénique actuelle et future, et de revoir l'histoire des représentations.

³⁴¹ Marie-Hélène Parizeau, « Chimères : l'animal humanisé ou l'humain animalisé? », dans Marie-Hélène Parizeau et Georges Chapouthier (eds.), *L'être humain, l'animal et la technique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007, 165.

³⁴² Pour une discussion éclairante à ce sujet, voir Victor I. Stoichita, *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie des simulacres*, Genève, Droz, 2008, 9.

³⁴³ Vitruve cité dans Rousseau, « Grotte, *grotta*, excavation, *grottesca*, grotesque », 56.

Loin de se défilier de l'adage selon lequel les grotesques ne sont que le fruit des songes, l'artiste prend cette idée à bras-le-corps dans la conception même de ses œuvres afin de (re)valoriser la puissance de l'imaginaire, essentielle à ses yeux, peut-on croire, pour réinventer le monde. Mais partant du constat que les mélanges génétiques interespèces existent, ses chimères – bien qu'oniriques – n'apparaissent pas comme étant complètement coupées de la réalité matérielle. Si leur conception ne relève pas de l'observation directe du réel et déroge ainsi à la loi de la *mimesis*, elles s'y frottent tout de même un peu. L'esthétique du *mêmautre* fonctionne d'ailleurs en grande partie par le fait que les spectateurs sont – du moins partiellement – au courant des nouvelles possibilités transgéniques et que les figures de Piccinini ne leur paraissent pas, de ce fait, *si* invraisemblables. Des images de l'œuvre *The Young Family* (2003) [fig 3.1] (dont je parle plus loin) ont d'ailleurs servi à l'élaboration d'un canular qui circule sur Internet depuis 2005 et sur lequel on présente les créatures de l'œuvre en question comme étant de vrais êtres mi-humains, mi-canins. Il est certainement difficile de chiffrer le nombre de personnes qui ont reçu le canular et encore plus d'évaluer celles qui ont cru au message ainsi véhiculé. Néanmoins, des sites web comme *livesciences.com* et *urbanlegend.com*, qui ont pour mission de démystifier les attrapes se propageant sur le web, ont jugé bon de rétablir les faits et de révéler la provenance réelle et la teneur artistique et factice de ces créatures.³⁴⁴ Similairement, Piccinini s'est aussi dissociée du message trompeur en délivrant un communiqué sur son site web.

Il suffit de s'intéresser un peu au monde bioscientifique pour constater à quel point les chimères de Piccinini ne sont pas si éloignées de l'apparence de certaines créatures créées en laboratoire. Dans un texte sur sa démarche artistique, Piccinini discute de l'impact qu'a eu sur elle la découverte de la souris du Dr. Joseph Vacanti [fig 3.2]. Elle y décrit avec soin le sentiment qu'elle a ressenti lorsqu'elle a entraperçu à la télévision l'image de cette souris (de laboratoire) glabre à la peau rosée et portant sur son dos une excroissance complètement démesurée par rapport à sa taille et prenant la forme d'une oreille humaine. Conçue dans le but de développer un moyen de créer des organes de remplacement pour

³⁴⁴ Benjamin Radford, « The Human-Dog Hybrid Hoax », *Live Science*, 18 août 2009, [En ligne], <http://www.livescience.com/strangenews/090818-human-dog-hybrid.html> (consulté le 30 novembre 2010).

les humains, cette créature a une apparence pour le moins spectaculaire et dépasse en quelque sorte les fantaisies les plus farfelues de l'univers de la science-fiction. « Pour une fraction de seconde », écrit Piccinini, « nous avons vu le futur ».³⁴⁵

Mue à la fois par les révolutions biologique et informatique, la reproduction biocybernétique aurait détrôné, selon W.J.T. Mitchell, la reproduction mécanique comme déterminant fondamental de notre ère et ce changement de paradigme aurait un impact significatif non seulement sur la conception des images, mais également sur notre perception de celles-ci. Alors que la reproduction mécanique (photographie, cinéma, enregistrement sonore) entraînait, selon Walter Benjamin, une dégradation de l'aura des œuvres, qui modifiait la réception de celles-ci, l'âge de la reproduction biocybernétique, en rendant possible l'engendrement de nouvelles entités biomorphiques – chimères, clones, copies – transforme quant à lui les conditions de vie de tous les organismes. Comme les rapports sexuels ne sont plus indispensables à la conception d'êtres vivants, le mythe de la création d'images vivantes s'en trouve stimulé et de réelles fantaisies pygmalienues – comme celle d'Eduardo Kac et de sa lapine Alba [fig 3.3] – prennent vie. Modelées à partir de substances organiques – cellules, protéines, molécules d'ADN –, les « nouvelles images » s'animent et de l'art d'imiter la vie, on passe à l'art de la créer.

Plutôt que de prendre part à la révolution biogénétique en façonnant comme Kac et les autres bioartistes des œuvres transgéniques, Piccinini préfère donner corps à des figures

³⁴⁵ La fascination de Piccinini pour la souris du Dr. Vacanti s'exprime dans *Protein Lattice* (1997), une de ses premières installations qui préfigure en quelque sorte son travail à venir. Une série de photographies, faisant partie de l'installation, montrent deux femmes dénudées et accompagnées, selon les images, d'une ou de plusieurs souris portant un greffon en forme d'oreille sur leur dos. La référence au rongeur de l'Université du Massachusetts est explicite. Mais ce qu'il y a de particulier et d'intéressant dans l'œuvre en question, c'est que les souris de Piccinini, modélisées à partir d'un logiciel de dessin assisté par ordinateur, sont virtuelles. Elles n'ont donc jamais existé et n'ont donc jamais été photographiées en bonne et due forme. Avec leur corps « parfait », selon les critères de beauté actuels, les femmes sur les photos font quant à elles penser à des mannequins de mode. La rencontre inusitée entre ces deux types de « créatures » met en évidence le fait qu'il soit de plus en plus difficile de départager le factice de ce qui ne l'est pas. Si les rongeurs sur les photos sont des êtres de synthèse, on peut également se demander si les femmes ne sont pas aussi des « créatures de rêve », façonnées par ordinateur. Patricia Piccinini, *Protein Lattice*, 1997, [En ligne], www.patriciapiccinini.net (consulté le 11 août 2009).

qui ne mettent pas concrètement le vivant en jeu. Son travail, puisqu'il ne relève pas de l'observation directe du réel, n'est pas à proprement parlé mimétique. Toutefois, lorsque l'on connaît les possibilités du transgénisme, le monde de l'artiste – certes onirique – n'apparaît pas complètement irréel, et, pour un instant, le spectateur peut se laisser prendre au jeu et s'abandonner à l'effet de leurre créé par la vraisemblance des créatures. À cet effet, si Piccinini joue dans les marges de la tradition picturale de la *mimesis* en amalgamant simulacre et grotesque, ce n'est pas pour occulter la réalité, mais plutôt pour rendre compte de ce présent « plus difficile à comprendre qu'aux époques précédentes ».³⁴⁶ Le simulacre devient ainsi une sorte de zone d'exploration dont la teneur ambiguë permet de révéler la précarité des balises ontologiques et épistémologiques de ce monde en mutation.

Avec son œuvre *Doubting Thomas* (2008) [fig 3.4], par exemple, Piccinini fait un clin d'œil amusant à l'histoire biblique – où Thomas, sceptique quant à la résurrection de Jésus, voulait toucher aux plaies de son maître – pour aborder la question de l'incrédulité. Une boule de chair informe gît sur une chaise. Un petit garçon, l'air dubitatif et un tantinet inquiet, l'examine de près. Faute de croire à ce qu'il voit, il enfonce son doigt dans les entrailles de la bête hideuse afin de s'assurer de son existence. Métaphoriquement, le petit Thomas occupe à la fois la position du profane face aux nouvelles entités biomorphiques et celle du spectateur qui aimerait bien toucher, palper, les créatures de Piccinini pour en saisir la teneur. Rappelant avec une certaine ironie l'interdiction de toucher aux œuvres d'art, la sculpture impose une certaine mise à distance qui ramène le spectateur à la réalité.

Les œuvres *Undivided* (2005) [fig 3.5] et *The Long Awaited* (2008) [fig 3.6] font quant à elles références aux « vaines chimères », affabulations nocturnes ou aux amis imaginaires, par le biais d'une mise en scène d'une « vie rêvée des chimères » dans lesquelles des enfants assoupis sont accolés à des créatures grotesques. Dans un décor de chambre d'enfant, l'installation *Undivided* (2005) présente une fillette d'environ six ans

³⁴⁶ Mitchell, « The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction », 491.

couchée en cuillère avec une bête qui ressemble à un *Gremlin*.³⁴⁷ L'œuvre *The Long Awaited* (2008), quant à elle, montre un jeune garçon, assis sur un banc, soutenant sur ses genoux la tête d'une sirène octogénaire et bien en chair, sur laquelle il s'étend pour piquer un petit somme. Les enfants représentés dans les deux installations dorment paisiblement. Leurs songes, loin d'être cauchemardesques, semblent les bercer dans les bras de Morphée. Et on peut en dire tout autant de la part du *Gremlin* et de la sirène qui, également assoupis, paraissent apprécier la couleur de leurs rêves. Ainsi, tout en étant le produit des songes de l'artiste, les sculptures de Piccinini semblent être le produit de leurs propres rêves, sorte de mise en abyme qui tend à les rendre encore plus vivantes.

Au côté des cyborgs, des mutants et des autres organismes artificiels et incertains, les chimères de Piccinini se situent sur ce que Haraway appelle la « promesse des monstres »,³⁴⁸ c'est-à-dire qu'elles participent à recartographier l'imaginaire du XXI^e siècle afin de concevoir un nouveau monde (loin du Nouveau Monde impérial et colonial) où une pléthore d'acteurs (humains comme non humains) formeraient une collectivité dont le fonctionnement serait aux antipodes d'un système d'exploitation maître/esclaves. En questionnant la définition de la Nature et la réification de ce qui entre dans cette catégorie, les chimères proposent des récits alternatifs qui envisagent la possibilité de redonner un « pouvoir d'agir » ou une « capacité d'action » (*agency*) à tous les êtres dominés par la logique anthropocentrique. Comme elles échappent à toute taxonomie et résistent, grâce à l'esthétique du *mêmautre*, à entrer dans un système binaire où l'autre s'oppose au moi et est défini par celui-ci, les créatures de Piccinini partagent le terrain des « inappropriate/d Others ».³⁴⁹ Ce terme développé par Trinh T. Minh-ha³⁵⁰ désigne métaphoriquement l'ensemble des individus, qui suite à la Deuxième Guerre mondiale, avaient historiquement été cantonnés comme étant « those who cannot adopt the mask of either "self" or "other" offered by previously dominant, modern Western narratives of

³⁴⁷ En référence aux monstres du film *Gremlins* (1984) de Joe Dante.

³⁴⁸ Donna J. Haraway, « The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others », dans Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula A. Treichler (eds.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, 295-337.

³⁴⁹ Haraway, « The Promises of Monsters ».

³⁵⁰ Minh-ha T. Trinh, « She, the Inappropriate/d Other », *Discourse*, 1986-1987, n°8.

identity and politics ». ³⁵¹ Il a par la suite été emprunté par Haraway pour évoquer la manière dont les humains, les animaux, les organismes et les machines pouvaient conjointement contrarier la logique du *même* à l'ère transnationale des technosciences. « [T]o be an "inappropriate/d other" », écrit Haraway, « means to be in critical, deconstructive relationality, in a diffracting rather than reflecting (ratio)nality – as the means of making potent connection that exceeds domination. To be inappropriate/d is not to fit in the taxon, to be dislocated from the available maps specifying kinds of actors and kinds of narratives, not to be originally fixed by difference. To be inappropriate/d is to be neither modern nor postmodern, but to insist on the amodern. Trinh was looking for a way to figure "difference" as a "critical difference within," and not as special taxonomic marks grounding difference as apartheid ». ³⁵² Or, dans la mesure où l'esthétique du *mêmeautre* induit une diffraction de l'image qui s'écarte de la réflexion narcissique et empêche parallèlement toute polarisation identitaire, on peut certes dire que les chimères de Piccinini sont à la fois inappropriées (au sens de hors-normes) et « inappropriables » (au sens où elles échappent à la possession).

Alors que les pratiques scientifiques rejettent généralement les différences et tendent plutôt vers une plus grande normalisation des corps en annihilant pathologies et difformités (dépistage prénatal de certaines maladies congénitales, chirurgie fœtale, chirurgie esthétique, etc.), la manipulation génétique ouvre quant à elle une brèche dans le maintien des cloisons (biologiques et philosophiques) entre les différents organismes. Sans présenter un point de vue anxiogène ou, au contraire, complaisant envers les nouvelles possibilités transgéniques, le travail de Piccinini cristallise cette fêlure engendrée dans le réel afin d'offrir un espace tiers où les absolus sont contestés. Loin d'évoluer dans un *Brave New World*, les créatures de Piccinini personnifient en quelque sorte les ratés de la science et s'incarnent ainsi comme des « inappropriate/d Others » qui résistent à leur prédestination. À l'instar des monstres imaginés par Haraway, les créatures de Piccinini sont bien plus que de simples entités organiques incertaines qui hantent les marges de ce que l'on connaît et contrôle; elles se présentent plutôt comme

³⁵¹ Haraway, « The Promises of Monsters », 300.

³⁵² Haraway, « The Promises of Monsters », 300.

des produits « impurs » de nature indécidable qui montrent en quoi les pratiques des technosciences reconfigurent concrètement ce que l'on considère comme étant naturel.³⁵³ Comme l'écrit Shildrick, « there are only hybrid bodies, vulnerable bodies, becoming-bodies, cyborg bodies; bodies, in other words, that always resist definition, both discursive and material ».³⁵⁴

3.3 De l'esthétique du *mêmautre* à l'ambivalence du corps féminin

In the light of the longstanding association of the feminine with disorder, in terms both of the irrational mind and the leaky body, the conflation of women with monsters should come as no surprise. – Margrit Shildrick³⁵⁵

En vertu du fait que le corps féminin a longtemps été jugé comme étant morphologiquement douteux et source de profondes inquiétudes, ce n'est certainement pas le fruit du hasard que Piccinini ait choisi de « donner naissance » à une forte présence de figures chimériques féminines. Ses « inappropriate/d Others » réexaminent tout un pan de conceptions qui ont cherché à stigmatiser les femmes en les réduisant à leur enveloppe corporelle, et du même coup, à leur fonction de reproduction. En bonne partie centré sur la représentation du nu féminin et sur la thématique de la maternité, le travail de Piccinini s'intéresse à la stigmatisation des femmes et de leur corps, et s'avère également un terreau fertile pour sonder et revoir des questions telles que l'anxiété des origines, liées à la peur des pouvoirs de (pro)création féminins, à savoir l'enfantement et l'imagination féminine. Approfondissant l'avenue du « retour au corps », entamé par nombre d'artistes féministes dans les années 1990, Piccinini, comme Kiki Smith, Louise Bourgeois et Mona Hatoum, explore la représentation du corps féminin abject ou monstrueux, non pas pour retourner vers une forme d'essentialisme, mais plutôt, comme l'indique Christine Ross, pour problématiser « the relationship of the self to the feminine other [...] and the

³⁵³ Je paraphrase ici la définition que Magrit Shildrick fait des monstres d'Haraway pour décrire les figures de Piccinini. Shildrick, *Embodying the Monster*, 124.

³⁵⁴ Shildrick, *Embodying the Monster*, 121.

³⁵⁵ Shildrick, *Embodying the Monster*, 30.

[...] boundaries in the aesthetic experience ». ³⁵⁶ Le désir de l'artiste n'est visiblement pas d'arrimer gratuitement la différence sexuelle au monstrueux (ou à l'animalité), mais sachant que le recouplement de ces signifiants a souvent servi au dénigrement du féminin, ses œuvres sondent explicitement cette zone liminale pour en renverser la teneur négative et en questionner les *a priori* sociaux – sachant qu'il n'existe ni sexe ni corps pré-discursif. L'enchâssement morphologique du « féminin » et de l'animalité permet ainsi de « troubler ce qui compte comme étant naturel » (*queering what counts as nature*) ³⁵⁷ et de valoriser, du même coup, certains traits physiques – généralement associés au féminin (rondeurs, mollesse, contour imprécis, faiblesse et fluidité) – qui s'éloignent de l'idéal du corps moderne (qui rejette toute association aux sphères dites animales et féminines). Comme le stipule Judith Butler, « la matérialité du corps peut non seulement être investie par une norme, mais aussi en un sens être animée et profilée par elle ». ³⁵⁸ C'est d'ailleurs ce « *processus de matérialisation qui, au fil du temps, se stabilise et produit l'effet de frontière, de fixité et de surface* ». ³⁵⁹ Mis de l'avant sous diverses formes, les corps féminins des « inappropriate/d Others » de Piccinini transgressent les acceptions fixes, portées par la pensée binaire, et remettent parallèlement en doute les frontières du regardeur. Multiples et morphologiquement variées, les créatures incertaines de Piccinini battent en brèche l'idée d'un modèle corporel unique et universel. Par le biais de ce que Butler appellerait des « réinscriptions transgressives », elles matérialisent autrement les corps. Avant de poursuivre avec l'analyse des œuvres de Piccinini, examinons plus avant la question de la conception et de la représentation du corps féminin.

Comme en fait état Haraway, de l'*Homme de Vitruve* (v.1492) de Léonard de Vinci [fig 0.2] aux images portant sur le séquençage du génome humain, les représentations symbolisant l'humanité présentent pratiquement toujours une figure masculine. ³⁶⁰

³⁵⁶ Christine Ross, « Redefinitions of abjection in contemporary performances of the female body », dans France S. Conneley (ed.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 281.

³⁵⁷ Haraway, « The Promises of Monsters », 300.

³⁵⁸ Butler, *Humain, inhumain*, 15.

³⁵⁹ Butler, *Ces corps qui comptent*, 23. L'auteure souligne.

³⁶⁰ « I cannot count the number of times Da Vinci's *Vitruvian Man* appeared in the conference brochures for genomics meetings or advertisement for molecular biological instruments and lab reagents in the 1990s ». Haraway, *When Species Meet*, 7.

L'antagonisme hiérarchisé dans la pensée occidentale, qui sépare les hommes des femmes, est issu exactement du même moule que les lignes de partage entre l'âme et le corps, la culture et la nature, l'humain et les autres espèces animales. L'arrimage entre les femmes et les animaux, qui s'instaure bien entendu sur une vision ontologiquement dégradée de l'animalité, hante la pensée occidentale depuis l'Antiquité. Les philosophes Platon et Aristote, par exemple, considéraient tous deux que la femme était moralement et physiquement inférieure à l'homme, car « naturellement » plus proche des animaux. La pensée judéo-chrétienne a par la suite repris cette idée. Dans son ouvrage *Le Zoo des philosophes*, Armelle Le Bras-Chopard rappelle entre autres que le récit de la Genèse déclare que la femme a « comme les bêtes [...] été créée pour l'homme [et conçue pour servir] l'humanité par sa fonction de reproduction, semblable à toute femelle animale ».³⁶¹ Seconde (donc secondaire) dans l'ordre de la création, la femme façonnée à partir de la côte d'Adam, une partie ingrate du corps de l'homme, n'est qu'une version amoindrie de ce dernier. S'érigeant donc sur un mépris du corps et statuant que les femmes se définissent davantage par leurs fonctions biologiques que les hommes, le discours phallogocentrique et hétérosexiste a cherché à soumettre les femmes et à les cantonner à la sphère domestique. « Relying on essentialism, naturalism and biologism, misogynist thought confines women to the biological requirements of reproduction on the assumption that because of particular biological, physiological, and endocrinological transformations, women are somehow *more* biological, *more* corporeal, and *more* natural than men », écrit Grosz à ce propos.³⁶² L'homme, considéré plus apte à s'élever au-delà de toute limitation charnelle (car conçu à l'image de Dieu ou ayant réussi à s'arracher à l'animalité), n'est pas tant, à l'instar de la femme, un être de chair, mais de raison. Au corps de l'homme, qui est envisagé comme une « forme pure » (centré, fort, bien délimité), s'oppose de façon asymétrique le corps féminin, « molle ébauche »,³⁶³ dont le dénigrement se fonde en grande partie sur la dichotomie forme/matière. « La réglementation de la sexualité à l'œuvre dans l'articulation des formes suggère que la

³⁶¹ Le Bras-Chopard, *Le Zoo des philosophes*, 254.

³⁶² Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 14. L'auteure souligne.

³⁶³ Expression empruntée à Armelle Le Bras-Chopard : « Les femmes, molles ébauches... » est le titre de la première section de son troisième chapitre, « Quelles espèces humaines envoyées au zoo ? ». Le Bras-Chopard, *Le zoo des philosophes*, 255.

différence sexuelle opère dans la formulation même de la matière », ³⁶⁴ écrit à ce sujet Judith Butler. Associé de deux façons à la matière, à la fois *mater* = matrice (utérus) et *matter* = substance, le corps féminin est perçu comme informe, démuné de frontières précises et pénétrables.

Par sa capacité à se transformer et à transgresser les normes corporelles censées contenir le genre humain, le corps féminin dans la culture occidentale est caractérisé par un « mode du suintement » (*mode of seepage*), ³⁶⁵ pour reprendre les mots d'Elisabeth Grosz. « [T]he female body », écrit l'auteure, « has been constructed not only as a lack or absence but with more complexity, as a leaking, uncontrollable, seeping liquid; as formless flow; as viscosity, entrapping, secreting; [...] a formlessness that engulfs all form, a disorder that threatens all order. » ³⁶⁶ De la puberté, où les caractères sexuels secondaires se développent (hanches, seins et pilosité pubienne), à la maternité, où le ventre et la poitrine se gonflent, le corps féminin mute de façon exceptionnelle. Il expulse également des fluides et des produits corporels (sang menstruel, liquide amniotique, placenta, lait, etc.) qui fascinent et révoltent. De par ses variations régulières, le corps féminin est considéré comme étant ontologiquement équivoque. La répugnance face au corps féminin s'alimente donc d'une frayeur de la contamination et de la dissolution. Pour « contenir » le corps féminin, le « civiliser », le rendre conforme aux normes, il importe de répudier tous les caractères corporels qui se rattachent à ce « mode de suintement » et de discipliner sa chair afin de lui donner forme (les hommes doivent parallèlement taire leurs caractéristiques physiques dites « féminines » s'ils veulent se conformer au corps idéal). Comme l'affirme avec justesse Lynda Nead, pour « refixer les frontières de la féminité », il s'avère nécessaire de « masculiniser » le corps féminin. ³⁶⁷

Le monde médical et le monde artistique ont tous deux largement contribué, par divers mécanismes, à réguler ce corps « naturellement » informe. ³⁶⁸ C'est en érigeant le savoir

³⁶⁴ Butler, *Ces corps qui comptent*, 65.

³⁶⁵ Grosz, *Volatile Bodies*, 203.

³⁶⁶ Grosz, *Volatile Bodies*, 203.

³⁶⁷ Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Londres, Routledge, 2001 [1992], 18.

³⁶⁸ Nead, *The Female Nude*.

scientifique au-dessus de la nature et en privilégiant la vision comme mode d'acquisition des connaissances, que le dualisme cartésien a confondu la vision du sujet moderne et le sujet lui-même. La vérité scientifique s'est ainsi instaurée sur l'idée qu'une vision transcendante et désincarnée, qualifiée d'objective par les hommes de sciences, permettait de saisir le monde. Similairement, l'art moderne s'est développé autour du principe – non assumé – que le regard du spectateur, assimilé à celui de l'artiste (masculin et blanc), était désincarné et objectif. Or, ce regard aurait eu une importance cruciale dans l'établissement des thématiques, des genres et des styles artistiques, et la représentation des femmes n'aurait certainement pas échappé à cette règle.³⁶⁹ En conséquence, le nu féminin s'est développé comme un genre à part entière et il est devenu au fil du temps un sujet de représentation si important qu'il en est venu à symboliser l'art occidental : « More than any other subject, the female nude connotes “art” ». ³⁷⁰ Bien que, comme le note Nead, il existe une divergence profonde en ce qui a trait à la conception du corps masculin et féminin, une fois idéalisés, les deux corps sont relativement similaires.³⁷¹ Dans la mesure où l'art se définit comme étant capable de convertir la matière en forme, la transposition du corps féminin en objet culturel, en « forme pure », témoigne du triomphe de l'art.³⁷² Le nu féminin, défini et fixé par les conventions artistiques, se trouve « anobli » à travers la représentation, qui lui donne une intégrité formelle, le scelle et le dépouille de ses caractéristiques abjectes. Kenneth Clark fait à ce sujet la célèbre distinction entre les corps *naked*, les corps privés de vêtements qui s'offrent avec gêne aux regards, et les *nude*, les corps dénudés qui transcendent toute vulgarité.³⁷³ Alors que les premiers, associés à l'iconographie populaire (voire pornographique), sont triviaux et induisent une réponse charnelle, les autres, que l'on retrouve au sein de la tradition artistique, s'adressent, selon la formule kantienne du plaisir désintéressé, à l'œil du connaisseur. Or, cette volonté de convertir le corps *naked* (grossier) en *nude* correspond à une entreprise de régulation de la sexualité féminine.

³⁶⁹ Voir John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books, 1990 [1972].

³⁷⁰ Nead, *The Female Nude*, 1.

³⁷¹ Voir à ce sujet la réflexion de Lynda Nead sur la photographie de l'haltérophile Lisa Lyon par Robert Mapplethorpe (1980). Nead, *The Female Nude*, 18.

³⁷² Nead, *The Female Nude*, 18.

³⁷³ Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, New York, Pantheon Books, 1984 [1956].

S'insurgeant, si l'on veut, autant contre la représentation des corps *naked* que celle des *nude* qui se trouvent forcément toutes deux absorbées par la logique de réification du système patriarcal, plusieurs artistes et théoriciennes féministes des années 1970 et 1980 ont estimé nécessaire de se détourner de la représentation du corps féminin. Griselda Pollock prônait, à ce titre, l'adoption stratégique d'une « distanciation brechtienne » qui permettrait, à travers un processus de « distanciation » ou de « défamiliarisation », de s'éloigner de façon critique des modes de représentation réalistes où le corps est simplement offert à la consommation.³⁷⁴ Néanmoins, comme le soutient Amélia Jones, un nombre croissant de féministes, trouvant cette position limitée et insatisfaisante pour rendre compte de la réalité et de la complexité du corps vécu, choisirent, à partir de la fin des années 1980, d'explorer le potentiel disruptif des qualités abjectes du corps féminin³⁷⁵ (on peut citer notamment Elizabeth Grosz, Judith Butler, Barbara Creed, Julia Kristeva du côté des théoriciennes ; Cindy Sherman, Kiki Smith, Louise Bourgeois du côté des artistes).

C'est sans conteste dans le prolongement de cette voie que s'inscrit le travail de Piccinini. Impliquant physiquement le spectateur à travers l'esthétique du *mêmeautre*, en misant spécifiquement sur la représentation vraisemblable, le rapprochement corporel et l'éveil sensoriel, les figures grotesques féminines de Piccinini se moquent ostensiblement de la question du regard désincarné et de la fétichisation du corps féminin. D'ailleurs, plutôt que de s'attarder à nier toute ramification entre le corps féminin et l'animalité, Piccinini use de l'association entre ces concepts pour mettre de l'avant des corps monstrueux qui s'éloignent des stéréotypes et refusent de matérialiser toute norme. Loin des corps objets de désir dont les formes conventionnelles rassurent le contemplateur, ceux des figures de Piccinini, par leur singularité désarmante, l'interpellent viscéralement. Outre la présence de traits animaliers, plusieurs caractéristiques morphologiques, aux antipodes des canons de beauté féminins actuels et de l'idée du corps moderne, mais qui se rattachent toutefois à la physionomie humaine, sont mises de l'avant. Gros ventre, seins flasques, bourrelets,

³⁷⁴ Griselda Pollock, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*, New York, Routledge, 2006 [1987], 212-268.

³⁷⁵ Amélia Jones, « Bodies – Introduction », dans Amélia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2003, 472.

cheveux épars, membres lourds, peau ridée et endommagée, pilosité saugrenue, fessier tronqué et postures ordinaires : ces traits, qui sont normalement dénigrés et honnis, mais qui sont pourtant partagés par de nombreuses femmes (et de nombreux hommes), s'imposent ici, niant en quelque sorte l'obligation de séduire. Comme leurs physionomies dérogent du corps féminin idéalisé aux formes maîtrisées et contenues, leur nudité, qu'on aurait à l'accoutumée tendance à cacher, étonne et apparaît déconcertante, car elle met de l'avant des traits corporels tabous. Ainsi, c'est sans « masque », c'est-à-dire dans leur chair imparfaite, excessive, débordante, molle, informe, que les figures se montrent, impudiquement. Elles sortent des marges où, au-delà du champ de vision, elles avaient été maintenues, pour prendre position au sein de l'espace de représentation. Mais curieusement, suivant l'esthétique du *mêmautre*, qui pulvérise les divisions binaires, les figures féminines de Piccinini n'apparaissent pas comme étant si rebutantes. Plutôt que de vouloir les repousser, on aurait plus envie de s'en approcher et, qui sait, si l'intimité nous le permettait, de les flatter, de les toucher et de les cajoler comme le font les enfants qui les côtoient.

Dans cette veine, il n'est certes pas anodin que Piccinini ait choisi de réinventer la figure de la sirène dans son œuvre *The Long Awaited* (2008), car cette dernière, sans doute la plus connue des figures chimériques féminines mi-humaines, mi-animales, est le symbole par excellence de la séduction destructrice et incarne depuis l'Antiquité une menace pour la gent masculine. En effet, les marins prenant part à l'odyssée d'Ulysse devaient se prémunir contre le pouvoir d'envoûtement des voix de ces créatures mi-femmes, mi-oiseaux, en s'attachant aux mâts des navires et en se bouchant méthodiquement les oreilles afin d'éviter que leur vaisseau n'aille s'échouer contre un récif. De créature ailée, la sirène s'est métamorphosée au fil du temps en créature marine à tête et au torse de femme et à queue de poisson. C'est précisément cette figure aquatique, qui fait partie de l'imagerie populaire (on n'a qu'à penser à *La Petite sirène* (1989) que Walt Disney a tirée du conte du même nom d'Hans Christian Andersen), que Piccinini reprend. Alors qu'on la représente généralement sous les traits d'une créature aguichante et mystérieuse au minois doux et coquin, à la taille fine, à la poitrine ferme et généreuse légèrement recouverte par des coquillages, à la chevelure souple, longue et volumineuse et à la queue

souple et agile, la sirène imaginée par Piccinini semble, si l'on peut dire, être « revenue sur terre ». La taille de guêpe a été remplacée par une silhouette plus corpulente, la chair ferme s'est ramollie, les seins pas très opulents ont l'air mous et, bien que la chevelure soit toujours longue, elle est clairsemée et blanche. En outre, l'âge avancé de la sirène ne correspond pas à l'éternelle jeunesse qui colle normalement à cette figure mythique.

Force est de constater que le travail de Piccinini s'engage vaillamment sur la voie de la « promesse des monstres » pour désavouer, à travers la modulation de la matière, les idéaux esthétiques qui galbent la silhouette féminine selon un modèle unique. Contre la normalisation corporelle qui étouffe avec violence les différences, les grotesques de Piccinini refusent éhontément de se soumettre à une compréhension figée de la matérialité. Ne serait-ce que parce qu'aucune d'entre elles n'est identique, on peut certes dire qu'elles prônent une conception plus ouverte et multiple de la corporéité, qui n'est pas réductible à une seule ou à un nombre restreint d'images. En contestant les « effets de frontière, de fixité et de surface » produits par la matérialisation des normes, les chimères plaident en faveur d'une cartographie corporelle renouvelée qui peut tenir compte des réalités diverses des femmes (âge, taille, état physique, race, sexualité). De plus, comme l'esthétique du *mêmautre* joue précisément sur les frontières de l'expérience esthétique en insistant sur l'interconnexion charnelle entre le spectateur et les figures, les créatures se moquent de façon générale des principes de classification, et effritent ainsi la logique de triage au cœur du système patriarcal, qui distingue grossièrement et évalue distinctement les femmes selon leurs attributs physiques et leurs rôles sociaux, dont celui de l'enfantement.

3.3.1 *Le corps maternel en question*

Monsters are linked to the female body in scientific discourse through the question of biological reproduction. Theories of the conception of monsters are at times extreme versions of the deep-seated anxiety that surrounds the issue of women's maternal power of procreation in a patriarchal society.

– Rosi Braidotti³⁷⁶

Outre les œuvres *Leather Landscape* (2003), *Undivided* (2005) et *Surrogate* (2005), dans lesquelles on retrouve des mères hybrides et leurs poupons, les œuvres *The Young Family* (2003) et *Big Mother* (2005) ont également la maternité comme thème central. Assurément, il ne s'agit pas pour Piccinini d'assimiler la féminité à la maternité ou de réduire les femmes au rôle de mère, mais comme « la possibilité pour le corps féminin d'être fécondé » s'est instaurée comme « un élément central du sexage des corps »,³⁷⁷ pour reprendre les mots de Butler, et que la figure maternelle a toujours été marginalisée, la représentation de cette dernière à travers les grotesques, lesquelles sont par « essence » équivoques, visent à frayer un chemin qui s'écarte tout autant des discours propres au cloisonnement biologique qu'à ceux liés à la haine du corps. Compte tenu de leur pouvoir de reproduction qui échappe aux hommes, les femmes ont discursivement été associées à la fois aux plus beaux espoirs et aux pires cauchemars des sociétés occidentales.³⁷⁸ Partant du fait que la représentation de la maternité dans l'imaginaire occidental a historiquement été hantée par les monstres et que cette conception fantaisiste a servi à contrôler impunément le corps des femmes, « prisonnier » de la nature, on peut dire que les figures grotesques de Piccinini vampirisent l'iconographie du monstrueux et amènent à repenser subversivement, par l'entremise de la science-fiction, l'économie de la représentation à l'aube du XXI^e siècle.

Alors que les nouvelles techniques de reproduction (insémination artificielle, fécondation *in vitro*, clonage) battent en brèche l'hégémonie de l'hétérosexualité reproductive et que

³⁷⁶ Rosi Braidotti, « Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences », dans Nina Lykke et Rosi Braidotti (eds.), *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, Londres, Zed Books, 1996, 291.

³⁷⁷ Butler, *Humain, inhumain*, 18-19.

³⁷⁸ Shildrick, *Embodying the Monster*, 30.

les luttes juridiques pour que les femmes aient le droit de choisir en toute liberté leur sexualité et puissent disposer librement de leur corps se poursuivent (entre autres, par l'accès légal à la contraception et à l'interruption volontaire de grossesse), on assiste, depuis une trentaine d'années, à un retour en force d'un discours naturaliste qui cherche à encadrer de façon serrée la maternité et à dessiner les contours de la mère idéale³⁷⁹ – soit une sorte d'amalgame entre la figure sacrée de la mère (propre à la tradition catholique) et la vision biomédicale de la maternité, où le corps maternel est d'abord et avant tout au service du fœtus, puis du bébé. C'est à coup de discours moralisateurs et culpabilisants que l'on tente de réguler les agissements des femmes enceintes, en les exhortant notamment à ne pas boire d'alcool, à ne pas fumer et à ne pas consommer d'autres produits considérés comme étant dangereux,³⁸⁰ ce qui n'est pas sans rappeler l'idée selon laquelle les femmes ne sont pas que des créatures monstrueuses, mais qu'elles ont aussi la propension à produire des monstres. Pour assurer le bon déroulement de l'enfantement, le corps des femmes enceintes se doit d'être socialement contrôlé (il faut en somme protéger les femmes – et par extension leur progéniture – contre leurs propres désirs néfastes). Après l'accouchement, c'est notamment par l'incitation à l'allaitement « à la demande », qui exige forcément la disponibilité entière et totale des mères envers leurs enfants, que l'on exerce des pressions indues sur les femmes en soulevant leur soi-disant « fibre maternelle ».³⁸¹

Comme le corps maternel se métamorphose, brouille les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, transgresse inéluctablement l'idée de l'unité et est concrètement en relation avec le corps de l'enfant, il est perçu comme un lieu de désirs conflictuels. Julia Kristeva

³⁷⁹ Voir à ce sujet Elisabeth Badinter, *Le conflit : La femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.

³⁸⁰ « Women in their maternal function, therefore, had to be disciplined to control their desires for the well being of the unborn child – a regulatory model that persists in contemporary injunctions on pregnant women not to smoke, drink, or take drugs ». Rosemary Betterton, « Promising Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity, and Maternal Imagination », *Hypatia*, Hiver 2006, 21 (1), 83.

³⁸¹ « L'OMS recommande [à ce sujet] aux mères du monde entier l'allaitement exclusif de leur nourrisson pendant les six premiers mois de façon à lui garantir une croissance, un développement et une santé de qualité optimale. » *Alimentation au sein exclusive pendant 6 mois pour les nourrissons du monde entier*, Déclaration, 15 janvier 2011, [En ligne] http://www.who.int/mediacentre/news/statements/2011/breastfeeding_20110115/fr/ (consulté le 5 novembre 2013).

l'identifie à ce titre comme étant le site primaire de l'abjection. Pour advenir en tant que sujet au sein de la culture patriarcale, l'enfant (peu importe son sexe) doit absolument se dissocier de sa mère puisque sa dépendance envers elle se présente comme étant la menace ultime à sa propre intégrité. Le rejet des fonctions maternelles se présente ainsi comme une nécessité. Et on peut comprendre les révolutions ultérieures de l'individu, qui s'inscrivent dans la logique de la dichotomie sujet/objet, comme une forme de réitération du dégoût maternel. Certes, le concept d'abjection de Kristeva ne fait pas l'unanimité. Butler, par exemple, trouve problématique le fait que l'auteure cherche à comprendre le corps maternel comme étant une donnée prédiscursive et non culturelle. Celle-ci voit ainsi le maintien forcé du « maternel » dans une position de répression au sein de la loi patriarcale comme une forme de cul-de-sac intellectuel. Mais malgré les problèmes qu'on peut lui rattacher, le concept d'abjection de Kristeva a largement été emprunté et exploré par les théoriciens et les artistes comme un lieu de résistance à l'ordre symbolique dominant afin d'affirmer positivement et de façon renversée les différences. C'est d'ailleurs précisément sur la voie de l'esthétique de l'abjection, caractérisée par son « impureté », que Piccinini dans sa volonté de figurer l'altérité s'avance avec l'esthétique du *mêmeautre*, et le corps féminin et maternel n'y échappe évidemment pas.

Les figures grotesques et chimériques de Piccinini matérialisent par leur nature ambiguë, leur excès de chair et leur silhouette ingrate, les paradoxes et les tabous associés à la figure maternelle. Elles sont ainsi loin de se conformer à l'image lisse et soignée de la mère idéale (jeune, en forme et asexuelle, voire pratiquement désincarnée). Dans l'œuvre *Big Mother* (2005) [fig 3.7] par exemple, une créature, à la peau blême, aux traits simiesques, aux yeux tristes et à la bouche en demi-lune tournée vers le sol, porte d'une main solide un bambin, d'apparence humaine, à son sein. Son physique est massif et robuste, et laisse poindre les traces d'un certain vieillissement, d'où le titre, sans doute, de *Big Mother*. Ses bras sont si longs qu'ils peuvent atteindre ses genoux. Son cou est plutôt court et le haut de son corps est courbé vers l'avant. Ses cheveux brun foncé et gras tombent vers l'arrière sans aucun éclat. Recouverte de barbe, sa mâchoire proéminente est percée par l'ouverture des deux narines et surplombée de pommettes rouges en saillie.

La nudité de la mère traditionnellement oblitérée est ici mise de l'avant, dévoilant au grand jour ses particularités anatomiques. Après avoir pris une connaissance générale de son allure corporelle, on remarque inévitablement ses organes génitaux. Ces derniers sont d'autant plus intrigants qu'ils diffèrent considérablement de ceux des femmes. Son pubis est complètement glabre, son postérieur rose cerise est bombé, rappelant ainsi celui des guenons. En plus de sa couleur vive qui tranche avec le reste de son corps, le fessier de la mère étonne puisqu'il laisse clairement entrevoir son anus et son entrée vaginale. Il ne peut clairement pas échapper au regard curieux du spectateur et canalise, pour ainsi dire, la charge sexuelle de la sculpture. Ce clin d'œil à la physionomie de certains grands singes se moque certainement du surinvestissement libidinal du postérieur féminin et de la fétichisation du corps des femmes, invariablement animalisé. Le derrière féminin, peut-être plus que toute autre partie corporelle, est un haut lieu de fascination dans la culture patriarcale. Il a notamment servi d'élément pour jauger de la valeur morale des femmes. Dans l'iconographie artistique et scientifique, on peut entre autres penser au cas de la « Vénus hottentote », le postérieur féminin a reçu une attention particulière, servant souvent de référent pour stigmatiser les femmes de « mauvaises mœurs ». Les prostituées, les femmes de couleur, les paysannes et les ouvrières ont souvent été représentées comme ayant un postérieur proéminent, signe de leur ouverture sexuelle et de leur appétit charnel sauvage et incontrôlé. L'attention ainsi portée aux fesses de certains groupes de femmes, à travers une représentation caricaturale ou grossièrement exagérée de cette partie anatomique, servait inéluctablement à réguler le corps des femmes et leur sexualité, et à tracer une ligne de partage entre les femmes idéales et les autres; en d'autres mots, à distinguer la « maman » de la « putain ».³⁸² La nudité complète et assumée de *Big Mother* sert en ce sens de point de friction et de transgression à la conception asexuelle de la figure maternelle. Le fait de mettre le bas-ventre de la mère de l'avant – soit la partie la plus tabou du corps maternel – en amplifiant ses attributs sert à répudier l'aversion puritaine envers certaines caractéristiques négativement associées au corps féminin. Et bien qu'ils ne soient pas montrés, les produits corporels dits abjects, tels le sang des

³⁸² Voir à ce sujet Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, New York, Routledge, 1999; Sander Gilman, « The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality », dans Kymberley N. Pinder (ed.), *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*, New York, Routledge, 2002, 119-138.

menstruations et celui de l'accouchement, le délivre et le lait de la lactation, sont implicites au corps de la parturiente *Big Mother* et servent à mettre en doute la nécessité d'un corps hermétique et scellé.

Bien qu'elles disent comprendre les motifs de l'utilisation de l'esthétique de l'abjection pour déstabiliser la figure idéalisée du corps féminin et maternel, certaines théoriciennes, comme Mary Russo et Imogen Tyler, craignent que l'adoption et la réitération à outrance de cette stratégie ne fassent que renforcer la structure symbolique misogyne dans laquelle le maternel est associé au monstrueux et que cela ait par extension des conséquences sociales néfastes. « "Abject parody" fails to address either the troubling premises of Kristeva's theory or the social consequences of living as a body that is identified as maternal and abject », écrit Tyler à ce sujet.³⁸³ L'auteure se demande en outre si les images « dégradantes » de la maternité ont un réel pouvoir de déstabilisation face aux normes. Ces inquiétudes sont certes pertinentes dans la mesure où il est possible que l'emploi d'une esthétique de l'abjection n'atteigne pas toujours les visées escomptées et renforce à l'inverse ce qu'elle cherche à transgresser. Toutefois, il me semble que ce n'est pas le cas avec les grotesques de Piccinini. La raison première qui m'amène à penser cela est que les créatures, malgré leurs « défauts », ne sont aucunement représentées de manière abrutissante ou avilissante. Au contraire, elles ont, par leur manque d'éclat, une certaine aura impudique qui inspire le respect.

J'affirme ainsi que Piccinini se sert efficacement de l'ambiguïté des figures chimériques pour contester l'image de la mère idéale. Ses œuvres s'avancent intelligemment sur le terrain de la maternité en tenant compte de la complexité des discours et des enjeux actuels entourant cette question. La force de son travail, à cet égard, est qu'il ne cherche ni à « naturaliser » la maternité afin de la ramener à un quelconque « instinct » de l'espèce, ni à la dévaloriser. D'ailleurs, ses figures maternelles ont toujours un statut énigmatique qui laisse place à de multiples interprétations. Par exemple, le sexe du *Surrogate* [fig 3.8], qui porte des nourrissons dans ses six petites poches lombaires, semble indéterminé. Similairement, la situation de la mère dans l'œuvre *Big Mother* n'est

³⁸³ Imogen Tyler, « Against abjection », *Feminist Theory*, Avril 2009, 10 (1), 78.

pas tout à fait claire. Est-elle la génitrice, la mère porteuse ou adoptive, ou encore la nourrice de l'enfant qu'elle allaite? Alors que deux sacs à langer en cuir bleu se trouvent à ses pieds et que le poupon qu'elle tient porte une couche manufacturée, elle semble pour sa part être « naturellement » nue. On peut entrevoir dans cette tension explicite entre nature et culture divers paradoxes qui tenaillent nos sociétés contemporaines. Par exemple, bien que la procréation assistée devrait libérer la maternité de l'hétérosexualité obligatoire et prolonger la période d'enfantement, les femmes seules, lesbiennes ou ménopausées qui souhaitent avoir recours à de telles procédures ont socialement beaucoup plus de mal à se faire entendre que les jeunes femmes infertiles, hétérosexuelles et en couple. Les législations sont à leur égard beaucoup plus sévères, car elles continuent à privilégier la reproduction au sein de la famille nucléaire traditionnelle. Dans un autre ordre d'idées, les œuvres de Piccinini peuvent également nous faire réfléchir à la marchandisation de la reproduction alors qu'un nombre croissant de personnes font appel à des mères porteuses de conditions socioéconomiques souvent très précaires. L'œuvre *The Young Family*, sur laquelle je reviendrai plus loin, incarne certainement cette idée de l'exploitation marchande du corps des femmes – et des femelles animales – à des fins de reproduction. Les circonstances qui ont mené à la grossesse et à l'accouchement de la mère de la jeune famille semblent imprécises, de même que ses perspectives d'avenir. Son corps a-t-il été utilisé pour ses fonctions reproductrices? Est-elle libre ou non de garder ses enfants?

3.3.2 De la sculpture à la progéniture

[...] les arts plastiques, par l'influence qu'ils exercent inmanquablement sur le caractère de la nation, ont un pouvoir qui doit attirer l'attention du législateur. Si une belle génération d'hommes produit de belles statues, celles-ci à leur tour agissent sur ceux-là, et l'État a dû en partie la beauté de ses hommes à ces œuvres. Chez nous, il semble que la tendre imagination des mères n'est impressionnable que lorsqu'il s'agit d'accoucher des monstres.

– Gotthold Ephraim Lessing³⁸⁴

Quel rôle jouent les peintures et les sculptures sur la reproduction humaine? Cette question, posée par Éric Michaud dans son texte « The Descent of the Image », peut à première vue sembler farfelue, mais il suffit de s'y pencher un peu pour comprendre à quel point elle est pertinente en ce qui concerne la quête du perfectionnement de l'homme dans le monde occidental. C'est sur cette question que j'aimerais conclure cette section sur le corps féminin et la thématique de la maternité.

What role do painted or sculpted images play in human reproduction? Put this way, the question seems to be more concerned with the history of embryology and reproduction than with the history of art. Yet such an interrogation appears central to Western art and its history if we take into consideration the extent to which theories of art, from the Hellenistic period up to the nineteenth century, have accorded importance to the notion of an “ideal of beauty” capable of guiding the human species to its total perfection – towards its “physical and moral perfection,” as the men of the eighteenth century would have said. In this way the fabrication of images, by which the West has never ceased to redefine its own humanity, has constituted the most remarkable of propaedeutics to modern biotechnology.³⁸⁵

Le texte de Michaud propose une lecture généalogique et transhistorique de « l'imagination maternelle », une croyance occidentale très ancienne qui suppose que l'imagination des femmes enceintes et les images perçues par celles-ci durant la grossesse (ou lors du coït) peuvent affecter l'apparence de leur nouveau-né. Comme cette croyance présume que les images observées durant la gestation peuvent être physiquement

³⁸⁴ Gotthold Ephraim Lessing cité dans Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, 221.

³⁸⁵ Eric Michaud, « The Descent of the Image », dans Olivier Asselin, Johanne Lamoureux et Christine Ross (eds.), *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, Montréal, McGill-Queens University Press, 2008, 355.

transmissibles au fœtus de manière à façonner sa morphologie, en l'améliorant ou en la détériorant, selon le type d'images observées, elle articule l'idée d'une surimposition entre le registre de la procréation (reproduction sexuelle) et celui de la représentation artistique (reproduction visuelle). « The metaphor thus sketches the conjunction of two distinct regimes of reproduction: the former is purely organic, natural, and regular; while the latter, pertaining to art, or techne, superimposes itself on the former », ³⁸⁶ écrit à ce titre Michaud. Pour reprendre les mots de l'auteur, la matrice maternelle, selon cette croyance, est ni plus ni moins conçue comme une « chambre noire » reproduisant mécaniquement et plus ou moins fidèlement les images observées par les femmes enceintes. Hippocrate s'y réfère à l'Antiquité pour défendre une Athénienne ayant accouché d'un enfant à la peau noire (alors qu'elle et son mari avaient la peau blanche) et accusée, pour cela, d'adultère. Le médecin grec rapporta que la femme avait dû regarder le portrait d'un Maure accroché au pied de son lit lors de la conception et que cette observation avait eu des conséquences sur le développement de l'enfant. Outre cette histoire qui peut faire sourire, dû à la possible supercherie d'Hippocrate pour défendre une femme adultère, le pouvoir de l'« imagination maternelle » connaîtra un engouement particulier en Europe, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, avant que le savoir sur les procédés de reproduction ne s'approfondisse. ³⁸⁷

³⁸⁶ Michaud, « The Descent of the Image », 357.

³⁸⁷ Dans son célèbre ouvrage illustré *Des monstres et des prodiges* (1573), le chirurgien et anatomiste français Ambroise Paré (1509-1590) fait état de treize causes « scientifiques » expliquant l'existence des monstres biologiques. L'auteur y assigne notamment l'occurrence des êtres mi-humains mi-animaux à deux causes : l'impression congénitale par analogie et la bestialité – respectivement traitées dans les chapitres IX *Exemple des monstres qui se font par imagination* et XIX *Exemple de la commixtion et meslange de semence*. En basant son argumentaire à partir de l'histoire de Jacob et de ses brebis, Paré donne divers exemples où l'imagination des femmes et la contemplation d'images par ces dernières (l'auteur ne fait pas de distinction entre les deux) ont affecté leur progéniture. Sans être exclusifs, divers exemples explicités portent spécifiquement sur les enfants ayant une apparence mi-humaine mi-animale. On y retrouve, par exemple, les malheurs d'une femme qui ayant voulu se guérir d'une fièvre avait (sous le conseil d'une voisine) tenu dans une de ses mains une grenouille. Le soir venu, la femme, la grenouille toujours en main, alla au lit avec son mari. L'enfant qu'ils conçurent cette nuit-là avait un visage de grenouille. Paré relate également l'histoire de Damascène (676-749) qui dit avoir vue une fille difforme, hideuse et velue comme un ours dont la mère avait observé trop attentivement le portrait de Saint-Jean couvert d'une peau d'animal qui se trouvait au pied de son lit. Ambroise Paré, *Des monstres et des prodiges*, Genève, Droz, 1971 [1573], 35.

Bien que ce mythe puisse sembler désuet, Michaud rappelle que la propagande nazie s'est entre autres basée sur cette logique pour mettre en œuvre son régime d'hygiène raciale. Dans leur tentative de transformer et d'améliorer la nation germanique, les nazis ont simultanément inséminé de façon massive des femmes allemandes afin d'augmenter le nombre des naissances et travaillé à façonner un modèle idéal du corps, inspiré par les canons néoclassiques. La « mémoire génétique » et la « mémoire nerveuse » de la population devaient s'en trouver ainsi conjointement bonifiées. Dans la mesure où l'art, selon Hitler, était capable d'influencer le développement organique et spirituel de l'homme, il devait avoir un rôle de médiation crucial dans la création du « nouvel homme ». ³⁸⁸ De la même façon que les images « positives », pensait-il, pouvaient avoir un impact salutaire sur la progéniture, les images jugées « négatives » pouvaient quant à elles lui être dommageables. En ce sens, la lutte nazie contre « l'art dégénéré » (*Entarte Kunst*) stipulait clairement que les images des artistes modernes pouvaient nuire à l'intégrité de la race aryenne et engendrer des monstres au sein de la population. ³⁸⁹ C'est d'ailleurs pourquoi, « la “stérilisation” artistique était si importante aux yeux des nazis ». ³⁹⁰

Ce qui était implicite dans la politique nazie et aussi – de façon plus générale – dans la croyance en « l'imagination maternelle », c'est l'idée que les femmes, par leur manque de jugement, puissent faillir à leur « tâche principale », soit celle d'assurer la pérennité du genre humain – et par extension la « pureté de la race ». Comme elle suppose une forme d'impression analogique embryonnaire, l'« imagination maternelle » prétend à une forme de passivité féminine. Elle renvoie à la supposée incapacité des femmes à distinguer le vrai du faux et à tracer une ligne de partage entre les apparences futiles et les concepts rationnels. Elle apparaît d'autant plus menaçante qu'elle peut contrevenir à la loi de la

³⁸⁸ Dans un discours à Nuremberg en 1935, Hitler a déclaré : « que l'art, précisément parce qu'il est l'émanation la plus directe et la plus fidèle du *Volksgeist*, constitue la force qui modèle inconsciemment de la façon la plus active la masse du peuple. [...] À condition toutefois que cet art soit le reflet sincère de l'âme et du tempérament d'une race et n'en soit pas une déformation ». Michaud, *Un art de l'éternité*, 220.

³⁸⁹ Comme le mentionne Michaud, il est pertinent de noter que la première exposition *Entarte Kunst* a eu lieu en 1933 à Mannheim, soit la même année où les mesures anti-juifs ont été instaurées et qu'une loi sur la stérilisation fut passée. Michaud, *Un art de l'éternité*, 241.

³⁹⁰ Michaud, *Un art de l'éternité*, 242.

ressemblance. Suivant la vision aristotélicienne qui prétend que la nature tente toujours de reproduire biologiquement sa propre image, cette idée a largement influencé le monde occidental. Selon cette logique, les enfants sont censés être le miroir de leurs parents. Néanmoins, comme en témoigne la réflexion de Gilbert Lascault, l'obsession de la filiation concerne d'abord et avant tout le sexe masculin.

Le fils est la copie, le reflet du père. La conception tend à la re-production. L'identité se monnaie et chacun des enfants porte le nom du père. La tradition judéo-chrétienne vient appuyer cette logique biologique qui fonctionne sur les notions de ressemblance, de reproduction et d'identité ; « Dieu, précise la Bible, dit : faisons l'homme à notre image et ressemblance et qu'il règne... ». La ressemblance avec la divinité (bien difficile à définir) devient condition de la domination de l'homme sur les animaux, sur l'animalité [et j'ajouterais sur la femme].³⁹¹

La patrilinéarité est donc au centre de la loi de la ressemblance. La semence masculine est censée se développer afin d'assurer la similarité paternelle. Le père, avec la naissance d'un fils, duplique son image et assure sa pérennité. Ainsi, en posant fréquemment son regard sur son mari pendant la grossesse, une mère peut participer favorablement à la loi de la ressemblance. En contrepartie, les naissances qui ne respectent pas cette loi (les naissances féminines, les enfants ayant des pathologies ou des malformations congénitales ou tout simplement des traits ingrats) sont une entrave à l'image du père (et par extension à l'image de Dieu). Comme le monstrueux est en ce sens l'œuvre du féminin, la relation entre le corps maternel et celui du fœtus éveille une forme d'anxiété à propos des origines.

Cela nous ramène d'une part aux artistes qui, en tant que fabricants d'images, auraient selon cette logique un pouvoir déterminant sur l'évolution du genre humain et pourraient, selon leurs choix artistiques, participer à sa bonification ou à sa dégradation en menaçant le cycle courant de la reproduction biologique,³⁹² mais aussi, d'autre part, à la question de la paternité artistique. Comme l'a si bien expliqué Linda Nochlin,³⁹³ la culture patriarcale

³⁹¹ Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, 372.

³⁹² Michaud, « The Descent of the Image », 357.

³⁹³ Voir Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, dans *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper and Row, 1988, 145-178.

a encouragé pendant des siècles exclusivement la création masculine, étouffant du même coup l'expression artistique des femmes. Ainsi, on peut dire que parallèlement au désir de contrôler la gestation féminine, la notion de paternité artistique, soit une métaphore de la procréation, a été employée pour désigner la créativité masculine.³⁹⁴ « The genesis of art », soutient à cet égard Marie-Hélène Huet, « excludes the maternal in favor of a male fecundity ». ³⁹⁵ L'image du peintre en tant que géniteur venant inscrire sa marque à l'aide d'un pinceau sur une toile vierge (associée à la femme réceptive) s'inscrit dans cette lignée, faisant ainsi de la mère l'antithèse de l'artiste. En outre, le long rejet des femmes de la sphère artistique peut se comprendre comme un moyen de censurer l'irrationalité ou les vaines chimères féminines, apparemment plus vives et instables que celle des hommes.

Piccinini, en tant que femme artiste, et génitrice de monstres de surcroît, met en œuvre le « pire cauchemar » de la logique patriarcale puisqu'elle combine l'imagination artistique féminine (active et dangereuse) à « l'imagination maternelle » (passive et menaçante pour la loi de la ressemblance). En féminisant le concept de « la paternité artistique » et en traduisant la notion de « père spirituel » développée par Michaud – idée selon laquelle l'œuvre d'un artiste, en affectant l'imagination maternelle, promeut celui-ci au rang de père spirituel³⁹⁶ –, Piccinini devient par extension la « mère spirituelle » des enfants portés par ses spectatrices. Ce rôle quelque peu invasif amenuise d'une certaine façon le rôle du père biologique et peut faire surgir l'angoisse d'une reproduction « sans mâle ». Dans cette optique, les femmes artistes comme Piccinini représenteraient un danger endémique pour la société : une fois mis en formes, les fruits de « leurs délires » viendraient contaminer les fœtus des spectatrices enceintes, dépourvues quant à elles d'imagination. À l'image de leurs fantaisies les plus folles, leurs sculptures serviraient de moules à tirages infinis dont les copies, faites de chair et d'os, envahiraient nos sociétés à

³⁹⁴ Shildrick écrit à ce sujet: « What is evident throughout the debates is the operation of power/knowledge over, and a derive for mastery of, the procedures of reproduction insofar as they are the domain of an unstable other. Indeed it is notable that [...] male authors have widely used procreative metaphors to figure their own creativity ». Shildrick, *Embodying the Monster*, 43.

³⁹⁵ Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, Harvard, Harvard University Press, 1993, 163.

³⁹⁶ Michaud, « The Descent of the Image », 357.

travers les nouvelles générations. Si ce scénario peut sembler tout aussi farfelu qu'invraisemblable, il rappelle néanmoins que la maternité, dans l'imaginaire et la représentation occidentale, est encore hantée par les monstres. À ce titre, le travail de Piccinini apparaît très puissant dans la mesure où ses chimères permettent de démontrer concurremment les mythes patriarcaux portant sur l'« imagination maternelle », la loi de la ressemblance, le génie artistique masculin et le pouvoir des images, des mythes qui sont tous, de près ou de loin, liés à la question de la (pro)création.

3.4 L'esthétique du *mêmautre* à l'heure de la re-production biocybernétique

Ces bêtes transgéniques fourniront les xénogreffes qui pallieront à la pénurie d'organes. Elles sauveront des vies humaines... Qui ne le seront plus tout à fait. – Laurent Baridon et Martial Guédron³⁹⁷

Le mélange que constituent les alliances organiques interspécifiques provoque des sentiments contrastés: une fascination évidente chez les biologistes qui travaillent à leur réalisation, d'un côté, une répulsion, qui peut du reste être diversement motivée, de l'autre. Répulsion à l'idée de mêler le noble [l'humain] et l'ignoble [l'animal]. [...] Répulsion morale face à cette nouvelle forme de réification des animaux et des souffrances qu'elle engendre pour eux. – Florence Burgat³⁹⁸

À l'heure où les biotechnologies reproductives, qui permettent l'insémination artificielle, la fécondation *in vitro* et le clonage, battent en brèche l'hégémonie de l'hétérosexualité reproductive et pulvérisent les certitudes ancestrales supposément fixées par la biologie, de nouvelles peurs liées à la reproduction s'installent, cristallisées par le spectre des conséquences liées aux manipulations génétiques transespèces. Deux craintes majeures et nouées ensemble découlent des développements parallèles des nouvelles techniques de reproduction et de l'intervention du génie génétique. On appréhende, d'une part, que les nouvelles créatures échappent au contrôle de l'homme et on redoute, d'autre part, qu'en ne respectant pas la place qui lui est assignée, ce dernier ne subisse une deuxième Chute –

³⁹⁷ Baridon et Guédron, *Hommeanimal*, 41.

³⁹⁸ Florence Burgat, « Les xénotransplantations : le mélange de l'animal et de l'être humain? », dans Marie-Hélène Parizeau et Georges Chapouthier (eds.), *L'être humain, l'animal et la technique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 121-134.

possiblement plus brutale que la première – qui l’amènerait sur le chemin de l’inhumain. Quoique Piccinini ne joue pas concrètement avec le vivant, les œuvres de sa ménagerie comme *Still Life With Stem Cells* (2002) [fig 3.9] dans laquelle on retrouve une jeune fille entourée de six boules de chair informes qui semblent avoir pris vie au stade embryonnaire ou encore *The Young Family* (2003) qui présente une créature d’apparence transgénique et sa portée de nouveaux-nés amènent inmanquablement le spectateur à s’interroger sur les enjeux éthiques liés aux manipulations génétiques et aux nouvelles techniques de reproduction. Comme le dit elle-même l’artiste, son travail « asks about the fundamental aspects of our existence – about our artificiality, about our animalness, about our responsibilities towards our creations, our children and our environment ». ³⁹⁹ Capables de susciter des sentiments antinomiques et d’occasionner des interprétations fort variées, les sculptures de Piccinini se présentent comme un terrain d’échanges et de négociations peu propice aux positions tranchées.

3.4.1 L’hybridation hommanimale : de la coupure cartésienne à la souffrance animale

C’est principalement à des fins thérapeutiques et afin d’assurer le « bien-être de l’humanité » que les chercheurs introduisent des gènes humains chez certains animaux et qu’ils souhaitent éventuellement transférer des cellules, des tissus ou des organes de provenance animale chez l’homme (xénotransplantation). Dans le premier cas, cela permet d’effectuer des recherches sur des maladies humaines sans utiliser des cobayes humains et, dans l’autre, cela permettra de pallier la pénurie de matériel humain. Pour mener les deux types de recherches, les scientifiques font appel à un nombre important d’animaux de laboratoire (rats, porcs, chèvres, vaches, singes et autres). Ces animaux, comme l’OncoMouse de l’Université Harvard, auquel on a injecté des gènes cancéreux d’origine humaine et connu pour être le premier animal breveté, ⁴⁰⁰ servent d’« outils » pour les recherches sur le cancer, les maladies génétiques ou dégénératives telles que le

³⁹⁹ Laura Fernandez et Patricia Piccinini, *The Naturally Artificial World*, 2007, [En Ligne], www.patriciapiccinini.net (consulté le 11 août 2011).

⁴⁰⁰ La souris *OncoMouse* de l’Université Havard a été brevetée en 1988 aux États-Unis.

Parkinson.⁴⁰¹ La conviction qu'une coupure anthropo-zoologique existe nourrit autant les discours idéologiques et philosophiques qui réprouvent les mélanges génétiques entre les hommes et les bêtes que ceux qui les approuvent. D'un côté, ceux qui sont contre l'idée de mélanger le patrimoine génétique de l'homme croient qu'il faut à tout prix défendre les balises corporelles de ce dernier afin d'assurer la pérennité du sujet et la survie du genre humain. Ils craignent que l'individu, en recevant des gènes animaux, soit grugé de l'intérieur ou qu'en répandant des gènes humains au sein du règne animal, l'homme en vienne à perdre ses spécificités et, dans cette foulée, l'ensemble de ses privilèges. De l'autre côté, certains défenseurs des brassages géniques impliquant le genre humain minorent concurremment l'« humanisation des animaux » et l'« animalisation de l'homme ». Perpétuant une vision cartésienne assimilant les animaux à des machines (sans âme ni conscience), ils réduisent l'animal à un non-sens (quelque chose d'insignifiant) que l'humain peut absorber entièrement sans « mettre en péril » ses caractéristiques propres. Les animaux, à l'inverse, étant incapables de transcender leurs organes, ne risquent pas non plus de se rapprocher du genre humain de façon significative. (Il suffit, croient-ils, de doser adéquatement les quantités de gènes à introduire pour préserver la distance métaphysique entre l'homme et les bêtes).

Empruntant certains traits au cochon, les créatures de l'œuvre *The Young Family* nous rappellent que, pour des raisons techniques, économiques et éthiques, le porc est devenu

⁴⁰¹ Une des œuvres de Bryan Crockett, intitulée *Ecce Homo* (2000), personnifie cette souris de laboratoire comme étant le nouveau martyr ou « la figure ultime du salut » (*the ultimate figure of salvation*). Suzanne Anker et Dorothy Nelkin, *The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age*, Cold Spring Harbor, Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004. Taillée dans le marbre rose, la sculpture, qui repose sur un socle blanc, prend la forme d'une souris « grandeur nature » de six pieds – ce qui n'est pas sans rappeler le format des sculptures néoclassiques. La peau rosée et dépourvue de poils de la souris est sérieusement ridée, ses yeux sont fatigués et ses oreilles semblent trop grandes. Tiré d'une expression latine, le titre de l'œuvre *Ecce Homo*, signifie « Voici l'homme » et fait référence aux paroles prononcées par Ponce Pilate lorsqu'il présenta Jésus aux Juifs avant sa crucifixion. Au sein de la tradition picturale, les représentations ainsi titrées sont des portraits du Christ portant une couronne d'épines. Loin de vouloir flatter la figure de l'humanité, la sculpture de Crockett s'éloigne nettement de la représentation sacrée de l'homme, où ce dernier, à l'image de Dieu, s'incarnerait comme un être achevé et transcendant. Le titre de l'œuvre fait concurremment allusion au fait que des rongeurs (animaux nuisibles, terrifiants et culturellement placés au bas de l'échelle du règne animal) sont maintenant porteurs de gènes humains, et que l'OncoMouse, se substituant à la figure du Christ, se présenterait comme le nouveau « sauveur de l'humanité ».

au fil du temps l'animal-source⁴⁰² de prédilection pour les greffes dites « classiques » de l'animal à l'homme et qu'il est aussi pressenti comme étant l'animal clé pour la réalisation des éventuelles xéno greffes.⁴⁰³ Outre le fait que la taille de ses organes soit compatible avec celle des organes humains, le cochon se reproduit rapidement, beaucoup plus rapidement que les grands singes supérieurs, plus « proches » de l'homme. Un avantage économique important qui s'ajoute au fait que le cochon ne bénéficie pas de la même protection éthique que les grands singes.⁴⁰⁴ En somme, loin d'être anodin, ce choix en dit fort long sur nos rapports actuels avec les animaux qui oscillent entre modèle ou inversion. Comme le soutient Erica Fudge, c'est parce que les porcs sont « autres » que nous les mangeons, mais c'est aussi parce qu'ils sont nos semblables que nous pouvons utiliser leurs organes.⁴⁰⁵ Récusant la suprématie de l'homme sur les autres espèces vivantes, certains s'opposent farouchement au métissage génétique entre l'homme et les animaux, car ils refusent l'instrumentalisation des animaux non humains. Le philosophe utilitariste Peter Singer évoque notamment l'idée que tous les animaux (humains et non humains) sont égaux et soutient que les considérations éthiques et morales ne devraient pas être basées sur les capacités intellectuelles des êtres, mais plutôt sur leur « propension

⁴⁰² Comme le consentement animal n'est pas pris en compte dans le cas des xéno greffes, Florence Burgat propose d'utiliser le terme d'animal-source plutôt que celui de « donneur ». Cette expression m'apparaît également plus juste. Burgat, « Les xénotransplantations : le mélange de l'animal et de l'être humain? ».

⁴⁰³ Brièvement et sans entrer dans les détails, on peut dire que les deux types de greffes sont substantiellement différentes. Dans le cas des greffes animalières « classiques », seules des sections d'organes sont utilisées pour réaliser les greffons (telles les valves cardiaques d'origine porcine) et ces dernières, traitées chimiquement avant d'être préalablement insérées dans le corps du receveur, ne sont pas vivantes. Les xéno greffes (xénotransplantation), qui ne sont pas encore au point, consisteront quant à elles à la transplantation d'organes complets et vivants (cœurs, poumons, reins ou autres) en provenance d'animaux vers des receveurs humains. Afin d'éviter les risques de rejets immunitaires lors de ces greffes, des gènes humains sont introduits dans l'organisme des animaux-sources. On peut donc dire que l'opération des xéno greffes comportera une « double hybridation », qui atténuera d'un point de vue moléculaire la distance biologique entre l'espèce du « donneur » et celle du transplanté : les animaux-sources seront d'abord « humanisés » par l'insertion de gènes humains dans leur code génétique et les receveurs humains seront par la suite « animalisés » par l'implantation de l'organe animal. Voir Catherine Rémy, « Le cochon est-il l'avenir de l'homme? Les xéno greffes et l'hybridation du corps humain », *Terrain*, Mars 2009, 52, 112-125.

⁴⁰⁴ « ... le choix du primate comme donneur, longtemps d'actualité, est aujourd'hui jugé immoral. » Rémy, « Le cochon est-il l'avenir de l'homme? », 123.

⁴⁰⁵ Suivant cette logique, un cercle vicieux d'exploitation s'installe : c'est parce que nous consommons trop de porcs que nous avons ainsi besoin de leurs organes.

à souffrir ». Ce qu'il entend par là est que tous les êtres vivants sensibles devraient pouvoir jouir de considérations égales (et non de traitements égaux) en fonction de leurs besoins respectifs.⁴⁰⁶

Sans pour autant condamner les entreprises scientifiques actuelles, les œuvres de Piccinini ne cèdent toutefois pas au schème « carno-phallogocentrique » qui, selon Jacques Derrida « domine le concept de sujet » où ce dernier, viril et carnivore, « accepte le sacrifice [symbolique ou réel de l'animal] et mange [sa] chair ».⁴⁰⁷ En refusant avec l'esthétique du *mêmautre* d'« absorber » ou d'« ingérer » l'animalité, les figures de Piccinini poussent le spectateur à interroger cette pensée purement anthropocentrique qui permet l'utilisation illimitée d'animaux-sources. L'œuvre *The Young Family*, par exemple, vient certainement mettre en doute l'idée que l'on puisse entrevoir les animaux comme de simples réservoirs d'organes au service de l'humanité. Couchée sur un canapé de cuir blanc qui sert en quelque sorte de socle aux sculptures, on voit dans cette œuvre une mère qui allaite une portée de nouveaux-nés. Pratiquement glabre et de couleur rosée, la surface cutanée de la mère est à mi-chemin entre la peau humaine (blanche) et le tégument du cochon. Les nouveaux-nés ont pour leur part une peau qui semble aussi douce et soyeuse que celle de nourrissons humains. Si les longues oreilles, le museau, la petite queue et les mamelons multiples de ces créatures relèvent davantage de l'« animalité » (on peut entre autres penser à l'éléphant, au cochon, au chien et au singe), les sourcils, les bras, les mains, les jambes ainsi que les fesses se rapportent plutôt à l'anatomie humaine. Bien que nue et allongée comme les figures de la *Vénus d'Urbino* (1538) [fig 3.10] et de l'*Olympia* (1863) [fig 3.11], la figure principale de l'œuvre *The Young Family* s'en détache nettement par sa silhouette incongrue et sa position corporelle rappelant la position fœtale, mais aussi par son regard, abattu, qui ne défie aucunement le regardeur. Recroquevillée sur elle-même, et semble-t-il, consciente de sa nudité (ce qui serait normalement le propre de l'homme), la mère a les yeux tristes, un peu hagards.

⁴⁰⁶ Voir Singer, *Animal Liberation*.

⁴⁰⁷ Jacques Derrida, « Il faut bien manger ou le calcul du sujet » - Entretien avec Jean-Luc Nancy, *Cahiers Confrontation*, 1989, vol.20, [En ligne].
http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/derrida_manger.htm (consulté le 20 juin 2010).

Observant le spectateur en contre-plongée, son regard, fortement empreint de subjectivité, met de l'avant un sentiment de vulnérabilité. Il semble dire, comme l'interprète Bernard Lafargue, qu'elle « sait qu'il faudra encore beaucoup de temps pour que l'homme [en l'occurrence le spectateur] descende du piédestal sur lequel il s'est isolé de la grande famille des êtres vivants, esseulé comme un Siméon stylite ». ⁴⁰⁸ Chose certaine, elle semble redouter qu'on lui fasse du tort. Craint-elle pour sa propre vie ou pour le sort de ses petit(e)s ? Craint-elle qu'on lui enlève sa portée comme c'est monnaie courante avec les animaux d'élevage et de laboratoire ? Craint-elle que ses filles subissent les mêmes traitements qu'elle ? Qu'elles soient mangées ou utilisées pour d'éventuelles xénogreffes ? Somme toute, c'est dans le regard de la mère, qui contraste nettement avec celui de ses petites, inconscientes et enjouées, que se joue le drame de l'œuvre.

Ce que les chimères de Piccinini rappellent, avec l'esthétique du *mêmautre*, c'est l'animalité de l'homme (que l'on tente par tous les moyens de taire) et sa proximité avec les autres espèces du vivant. ⁴⁰⁹ Par le métissage entre la physiologie humaine et celle d'autres espèces animales, elles mettent en doute, à travers la réciprocité de la chair, les perceptions purement anthropocentriques qui soutiennent que l'homme se détache entièrement du reste du vivant. Rappelant que si l'homme est certes singulier, il n'est pas le seul à être unique. Ce qui amène d'ailleurs Derrida à questionner « la limite », soi-disant, « une et indivisible » entre l'homme, d'un côté, et « une irréductible multiplicité vivante de mortels », de l'autre, désignés par un seul terme l'« Animal au singulier général ». ⁴¹⁰ Tout en ne niant pas les différences entre les espèces du règne animal, l'esthétique du *mêmautre* table sur ce qui lie les êtres humains au reste des organismes vivants plutôt que de miser sur ce qui les en distingue – sachant que les caractéristiques traditionnellement citées comme étant propres à l'humain sont de toute façon de plus en plus mises en doute (la culture, la conscience de sa propre finitude, le langage, etc.).

⁴⁰⁸ Lafargue, « Dans l'œil de la bête », 59.

⁴⁰⁹ L'homme partage 99,4 % de ses gènes avec les chimpanzés. Martin Kemp, *The Human Animal in Western Art and Science*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

⁴¹⁰ Derrida, *L'animal que donc je suis*, 64.

Au-delà de la simple représentation hyperréaliste, c'est donc par le « supplément d'âme » qui anime les figures que l'esthétique du *mêmautre* prend forme. La mère de la jeune famille, dont le regard est empreint de détresse, peut difficilement être perçue comme un simple objet dont on peut disposer à notre guise. Ses yeux incarnent cette « propension à souffrir » dont parle Singer et qui serait commune à tous les animaux, humains ou non. Sans doute encore plus que tout le reste, c'est le regard de la créature qui fait ressortir le chien, le cochon, le singe et l'humain qui se retrouvent en elle. Et c'est dans ce regard que le spectateur, s'il se donne la peine d'y plonger, se retrouve et retrouve l'ensemble de ses « compagnons d'espèces ». ⁴¹¹ C'est à travers lui qu'il peut ressentir et reconnaître ce qui le lie au reste du monde qui s'agite autour et c'est lui qui peut l'inciter à admettre sa responsabilité éthique envers tous les êtres vivants. Selon Derrida, l'erreur ultime des philosophes modernes qui ont écrit sur l'animalité, c'est qu'ils ont « sans doute vu, observé, analysé, réfléchi l'animal mais ne se sont jamais *vus vus* par l'animal; ils n'ont jamais croisé le regard d'un animal posé sur eux [ou] ils n'en ont tenu aucun compte ». Pour diverses raisons, ils n'ont pas voulu prendre note « du fait que ce qu'ils appellent "animal" pouvait les *regarder et s'adresser* à eux depuis là-bas ». ⁴¹²

Chose certaine, le spectateur peut difficilement désavouer le regard de la mère et nier cette présence incarnée. L'artiste donne ainsi un visage à ses figures (privilège normalement attribué à l'homme) et invite le spectateur à le reconnaître. Alors que le discours scientifique en faveur des xénogreffes tente à la fois de minorer l'idée de l'humanisation des bêtes et celle de l'animalisation de l'homme, ⁴¹³ les créatures vulnérables de Piccinini viennent mettre en doute l'idée que l'on puisse entrevoir les animaux comme de simples réservoirs d'organes au service de l'humanité. Toutefois, sans s'arroger la prérogative d'imposer une voie à suivre, le travail de Piccinini réussit à

⁴¹¹ Traduction libre de « companion species », expression empruntée à Haraway, *The Companion Species Manifesto*.

⁴¹² Derrida, *L'animal que donc je suis*, 31. L'auteur souligne.

⁴¹³ « En effet, les chercheurs tentent en permanence de minorer cette humanisation des cochons : "Il ne s'agit pas d'une humanisation réelle"; ou bien "c'est une humanisation infime, de 0,0001 %"; ou bien encore "c'est juste un terme technique", répondent-ils quasi unanimement. À l'inverse, lorsque l'animalisation de la personne est évoquée, les scientifiques la présentent comme une question non pertinente, si ce n'est au regard de l'acceptation du public ». Rémy, « Le cochon est-il l'avenir de l'homme ? », 123.

montrer la complexité des enjeux bioéthiques que sous-tendent les manipulations génétiques. Le désir de protection des animaux peut par exemple être mis à mal lorsque vient le temps de sauver la vie d'un proche. Si nos aspirations éthiques limitent les greffes animales « classiques » et les xéngreffes, comment pourrions-nous remédier à la pénurie de greffons destinés aux allogreffes (greffes de l'homme à l'homme)? Comment, dans une optique utilitariste par exemple, pourrions-nous répondre au bonheur du plus grand nombre? En outre, les chimères de Piccinini attirent notre attention vers une question bioéthique cruciale, pertinemment posée par Haraway, dans son ouvrage *Modest Witness@Second Millenium* : qui souffre et meurt pour qui?

For whom does OncoMouse live and die? If s/he is a figure in the strong sense, then s/he collects up the whole people. If s/he is significant. That makes such a question as *cui bono*? unavoidable. Who lives and dies – human, nonhuman, and cyborg – and how, because OncoMouse exists? What does OncoMouse offer when, between 1980 and 1991, death rates in the United States for African American women from breast cancer increased 21 percent, while death rates for white women remained the same. Both groups showed a slight increase of the disease. Who fits the standard that OncoMouse and her successors embody? Does s/he contribute to deeper equality, keener appreciation of heterogeneous multiplicity, and stronger accountability for livable worlds?⁴¹⁴

Est-ce que la manipulation du vivant contribue à accroître les chances de tous et chacun? À qui servent ces manipulations? Ce sont ces questions qui, en filigrane des œuvres de Piccinini, cherchent à faire leur chemin. Tout comme l'écrit Michel Onfray, une bioéthique libertaire, soucieuse de justice sociale, se doit de récuser tout usage libéral de la médecine.⁴¹⁵ Certaines découvertes médicales d'ores et déjà acquises ne sont utiles qu'à un petit nombre; ces avancées médicales ne serviront-elles qu'à accroître le fossé existant entre les biens nantis et ceux à qui les ressources font défaut? En lieu et place d'un sensationnalisme médical, ne pourrait-on pas opter pour une médecine plus englobante où tous ont accès à un niveau de soins respectable? Ce sont ces interrogations qui semblent surgir dans les yeux de la mère et qui nous incitent à penser au sort de tous les « inappropriate/d Others ».

⁴¹⁴ Haraway, *Modest-Witness@Second-Millennium*, 113. L'auteure souligne.

⁴¹⁵ Michel Onfray. *Féeries anatomiques : généalogie du corps faustien*, Paris, Grasset, 2003.

3.4.2 Peur du mélange et la question de la pureté

On implante des cellules souches humaines dans les cerveaux de rats qui y développent des cellules nerveuses entièrement fonctionnelles. À partir de combien de cellules humaines un cerveau de rat devient-il humain? Et combien d'organes animaux peut-on implanter dans un être humain avant qu'il ne devienne un animal? – Oron Catts, de Tissue Culture & Art⁴¹⁶

*Where the prospect or reality of the cyborg, of transgenic organisms, of xenotransplantation, or even of transplant surgery between human beings, are all open, to fears, of miscegenation, and of monstrous loss of the selfsame, much less sophisticated practices like surrogacy, or even egg donation, are no less vulnerable to the sense of contamination. Whatever the vector of transformation, it exposes the fallacy, the impossibility, of purity.
– Margrit Shildrick⁴¹⁷*

Faisant écho à l'œuvre *The Young Family*, la sculpture *Not Quite Animal (Transgenic Skull for The Young Family)* (2008) [fig 3.12] nous ramène aux créatures de la « jeune famille ». Un moulage en bronze de la boîte crânienne d'un mammifère, semblable à celui d'un grand singe, sert d'objet sculptural. Comme le serait un objet scientifique, il est présenté par l'artiste sur une planche ou dans un présentoir, de façon à faciliter son observation. La calotte crânienne est relativement petite en comparaison à la partie inférieure, où se trouve la mâchoire, qui est quant à elle très volumineuse. Les six cervicales de la colonne vertébrale qui se rattachent au crâne forment une courbe, laissant croire que le dos de la créature n'était pas tout à fait droit. Les orbites sont également très grandes. De plus, telle une classification scientifique rappelant les expériences pseudo-scientifiques sur la gradation des êtres (voir Charles White, fig 1.23), le titre de l'œuvre indique au spectateur qu'il se trouve face au crâne d'un être qui était issu d'un mélange transgénique. Si les créatures de la « jeune famille » ont effectivement l'air de provenir d'un tel croisement, une spécification de l'intitulé peut surprendre. La partie *Not Quite Animal* insinue le fait que le crâne dont il est question appartenait à un être qui n'était pas « tout à fait » ou « pas encore » un animal, ou inversement qu'il était un « peu plus » humain qu'animal. Pourtant, bien qu'humanoïdes, la mère et les nourrissons de l'œuvre

⁴¹⁶ Oron Catts cité dans Jens Hauser, « Derrière l'Animal l'Homme ? Altérité et parenté de l'art biotech' », *Figures de l'Art. Revue d'Études Esthétiques*, 2003/2004, 8, 400.

⁴¹⁷ Shildrick, *Embodying the Monster*, 128.

The Young Family paraissent, de par leur physique « ingrat », tomber hors de la sphère humaine.

D'emblée, l'œuvre *Not Quite Animal* met en doute la question de l'apparence des choses et aborde dans la même foulée les appréhensions physiognomonistes qui auraient pu amener le spectateur à mettre en doute l'humanité des créatures de la « jeune famille ». Basée sur des principes idéologiques et hygiéniques douteux, hiérarchisants et ségrégationnistes, la question de savoir si l'on peut évaluer la « valeur » d'un être en se basant sur une sémiotique du corps, semble nous dire l'œuvre de Piccinini, pourrait resurgir avec les mélanges transgéniques. Car s'il existe certainement plusieurs motifs justes et équitables pour s'opposer aux mélanges génétiques entre l'homme et les autres espèces animales, l'artiste ne semble pas oublier que la hantise de mélanger le « noble » avec « l'ignoble » est intimement liée à la question de la pureté et que cette dernière va de pair avec le principe de classification hiérarchique du vivant et du genre humain. Haraway écrit à cet égard : « I cannot help but hear in the biotechnology debates the unintended tones of fear a mystification of kind and purity akin to the doctrines of white racial hegemony ». ⁴¹⁸

Objet fétiche des pratiques anthropométriques du XIX^e siècle, le crâne était au cœur des théories sur la gradation du genre humain. La craniométrie utilisait la lecture volumétrique pour classer et typifier les crânes selon les groupes raciaux et le sexe des « spécimens » étudiés. Les résultats obtenus pour chacun des crânes servaient à évaluer l'intelligence – et donc la valeur – de l'individu, et les moyennes compilées des résultats permettaient d'évaluer les capacités cognitives des différents groupes. Comme les scientifiques, adeptes de ces pseudosciences, étaient tous des hommes blancs, ils prenaient naturellement la moyenne de leur propre groupe pour mesure étalon de l'humanité – les autres groupes leur étant subordonnés. Dans les échelles graduelles portant sur la classification raciale, les Noirs (Africains et les Australiens) se trouvaient tout au bas et les Blancs (Européens) tout en haut – la statue de l'Apollon du Belvédère servant souvent de modèle à l'idéal au genre humain. Dans *La Mal-mesure de l'homme*,

⁴¹⁸ Haraway, *Modest-Witness@Second-Millennium*, 60.

Stephen Jay Gould s'attaque avec doigté à la prétendue objectivité de la science et au déterminisme biologique en insistant sur le fait que les résultats sur la réification et la quantification de l'intelligence étaient subjectivement biaisés par les préjugés des scientifiques. Bien qu'ils soient de nos jours condamnés, les conclusions des discours pseudoscientifiques hantent encore, comme discuté précédemment, les mentalités, notamment en ce qui a trait à la soi-disant supériorité intellectuelle des hommes sur les femmes, mais aussi des Blancs sur les autres groupes ethniques.⁴¹⁹

Dans la tradition de *The Island of Dr. Moreau* (1896) de H.G. Wells, plusieurs récits articulent clairement comment, dans l'imaginaire occidental, la peur de l'humanisation des bêtes par le biais de la technique peut fusionner avec la peur de la contamination et celle de l'abâtardissement des races dites « supérieures ». Écrit à une période de débats sur l'évolution de l'homme, le récit raconte l'exil forcé du Dr. Moreau qui, dû à des pratiques médicales douteuses, s'est retiré sur une île près des îles Galápagos afin de concrétiser librement ses expériences. Son but ultime : créer des êtres rationnels en transformant à coup d'opérations le corps et le cerveau de différents animaux de façon à ce qu'ils puissent apprendre à vivre en société et se rapprocher de ce fait du genre humain.⁴²⁰ C'est avec stupeur et dégoût qu'Edward Prendick, le narrateur de l'histoire, échoué sur l'île du savant fou, découvre les animaux-humains qui vivent sur ce bout de terre perdue. Le vocabulaire utilisé pour les décrire est fortement teinté par l'idéologie et les sciences racistes du moment.⁴²¹ « Your man on the beach [...] what race are they? », ⁴²² demande ainsi Prendick à propos de ces êtres. Par la suite, les descriptions physiques qu'il fait de ces créatures « à moitié bestiales » (half-bestial creature) – « the grotesque ugliness of this black-faced man » « face ovine in expression – like the coarser

⁴¹⁹ Voir la discussion sur la physiognomonie animale dans la section « De la rhétorique visuelle de l'animalité aux dérives physiognomoniques » du chapitre premier.

⁴²⁰ Le Dr. Moreau impose une loi – qui comprend l'interdiction de manger de la chair – à ses sujets afin de conserver la main mise sur ses créations.

⁴²¹ Timothy Christensen, « The “Bestial Mark” of Race in *The Island of Dr. Moreau* », *Criticism*, Fall 2004, 46 (4), 575-595.

⁴²² H.G. Wells, « *The Island of Doctor Moreau* », dans Judith Witt (ed.), *Making humans: Complete texts with introduction, historical contexts, critical essays*, Boston, Houghton Mifflin, 2002 [1896], 198.

Hebrew type »⁴²³ – rendent notamment compte des préjugés racistes contre les Noirs et les Juifs.

À l’opposée du récit de Wells, l’œuvre de Piccinini se moque de la hantise de la dégénérescence du genre humain. En titrant son œuvre *Not Quite Animal (Transgenic Skull for The Young Family)*, Piccinini fait un pied de nez aux pratiques scientifiques qui ont tenté de mesurer l’homme et de justifier, soi-disant objectivement, l’exploitation de certains groupes humains. En calquant, tout en l’inversant, le principe des nomenclatures sexistes et racistes qui cherchaient à minorer l’humanité de certaines personnes, l’œuvre de Piccinini pourfend toute doctrine sectaire du genre humain, rappelant les faussetés, les dérives et les abus qui en découlent. La parallèle entre les sculptures *Not Quite Animal (Transgenic Skull for The Young Family)* et *The Young Family* rappelle que, depuis le séquençage du génome humain achevé en 2003, l’ADN est devenu en quelque sorte le nouveau substrat de l’humanité. Le désir de quantifier et mesurer le pourcentage d’ADN pourrait sans nul doute nous ramener aux graves erreurs anthropométriques. Plutôt que d’évaluer l’intelligence en mesurant les boîtes crâniennes, la valeur d’un individu pourrait, par exemple, être attribuée à la qualité de son d’ADN et au pourcentage de ses gènes dits humains. C’est ainsi qu’en contemplant les sculptures *Not Quite Animal (Transgenic Skull for The Young Family)* et *The Young Family*, le spectateur est amené à se demander (avec un certain malaise) ce que les adeptes de l’anthropométrie, et plus spécifiquement de la craniométrie, auraient pensé de ce crâne transgénique. Où l’auraient-ils classé sur leur échelle de gradation des êtres et du genre humain? Dans la même foulée, le spectateur est entraîné à s’interroger sur le sort que l’on réserverait aujourd’hui (ou dans un futur rapproché) aux individus qui, ayant subi des xénogreffes, muteraient – peut-être suite à un processus d’évolution continu – en se rapprochant de la physiologie des créatures de la « jeune famille »? Comment les traiterions-nous? Comment arriverions-nous à vivre avec leur différence? Risque-t-on d’entériner de nouvelles hiérarchies, de créer de « nouveaux déterminismes biologiques » en jouant avec la plasticité des formes du vivant? Dans quelle mesure peut-on procéder à des cocktails transgéniques sans modifier la « nature » des espèces impliquées? Existe-t-il une limite

⁴²³ Wells, « The Island of Doctor Moreau », 198-180.

quantitative ou qualitative à respecter pour ne pas changer « l'essence » des êtres? Lorsqu'il y a mélange chimérique, à qui revient la légitimité de tracer la ligne entre l'animalité et l'humanité? Qui garde-t-on du côté de l'humanité? À qui donne-t-on le titre de personne? Qui balance-t-on du côté de l'animalité? Quels sont les critères qui nous permettent de tracer la ligne? Le pourcentage d'ADN humain? L'apparence physique? Les qualités intellectuelles? Où réside l'humanité de l'homme? Dans ses organes? Dans son esprit? Dans le regard des autres? Ce sont ces questions fondamentales sur l'existence que posent – sans y répondre – les œuvres de Piccinini.

3.4.3 La création et le contrôle des créatures

The danger here is to confuse creation with control. Just because we can create and manipulate things does not necessarily mean that we can control our creations. Anyone who dabbles in creation would do well to remember that as soon as something exists we begin to lose our grip on it. For me this freedom is a beautiful thing. When I make a work it means a certain thing to me, and I hope that, to a certain extent, it might communicate that thing to others. Once it is out in the world, its meanings and images begin to proliferate. I have seen the same work used to illustrate both sides of an argument, which I see as a valuable independence from my own opinions. I like this, even though it is and not always in ways I would prefer.

– Patricia Piccinini⁴²⁴

Contrairement à William qui, dans son article « Spectacle or Critique? Reconsidering the Meaning of Reproduction in the Work of Patricia Piccinini », refuse catégoriquement de tracer un lien entre le travail de Piccinini et celui de Mary Shelley, Peter Hennessey dans son texte, « Patricia Piccinini's Offspring » n'hésite pas à pointer la correspondance entre l'univers des deux femmes. Il note toutefois avec justesse une distinction cruciale entre leur imaginaire: « where Frankenstein sees his monster and reviles it, Piccinini sees hers and cherishes them ». ⁴²⁵ Une nuance des plus importantes. Car sans prétendre que l'on puisse avoir un quelconque contrôle sur les créatures créées artificiellement, Piccinini ne développe pas pour autant à travers son corpus d'œuvres un discours catastrophiste ou

⁴²⁴ Patricia Piccinini, « In Another Life », 2006, [En ligne] <http://www.patriciapiccinini.net/> (consulté le 7 janvier 2013).

⁴²⁵ Peter Hennessey, « Patricia Piccinini's Offspring », 2002, [En ligne] <http://www.patriciapiccinini.net/> (consulté le 7 janvier 2013).

dystopique comme on a l'habitude de retrouver dans la plupart des récits de science-fiction. Comme c'est le cas dans le récent film *Splice* (2009) de Vincenzo Natali dans lequel un couple de scientifique Clive Nicoli et Elsa Kast perdent complètement le contrôle sur Dren, une créature féminine issue du mélange de l'ADN d'une jeune femme et d'autres espèces animales, qu'ils ont conçue en cachette sans tenir compte des avis éthiques et des législations en vigueur.⁴²⁶ Bien au contraire, sans être utopique, l'approche préconisée par Piccinini met plutôt de l'avant la portée positive des « inappropriée/d Others » qui, à la fois « inappropriées » et « inappropriables », nous amènent, de par la diffraction qu'elles induisent, à revoir notre rapport au monde et à cette volonté de vouloir contrôler le vivant, pour mieux peut-être en apprécier les variations, aussi imprévisibles soient-elles.

Sans être à proprement parler chimériques, les sculptures de *Game Boys Advanced* (2002) [fig 3.13] peuvent certainement illustrer cette idée. L'œuvre met en scène deux jeunes adolescents, légèrement appuyés sur un mur, qui se tiennent debout côte à côte. Ils sont vêtus de survêtements sportifs un peu amples et portent des espadrilles flambant neuves. Alors que l'un d'eux tient dans ses mains une console de jeux vidéo portative avec laquelle il joue, son copain suit attentivement le déroulement de la partie par-dessus son épaule. Les deux garçons sont très calmes, captivés par le monde virtuel auquel ils s'adonnent. Bien que les deux protagonistes ressemblent, de loin, à deux adolescents, leur peau, vue de plus près, est sévèrement ridée. Ce vieillissement prématuré n'est pas sans rappeler l'anecdote voulant que la brebis Dolly, reconnue comme étant le premier mammifère cloné (en 1996), ait connu une mort précoce suite à un vieillissement semblable. Bien qu'elle se rattache également à la sphère technoscientifique, la figure du clone se situe habituellement à l'opposée de celle de la chimère. Alors que cette dernière,

⁴²⁶ La scénario du film va comme suit. D'abord aimable et traitée comme un enfant humain par le couple de scientifique, la créature devient agressive au courant de l'adolescence, et ce, principalement envers Elsa sa rivale féminine. Puis, elle séduit Clive avec qui elle a une relation sexuelle qui est interrompue par Elsa. Suite à cet événement, le couple se dispute. Clive reproche entre autres à Elsa d'avoir refusé d'enfanter, la blâmant d'avoir favorisé son désir de créer des créatures sur lesquelles elle pouvait conserver la main mise versus sa crainte de perdre le contrôle sur ses propres enfants. Entre temps, Dren s'est métamorphosée en mâle et revient violer Elsa. Clive meurt en cherchant à la défendre. Et Elsa parvient finalement à tuer Dren. Mais quelque temps plus tard, elle se rend compte qu'elle est enceinte de la créature diabolique.

fruit d'un croisement ou d'un amalgame d'éléments de « nature » différente, brouille monstrueusement le reflet de l'être humain et s'affranchit en quelque sorte des prédictions biologiques, le clone *a contrario* cherche, à partir de la duplication, à reproduire le *même*. L'enfant cloné serait ainsi le calque du parent. À travers le fantasme de la répétition corporelle, le clonage pousse ainsi l'idée du déterminisme génétique à son paroxysme. « Dans un certain imaginaire biologique (présent dans la sociobiologie et dans le rêve du clone) le sujet n'est que l'épiphénomène, le simulacre de son corps », écrit avec justesse Le Breton.⁴²⁷ Le corps ainsi compris est ni plus ni moins censé contenir au niveau moléculaire les germes du sujet.

Sans que cela soit garant de scénarios catastrophiques, Mitchell rappelle que la « reproduction biocybernétique » repose sur un nombre considérable d'incertitudes. Composé des mots *cybernétique* (associé au champ de la communication et du contrôle) et *bio* (associé à la sphère du vivant, qui échappe au contrôle), le néologisme *biocybernétique* qu'il a concocté renvoie d'ailleurs à ce lieu de tension entre assujettissement et affranchissement. Tout comme la nature ne peut fixer l'essence des organismes, la science et la technique ne peuvent définir l'ontologie des êtres. Autrement dit, il n'y a pas de déterminisme technologique. Cela nous ramène à l'idée stipulée par Piccinini, citée en exergue de cette section, selon laquelle il est dangereux de confondre création et contrôle, rappelant toutefois que l'artiste ne trouve pas pour autant désagréable ce qui lui échappe. Qu'au contraire, il s'avère plaisant pour elle de voir une création prendre vie et s'autonomiser au-delà de sa mainmise. Qu'il y a quelque chose comme des *possibles* qui naissent de cette autodétermination qui résiste à toute fixation et à tout taxon. Ce qui se lit d'ailleurs métaphoriquement dans les rides des deux garçons de *Game Boys Advanced*, c'est tout simplement la vie qui suit son cours, sans éclat et sans fard, c'est-à-dire une manière d'être qui résiste et échappe à la fin qu'on aurait voulu ou souhaité pour eux. Autrement dit, leur existence se moque de leur prédestination, de la raison d'être pour laquelle ils ont été mis au monde. Toutefois, contrairement à Mitchell qui croit que les copies des œuvres d'art ont, à l'heure de la reproduction biocybernétique, *plus* d'aura que leur originaux (*Now we have to say that the copy has, if*

⁴²⁷ Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, 253-254.

anything, even more aura than the original),⁴²⁸ Piccinini, ne semble pas croire en cela. Car ses clones n'ont pas *plus* ni *moins* d'aura que leurs originaux. Ils sont seulement différents.

3.5 Une famille élargie et un brin d'amour

I am particularly fascinated by the unexpected consequences, the stuff we don't want but must somehow accommodate. There is no question as to whether there will be undesired outcomes; my interest is in whether we will be able to love them. – Patricia Piccinini⁴²⁹

The relocated gaze forces me to pay attention to kinship. Who are my kin in this odd world of promising monsters, vampires, surrogates, living tools, and aliens? How are natural kinds identified in the realms of late-twentieth-century technoscience? What kinds of crosses and offspring count as legitimate and illegitimate, to whom and at what cost? Who are familiar siblings, and what kind of livable world are we trying to build?

– Donna Haraway⁴³⁰

We are family. Le titre choisi par Piccinini pour son exposition présentée à la Biennale de Venise de 2003 est certainement tout indiqué pour rendre compte de l'ensemble du corpus de l'artiste dans la mesure où ses sculptures monstrueuses nous amènent effectivement à interroger notre conception de la famille. Il m'apparaît donc incontournable pour conclure ce chapitre de souligner comment les « inappropriated/Others » et les « monstres prometteurs » de Piccinini, en s'écartant d'une vision anthropocentrique du monde et en insistant sur le côtoiement des êtres, renversent la conception occidentale de la famille traditionnelle, basée principalement sur les lois de la ressemblance, de la filiation et du sang.

Jamais seules, les créatures de l'artiste sont toujours présentées au sein d'un groupe sculptural. Elles n'existent qu'*en relation*. On retrouve par exemple des petites meutes

⁴²⁸ En référence aux œuvres d'art de l'ère de la reproduction qui, tel que théorisé par Benjamin, subiraient avec la reproduction une déperdition de l'aura. Mitchell, « The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction », 487.

⁴²⁹ Piccinini, « In Another Life ».

⁴³⁰ Haraway, *Modest-Witness@Second-Millennium*, 52.

(*Leather Landscape*), des paires d'amis (*Game Boys Advanced*, *The Long Awaited*), des mères et leurs petits (*Young Family*, *Big Mother*). Et une attention toute particulière met de l'avant les liens interespèces, exprimés par la rencontre entre les enfants humains et les chimères. Possiblement abandonnées par les chercheurs qui les ont mises au monde, les créatures semblent avoir été adoptées par les gamins qui les côtoient. Ces derniers les observent avec un regard empreint de tendresse. L'innocence et la curiosité des enfants nous laissent croire qu'ils n'ont pas encore appris à dédaigner et à rejeter l'Autre, une attitude qui se reflète chez les créatures qui semblent à leur tour les accueillir amicalement. Par ricochet, le spectateur ne peut que poser un regard sensible et empathique envers les êtres frêles de Piccinini. La démarche de l'artiste se situe en ce sens à l'opposé d'un *freak show* qui chercherait plutôt à éloigner le spectateur des créatures monstrueuses pour mieux en marquer la distance abyssale.

Cela est d'autant plus vrai qu'au jeu des regards bienveillants s'adjoit le toucher, signe d'intimité, de confiance et de réciprocité. Alors que le petit garçon de *Doubting Thomas* (2008) s'approche avec incrédulité de la bête qu'il vient, semble-t-il, de découvrir, la fillette de *Still Life With Stem Cells* (2002), caressant des boules de chair informes, semble tout à son aise. Plus encore, alors qu'elle sert contre elle l'une des créatures et en flatte tendrement une autre, elle apparaît complètement absorbée par l'échange qu'elle entretient avec celles-ci. Son visage laisse paraître un sourire et son regard est affectueux. Les masses indifférenciées, et pourtant nettement organiques, sans identité ni différenciation sexuelle ou de genre, rappellent les *corps sans organes* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, des corps traversés par des seuils d'intensité, des gradients et des flux.⁴³¹ C'est comme si, dans l'univers fantasmé par Piccinini, les créatures – humaines comme non humaines – en cohabitent et en socialisent entre elles, évoluaient collégialement et prenaient part à des « chorégraphies ontologiques »⁴³² basées sur un principe d'échange. On pourrait dire, en reprenant les mots d'Haraway, qu'elles « deviennent avec » (*becoming with*) leurs « altérités signifiantes » (*significant*

⁴³¹ Voir à ce sujet Deleuze et Guattari, *Milles Plateaux*.

⁴³² Expression empruntée par Haraway à Charis Thomson auteure de *Making Parents: The Ontological Choreography of Reproductive Technologies*. Haraway, *When Species Meet*, 65.

otherness).⁴³³ L'esthétique du *mêmautre* s'apparente ainsi à une esthétique du *care*, qui invite à prendre soin des êtres – désirés ou non – qui nous entourent, et ce, sans forcément attendre quelque chose en retour.

Comme l'incarne la petite sauvagesse velue de l'œuvre *The Comforter* (2010) [fig 3.14], qui porte avec douceur une créature informe dans ses bras, comme si c'était le petit frère ou la petite sœur qu'elle avait tant attendu, les œuvres de Piccinini nous invitent à reconsidérer, loin des obligations du sang ou des gènes, notre conception de la famille. Composées d'« inappropriate/d Others » et autres « monstres prometteurs », les familles de Piccinini, sont pensées dans une perspective interespèce qui déborde, comme le souligne Haraway, la seule conception nucléaire – père, mère et enfants biologiques. « Happily this is not the world-famous heterosexual nuclear family of Christian settler imaginations, and of all-too-current national policy ». ⁴³⁴ La famille, on le comprend, peut aussi être élargie et composée d'êtres qui, peu importe leurs différences ou leur ADN, vivent en relation. Il suffit de s'adopter mutuellement. Ainsi, suivant les traces de W.J.T. Mitchell qui se demande ce que les images veulent (*What do Pictures Want?*),⁴³⁵ on en vient à croire que les créatures sculptées de Piccinini veulent, tout simplement – et comme nous – être aimées. « [L]ike any babies these cry out for us to care for them. Piccinini “challenges” us to love these poor wee thing and it is often quite a challenge ». ⁴³⁶

⁴³³ Dans son ouvrage *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Haraway soutient que l'homme est indissociable de ses « compagnons d'espèces » (*companion species*) et ne peut être pensé indépendamment de ses « altérités signifiantes » (*significant otherness*). L'homme – comme les autres espèces – n'est pas seulement en *devenir* puisqu'il *devient avec* ses « altérités signifiantes ». Haraway, *The Companion Species Manifesto*.

⁴³⁴ Haraway, *Speculative Fabulations*.

⁴³⁵ Mitchell, *What Do Pictures Want?*.

⁴³⁶ Hennessey, « Patricia Piccinini's Offspring ».

Chapitre IV

4. David Altmejd : excès, animalité, érotisme

David Altmejd : excès, animalité, érotisme⁴³⁷

Art takes what it needs – the excess of color, forms, materials – from the earth to produce its own excesses, sensations with a life of their own, sensations as “nonorganic life”. Art, like nature itself, is always a strange coupling, the coming together of two orders, one chaotic, the other ordered, one folding and the other unfolding, one contraction and the other dilation, and it is because art is inversion and transformation of nature’s profusion that it too must participate in, and precipitate, further couplings.

– Elizabeth Grosz⁴³⁸

En parfaite concordance avec les propos d’Elizabeth Grosz, ici mis en exergue, l’univers et la grammaire esthétique de David Altmejd s’articulent autour de la combinaison d’éléments qui *a priori* semblent antinomiques – sur des structures épurées qui servent de piédestaux, ou de cabinets de curiosités, s’élèvent des écosystèmes singuliers où s’enchevêtrent minéraux, végétaux en plastique, animaux naturalisés et fabuleux, et figures chimériques mi-hommes, mi-animales. Empruntant autant à l’univers de la mythologie, des contes et de la science-fiction qu’à celui des sciences naturelles, Altmejd opère un mélange des genres qui trouve écho au sein d’assemblages hétéroclites de styles et de matériaux. On pourrait presque dire que les microcosmes de l’artiste sont le fruit du frottement entre le minimalisme et le baroque et que ses créatures sont les enfants illégitimes d’un monde sublime et grotesque à la fois. Rebelle à toute tentative de délimitation et de fixation, son œuvre s’avance dans les méandres de territoires troubles, susceptibles d’heurter la sensibilité des esprits cartésiens. Même si par ses propos, Elizabeth Grosz cherche à élaborer une compréhension globale de toute la production artistique, ses mots siéent particulièrement bien au travail sculptural de David Altmejd qui, tel que je l’argumenterai, puise sa « matière première » à même l’organisation terrestre et les forces cosmiques qui en découlent afin de coupler des éléments d’ordres différents et de générer des appariements divers.

⁴³⁷ Quelques-unes des idées avancées dans ce texte se retrouvent sommairement exposées dans Ariane De Blois, « Loups-garous, hommes-oiseaux et géants : les créatures hybrides dans l’œuvre de David Altmejd », dans Bruno Sibona (ed.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*, Paris, L’Harmattan, 2009, 107-119.

⁴³⁸ Grosz, *Chaos, Territory, Art*, 10.

La pensée de Grosz, telle que développée dans ses ouvrages *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth* et *Becoming Undone, Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, tisse un lien étroit entre l'animalité et l'art, envisageant ce dernier comme une forme d'expression érotique reliant les corps vivants aux forces perturbatrices de l'univers. Plus précisément, l'auteure développe une interprétation darwino-deleuzienne de l'art qui met de l'avant le rôle primordial du principe de la sélection sexuelle dans l'émergence de la création artistique et de la diversité du vivant. À la lumière des réflexions de Grosz, l'argument central de ce chapitre consiste à démontrer que le travail d'Altmejd véhicule l'idée selon laquelle *l'altérité est une constituante intrinsèque du vivant*. Ses sculptures de loups-garous, d'hommes-oiseaux et de géants transgéniques,⁴³⁹ en ce qu'elles rejettent l'idée d'une césure ontologique radicale entre l'homme et l'animal et font fi de la divinité de la forme humaine sur laquelle s'est fondé l'art occidental, s'inscrivent à même l'hypothèse générale de cette thèse selon laquelle les grotesques sculptées permettent de re-matérialiser une acception plus large de l'humanité qui s'éloigne d'une vision binaire du monde. Plus spécifiquement, la particularité des sculptures mi-humaines, mi-animales d'Altmejd, réside dans leur façon, toute singulière, de transposer, à travers leurs corps mutants, érotiques, et transgéniques, une vision du vivant comme étant profondément *configurateur de différences* et *animé par une puissante force créatrice*. Fantaisistes et non familières, elles incarnent, tel que je l'examine tout au long de ce chapitre, la profusion chaotique d'un monde mû par des dynamiques foncièrement indéterministes et non anthropocentriques.

Il convient de souligner que bien qu'elles soient prépondérantes dans plusieurs œuvres d'Altmejd, les figures de loups-garous, d'hommes-oiseaux et de géants transgéniques ne sont généralement pas « centrales » dans son travail au sens où elles n'occupent pas, pourrait-on dire, les devants de la scène, mais s'inscrivent au sein d'œuvres de grande envergure qui sont, souvent, elles-mêmes dénuées de centre et de périphérie, anéantissant en quelque sorte toute forme de hiérarchie. C'est pour cette raison que j'ai choisi de les analyser comme faisant partie d'un tout plus large, c'est-à-dire comme s'inscrivant à

⁴³⁹ Le qualificatif transgénique est de moi. J'expliquerai un peu plus loin pourquoi je l'utilise et à quoi il réfère.

même leur environnement, et non pas de façon isolée. Intitulée « L'excès et la précondition animale de l'art », la première partie de ce chapitre présente d'abord les idées fondatrices de Grosz sur ce qui relie l'art à l'animalité *et* à la diversité du vivant, deux idées fondamentales au cœur de mon analyse du travail d'Altmejd. La section subséquente, « Espace jubilatoire, excès de sens et l'art animalier d'Altmejd », jette les bases de mon argumentaire en démontrant comment les œuvres de l'artiste rendent compte d'un modèle dynamique et indéterministe de la nature où l'excès, moteur créatif du vivant, est concurremment générateur d'altérité et de plaisirs incarnés.

Cela posé, les trois sections subséquentes, respectivement dédiées aux loups-garous, aux hommes-oiseaux et aux géants transgéniques, s'attarderont plus directement à mettre en relief comment les sculptures grotesques d'Altmejd matérialisent, à travers l'hybridité de leur corps, cette nature foncièrement créatrice d'altérité. La section « Les corps mutants : loups-garous, animaux démoniaques et devenir-animal » s'emploie à examiner en quoi les corps mutants des lycanthropes d'Altmejd, et le principe de la métamorphose qu'ils expriment, font écho au *devenir autre* de l'existence, à savoir à l'idée d'une nature en perpétuel changement, s'écartant ainsi d'une idée figée et fixe du monde et du sujet. La section « Pour un Queer New World : sexualité, corps (homo)érotiques et noces “contre nature” » s'attarde quant à elle à montrer en quoi la dimension érotique des hommes-oiseaux met de l'avant l'idée que la sexualité, comme l'art, est avant tout motivée par le plaisir des sens et non pas subordonnée à une fonction utilitariste de reproduction. J'y argue ainsi que l'homoérotisme qui se dégage des œuvres d'Altmejd est le reflet d'une nature stimulée par l'exaltation des corps et des sens, soulignant avec force son caractère non normatif où la différence fait partie du vivant. Dans la section « Les corps transgéniques : les géants et le devenir *avec* », je discute de la manière dont les géants anthropomorphes permettent de penser l'évolution de l'espèce humaine à l'aune de sa coévolution avec les autres espèces animales. En m'appuyant sur le fait que les corps transgéniques des sculptures sont habités par une multitude d'« altérités signifiantes » (*signifiant otherness*)⁴⁴⁰ animales, végétales et minérales, mon propos expose comment

⁴⁴⁰ Haraway, *The Companion Species Manifesto*.

cela traduit l'idée d'un monde qui n'évolue pas en vase clos, mais qui se nourrit de la diversité.

Avant de continuer, il est à noter que bien que j'aie choisi de traiter successivement différents aspects (corps mutants, érotiques et transgéniques) du travail d'Altmejd en les exemplifiant à l'aide d'une de ses figures mi-humaines, mi-animales (loups-garous, hommes-oiseaux ou géants transgéniques) à laquelle ils s'arriment particulièrement bien, il me semble important de souligner que les concepts développés à partir d'une d'entre elles ne leur sont pas forcément exclusifs et peuvent aussi – et très souvent – s'appliquer aux autres figures.

4.1 L'excès et la précondition animale de l'art

Comme mentionné en préambule de cette thèse, on peut assurément affirmer, à la suite de Deleuze et Guattari,⁴⁴¹ que l'animal hante l'art (et son histoire) depuis sa naissance. Considérant que les premières peintures rupestres (vraisemblablement réalisées en partie à partir du sang de bêtes) représentaient des animaux, il n'est pas déraisonnable, comme l'avance John Berger, de penser que la première métaphore (humaine) était animale.⁴⁴² Georges Bataille va même jusqu'à avancer le fait que l'humanité serait née avec l'art : ce serait précisément en représentant les autres êtres vivants que l'homme se serait extirpé de l'animalité.⁴⁴³ Intrinsèquement nouée à l'art animalier, la créativité humaine aurait sous cet angle servi à tracer une ligne de partage entre l'homme et les autres créatures. S'il est en effet commun de croire que les arts, à titre d'activités hautement culturelles et intellectuelles, sont des incarnations par excellence de l'exception humaine, il n'est pas non plus impossible de présumer l'inverse, à savoir que les arts tout comme ceux/celles qui les engendrent sont mus par un souffle animalier. Un *devenir-animal* comme diraient Gilles Deleuze et Félix Guattari. C'est cette voie, disons plus marginale, que j'emprunte

⁴⁴¹ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, 175.

⁴⁴² Berger, « Why Look at Animals? », 7.

⁴⁴³ Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.

ici, guidée par les propos de Grosz, pour rendre compte de la complexité et de la profondeur du travail d'Altmejd.

Dans l'introduction de son ouvrage *Chaos, Territory, Art*, Grosz articule d'entrée de jeu son intention de discuter des « origines » de l'art, et ce, non pas d'un point de vue historique ou linéaire, mais en interrogeant plutôt les conditions qui favorisent l'émergence de l'art, ou en d'autres mots, ce qui rend son existence possible (*what makes art possible*).⁴⁴⁴ Alors que plusieurs, pour répondre à cette grande question, se seraient tournés vers la rationalité (ou les grandes capacités cognitives de l'homme) pour en expliquer l'éclosion, Grosz se tourne, quant à elle, vers le « devenir-artistique » (*becoming-artistic*)⁴⁴⁵ du vivant pour élucider les fondements de la création artistique. Suivant la voie pavée par Deleuze selon laquelle la finalité de l'art ne serait pas de produire des concepts, mais de générer des sensations, des affects et des intensités,⁴⁴⁶ et s'appuyant également sur la compréhension darwinienne de l'évolution du vivant au sein de son environnement, Grosz identifie nul autre que le principe de la sélection sexuelle comme moteur principal et originel de l'art.

There is much “art” in the natural world, from the moment there is sexual selection, from the moment there are two sexes that attract each other’s interest and taste through visual, auditory, olfactory, tactile, and gustatory sensations. The haunting beauty of birdsong, the provocative performance of erotic display in primates, the attraction of insects to the perfume of plants are all *in excess of mere survival*, which Darwin understands in terms of natural selection: these forms of sexual selection, sexual attraction, *affirm the excessiveness of the body* and the natural order, their capacity to bring out in each other what surprises, what is of no use but nevertheless attracts and appeals.⁴⁴⁷

Il importe de préciser que c'est à partir d'une relecture des textes de Darwin et d'un éclairage nouveau quant à la notion et la fonction de la sélection sexuelle que Grosz élabore son propos. Sa réflexion entend redresser une erreur d'interprétation commise par

⁴⁴⁴ Grosz, *Chaos, Territory, Art*, 1.

⁴⁴⁵ Grosz, *Chaos, Territory, Art*, 6.

⁴⁴⁶ Grosz, *Chaos, Territory, Art*, 2. Grosz apporte toutefois cette précision importante : «This is not to say that art is without concepts; simply that concepts are by-products or effects rather than the very material of art », 4.

⁴⁴⁷ Grosz, *Chaos, Territory, Art*, 7. Je souligne.

la sociobiologie, et largement répandue dans différents courants de pensée (entre autres chez de nombreuses féministes), selon laquelle le principe de la sélection sexuelle serait réductible à la sélection naturelle. Or, comme s'attarde à le démontrer Grosz, ces deux principes seraient en réalité profondément indépendants, et s'ils fonctionnent parfois en symbiose, il leur arrive, peut-être même plus souvent, de fonctionner l'un sans l'autre. Loin d'être anodine, cette nuance permet à l'auteure de trouver la matière, à même la réalité biologique, pour élaborer une pensée portant sur les mécanismes œuvrant à la prolifération de la diversité du vivant, offrant ainsi un contrepoids aux croyances contemporaines liées au biodéterminisme. C'est cette même pensée de résistance, intéressée par les différences et les excès, qui lui servira de tremplin pour envisager les arts – et c'est cette dernière que je reprends à mon compte pour examiner le travail d'Altmejd.

Traditionnellement, la sélection sexuelle – c'est-à-dire le fait que les individus les plus attrayants peuvent trouver plus aisément un partenaire pour s'accoupler – a été arrimée à la sélection naturelle – c'est-à-dire au fait que les individus les mieux adaptés à l'environnement peuvent survivre plus facilement, se rendre à l'âge de reproduction et laisser plus de descendants. Cet amalgame sous-entend que les caractères sexuellement les plus attirants sont les plus adaptés à la survie. Or, comme le précise Grosz, Darwin n'a jamais assujéti la sélection sexuelle à la sélection naturelle, mais a toujours envisagé ces deux principes, liés à l'évolution, comme étant foncièrement distincts. Selon ses observations, les caractères les plus séduisants ne sont pas forcément les mieux adaptés, mais participent plutôt à un processus de diversification.

In affirming the radical distinction between natural and sexual selection [...] Darwin introduced *an excessiveness into the development and transformation of species*. Species are no longer natural collections or kinds developed to survive and compete, they are also the a posteriori and ultimately *incalculable consequences of sexual taste, appeal, or attraction*. Perhaps sexuality itself is not so much to be explained in terms of its ends or goals [...] as in terms of its forces, its effects (which can less contentiously be understood as in indeterminate forms), which are forms of *bodily intensification*.⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ Grosz, *Chaos, Territory, Art*, 33. Je souligne.

Pour le dire simplement, la sélection sexuelle avec les opérations qui l'engendrent et en découlent ne suivrait pas une trajectoire prédéfinie, mais, répondant à des forces d'attraction propres animées par le désir et le plaisir, participerait au développement et à la perpétuation de caractères non essentiels à la survie. Elle viendrait en cela compliquer, brouiller, ou encore faire bifurquer le développement du vivant en y introduisant de l'excédentaire, du surplus, du surnuméraire pour le simple motif de faire vibrer les êtres. La sélection sexuelle, responsable de l'intensification des couleurs, des parfums, des chants, et du foisonnement du vivant, serait donc avant tout un phénomène créatif⁴⁴⁹ : le moteur même des arts. Ces derniers, qui ne répondent pas à un besoin élémentaire, sont pour Grosz nul autre que la transposition ou, si l'on veut, la déterritorialisation de qualités esthétiques et de sensations vives puisées à même le cosmos et orientées vers des mondes nouveaux de magnétisme et d'envoûtement. Effets indirects de la sélection sexuelle,⁴⁵⁰ les arts sont le fruit de forces « inhumaines » qui traversent le monde, et, en participant à leur tour à la prolifération et à la densification du vécu, ils lient irrémédiablement les corps, prêts à résonner, à la Terre.

4.1.1 Espace jubilatoire, excès de sens et l'art animalier d'Altmejd

Émergeant sans nul doute des profondeurs d'un pacte animalier, les « sculptures luxuriantes »⁴⁵¹ d'Altmejd, exemplifient à merveille les propos de Grosz. Il est d'ailleurs frappant de constater à quel point le vocabulaire employé par la commissaire Louise Dery pour décrire le travail de l'artiste, qu'elle a présenté lors de 52e Biennale de Venise, s'apparente à celui de Grosz. « Ses sculptures », écrit-elle, « s'offrent à nous comme un espace jubilatoire, un lieu favorable à l'excès de sens, un monde grouillant qui fait jaillir de la mémoire et du vivant ».⁴⁵² À travers « une matérialité assumée avec force et

⁴⁴⁹ « Sexual selection is above all creative ». Grosz, *Becoming Undone*, 132.

⁴⁵⁰ « All of the arts [...] are indirect effects of Darwin's concept of sexual selection. If natural selection can help explain the remarkable variety and adaptation of life to its specific environments, then only sexual selection can explain the extravagant, often useless, sometimes imperiling qualities that have no survival value but nevertheless continue in abundance. » Grosz, *Becoming undone*, 170.

⁴⁵¹ Expression empruntée à Louise Déry, *David Altmejd. The Index*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2007, 10.

⁴⁵² Déry, *David Altmejd. The Index*, 10.

plaisir », ⁴⁵³ l'œuvre d'Altmejd, soutient Dery, fait appel à « la nature primitive de l'humanité ». ⁴⁵⁴ M'inscrivant dans cette voie, j'entends démontrer dans les pages qui suivent comment les sculptures d'Altmejd nous renvoient à la précondition animale de l'art, telle que décrite par Grosz, en ce qu'elles représentent des écosystèmes qui, peuplés par une grande variété de créatures et empreints d'une forte charge érotique, sont essentiellement caractérisés par l'excès. Cet excès, qui s'exprime autant au travers d'une prolifération formelle que figurative, permet à l'artiste 1) de représenter un monde du vivant répondant à un modèle dynamique et indéterministe (plutôt que simplement mimétique) et 2) d'induire une expérience esthétique sensorielle plutôt que rationnelle (en renversant notamment la logique du primat de la forme sur la matière). Avant de me pencher spécifiquement sur le rôle des sculptures mi-humaines mi-animales au cœur des œuvres d'Altmejd, j'examinerai ces deux pans du travail de l'artiste en mettant notamment de l'avant le rôle moteur que joue l'excès au sein de ses compositions sculpturales.

Assurément, Altmejd, avec son bestiaire mutant et ses environnements chaotiques, affirme, affiche, voire revendique, plus que tout autre artiste, la précondition animale de son art. « Je suis véritablement inspiré par la nature, la biologie, la reproduction, la transformation, la croissance des êtres vivants », souligne-il. ⁴⁵⁵ Cette fascination pour la nature n'a rien de surprenant quand l'on sait que le sculpteur a commencé par étudier la biologie à l'Université McGill avant de poursuivre des études de premier cycle en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal et de compléter une maîtrise en beaux-arts à l'Université Columbia à New York. Si ce cheminement se reflète assurément dans sa production artistique, il convient de souligner à quel point la vision que l'artiste porte sur le monde du vivant traduit l'idée d'une *nature infiniment différenciée* qui s'inscrit en faux avec l'approche classique qui a façonné de manière pérenne les rapports entre l'art occidental et la nature.

⁴⁵³ Dery, *David Altmejd. The Index*, 46.

⁴⁵⁴ Déry, *David Altmejd. The Index*, avant-propos (non paginé).

⁴⁵⁵ David Altmejd cité dans Crystal Chan, « Sélection dénaturé. Gagnant du prix Sobey », *La Scena*, Hiver 2010, 12-15.

En quelques mots, l'approche classique, longtemps associée à la quintessence de l'art, repose, philosophiquement, sur une conception idéaliste et ordonnatrice du monde,⁴⁵⁶ et préconise, esthétiquement, une harmonie formelle basée sur des principes de composition stables, réglés par la géométrie et les formes pures. D'une part, la nature, création divine, doit, dans sa perfection absolue et inébranlable, dicter ses règles à l'art. D'autre part, le *Beau*, entendu comme un principe invariant, universel, objectif, ne peut s'exprimer qu'à travers l'unité des formes accomplies. Le principe de la *mimesis* permet ainsi aux artistes de reproduire les formes idéales, puisées à même la nature, et de traduire le caractère immuable du monde. Leon Battista Alberti, théoricien de la perspective géométrique en peinture, soutenait dans cette veine que l'art devait poursuivre un « idéal de beauté fondé sur la construction rationnelle du visible ».⁴⁵⁷ Bien que rompant plusieurs siècles plus tard avec la tradition antérieure et le principe même de l'illusion perspectiviste, Cézanne proposera à son tour d'appréhender la nature par l'entremise de la géométrie et de la perfection des formes afin de donner une cohérence logique au visible, comme en témoignent d'ailleurs ses nombreuses représentations géométriques du mont Sainte-Victoire à Aix-en-Provence [fig 4.0].

Aux antipodes d'une compréhension objective, globale, totale et stable d'un monde naturel pouvant se réduire à des formes géométriques pures, le travail plastique d'Altmeyd s'intéresse à la plasticité du vivant, c'est-à-dire à son caractère toujours changeant, et se range « du côté des sens et de la déraison ».⁴⁵⁸ Ainsi, l'unité totalisante, la clarté, la mesure, l'ordre, la forme font place à l'hétérogénéité, l'incertitude, la démesure, le chaos et la matière. Pour reprendre la terminologie de Deleuze, c'est une vision « moléculaire » ou « mineure » plutôt que « molaire » ou « majeure » qui se dessine, c'est-à-dire qui relève de flux, de transitions, de devenir, plutôt que de formes finies, délimitées et codées. On peut dire en cela que son approche artistique rappelle davantage la perspective romantique (où la nature dans son immensité est perçue comme un levier à

⁴⁵⁶ Dans la tradition d'Artistote, de Kant et de Hegel. Voir à ce sujet Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 2004 (1994), 40.

⁴⁵⁷ Leon Battista Alberti cité dans Jacques Morizot et Roger Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, 66.

⁴⁵⁸ J'emprunte ici l'expression à Florence de Mèredieu. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, 333.

l'imagination créatrice) et l'esthétique baroque (inspirée par l'irrégularité de perles) où l'exubérance, la profusion ornementale et la liberté des formes s'expriment. On peut aussi déceler comme le note Déry, des « relents médiévaux », notamment dans le choix de certaines figures, qui semblent s'être « détachées de tympans romans ». ⁴⁵⁹ Et un penchant certain pour le grotesque en tant que double principe de dissolution et de construction. Plus distinctement, les sculptures d'Altmejd, par leur excès en tout genre (multiplicité des figures animales, drôleries, bizarreries, matérialité assumée,...) célèbrent le caractère imprévisible et foncièrement irrégulier du vivant et viennent en cela contrecarrer avec vigueur la vision théologique et mimologique de la nature, conçue, comme le souligne Gilles Deleuze et Félix Guattari,

comme une immense *mimesis* : tantôt sous la forme d'une chaîne des êtres qui ne cesseraient de s'imiter, progressivement ou régressivement, tendant vers le terme supérieur divin qu'ils imitent tous comme modèle et raison de la série, par ressemblance graduée; tantôt sous la forme d'une Imitation en miroir qui n'aurait plus rien à imiter, puisque ce serait elle le modèle que tous imiteraient, cette fois par différence ordonnée. ⁴⁶⁰

Pour le dire autrement, la vision de la nature qui s'incarne dans ses sculptures participe, comme diraient Deleuze et Guattari, à mettre de l'avant « l'idée d'une évolution-production », ⁴⁶¹ à savoir l'idée d'une nature créatrice et infiniment diversifiée, qui se détache et se dégage du principe de la copie (d'ailleurs, les nombreux miroirs inclus au sein des œuvres d'Altmejd renvoient toujours une image fragmentée et parcellaire). Cette vision s'accorde par ailleurs parfaitement avec la compréhension de Grosz de la nature, qui n'est pas téléologiquement ou ontologiquement dirigée vers une finalité quelconque, assujettie comme on a tendance à le croire au principe de la sélection naturelle, mais qui fait plutôt une grande place au hasard et aux « accidents », effets indirects du principe de la sélection sexuelle.

⁴⁵⁹ Louise Déry, *David Altmejd. Métamorphose*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, 35.

⁴⁶⁰ Deleuze et Guattari, *Milles plateaux*, 287.

⁴⁶¹ Deleuze et Guattari, *Milles plateaux*, 287.

4.3.2 L'organisation du vivant comme modèle artistique

Conçues spécifiquement pour le pavillon canadien de la 52e Biennale de Venise, les installations *The Index* (2007) [fig 4.1] et *The Giant 2* (2007) [fig 4.2] sont des exemples puissants de cette démarche vitaliste. Plus que de simples objets contenus, posés au sol, autour desquels les spectateurs déambulent, ces sculptures s'épandent et se répandent dans l'espace d'exposition de manière à l'occuper entièrement et à le transformer en une niche écologique peuplée par une drôle de ménagerie. Composée d'une importante base rectangulaire servant de socle, *The Index* se présente comme un volumineux cabinet de curiosité qui n'arrive plus à contenir ses merveilles; un peu comme si la vie, jaillissant de toute part, y avait pris le dessus. Le titre de l'œuvre, un clin d'œil évident au système de classification du vivant, ironise dans le contexte les volitions taxonomiques, soulignant, semble-t-il, que la nomenclature des formes de vie, à la remorque de l'évolution, ne peut qu'être réductrice. Dans cette veine, c'est sur un fond topographique encore inexploré que l'œuvre s'anime. Dans un biotope touffu, jonché d'arbres artificiels, de fleurs en plastique et de champignons phalliques coulés en silicone noir, une faune bigarrée s'entremêle : des oiseaux et des mammifères naturalisés (perruches, rats laveurs, écureuils, moufettes) ainsi que des animaux mutants (*Petit oiseau sans face*, *Long-cou*) avoisinent la dépouille d'un loup-garou dont le corps en décomposition, transpercé de cristaux, semble néanmoins grouillant de vie. Aussi, des hommes-oiseaux revêtus d'un veston et d'une cravate et portant des pantalons et des gants de cuir noirs se trouvent perchés çà et là au sein de l'espace. Assis à même le sol, le géant de l'œuvre *The Giant 2* appartient au même microcosme que *The Index*. Son corps se présente comme un territoire occupé par plusieurs animaux (écureuils, oiseaux, moufette) y ayant trouvé refuge.

Loin de présenter une reconstitution ou une imitation bancale de la « nature » ou de ce qui serait un milieu de vie donné à l'image, par exemple, des dioramas que l'on retrouve dans les musées d'histoire naturelle, les œuvres d'Altmejd tiennent plutôt leur affinité avec le monde du vivant dans leur manière de restituer l'énergie et les forces invisibles qui se dégagent du cosmos. C'est la vie même, en tant que force créatrice, entraînant à travers son cycle des altérations fortuites et étonnantes qui sert de muse à l'artiste. Ce

dernier, tel un alchimiste ou un apprenti sorcier, transmue les excès terrestres en matériau artistique pour créer à son tour des univers où l'exubérance est à l'honneur, arpentant ainsi des territoires encore inconnus. À ce titre, si les microcosmes mis en scène par Altmejd, bâtis à partir des forces invisibles qui gouvernent et font vibrer le monde, sont bel et bien fantaisistes, les sensations qu'elles engendrent n'en sont pas moins vraies. Dans cette veine, l'occupation physique des lieux par les sculptures permet à l'artiste d'offrir non pas un espace de représentation,⁴⁶² ou encore, une « fenêtre sur le monde », selon la formule albertienne, mais de donner forme à un landernau autonome mobilisant le corps et les affects des spectateurs. « J'aime », souligne Altmed, « utiliser la nature comme modèle artistique, parce que je veux que mon art existe intensément dans un monde – dans le même espace où j'évolue, non pas dans un espace de représentation dans lequel ce serait seulement “à propos de” quelque chose. Je ne veux pas que mon art soit “à propos de” quelque chose, mais qu'il “soit” quelque chose ». ⁴⁶³ Cette conception d'un art qui « soit » quelque chose plutôt qu'un art qui soit « à propos de » quelque chose rejoint directement l'idée défendue par Grosz (et Deleuze) selon laquelle l'art a plus à voir avec l'affect qu'avec la représentation, au sens où l'art est davantage le fruit d'un système de convergences de forces qu'un système d'images qui fonctionne sous un régime de signes.⁴⁶⁴

Si l'on se tourne vers le commentaire de Deleuze et Guattari selon lequel «[l]’art commence peut-être avec l’animal, du moins l’animal qui taille un territoire et fait une maison », ⁴⁶⁵ on peut certainement entrevoir l'acte de création d'Altmejd à Venise comme ayant une origine primitive: en réalisant des œuvres *in situ* se lovant parfaitement à l'espace d'exposition au point d'inclure les propriétés architecturales du pavillon

⁴⁶² À ce sujet, Altmejd explique : « [J]’ai été porté instinctivement à faire des objets, des objets qui existent dans le même espace que le spectateur et non pas dans un espace de représentation. J’ai l’impression que la sculpture est capable de générer une énigme, une vraie énergie, presque vivante, du fait qu’elle n’existe pas dans un espace de représentation. » dans Déry, *David Altmejd. The Index*, 46.

⁴⁶³ David Altmejd cité dans Chan, « Sélection dénaturé », 21-22.

⁴⁶⁴ Je paraphrase ici l'extrait suivant : « Art is the art of affect more than representation, a system of dynamized and impacting forces rather than a system of unique images that function under the regime of signs ». Grosz, *Chaos, Territory, Art*. 3.

⁴⁶⁵ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, 174.

canadien dans sa composition, c'est bien *tailler un territoire et faire une maison* que l'artiste s'est attelé à faire. Brièvement, les deux philosophes français considèrent l'architecture comme étant la forme primordiale de l'art dans la mesure où l'extraction de matériaux issus du chaos terrestre pour la fabrication d'un nid, d'un terrier ou d'une toile d'araignée est, selon eux, la manifestation du premier geste créatif. L'action architecturale permet entre autres à l'animal de choisir et de délimiter son territoire dans lequel il exercera une série de postures (chant, danse, lignes, jeux de couleurs, retournement de la matière terrestre) qui sont, entrevues par Deleuze, comme étant « l'art à l'état pur ». ⁴⁶⁶ L'élaboration d'un territoire ne se résume pas au simple fait d'habiter ou d'occuper un espace, mais permet l'émergence d'un cadre dans lequel diverses formes d'expression peuvent prendre forme. En outre, il ne s'agit pas tant d'un geste de clôture puisqu'un territoire doit toujours rester ouvert aux diverses lignes de fuite. Ainsi, comme le précise Grosz, l'impulsion architecturale n'engendre pas uniquement un mouvement de territorialisation qui unit les corps aux chaos de l'univers, il déclenche également un mouvement inverse de déterritorialisation, « of cutting through territories, breaking out systems of enclosure and performance, traversing territory in order to retouch chaos, enabling something mad, asystematic, something of the chaotic outside to reassert and restore itself in and through the body, through works and events that impact the body ». ⁴⁶⁷

Or, c'est ce type de sentiment de déterritorialisation que provoquaient les installations d'Altmejd à la Biennale de Venise. Dès leur entrée dans le pavillon canadien, les curieux se trouvaient littéralement happés par l'intense fourmillement généré par les œuvres, un peu comme s'ils pénétraient dans une maison abandonnée dans laquelle diverses bêtes avaient trouvé refuge et fait leur nid au fil du temps. Dans cette contrée humainement indomptée, les spectateurs, *minoritaires* comme diraient Deleuze et Guattari, n'avançaient pas en maîtres des lieux, mais devaient plutôt suivre le pouls ou le rythme qui s'imposait à eux. Le face-à-face avec les œuvres était impossible. Pour les *voir*, les spectateurs devaient déambuler, progresser en elles comme on avance dans un boisé. Cette plongée énigmatique les amenait, chemin faisant, à rencontrer les hordes qui les

⁴⁶⁶ *L'Abécédaire de Gilles Deleuze : avec Claire Parnet* (1988), Réalisateur Pierre-André Boutang, Éditions Montparnasse, 2004.

⁴⁶⁷ Grosz, *Chaos, Territory, Art*. 18.

habitaient et à traverser les blocs d'intensité qui les composaient. Ainsi, au diapason de la pensée de Grosz, le travail d'Altmejd se caractérise par sa manière singulière d'extraire, de métaboliser et de recombinaer des éléments divers, puisés de par le monde, et ce, non pas dans le but de générer des sensations familières pouvant, par exemple, être expérimentées ailleurs, c'est-à-dire au-delà de ses œuvres, mais plutôt pour produire des effets spécifiques ne pouvant que proliférer à l'intérieur de sa niche artistique. C'est à ce titre qu'on peut dire que l'approche animale de l'artiste *à tailler un territoire et à faire une maison* lui permet de créer un cadre propice pour déterritorialiser le spectateur de manière à l'amener *autre part* et pour faire vibrer son corps de façon particulière.

4.1.3 La qualité sensuelle des matériaux

Art is that ability to take a property or quality and make it resonate with bodies to the extent that this quality takes bodies away from their real immersion in a particular habitat and orients them to a virtual world of attraction and seduction. – Elizabeth Grosz⁴⁶⁸

S'arrimant à la forte tradition philosophique idéaliste, l'art occidental, on le sait, a traditionnellement privilégié la forme (associée au concept, à la raison et à l'objectivité) sur la matière (associée au sens, au corps et à la subjectivité), reléguant cette dernière à un simple « appendice », un « surplus », ⁴⁶⁹ pour ne pas dire un *excès*. S'extirpant de cette logique dichotomique, Altmejd, sans pour autant se détourner d'un intérêt pour la forme, laisse parler « la part du matériau », pour emprunter les mots de Florence de Mèredieu,⁴⁷⁰ et se sert de cet excès pour éveiller les sens et offrir un microcosme à l'image de la diversité du vivant. Les propos de Grosz selon lesquels : « Art is what intensifies, produces sensations, and uses them to intensify bodies »⁴⁷¹ expriment avec justesse les effets ressentis lors de la plongée dans le terrier zoologique d'Altmejd. Toutes les composantes sélectionnées par l'artiste (les matériaux, les matières, les textures et les couleurs) et leurs agencements concourent en effet à densifier le perçu et à séduire le spectateur. La forte présence d'éléments organiques (plumes, fourrure, poils, cuir), par

⁴⁶⁸ Grosz, *Becoming Undone*, 172.

⁴⁶⁹ de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, 39.

⁴⁷⁰ de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, 39.

⁴⁷¹ Grosz, *Chaos, Territory, Art*, 71.

exemple, favorise des investissements libidinaux dans la mesure où ces éléments font directement écho à la dimension corporelle de l'existence. La présence de matières molles, malléables, modelables (résine, mousse, silicone) évoque quant à elle le toucher. L'utilisation de matériaux brillants tels que cristaux, paillettes et plexiglas crée des effets d'éblouissements. De tons pastelles (rose pâle, vert pistache, mauve lilas, jaune paille), la peinture, appliquée de manière généreuse sur le corps des figures, donne une impression de viscosité qui fait écho aux fluides corporels. Plus encore, cette séduction des sens, qui s'opèrent à travers les propriétés physiques des matériaux et des textures, est décuplée par la juxtaposition de matières hétérogènes et les tensions qui en découlent. La rencontre entre matières organiques et artificielles, entre substances opaques et translucides, entre surfaces planes et accidentées, a pour effet d'accroître les stimuli sensoriels, par le biais de l'étonnement et de la surprise. Aussi, pour augmenter l'excitation multisensorielle, Altmejd préconise l'emploi d'une facture brute. « [S]ur le plan de la fabrication », relève avec justesse Déry, les œuvres d'Altmejd « conservent souvent des traces d'ébauches, voire de ratage. Les coulures de peinture ou de résine, les fragments de miroirs fêlés, les raccords imprécis des composantes, les sections de bois laissées à nu ou les ruptures d'échelle suggèrent une volonté d'offrir au regard des propositions qui ne soient pas assujetties au contrôle absolu. La façon de *mal faire*, voire cette aptitude de l'artiste à ne pas rechercher une maîtrise parfaite crée un paradoxe intéressant par rapport à leur opulence physique et clinquante et au foisonnement des milles et un trésors qu'elles dissimulent ici et là ».⁴⁷²

Cet univers chargé, aux propriétés euphorisantes, dans lequel la matière déborde et prolifère, est marqué par la surabondance et l'excès, rappelant ainsi la précondition animale de l'art. Comme le dirait Grosz, la sensation, au centre du processus artistique, est le vecteur par lequel la matière se transforme en art. « Art is the becoming-sensation of materiality, the transformation of matter into sensation, the becoming-more of the artistic subjects and objects that is bound up with the subject's cross-fertilization with the art object. Art is that which brings sensations into being when before it there are only

⁴⁷² Déry, *David Altmejd. The Index*, 46.

subjects, objects, and the relations of immersion that bind the one to the other ».⁴⁷³ Assurément conscient du *devenir-sensation* de la matérialité, Altmejd inscrit ses sculptures dans une perspective autant globale que singulière, de manière à ce que les sensations qui émanent des détails se conjuguent avec, et maximisent, celles qui découlent de l'effet d'ensemble. Ses œuvres que l'on pourrait qualifier d'*all over* tridimensionnelles, se déploient, comme dirait Florence de Mèredieu, « dans la double dimension de la masse (ou dimension globale) et de la microstructure (détail ou molécule) ». ⁴⁷⁴ Articulant avec brio l'unité et la diversité, l'artiste insère de la substance et de la matière sensible dans la composition de ses œuvres afin de produire une « texture labyrinthique » ⁴⁷⁵ où « la matière se révèle comme un monde de formes, de textures, structures, rhizomes, tissus et réticules ». ⁴⁷⁶ « Diversement amalgamés », les matériaux, avec leur qualité moléculaire, « font bloc » ⁴⁷⁷ et donnent une dimension haptique à l'expérience esthétique. Les miroirs, souvent fragmentés et brisés, placés çà et là dans l'espace produisent, à ce titre, un effet kaléidoscopique qui démultiplie jusqu'à satiété les reflets générés par l'œuvre et le spectateur qui s'inscrit en elle. Les œuvres jouent en quelque sorte le rôle d'immenses catalyseurs de sensations, et le corps du spectateur sert de caisse de résonance pour amplifier le senti et pour émettre à son tour les ondes qui le parcourent. La qualité sensuelle des matériaux et les excès qui les caractérisent s'adressent ainsi, d'abord et avant tout, à la dimension physiologique – corporelle et charnelle – du spectateur, à ses affects et ses percepts, donnant prérogative aux plaisirs des sens.

⁴⁷³ Grosz, *Chaos, Territory, Art*, 75.

⁴⁷⁴ de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, 324. L'auteure souligne.

⁴⁷⁵ de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, 333.

⁴⁷⁶ de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, 326.

⁴⁷⁷ de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, 326.

4.2 Les corps mutants : loups-garous, animaux démoniaques et devenir-animal

La première création, c'est la métamorphose.

– Gilles Deleuze et Félix Guattari⁴⁷⁸

Art becomes connected to the processes of becoming inhuman, to the production of an animal excess, within and before the human.

– Elizabeth Grosz⁴⁷⁹

The werewolf queers the boundaries of the human by (forcibly) reminding us that the human is always-already animal. – Debra Ferreday⁴⁸⁰

Dans un article intitulé *Empty-headed horror*, Adrian Searle, critique d'art au quotidien britannique *The Guardian*, s'attaque de façon frontale au travail sculptural d'Altmejd:

The walls are black. The sculptures, raised on mirrored glass and painted plinths, crowd the gallery. A semi-rotted werewolf hangs around by the door, with a hole blowtorched right through his leg. Various other chunks of his body are missing, but he doesn't seem to notice. He has a golden arm, and bursts of Day-Glo orange mark his pelt. He could be the jackal-headed Anubis, Egyptian god of embalming, down on his luck. He looks as if he could do with a spot of embalming himself. It turns out he is titled February, so maybe he's playmate of the month. [...]

Altmejd's sculptures are horrible. They are a grotesque, hideous decor. This is the best I can say about them. [...] You quickly get used to his work: after a while, you stop noticing the all-too-realistic eyeballs that follow you around the room, the disembowelments, the inhuman flesh, the wild sex, the decay, the decadence. Altmejd makes Damien Hirst look like a restrained aesthete, and Gunther von Hagen's plastinated corpses look like a major contribution to science. [...]

I can't find much use for Altmejd's work, other than to describe and parody it. [...] *This is an art for people who aren't even human.* Altmejd's collectors are probably rhinestone-bejewelled toads from another galaxy who keep humans as pets.⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Deleuze et Guattari, *Kafka*, 63.

⁴⁷⁹ Grosz, *Becoming undone*, 7.

⁴⁸⁰ Debra Ferreday, « Becoming deer: Nonhuman drag and online utopias », *Feminist Theory*, 2011, 12 (2), 219.

⁴⁸¹ Adrian Searle, « Empty-headed horror », *The Guardian*, 28 octobre 2008, 21. Je souligne.

Les propos de Searle me semblent particulièrement intéressants dans la mesure où ils témoignent d'un profond malaise face au travail d'Altmejd dont les causes prépondérantes, bien que non identifiées formellement, se dégagent assez clairement des lignes de son commentaire. Au-delà de quelques irritants palpables (la décomposition des corps, la représentation d'une sexualité débridée), ce qui semble foncièrement gêner l'auteur, c'est le fait que les œuvres d'Altmejd ne présentent pas une nature domptée ou humainement domptable au sens cartésien du terme (où l'homme se présente comme « maître et possesseur de la nature »), et ne contiennent pas non plus de figures « proprement humaines » qui puissent favoriser un processus d'identification. Or loin d'être anodin, le choix d'Altmejd de ne pas recourir à des figures humaines au sens classique du terme et de mettre l'informe sur le devant de la scène permet à l'artiste de renverser le régime visuel inféodant les figures et les signes, et de vampiriser l'ordre du pouvoir et du sens de manière à déjouer le découpage rationnel du monde en différentes catégories d'*étants*. Classées du côté du monstrueux, c'est-à-dire des représentations qui s'opposent à l'ordre de la nature, les figures grotesques auxquelles il a recours (loups-garous, hommes-oiseaux et géants transgéniques) opèrent inéluctablement un décentrement de l'homme en ce qu'elles dépassent l'idée d'une essence unificatrice. En m'attardant spécifiquement sur la figure du loup-garou, j'aimerais dans les pages qui suivent reprendre à mon compte la déclaration parodique, avancée par Searle, selon laquelle l'art d'Altmejd s'adresse à des gens qui ne sont pas humains. Il est vrai que d'ordinaire, le loup-garou, aussi connu sous le nom de lycanthrope, est une figure qui symbolise une menace à l'intégrité du genre humain : la transformation de l'homme en animal, résultant du triomphe des pulsions destructrices sur la raison, est métaphoriquement entrevue comme une chute funeste et improductive. Mais comme c'est le cas dans les sculptures d'Altmejd, le loup-garou peut aussi incarner, dans sa manière de transgresser la frontière nature/culture, un puissant trope capable de déjouer l'ordre symbolique distinctement humain, de questionner le paradigme moderne du sujet (scindé en deux entités) de manière à mettre en lumière le fait que l'individu n'est pas figé et hermétique à son environnement, mais appartient plutôt à un cycle de vie (et de mort) beaucoup plus vaste.⁴⁸² Aidée des concepts d'*animaux démoniaques* et de *devenir-animal*

⁴⁸² Chantal Bourgault du Coudray avance une idée similaire à propos du loup-garou dans son

de Deleuze et Guattari, j'examine en quoi la figure du loup-garou, mue *par* et existant à *travers* le principe de la métamorphose, s'avère féconde chez Altmejd pour traiter des notions d'altérité et de créativité.

Dans le chapitre intitulé « 1730 - Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... » de leur ouvrage *Milles Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari distinguent trois grandes sortes d'animaux pouvant être utiles pour l'analyse du travail d'Altmejd : 1) « les animaux individués, familiers familiaux, sentimentaux, les animaux œdipiens, de petite histoire »; 2) « les animaux à caractère ou attribut, les animaux de genre, de classification ou d'État »; et 3) « les animaux davantage démoniaques, à meutes et affects et qui font multiplicité, devenir, population, conte... ».⁴⁸³ Alors que les animaux individués, sentimentaux ou œdipiens invitent, disent-ils, à la régression narcissique, les animaux de genre, de classification ou d'État se trouvent, quant à eux, figés dans des grands archétypes ou des modèles; les animaux démoniaques, à meutes et à affects, avec lesquels Altmejd a visiblement choisi de frayer, sont, pour leur part, propices à engendrer des *devenirs* et à en appeler à la multiplicité. Comme le précisent les deux philosophes, ce n'est pas tant le type d'animal (chien, chat, aigle ou autre) qui compte pour en différencier la sorte (car « tous les animaux peuvent être traités des trois façons »),⁴⁸⁴ mais ce sont plutôt les rapports (humains ou animaux, molaires ou moléculaires) que nous entretenons envers eux qui jouent un rôle décisif dans la façon de les appréhender. Il n'en demeure pas moins que certains animaux (réels ou imaginaires) favorisent davantage certains types de relations plus que d'autres. Le chien et le chat, en tant qu'animaux domestiques par excellence, sont généralement traités comme des animaux familiers (« “mon” chat, “mon” chien », « ma petite bête à moi »)⁴⁸⁵, l'aigle comme symbole d'État, et les poux, tiques, guépards, loups, loups-garous comme des animaux démoniaques. Dans cette veine, on peut affirmer que le « choix maléfique »⁴⁸⁶ d'Altmejd,

ouvrage, *The Curse of the Werewolf. Fantasy, Horror, and the Beast Within*, Londres, I.B.Tauris, 2006, 9.

⁴⁸³ Deleuze et Guattari, *Milles plateaux*, 294.

⁴⁸⁴ Deleuze et Guattari, *Milles plateaux*, 294.

⁴⁸⁵ Deleuze et Guattari, *Milles plateaux*, 294.

⁴⁸⁶ Deleuze et Guattari, *Milles plateaux*, 285.

comme diraient Deleuze et Guattari, de convoquer la figure du loup-garou est indéniablement motivé par les rapports ambivalents qu'elle suscite.

C'est au sein de *Loup-garou 1* (1999) [fig 4.3] et *Loup-garou 2* (2000) [fig 4.4] que la figure du lycanthrope apparaît initialement dans son travail. Dans les deux œuvres, une tête de loup-garou, passablement anthropomorphe, mais couverte de poils, se trouve encastrée à l'intérieur d'un imposant socle. L'une d'entre elle a la gueule entrouverte comme le personnage du cri de Munch et, puisqu'elle est entourée de miroirs, son reflet se trouve démultiplié presque à l'infini au sein de la niche étroite qui la contient, accentuant ainsi son aspect démoniaque. Sur le dessus du socle, au sein d'un présentoir en plexiglas pratiquement vide, se trouvent, au côté de fleurs en plastique, quelques reliques de la bête tels un pied aux orteils fourchus et un morceau de torse. Sur le dessus de l'autre socle, jaillit ce qui s'apparente à de grands glaçons transparents, comme si, de la tête récemment coupée de la bête, émergeait une force surnaturelle. Loin de disparaître, la figure du lycanthrope ne cessera par la suite de pulluler dans les œuvres d'Altmejd au point de devenir pour lui une forme de *signature* artistique. Bien que la tête du loup, telle une pièce à conviction, revienne couramment dans ses œuvres subséquentes (sous forme plus ou moins humanoïde), les fragments corporels feront aussi place aux corps fragmentés comme c'est le cas dans les œuvres *The Lovers* (2004) [fig 4.5], *The Settlers* (2005) [fig 4.6] et *The Old Sculptor* (2003) [fig 4.7] où des dépouilles désagrégées, mais presque entières d'hommes-loups sont posées sur des socles. Le travail de Kiki Smith sur le morcellement corporel est, comme l'affirme lui-même Altmejd, l'une de ses sources premières d'inspiration. Mais citant en exemple les œuvres de Smith qui, dit-il, « sont toujours extrêmement puissantes parce qu'elles nous sont familières en termes d'expérience », ⁴⁸⁷ il admet avoir opté, pour sa part, pour la figure du loup-garou précisément dans le but d'évacuer ou du moins de s'écarter de cette familiarité : « En utilisant des morceaux d'un corps de monstre plutôt que ceux d'un corps humain, j'ai pensé que je parviendrais à conserver la force et le pouvoir de l'objet tout en éliminant le

⁴⁸⁷ Altmejd cité dans Déry, *The Index*, 14.

côté familial. J'ai senti que c'était une expérience plus intéressante parce que ça devenait à la fois puissant et bizarre. Ça devenait quelque chose d'étranger ».⁴⁸⁸

Sortir de tout ce qui est familier, c'est bien ce que les animaux démoniaques permettent de faire. Pour tout ce qu'elle incarne, évoque et suscite comme réactions, la figure du loup-garou, associée aux puissances chthoniennes, est propice à déstabiliser le spectateur, à le sortir de son univers familier. Depuis les *Métamorphoses* d'Ovide, dans lesquelles Lycaon, le roi d'Arcadie, fut changé en loup par Zeus pour avoir mangé de la chair humaine, le lycanthrope incarne cet ogre qui menace le genre humain. À partir de son origine mythologique, la figure entre dans le folklore et passionne les scientifiques et l'Église catholique. Au Moyen Âge et la Renaissance, ceux qui sont identifiés comme étant des loups-garous sont chassés et brûlés aux côtés des sorcières pour possession démoniaque. Dans les contes populaires et les fictions modernes de l'ère post-darwinienne, la transformation de l'homme en loup est associée à une double menace : celle de l'Autre en soi et celle de l'Autre pour la communauté.⁴⁸⁹ Les récits des premiers films d'horreur à traiter du sujet, comme *The Werewolf of London* (1935) de Stuart Walker et *The Wolf Man* (1941) de George Waggner, renvoient à ces idées : des hommes blancs hétérosexuels de bonnes familles se trouvent affectés par la lycanthropie suite à un contact avec une source étrangère (une créature non identifiée au Tibet dans le premier, le gitan Bela dans le second); dès lors, possédés, ils se retrouvent soumis au cycle de la nature, incapables, les soirs de pleine lune, de combattre leur régression vers l'animalité et de ne pas commettre des actes de prédation envers des jeune filles « pures ». De la crainte de la « bête intérieure », liée à de vieux atavismes qui façonnent la culture de l'individu, à la crainte de la contamination par l'étranger, la lycanthropie génère une profonde anxiété liée, pour l'essentiel, au fondement de la sexualité, de la famille et de la race. Cette anxiété est au cœur de l'anthropocentrisme, ce qui a pour effet d'ébranler l'idée même du sujet moderne (universel, complet et achevé).

⁴⁸⁸ Altmejd cité dans Déry, *David Altmejd. The Index*, 14.

⁴⁸⁹ Voir Bourgault du Coudray, *The Curse of the Werewolf*, 4.

On peut dire en ce sens que la marginalité de la figure ou plutôt le fait qu'elle soit toujours associée à l'Autre, en soi et hors de soi – c'est-à-dire aux « groupes minoritaires, ou opprimés, ou interdits, ou révoltés, ou toujours en bordure des institutions reconnues », ⁴⁹⁰ pour emprunter les mots de Deleuze et Guattari –, permet de phagocytter la conception univoque de l'humanité. Bien que le potentiel anxiogène de la figure ne soit certainement pas dénué d'intérêt pour Altmejd, c'est surtout, semble-t-il, sa capacité à transgresser les frontières taxinomiques qui nourrit son travail. Autrement dit, la présence du loup-garou ne sert pas tant à susciter une angoisse ontologique profonde chez le spectateur, ce qui pourrait entraîner un repli identitaire (comme cela semble être le cas pour le critique d'art Adrian Searle, cité au début de cette section), mais elle est plutôt envisagée par l'artiste comme le catalyseur d'une fécondité prodigieuse. Sans pour autant proposer un retour à une forme d'Eden ou à une vision idéalisée de la nature, Altmejd se sert de cette créature démoniaque qui n'existe que par son statut instable et transitoire (ni loup, ni homme, mais *entre deux*) pour sortir des catégories rassurantes qui servent à ordonner le monde. En plus de faire écho à l'animalité de l'homme, la métamorphose de l'homme en loup renvoie au *caractère intrinsèquement changeant du vivant* et sert par ailleurs de levier pour cartographier son déploiement créatif. Contrairement au processus d'animalisation qui consiste à rabaisser l'homme (ou l'animal) à un statut hiérarchiquement inférieur à celui de l'homme « pleinement » humain, la lycanthropie chez Altmejd ne présuppose pas, comme tel, de processus de dénigrement, mais s'ouvre plutôt sur une conception plus complexe du sujet comme n'étant jamais pleinement constitué, arrêté ou figé, à savoir une conception qui admet l'idée que l'humain s'inscrit à même le flux du monde et le cycle de la matière.

Le concept du *devenir*, et qui plus est du *devenir-animal* en ce qu'il est intimement lié aux animaux démoniaques, apparaît comme des plus judicieux pour envisager les loups-garous d'Altmejd, car il permet de figurer le sujet à partir de son caractère changeant et imprévisible. C'est d'ailleurs pour s'écarter d'une vision figée de la subjectivité que Deleuze et Guattari ont déployé le concept du *devenir*. Contrairement aux grands principes identitaires qui suivent une logique molaire, le principe du *devenir* met l'accent

⁴⁹⁰ Deleuze et Guattari, *Milles plateaux*, 302.

sur la nature toujours transitoire de l'être, elle se distancie ainsi de la conception classique de l'identité qui repose sur les principes d'unité (*individu* renvoie à indivisible) et de même (*identité* renvoie à identique). En ce qu'il fait référence à l'idée d'*anomal* et s'écarte de la forme « majeure » de l'homme qui fait office de norme, le terme *animal* a, pour sa part, été préconisé avec d'autres (*enfant, femme* et *imperceptible*) pour qualifier la teneur toujours *minoritaire* du *devenir*. Tel que développé dans *Kafka* et *Mille Plateaux*, le *devenir-animal* se comprend globalement comme un processus de différenciation qui engendre différents états d'altérité, soulignant le fait que l'on devient toujours autre chose que soi-même, c'est-à-dire autre chose que ce que l'on est à un instant précis. En mettant l'accent sur l'expérience procédurale, le *devenir-animal* permet de penser l'ontologie comme une effervescence et la subjectivité comme quelque chose d'informel, à savoir comme quelque chose qui est toujours en train de se faire et de se défaire.

Soulignons aussi que le *devenir-animal* n'a rien à voir avec l'identification ou le mimétisme, qui impliquerait qu'une forme « B » soit calquée sur une forme « A ». Il ne s'agit donc pas « de se prendre pour » un loup ou d'imiter le loup pour *devenir loup*, ni être l'« animal devenu »,⁴⁹¹ mais il s'agit plutôt de disposer son être à laisser dissoudre son « moi » pour mieux rencontrer le non sens du chaos et sentir les micro-événements qui modulent l'existence. « Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même », écrivent Deleuze et Guattari. « C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient ».⁴⁹² En d'autres termes, le *devenir-animal* permet de concevoir le corps des choses non pas à partir des formes fixes qui, à l'échelle molaire, semblent les caractériser, mais permet plutôt de les appréhender à partir des mouvements propres à l'échelle moléculaire, généralement imperceptibles à l'œil nu. Transposé à une échelle plus imposante, le *devenir-animal* permet – comme le font d'ailleurs les œuvres Altmeld qui entremêlent différents règnes, figures et matériaux – d'explorer les zones de voisinages entre les humains, les animaux, les végétaux et les minéraux. Dans cette veine, le corps humain ne

⁴⁹¹ Deleuze et Guattari, *Milles Plateaux*, 291.

⁴⁹² Deleuze et Guattari, *Milles Plateaux*, 291.

peut pas être entrevu comme une forme parfaite, finie, pleinement constituée et indivisible, mais une entité composée de micro éléments et qui est continuellement affectée par les mouvements de ces derniers. Bien que, comme le précise d'ailleurs Dery, les sculptures de loups-garous d'Altmejd sont « assez près du corps humain pour en constituer un référent incontestable », ⁴⁹³ il n'en demeure pas moins qu'avec leur allure démoniaque et non familière, elles favorisent tout sauf une identification molaire et répondent en cela, à plus d'un titre, au principe du *devenir-animal*.

En dépit du fait que la sculpture soit un médium statique, Altmejd réussit à exprimer la nature éphémère du vivant et le côté transitoire des choses par l'entremise de ses œuvres, où la figure de l'homme-loup, animée par le principe même de la métamorphose, apparaît comme un ferment vital. On pourrait qualifier dans cette veine son travail plastique de « sculpture de l'entre-deux » (entre l'homme et le loup, entre la vie et la mort, entre l'ébauche et l'œuvre achevée), car le spectateur ne se trouve jamais confronté à des formes « figées » ou finies, mais constamment en présence d'éléments qui semblent être en train de se faire ou de se défaire. Ce n'est donc pas un hasard si les lycanthropes d'Altmejd sont toujours présentés en plein processus de métamorphose, de l'homme au loup (ou du loup à l'homme) bien évidemment, mais aussi de la vie à la mort (ou de la mort à la vie). Ils font ainsi écho à l'idée d'une nature non anthropocentrique, profondément changeante et créatrice, c'est-à-dire affranchie de toute prédétermination. Ainsi, mêmes morts ou à l'aube de la mort, les loups-garous d'Altmejd n'incarnent pas uniquement une perte ou une menace, mais engendrent des *devenirs*. Malgré le fait qu'elle soit la transformation ultime de l'être, la décomposition corporelle est présentée comme étant génératrice de vie plutôt que d'anéantissement. Elle entraîne une sorte de renaissance. Par exemple, dans *The Index*, plusieurs têtes et une carcasse de lycanthrope servent de nourriture à des oiseaux. Plutôt que de s'annihiler en se putréfiant, les corps tordus des créatures sont transpercés par d'imposants cristaux. Les oiseaux charognards y puisent des chaînes en or qu'ils étendent dans l'espace de l'œuvre telle une énergie rhyzomatique. Ainsi, de l'homme à l'animal, de la vie à la mort, la métamorphose produit une énergie créatrice qui s'apparente au cycle de la vie. En outre, les corps en

⁴⁹³ Déry, *David Altmejd. Métamorphose*, 39-43.

transformation des loups-garous morcellent tout reste de sujet humain (au sens cartésien du terme) et rappellent notre propre fragilité, évoquant inéluctablement la lente métamorphose anatomique qui nous anime tout au long de la vie. À l'aune de la pensée de Grosz, on peut ainsi dire que les loups-garous d'Altmejd, en replaçant l'homme parmi les animaux et en l'inscrivant au sein du mouvement évolutif du vivant, nous aident à entrevoir l'être humain à travers son *devenir-autre*. Pour ainsi dire, « [t]he animal becomes not that against which we define ourselves but that through which we come to our limits. We are animals of a particular sort which, like all of life, are in the process of becoming something else ».⁴⁹⁴

Pour terminer cette section, il me semble incontournable d'évoquer en quoi, en concordance avec la précondition animale de l'art, la figure du lycanthrope est non seulement le reflet de la nature créatrice du vivant, mais fait directement écho à l'acte de création artistique lui-même. C'est ainsi, en errant dans les territoires de « l'animal », que l'artiste se déterritorialise et déterritorialise, par le fait même, sa création. Plutôt que de dompter la matière, de la maîtriser pour lui infliger une forme prédéterminée, Altmejd lui laisse prendre les devants : il se laisse guider par elle. « Je débute en faisant quelque chose, mais à un moment donné les choses commencent à se faire d'elles-mêmes »⁴⁹⁵ dit-il. L'œuvre *Le Vieux sculpteur* illustre d'ailleurs parfaitement ce propos. Le corps en décomposition du sculpteur-lycanthrope, d'où jaillissent fleurs et cristaux, amalgame créateur et création. L'alliance homme-animal par l'entremise de l'exploration du corps grotesque, permet concurremment à Altmejd de sortir de la représentation du corps individuel, ou individué, et d'envisager la création comme un principe dynamique résultant de la métabolisation du réel. Cela permet à son œuvre de s'ouvrir sur une esthétique imprévisible, en continuel *devenir*.

⁴⁹⁴ Grosz, *Becoming Undone*, 170.

⁴⁹⁵ Déry, *David Altmejd. The Index*, 36.

4.3 Pour un *Queer New World* : sexualité, corps (homo)érotiques et noces « contre nature »

Sexuality is not about the production of norm but about the eruption of taste.
– Elizabeth Grosz⁴⁹⁶

Homosexuality and other queer variants of animal sexuality cannot be reduced to maladaptive developments. The regularity of homosexual pairings in the animal world makes it clear that nature itself has no problem with the elaboration of all sorts of sexual activity that may have little to do with reproduction, for reproduction is in any case never or rarely the goal of copulation, only its frequent accompaniment. – Elizabeth Grosz⁴⁹⁷

Pour faire suite à l'idée de la métamorphose comme vectrice de créativité, j'aimerais maintenant m'attarder sur la dimension ouvertement homoérotique du travail d'Altmejd afin de mettre en lumière comment ses œuvres, en abordant l'homosexualité de façon décomplexée et inventive, se moquent de la croyance – encore très répandue – selon laquelle elle serait une déviance contre nature. En m'appuyant, encore une fois, sur la notion de sélection sexuelle telle qu'éclairée par Grosz, je souhaite montrer en quoi les sculptures d'Altmejd rendent compte du fait que l'altérité – dont fait partie la diversité sexuelle – est une composante intégrante du vivant. De façon plus précise, je tenterai de démontrer dans les pages qui suivent comment le travail de l'artiste, à travers sa façon toute singulière de célébrer la diversité et la dimension sensuelle de l'existence, met de l'avant l'idée selon laquelle le désir sexuel est intimement lié à une impulsion créatrice et a certainement plus à voir avec l'émoi charnel qu'avec une intention consciente (ou pas) de laisser une progéniture – une compréhension qui réduit la sexualité à sa simple fonction reproductive et moralise les rapports sexuels. En outre, avec leur dimension homoérotique, les œuvres d'Altmejd s'écartent d'une vision hétéronormative et patriarcale de la sexualité et servent de tremplin pour célébrer tous azimuts les plaisirs de la chair.

Tel qu'abordé dans la section « Espace jubilatoire, excès de sens et l'art animalier d'Altmejd », c'est tout le travail de l'artiste qui, à partir d'un modèle indéterministe de la

⁴⁹⁶ Grosz, *Becoming Undone*, 130.

⁴⁹⁷ Grosz, *Becoming Undone*, 130.

nature, s'emploie à générer une expérience sensorielle singulière chez le spectateur. Que ce soit par leurs arrangements baroques et chaotiques aux propriétés moléculaires, ou encore par la juxtaposition de matériaux (fourrures, poils, plumes, cristaux) aux textures favorisant potentiellement des investissements libidinaux, les « sculptures luxuriantes » d'Altmejd,⁴⁹⁸ pour reprendre les mots de Dery, œuvrent de diverses façons à l'intensification des sensations. Si elle est certes assumée sans complexe par divers moyens – présence de personnages uniquement masculins, jouets sexuels phalliques (godemichés, joujou anal et autres) [fig 4.8], rapports homosexuels entre différentes figures –, c'est plutôt, sans esclandre, et pourrait-on dire, dans un univers déjà sensuellement chargé que s'insère et prend forme la dimension homoérotique des œuvres d'Altmejd. Cette façon de faire démarginalise sans pudeur les désirs et les rapports charnels se soustrayant au cadre hétérosexuel en les montrant tout simplement comme faisant partie d'un tout plus large, à savoir une sexualité hédoniste et libertaire, sans plaisir coupable. Mais avant d'analyser les œuvres d'Altmejd, examinons les préjugés homophobes que ces dernières réfutent de façon si flamboyante.

Comme on a récemment pu le constater avec le houleux débat entourant le projet de loi français permettant aux couples du même sexe de se marier et d'adopter des enfants,⁴⁹⁹ l'idée selon laquelle l'homosexualité serait une déviance « contre nature » est encore profondément ancrée dans les mentalités et sert toujours d'argument pour dénigrer les sexualités qui ne répondent pas au règne de l'« hétérosexualité obligatoire » (*compulsory heterosexuality*)⁵⁰⁰ et, plus prosaïquement, pour contester l'accès des couples homosexuels à certains droits civils (mariage, homoparentalité, procréation assistée). Assorties de jugements moraux judéo-chrétiens, les thèses homophobes soutiennent globalement que l'homosexualité ne trouve pas de correspondance dans la nature et

⁴⁹⁸ Dery, *David Altmejd. The Index*, 10.

⁴⁹⁹ Adoptée par l'Assemblée nationale le 12 février 2013, le projet de loi français autorisant le mariage pour les couples de même sexe, connu sous le nom de « Mariage pour tous », a suscité un important mouvement de contestation populaire. Le collectif « La Manif pour tous », regroupant près de 40 associations coorganisatrices, et soutenu par plusieurs politiciens de droite, a organisé à Paris comme dans le reste de la France de nombreuses manifestations d'opposition au projet de loi avant et après son adoption. Au moment d'écrire ces lignes, le collectif est toujours actif. <http://www.lamanifpourtous.fr/>

⁵⁰⁰ J'emprunte ici le terme à Judith Butler, *Gender Trouble*.

serait, de ce fait, exclue de la volonté divine. Sous le prétexte que les rapports sexuels entre personnes de même sexe ne peuvent pas participer à la procréation, elle est entrevue comme une menace. Car en plus de faire vaciller l'ordre symbolique sur lequel repose la société, l'homosexualité apparaît susceptible de détruire la famille mononucléaire, voire d'anéantir la civilisation.

Depuis quelques années déjà, les théories *queer* s'attèlent à déboulonner le cadre normatif imposé par l'hégémonie patriarcale et hétérosexiste afin de répondre, d'une part, aux idées reçues sur les fondements biologiques de l'hétérosexualité et de repenser, d'autre part, les identités sexuelles et genrées en dehors de la bicatégorisation sexuée. Brièvement (et de façon raccourcie, j'en conviens), les théories *queer* distinguent le *sexe* (mâle/femelle), généralement entendu comme une réalité biologique, et le *genre* (masculin/féminin), compris quant à lui comme une construction sociale, afin d'articuler un discours identitaire qui puisse rendre compte de la diversité des identités et orientations sexuelles (gays, lesbiennes, bi, transsexuels, transgenres, etc.). En arguant que le genre n'est pas subordonné au sexe donné à la naissance, les théories *queer* affirment que les rôles sociaux traditionnels, et tout particulièrement les rôles sexués, n'ont pas de fondements naturels, mais relèvent plutôt de constructions culturelles et sémantiques qui répondent à des fins politiques. L'apport réflexif de Judith Butler au débat m'apparaît des plus pertinents, en ce qu'elle soutient pour sa part que le *sexe* serait, tout comme le *genre*, le fruit d'une construction historique et langagière. Non pas au sens où la réalité matérielle (à savoir les différences anatomiques) n'existerait pas, mais plutôt au sens où le corps relèverait d'un concept culturel et qu'il serait, en ce sens, impossible d'avoir accès à un « modèle » corporel original (prélinguistique) qui ne soit pas absorbé par, ce que l'auteur nomme, la matrice de pouvoir hétéronormative et hétérosexiste. En d'autres mots, on ne peut pas, selon Butler, avoir accès à ce qui correspondrait à un *sexe essentiel* ou à un *genre inné*, car, dès la naissance, les énoncés prononcés par les autres (ex. : C'est une fille ! C'est un garçon !) orientent la formation du sujet selon l'axe hétérosexuel⁵⁰¹ et, subséquemment, la « performativité du genre », qui résultent de la

⁵⁰¹ « La catégorie de « sexe » est, dès le départ, normative ; elle est ce que Foucault a nommé un « idéal régulateur ». En ce sens, le « sexe » non seulement fonctionne comme une norme, mais

« répétition ritualisée de normes » au quotidien, façonnent la « matérialité du sexe ».⁵⁰² Mais comme le sexe, le genre, l'orientation et l'identité sexuelle relèvent d'édifications historiques, sociales et politiques et n'entretiennent pas de liens primordiaux entre eux (à savoir de liens naturels, structuraux ou métaphysiques), leurs articulations peuvent assurément être repensées et réinventées. En revisitant les textes de Darwin et en se penchant, plus spécifiquement, sur le principe de la sélection sexuelle, Grosz cherche précisément à nourrir la réflexion sur la variété des identités sexuelles.

Ce qui est intéressant dans l'approche de cette dernière et particulièrement pertinent pour l'étude du travail d'Atlmejd, est le fait qu'elle plonge dans le monde de la biologie et trouve à même la théorie maîtresse sur l'évolution du vivant la matière première pour modeler un contre-discours contestant l'idée d'une nature essentiellement hétérosexuelle et rejetant dans un même élan celle voulant que l'homosexualité serait une « erreur de la nature ». Alors que de nombreux théoriciens et théoriciennes ont tendance à fuir les concepts de *nature* et de *biologie* pour expliquer les différences entre les sexes et les identités sexuelles de peur de s'enliser dans le piège du déterminisme, Grosz s'en sert au contraire – sans pour autant prétendre saisir ce que serait un sexe prélinguistique, ni nier l'existence d'une matrice hétérosexuelle – pour rejeter le cadre hétérosexiste et normatif, et rejeter du même coup l'idée que l'homosexualité résulterait d'une mauvaise adaptation de certains individus et qu'elle serait potentiellement dangereuse à la survie des espèces.

Rappelons qu'à la suite de Darwin, Grosz entrevoit la sélection sexuelle comme un « principe d'excès » (*principle of excess*) par rapport à la survie dont l'énergie favorise la prolifération de diverses fantaisies biologiques comme culturelles.⁵⁰³ En cela, la sélection sexuelle participerait notamment à la différenciation sexuelle en accentuant les divergences morphologiques entre les sexes. Elle serait le principe moteur qui expliquerait pourquoi les individus de sexe opposé, au sein d'une même espèce,

fait partie d'une pratique régulatrice qui produit les corps qu'elle régit ». Butler, *Ces corps qui comptent*, 15.

⁵⁰² Il est important de préciser que Butler ne prétend pas par l'idée de la « performativité du genre » que les individus peuvent choisir librement leur genre. Voir à ce sujet Butler, *Ces corps qui comptent*, 12.

⁵⁰³ Grosz, *Becoming Undone*, 118.

développent des caractères physiologiques distincts qui ne sont pas liés à la survie de leur groupe, mais qui – excédentaires – n’ont que pour fonction d’attiser le désir de potentiels partenaires, voire de rehausser le plaisir sexuel.⁵⁰⁴ Comme l’accentuation des différences entre les sexes n’est pas motivée (ou orientée) par la capacité à se reproduire (puisque rien ne prouve que les créatures les plus attrayantes sont les plus fertiles), mais qu’elle est plutôt motivée par une pure exaltation esthétique (qui n’est pas normative), le modèle d’une sexualité basée principalement sur l’idée de la prolifération et la maximisation génique⁵⁰⁵ ne peut pas être défendu à partir du principe darwinien de la sélection sexuelle. En d’autres termes, la sélection sexuelle ne serait pas – comme on l’entend souvent – dirigée par une lecture consciente ou inconsciente des traits physiques indiquant les qualités génétiques de l’individu.⁵⁰⁶

Si on ne peut nier le fait que la reproduction sexuée participe bien évidemment au principe de la sélection naturelle, tout ce qui mène (ou pas) à la reproduction et qui a plus à voir avec l’attraction érotique ou l’excitation corporelle est en contrepartie détaché de toute fonction proprement utilitaire à la survie. Dans cette veine, il importe de distinguer l’intérêt sexuel de l’orientation sexuelle (ce que les sociobiologistes omettent généralement de faire). Ne pas faire une telle distinction revient à réduire la sexualité à la reproduction et à sous-entendre que les seules rencontres sexuelles véritables sont hétérosexuelles (ou en préparation, ou en attente de celles-ci).⁵⁰⁷ Dès lors, si l’attraction envers le sexe opposé est plus courante, elle n’est pas une prérogative de la sélection sexuelle. D’ailleurs, comme l’indique Grosz, des comportements homosexuels ont été recensés à ce jour dans plus de 450 espèces, et il n’est pas rare non plus de trouver des couples de même sexe élevant une progéniture.⁵⁰⁸ En somme, Grosz insiste sur le fait que

⁵⁰⁴ Grosz, *Becoming Undone*.

⁵⁰⁵ Tel que défendu par exemple par les théories sur le « gène égoïste ». Cette expression inventée par Richard Dawkins suppose que l’évolution est principalement centrée sur la perpétuation de gènes essentiels à la survie de l’espèce. Voir Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 2006 (1976).

⁵⁰⁶ « [S]exual selection is not linked to some implicit or unconscious discernment of fitness, as some recent analyses of beauty imply (relating beauty or appeal to symmetry and symmetry to health and physical vigor) ». Grosz, *Becoming Undone*, 127.

⁵⁰⁷ Grosz, *Becoming Undone*, 129.

⁵⁰⁸ Grosz, *Becoming Undone*, 129.

la sélection sexuelle n'est pas hétéronormative et que la sexualité n'est pas mue (ou seulement mue) par le désir d'avoir des descendants, mais résulte davantage de l'envie de faire exulter les corps. « *Reproduction is the side effect or by-product of sexuality, not its purpose, aim or goal. Thus may be why sexuality is pleasurable, rewarding in itself, done for nothing more than its own activities and intensities, its own internal qualities* ». ⁵⁰⁹ En d'autres termes, comme le principe de la sélection sexuelle favorise les variations au sein du vivant en maximisant les différences corporelles d'un individu à un autre, la variété des désirs sexuels qui en découlent fait partie, selon Grosz, de ces mêmes variations. « Homosexuality, like racial diversity or difference », affirme la théoricienne, « is one of the many excesses that sexual selection introduces to life, like music, art, and language, excesses that make life more enjoyable, more intense, more noticeable and pleasurable than it would otherwise be. » ⁵¹⁰

Loin de dépendre une conception moralisatrice, pécheresse ou coupable de la sexualité ou encore de proposer une vision « nihiliste de la chair », ⁵¹¹ le travail d'Altmejd revendique le primat de la volupté et du plaisir sur celui de la procréation. À l'image de l'oeuvre *Biology is straight* (2000) [fig 4.9] d'Henrik Olesen qui est constitué d'une branche d'arbre fourchue sur laquelle se trouve ironiquement peint en blanc le titre de l'oeuvre, ses sculptures contestent à leur façon la vision hétéronormative de la nature, rejoignant en cela la conception pluraliste de la sexualité avancée par Grosz. Imprégnées d'une forte dimension homoérotique, elles nouent attraction sexuelle et création artistique. La figure des hommes-oiseaux, qui apparaît notamment dans *The Index* et *Man I* (2007) [fig 4.10], incarne particulièrement bien l'idée d'une sexualité avant tout concernée par la satisfaction des sens et affranchie de la fonction reproductive. Dans l'oeuvre *The Index*, les trois hommes-oiseaux, qui évoluent dans cet univers virilement chargé (d'éléments phalliques, mais aussi de figures masculines), semblent être les maîtres d'oeuvre d'un potentiel triangle amoureux homosexuel. Avec leur tête zoomorphe et leur silhouette humaine grandeur nature, ils dégagent une forte aura lubrique. Ils sont

⁵⁰⁹ Grosz, *Becoming Undone*, 130. Je souligne.

⁵¹⁰ Grosz, *Becoming Undone*, 131.

⁵¹¹ J'emprunte ici l'expression à Michel Onfray, *Le souci des plaisirs. Construction d'une érotique solaire*, Paris, Flammarion, 2008.

revêtus d'un complet veston-cravate, d'une chemise blanche, mais portent aussi des pantalons et des gants de cuir noir qui leur donnent des allures fétichistes. Le modelé brut et expressif des traits de leur faciès, qui leur donne vie et les anime, a quelque chose d'étrangement séduisant. Il rappelle en cela la morphologie, parfois spectaculaire, des autres créatures mises au monde par Altmejd dont les particularités anatomiques (excroissances, protubérances, couleurs) [fig 4.11] laissent à penser qu'elles répondent plus à des fins esthétiques qu'à des fonctions proprement vitales, qu'elles servent à jouir plutôt qu'à se reproduire. Les attributs physiques d'envoûtement des hommes-oiseaux s'expriment par la dimension organique des traits de leur visage fardés de tons pastels (vert pistache, rose bonbon, jaune paille) et la protubérance toute masculine de leur bec de couleur jaune ocre. L'un d'entre eux a même une glotte rosée recouverte de poils pubiens qui s'apparente visiblement à un scrotum [fig 4.12], un élément anatomique ostensiblement non « utile ». Ce n'est d'ailleurs peut-être pas un hasard si Altmejd s'intéresse autant aux oiseaux, sachant que de façon générale les caractères sexuels secondaires chez ces derniers sont beaucoup plus éclatants chez les mâles que chez les femelles (on peut entre autres penser à la queue des paons ou encore à la livrée des oiseaux de paradis mise en évidence lors de la parade nuptiale). Mais au-delà de leur apparence générale, leur attitude, action et posture sont également connotées par l'idée de la primauté du plaisir charnel. C'est le cas de la figure de *Man I* qui, un petit serein jaune posé sur l'épaule, exhibe fièrement son pénis en érection sortant de la fente de son pantalon; sa main droite derrière son torse dégage la vue sur son sexe et bascule son bassin vers l'avant, sa main gauche agrippe, pour sa part, son phallus dans un geste d'auto-érotisme.

Le groupe sculptural *The Healers* (2008) [fig 4.13], quant à lui, met en scène une dizaine de figures, toutes masculines dont une ailée, s'adonnant à une ronde orgiaque. Installés sur une plateforme de près de quatre mètres par quatre mètres, les personnages, de grandeur nature, sont si entrelacés les uns aux autres de par leurs innombrables caresses qu'il s'avère parfois difficile de les départager. Quelques figures, comme le couple du milieu qui s'embrasse goulument, se tiennent debout, alors que d'autres, comme la figure ailée, sont agenouillés afin de pratiquer des fellations à certains de leurs compatriotes tout

en profitant, parallèlement, de stimulations intimes de la part d'autres protagonistes. Dans un coin, un homme est présenté en train de sucer les orteils d'un partenaire, les jambes et le bassin en l'air, le torse s'abîmant dans le socle comme il le ferait dans la mer. De par son sujet orgiaque et sa monumentalité, l'œuvre peut certainement faire penser à des tableaux de maîtres anciens comme *La mort de Sardanapale* (1827) d'Eugène Delacroix [fig 4.14]. Mais contrairement à cette peinture qui met en scène le massacre orchestré par le légendaire roi assyrien qui, une fois assiégé dans son palais par ses ennemis, commande le meurtre de ses concubines, de ses chevaux et de ses chiens, soit l'anéantissement de ses plaisirs, avant de mettre fin à ses jours, la sculpture d'Altmejd n'est pas marquée par le signe de la violence. Au contraire, ce qui se dégage globalement de l'œuvre, à travers le réseau de corps interconnectés, engagés dans ce qui semble être une relation intersubjective, c'est une impression d'expérience sensuelle libertaire. Pour rendre compte de façon palpable, mais poétique de l'exquise volupté qui se dégage de cet échange sensuel, l'artiste a opté pour une facture brute au rendu épuré. Entièrement dénudés, les corps des figures sont en partie incomplets, troués ici et là, ils laissent parfois entrevoir les tripes de leur sujet qui, dans quelques cas, se déploient hors de leur corps pour s'enrubanner et former de grandes arabesques au sein de l'œuvre. Grossièrement modelées, les silhouettes détrempées des sculptures leur donnent un air vaseux, un peu comme si elles émergeaient des entrailles de la Terre, laissant croire que rien n'est fixé, que l'échange polyamoureux est en train de se faire. Mais on peut aussi entrevoir les figures comme ayant été figées à jamais dans leurs contorsions amoureuses, tout comme si elles avaient été subitement englouties par des coulées de lave tels les habitants de Pompéi. Incarnant les mille et une caresses échangées, de nombreuses mains, moulées à partir de mains réelles (celles de l'artiste ?), pullulent de part et d'autres sur les corps des figures, empoignant le fessier, les bras, la tête, le sexe, et parfois même, les viscères des protagonistes, de manière à magnifier la teneur érotique de la scène. D'abondants coulis de peinture blanche, mauve, rose, grise, orange et jaune fluorescent, recouvrant abondamment les figures, baignent la scène dans une atmosphère duveteuse, empêchant celle-ci de tomber dans une esthétique *gore*, malgré les entrailles qui s'y répandent.

Par delà le bien ou le mal, la sexualité s'incarne au sein du travail d'Altmejd comme une affaire de circulation d'énergie, s'émancipant de toute considération normative. Dans un tel cadre, l'homosexualité n'apparaît pas comme une anomalie, mais tout simplement comme une possibilité parmi tant d'autres, un agencement capable de faire vibrer les corps. L'œuvre met de l'avant une sexualité qui n'est pas que purement génitale ou mécanique, mais qui concerne plutôt l'être dans son ensemble. Ainsi, le pont que tisse Altmejd entre l'homme et son animalité n'entraîne pas ce dernier dans une chute, ni ne le ramène à un stade inférieur où la sexualité se voit cantonnée aux « bas instincts », à savoir aux plaisirs sadiques ou scabreux qui relèvent de la douleur d'autrui. Au contraire, le plaisir de la chair tel qu'incarné par les sculptures d'Altmejd est plutôt présenté sous des jours heureux. Dans toute sa positivité, la sexualité apparaît comme une activité créatrice à partir de laquelle émerge la possibilité d'une multitude d'embranchements. Les œuvres d'Altmejd nous ramènent en cela au *devenir-animal* de Deleuze et Guattari. Ce principe est fondamentalement distinct de celui de l'évolution, car il ne s'oriente pas vers la filiation héréditaire, à savoir la descendance de nature biologique de membres d'une même espèce, mais repose plutôt sur le fruit d'alliances diverses, parfois hétérogènes, notamment entre membres d'espèces différentes – l'« accouplement » improbable entre la guêpe et de l'orchidée⁵¹² est un exemple phare fourni par les deux philosophes pour illustrer la pluralité des combinaisons symbiotiques qui s'éloignent d'une logique généalogique. Loin d'être présentées comme une « erreur » ou une « déviance », les « noces contre nature »⁵¹³ des figures d'Altmejd exhibe plutôt l'« union illicite » et les « amours abominables »⁵¹⁴ comme un agencement jouissif, excessif et créatif qui, sans gêne, fait bifurquer le principe de la sélection naturelle (*queering of natural selection*),⁵¹⁵ et sa logique normative et utilitaire, pour mieux célébrer l'altérité et la diversité des alliances.

⁵¹² « Il y a un bloc de devenir qui prend la guêpe et l'orchidée, mais dont aucune guêpe-orchidée ne peut descendre », écrivent à ce sujet Deleuze et Guattari. *Milles plateaux*, 291.

⁵¹³ Expression empruntée à Deleuze et Guattari. *Milles plateaux*, 295.

⁵¹⁴ Expressions empruntées à Deleuze et Guattari. *Milles plateaux*, 295.

⁵¹⁵ Grosz, *Becoming Undone*, 132.

4.4 Le corps transgénique: les géants et le devenir *avec*

I love the fact that human genomes can be found in only about 10 percent of all the cells that occupy the mundane space I call my body; the other 90 percent of the cells are filled with the genomes of bacteria fungi, protists, and such some of which play in a symphony necessary to my being alive at all, and some of which are hitching a ride and doing the rest of me, of us, no harm. I am vastly outnumbered by my tiny companions; better put, I become an adult human being in company with these messmates. To become one is always to become with many. – Donna J. Haraway⁵¹⁶

When we, in our so pregnant expression, make love with someone of our own species, we also make love with the horse and the calf, the kitten and cockatoo, the powdery moths and the lustful crickets. - Alphonso Lingis⁵¹⁷

Pour conclure ce chapitre sur Altmejd, il m'apparaît incontournable de montrer en quoi les notions d'altérité, d'excès et de création se conjuguent et s'expriment à même la dimension corporelle de ses sculptures, insistant ainsi sur la nature invariablement chimérique de l'existence. De Donna J. Haraway à Alfonso Lingis en passant par Ed Cohen,⁵¹⁸ pour ne nommer que ceux-là, bon nombre de penseurs soutiennent que le corps, aussi humain soit-il, ne se développe pas en vase clos, tel que le suggère la compréhension molaire ou moderne de ce dernier, mais résulte plutôt de pollinisations diverses. Eduardo Kac soutient à ce propos : « Comme vous le savez sans doute, nous sommes tous transgéniques. Les humains ont toujours été transgéniques, pas fabriqués en laboratoires, mais nous avons néanmoins absorbé des matériaux génétiques en provenance de bactéries, de virus, dans notre génome; donc nous avons dans notre génome des matériaux génétiques qui proviennent de non-humains. »⁵¹⁹ En concordance avec cette compréhension de l'existence incarnée, j'aimerais montrer comment le corps, abordé d'un point de vue moléculaire, c'est-à-dire animé par les flux qui le traversent, apparaît dans le travail d'Altmejd, comme étant l'élément principal qui relie les êtres humains au reste du cosmos, rappelant, d'une part, que la charpente corporelle, un terreau fertile aux multiplicités, foisonne de vie, mais aussi, d'autre part, que ce sont les mêmes

⁵¹⁶ Haraway, *When Species Meet*, 3-4.

⁵¹⁷ Alphonso Lingis, « Animal Body, Inhuman Face », dans Cary Wolfe (ed.), *Zoontologies: The Question of the Animal*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, 171.

⁵¹⁸ Cohen, *A Body Worth Defending*.

⁵¹⁹ Edouardo Kac cité dans Baker, « Autoportrait avec humain », 81.

matériaux, mouvements et intensités qui animent les humains, les animaux et les plantes – et cela, depuis la nuit des temps. J'affirmerai ainsi que les figures hybridées d'Altmejd permettent de situer l'humanité à travers une perspective transversale de l'évolution du vivant – d'un passé préhistorique, voire géologique, à un futur très lointain où l'homme tel qu'on le connaît aujourd'hui ne serait plus – insistant, de fait, sur la codépendance et la cohabitation des espèces entre lesquelles l'homme n'est qu'une parmi tant d'autres. Si les loups-garous et les hommes-oiseaux peuvent assurément être entrevus dans cette perspective, les géants d'Altmejd, tout particulièrement les sculptures *Giant 2* (2007), *Le Berger* (2008) [fig 4.15], *Spiderman* (2008) [fig 4.16], et *The Center* (2008) [fig 4.17] transposent encore plus explicitement que les autres figures démoniaques la nature profondément symbiotique et poreuse de l'existence. C'est pourquoi il me semble adéquat de les qualifier de *transgéniques*, dans la mesure où ils mettent en lumière le caractère composite et bigarré de la réalité incarnée.

À l'heure où l'intensité des activités humaines semble engendrer une crise écologique sans précédent, la nécessité de réinscrire l'homme dans son environnement apparaît comme essentielle pour repenser de façon pérenne les liens qui l'unissent à la « nature ». Chez Altmejd, c'est sans conteste par l'intermédiaire du corps, point de connexion avec le monde, que se manifeste d'un point de vue esthétique cette réinscription. La figure du géant, grâce à son corps anthropomorphe, est des plus significatives pour rendre compte de l'existence terrestre de l'homme. Rappelons que dans la mythologie grecque, c'est Gaïa elle-même qui a enfanté des Géants ; la taille démesurée de ces êtres symbolisant la puissance de la Terre. Dans un autre registre, les figures rabelaisiennes Gargantua et Pantagruel manifestent, comme l'a si bien soulevé Bakhtine,⁵²⁰ l'ancrage profond du corps au reste de l'univers par la mise en relief des fonctions vitales, sources d'échanges avec l'extérieur et d'altérations continues. De taille surhumaine (ou surdimensionnée par rapport à l'échelle des spectateurs?), composés de bois, de mousse, de plâtre, de verre, de miroirs et recouverts de poils ou de crins de cheval, les géants d'Altmejd, portés par un concentré d'animalité, sont marqués par la multiplicité et semblent tirer leur puissance et leur gigantisme à même leurs croisements chimériques. Mais plus encore, leurs corps se

⁵²⁰ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*.

présentent comme de véritables microcosmes. Pourvus de nombreux points d'entrées et de sorties, de miroirs et de capteurs, ils s'apparentent à des enchevêtrements dédaléens qui laissent présumer une complexité caverneuse, donnant l'impression au spectateur que la vie grouille en leur sein. Assis à même le sol, *The Giant 2* possède par exemple un corps recouvert de poils et percé de multiples cavités, qui sert d'hôte à diverses créatures. Un écureuil s'y agrippe, et plusieurs oiseaux y ont logé leurs œufs à même certaines de ses alvéoles corporelles. Des plantes en plastique et des champignons prennent également « vie » sur son corps. Plutôt que d'être considérée comme étant extérieure à la figure, la « nature » bourgeonne en elle. En ce sens, l'on peut dire que son corps n'est pas entrevu comme le « motif d'une rupture »,⁵²¹ mais plutôt comme le signe de son inclusion dans le monde.

Asymétriques, les corps des géants s'étendent comme des territoires fertiles, ouverts aux pollinisations. Ce sont des corps nourriciers, hospitaliers aux fusions et aux accouplements parasites. Brouillant les frontières entre ce qui relève de l'humain, de l'animal et du végétal, les corps des géants fonctionnent, dirais-je, sur le mode grotesque, tel qu'entendu par Bakhtine : « *Le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier* ». ⁵²² En cela, il se distancie complètement de la conception moderne du corps qui, rappelons-le, se fonde sur une triple césure qui sépare l'individu du cosmos (idée de l'homme comme étant maître et possesseur de la nature), des autres (préséance de l'individu au profit de la communauté) et de lui-même (primauté de l'âme sur la chair), conditions *sine qua non* de l'emprise de l'Homme sur le monde naturel.⁵²³ Or, loin de l'idéal classique, le corps des géants d'Altmejd n'est pas présenté de façon hermétique comme étant l'enceinte inaliénable de l'individu, une forteresse qui le coupe et le protège du reste du monde. Au contraire, il remet principalement en cause la première rupture

⁵²¹ Expression employée par Le Breton en référence au corps moderne. Le Breton. *Des Visages*, 24.

⁵²² Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, 315. L'auteur souligne.

⁵²³ Voir la discussion sur le corps moderne dans le chapitre « De l'âme humaine au corps animal ».

ontologique, celle qui sépare l'individu du cosmos, qui extirpe l'être humain de son environnement, insistant par là même sur le fait que le sentiment d'être soi n'est pas incompatible avec celui de faire partie d'un tout. Ainsi, aussi poilu qu'un mouton, *Le Berger* se voit traversé par une myriade d'escaliers de glace qui s'enrubannent, tel un labyrinthe infini, autour et à l'intérieur de lui. La circulation moléculaire du dedans vers le dehors et vice-versa semble ainsi favorisée, une manière de montrer son appartenance au monde. Le *Spiderman*, qui ressemble peu au superhéros américain, projette hors de son corps des toiles qui s'apparentent à l'extension de son réseau veineux. Les paumes des mains tournées vers l'avant, il propulse des vaisseaux sanguins, faits de fils de fer, à partir de ses poignets, légèrement entaillés, de ses doigts, de sa poitrine et d'une de ses jugulaires. Décharnés, ses pieds s'étendent au gré des veines qui se dilatent. Bref, son corps tout entier se déplie et se déploie dans l'espace comme s'il voulait y émettre ou y capter quelque chose. Les colosses se présentent comme des points de jonction avec le monde, ouverts ils « absorbe[nt] le monde et [sont] absorbé[s] par ce dernier », pour reprendre les mots de Bakhtine.

Mais plus encore, ce qui est essentiel de souligner par rapport aux géants d'Altmejd, c'est que ceux-ci ne font pas simplement corps avec leur environnement, ils se *définissent* à travers lui et *avec* ceux qui l'habitent. On peut ainsi statuer qu'ils rejoignent les réflexions formulées par Haraway sur l'influence du milieu et des relations interespèces dans le façonnement des êtres humains. Selon la théoricienne, être ce que nous sommes ne résulte pas d'un processus d'exclusion du non-humain, mais dépend davantage des interactions et des relations que nous entretenons avec ceux qu'elle nomme nos « compagnons d'espèces » (*companion species*), à savoir les animaux, les plantes, les bactéries, les virus et les microorganismes que nous côtoyons et qui façonnent notre chair et notre imaginaire. Sous cet angle, l'évolution de tous les êtres vivants, incluant bien sûr les êtres humains, est pensée sous le mode de la symbiogenèse. Cette dernière sous-tend un mouvement de « devenir *avec* » (*becoming with*) qui implique le fait que des êtres d'espèces différentes, vivant en relation, participent à leur co-constitution biologique, ontologique et historique respective, et deviennent en cela des « altérités signifiantes » (*signifiant otherness*). Ainsi, s'il existe assurément des organismes qui peuvent être

nocifs, nuisibles, voire dangereux pour d'autres formes de vie – dont l'organisme que nous sommes –, allant jusqu'à compromettre leur survie, il n'en reste pas moins que la coévolution d'entités hétérogènes s'avère généralement beaucoup plus positive que négative et demeure au fond la règle plutôt que l'exception.⁵²⁴

À travers leur caractère composite, de la présence de leurs compagnons d'espèces et de leurs « altérités signifiantes », les géants d'Altmejd ne peuvent être pensés qu'en termes relationnels (intra ou interactions), mettant ainsi en exergue l'idée que l'hétérogénéité est constitutive des êtres. Par exemple, indissociable de la faune bigarrée qu'il abrite, *The Giant 2* prend part, peut-on croire, à une « chorégraphie ontologique »⁵²⁵ avec l'écureuil, la moufette, les oiseaux et les plantes qui se lovent à lui et participent à cette danse identitaire. Sans pour autant sombrer dans une forme d'isomorphisme (où l'un deviendrait comme l'autre), on peut croire que les différentes créatures de ce bestiaire coloré transforment autant les autres bêtes qu'elles se voient transformées par elles. Les géants d'Altmejd répondent en cela, dans leur manière toute singulière de mettre de l'avant le principe d'enchevêtrement qui les compose, à la définition des figures proposée par Haraway : « Figures are not representations or didactic illustrations, but rather material-semiotic nodes or knots in which diverse bodies and meanings co-shape one another ».⁵²⁶ Avec leurs corps-mosaïques, en état de plasticité continue et mutuelle, ils se définissent dans leur devenir *avec*, faisant écho au principe de symbiogenèse.

Dans la continuité des réflexions qui précèdent, mais dans une perspective plus globale, les œuvres d'Altmejd revisitent notre compréhension des frontières de l'humain. Reflétant le constat qu'il n'existe pas de forme finie, arrêtée, figée de l'homme, elles incarnent l'idée qu'il n'existe pas de rupture nette sur l'échelle de l'évolution humaine, traçant ainsi une ligne continue entre, d'un côté, le préhumain et, de l'autre côté, le posthumain. De la paléanthropologie aux anticipations scientifiques sur l'avenir de l'homme, des ancêtres de l'*homo sapiens* (australopithèques, *homo habilis*, *homo erectus*,

⁵²⁴ Voir Haraway, *When Species Meet* et Cohen, *A Body Worth Defending*.

⁵²⁵ Expression empruntée par Haraway à Charis Thomson auteure de *Making Parents : The Ontological Choreography of Reproductive Technologies*. Haraway, *When Species Meet*, 65.

⁵²⁶ Haraway, *When Species Meet*, 4.

etc.) aux diverses entités posthumaines (cyborgs, robots bioniques, génétiquement modifiés, etc.) qui succéderont potentiellement à ce que « nous » sommes (ou croyons être) aujourd'hui, les géants transgéniques démontrent le paradoxe associé à la volonté d'asseoir une définition tranchée de l'humanité, alors que nous sommes des êtres transitoires en perpétuel devenir, pris entre deux pôles eux-mêmes non figés. S'écartant inévitablement de l'idée que l'homme est une créature divine, façonné par une main unique et à l'image de Dieu, les sculptures d'Altmejd traduisent une vision du vivant qui réfute toute conception universelle et transcendante de l'humanité. Mais plus encore, par le fait qu'elles remuent la conception humaniste de l'homme, elles viennent, dans la lignée d'Haraway, jusqu'à exposer le fait que « nous n'avons jamais été humains »,⁵²⁷ au sens où nous n'avons jamais été réellement détachés, coupés, du reste du cosmos et de nos « altérités signifiantes ».

4.4.1 Conclusion : *The Flux and The Puddle*

Cette vision du monde décentrée de l'humain, marquée par l'excès, la fantaisie et une vision profondément indéterministe du vivant traverse tout le corpus d'Altmejd et s'incarne particulièrement bien dans l'imposante installation *The Flux and The Puddle* (2014) [fig 4.18] où diverses figures humaines, animales et végétales prennent place dans un immense cube de plexiglas (327.7 x 640.1 x 713.7 cm) qui s'apparente à un vivarium. Subdivisée en plusieurs parties poreuses, qui communiquent entre elles, l'œuvre laisse entrevoir simultanément les multiples strates et arborescences d'un univers en pleine métamorphose qui se déplie et se déploie dans l'espace. Des milliers de fils verts, azurs, jaunes et lilas, tendus dans maintes directions au sein du landernau, donnent un aspect coloré saisissant à l'œuvre, tout en suggérant l'idée que des ramifications complexes unissent l'ensemble des figures. De longues files de fourmis portant des œufs sur leur dos parcourent dans cet esprit l'ensemble de l'œuvre et lui insufflent un caractère effervescent. Des éléments hétéroclites, comme des ananas complets et tranchés, des noix de coco, des fleurs et branches en plastique, placés çà et là dans la structure, rendent compte du caractère profondément baroque de la nature. La présence humaine, qui se manifeste à

⁵²⁷ Haraway, *When Species Meet*

travers un certain nombre de figures aux corps morcelés et de fragments corporels (têtes, mains, bras), s'inscrit parfaitement dans ce monde onirique qui bruisse de toute part. Loin des dérives anthropométriques empruntant à la physiognomonie animale, la succession de quatre têtes suggère la transformation graduelle d'un homme en oiseau, ou d'un oiseau en homme, et évoque ainsi de manière positive la parenté entre l'homme et l'animal. Tournée vers l'exubérance, la profusion, le plaisir des sens, l'œuvre *The Flux and The Puddle* rend compte, à l'image de tout le travail d'Altmejd, du fait que l'altérité est une constituante du vivant puisqu'il est lui-même configurateur de différences et animé par une puissante force créatrice.

Conclusion

Conclusion

Dans son ouvrage intitulé *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Elisheva Rosen soutient que l'étude du grotesque n'est pas « un épisode passé, mais [un] chapitre inachevé de la réflexion esthétique »⁵²⁸ dans la mesure où, malgré le fait que la notion du grotesque « habite », « hante » et soit un « jalon important » de cette réflexion, elle n'en demeure pas moins considérablement négligée par celle-ci. Pour expliquer entre autres pourquoi le grotesque est « un maillon manquant » dans la chaîne de la réflexion esthétique, l'auteure rappelle que « l'entreprise de conceptualisation des faits artistiques s'est pour l'essentiel conçue et développée jadis à l'ombre de la tradition néo-classique »⁵²⁹ à partir de laquelle, précise-t-elle, la « connaissance procède d'une pensée de l'ordre ».⁵³⁰ Or, la résurgence du grotesque dans le champ artistique devrait, selon Rosen, être l'occasion de « contribue[r] à réajuster notre compréhension des avancées de la connaissance en art ».⁵³¹ Alors que les postulats esthétiques qui dominaient anciennement la réflexion stipulait, d'une part, que « l'imitation seule tombait sous le coup de la connaissance et participait de l'ordre » et, d'autre part, que « l'innovation quant à elle participait du désordre, de ce qui se laisse décrire plutôt que connaître, et que l'on range globalement sous l'égide du grotesque »,⁵³² la réflexion et les recherches plastiques contemporaines tendent plutôt à s'affranchir des limites jadis posées.

Or, « [q]u'en est-il de l'intrication du grotesque et de la nouveauté dans la réflexion contemporaine ? ».⁵³³ Bien que cette thèse ne porte pas directement sur la notion du grotesque en tant que tel – au sens où elle n'étudie pas la notion sous un angle épistémologique de manière à en revoir en profondeur la définition –, c'est à partir de cette question, posée par Rosen, que je vais conclure mon argumentaire. Car j'estime que

⁵²⁸ Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, 7.

⁵²⁹ Rosen, *Sur le grotesque*, 160.

⁵³⁰ Rosen, *Sur le grotesque*, 160.

⁵³¹ Rosen, *Sur le grotesque*, 7.

⁵³² Rosen, *Sur le grotesque*, 160.

⁵³³ Rosen, *Sur le grotesque*, 153.

mon étude, qui se penche sur les sculptures mi-humaines, mi-animales de Jane Alexander, de Patricia Piccinini et de David Altmejd, peut participer à l'avancement des connaissances et de la réflexion esthétique sur le grotesque et les enjeux qui lui sont liés. Pour démontrer l'apport théorique de cette recherche, il m'apparaît essentiel de revenir, d'une part, sur les prémisses de base qui ont initié ma réflexion et de faire, d'autre part, la synthèse des arguments clés qui l'ont ponctuée.

Tel qu'exposé dans le préambule et dans le premier chapitre, le retour, puis la présence grandissante d'œuvres animalières dans le champ de l'art contemporain traduisent et participent à un changement de paradigme en ce qui concerne la vision moderne du monde. S'écartant complètement des représentations animalières traditionnelles, les œuvres récentes, empruntant notamment la voie de l'esthétique de la « taxidermie ratée » telle que décrite par Baker, se présentent d'abord et avant tout comme des « entités incertaines » (*questioning entities*).⁵³⁴ Loin de se faire rassurantes avec leur apparence ambiguë, elles lézardent la vision ordonnée des choses et mettent plus distinctement en doute la conception cartésienne du monde qui coupe, d'une part, l'homme, « maître et possesseur de la nature », du reste du cosmos et l'oppose, d'autre part, aux (autres) animaux. Sous cet angle et dans la foulée des réflexions émergeant de la philosophie contemporaine et du champ multidisciplinaire des *animal studies*, on peut énoncer, comme on l'a vu, que les œuvres animalières actuelles participent à la révision du statut de l'animal en tant que vis-à-vis conceptuel de l'homme, démontant ainsi un des derniers (et sans doute un des plus tenaces) piliers du système binaire sur lequel s'est fondée (et stabilisée) la pensée occidentale. Pour reprendre les mots de Catherine Grenier, « l'animal [en art] manifeste à la fois le refus de la représentation humaine et de la prévalence anthropocentrique » et exprime en cela « le recentrement de la recherche artistique actuelle sur une interrogation existentielle »⁵³⁵ dans la mesure où la révision critique du statut de l'animal entraîne inéluctablement une reconfiguration de la conception même de l'homme.

⁵³⁴ Baker, *The Postmodern Animal*, 73.

⁵³⁵ Grenier, *La revanche des émotions*, 177-78.

C'est dans ce contexte et à partir de ce nouveau cadre critique dans lequel le statut de l'animal en tant qu'ultime figure de l'altérité de l'homme se trouve révoqué qu'il m'a semblé pertinent de situer la production des sculptures grotesques mi-humaines, mi-animales d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd. L'argument général de ma thèse cherche à démontrer que leurs figures sculptées expriment, à travers leur morphologie hybridée, un décentrement par rapport à la conception moderne de l'homme en ce qu'elles mettent de l'avant la question de l'animalité de l'homme pour mieux penser les différences. Sans me positionner à l'encontre des théories sur le posthumain qui rejoignent plusieurs de mes considérations, j'ai plutôt choisi d'ancrer mon propos dans une posture « amoderne » dans la mesure où il m'apparaît plus pertinent et porteur d'entrevoir leurs œuvres non pas comme faisant miroiter une ère « après » l'humain, mais plutôt comme mettant en exergue le fait que l'animalité de l'homme n'est pas une facette nouvelle, mais une qui a longtemps été cachée et étouffée de notre compréhension de l'homme. Une posture qui rejoint celle d'Haraway qui, dans le prolongement de la pensée de Latour, affirme qu'au fond « nous n'avons jamais été humains ». ⁵³⁶

Comme l'a noté à juste titre Julius, les figures grotesques mi-humaines, mi-animales 1) font fi de la hiérarchie qui place l'homme au-dessus du simple animal et 2) nient la divinité de la forme humaine sur laquelle s'est fondé l'art occidental. ⁵³⁷ Toutefois, contrairement à l'auteur qui entrevoit ces deux transgressions comme une offense directe au genre humain, celles-ci m'apparaissent comme étant particulièrement fécondes et positives précisément parce qu'elles permettent de recadrer l'humanisme moderne, purement anthropocentrique, qui promeut la suprématie de l'homme sur le reste du règne animal. À la lumière des réflexions critiques récentes portant sur la notion d'animalité, il a été démontré que la nécessité de revoir la césure ontologique (biologique et métaphysique) entre les hommes et les animaux dépasse largement – bien qu'elle ne l'exclut pas – la question du bien-être animal dans la mesure où le calcul du sujet se sert du binôme homme/animal pour alimenter et perpétuer divers systèmes d'exploitation au sein même du genre humain. En effet, la logique d'animalisation qui découle de ce calcul

⁵³⁶ Haraway, *When Species Meet*.

⁵³⁷ Julius, *Transgression*, 143-144.

nourrit notamment le sexisme et le racisme, et sert plus globalement à discriminer n'importe quels Autres.

Les sculptures grotesques d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd, tel qu'examiné tout au long de cette thèse, prennent à bras le corps cette problématique en ce qu'elles exposent, par l'entremise de leur hybridité morphologique, le fait que le « conflit entre l'humanité et l'animalité de l'homme »⁵³⁸ se situe d'abord, pour reprendre les mots d'Agamben, « à l'intérieur de l'homme ».⁵³⁹ Et pour cause, loin de permettre une contemplation tranquille, la rencontre avec ces œuvres engendre plutôt un « choc ontologique » qui a pour effet d'ébranler les certitudes en ce qui concerne les contours du sujet et de l'humanité. C'est d'ailleurs en cela qu'elles opèrent dans l'espace de la représentation ce que j'appelle un renversement grotesque. Car, sans faire l'économie de la représentation du corps humain, les sculptures mi-humaines, mi-animales des trois artistes se présentent comme des contre-modèles à la figure du *même*. Loin de la représentation divine et idéalisée du corps humain propre aux canons classiques qui s'est longtemps imposée comme modèle pour symboliser le genre humain, loin de représenter un « type idéal », une représentation unique et stable de l'homme, racialement typée et genrée, ou encore capable de symboliser l'élévation spirituelle et intellectuelle de l'humanité, les sculptures mi-humaines, mi-animales d'Alexander, de Piccinini et d'Altmejd transgressent l'image générique que l'on peut se faire de l'humanité et donnent un ancrage corporel à l'altérité pour mieux envisager plastiquement les différences. Ainsi enchevêtré à la figure humaine, le motif de l'animalité, sert ostensiblement à poser « la question même de l'homme – et de "l'humanisme" – [...] d'une manière nouvelle »,⁵⁴⁰ soit loin de toute vision normative.

Tel qu'abordé dans le chapitre « Zones d'indistinction : l'esthétique de l'*intranquillité* et les sculptures grotesques de Jane Alexander », les œuvres d'Alexander doivent être examinées en relation avec le contexte historique et sociopolitique de l'Afrique du Sud des trois dernières décennies, soit du régime de l'apartheid à la période postapartheid.

⁵³⁸ Agamben, *L'Ouvert*. Citation tirée du résumé de l'ouvrage.

⁵³⁹ Agamben, *L'Ouvert*, 33.

⁵⁴⁰ Agamben, *L'Ouvert*, 33.

Dans une société juridiquement et politiquement organisée pour assurer la suprématie de la minorité blanche sur le reste de la population, le choix initial d'Alexander de se tourner vers les figures mi-animales, mi-humaines apparaît hautement significatif, d'autant plus que les institutions et la formation artistique des années 1980, sous l'égide des Blancs, vouaient toujours un culte aux œuvres de « bon goût » inspirées des grands canons européens. Loin d'être apaisantes, ses sculptures mi-humaines, mi-animales, qui mettent en scène des êtres évoluant dans des situations extrêmement précaires, examinent sans détour les connexions entre le racisme, les processus d'animalisation, l'oppression et la ségrégation. Plus précisément, elles personnifient l'*homo sacer*, soit une figure récemment employée par Agamben pour désigner les êtres dont la vie politique est juridiquement exclue de la cité. Bien qu'elles se déclinent au fil du temps sous trois approches plastiques différentes – que je nomme respectivement « la sculpture de la sensation », « le jeu des masques » et « le ban et la vie nue » –, les grotesques d'Alexander répondent globalement à une esthétique de l'*intranquillité*, c'est-à-dire une esthétique non cathartique qui, par l'ambivalence et la violence du sujet représenté, plonge, d'une part, le spectateur dans un état d'inconfort psychique et somatique, mais qui est aussi, d'autre part, susceptible de le hanter *a posteriori*. En somme, à travers leur hybridité, les œuvres d'Alexander exposent la vulnérabilité commune aux êtres et invitent en cela le spectateur à s'interroger sur la valeur de la vie et sur les facteurs qui le disposent à vouloir protéger certaines vies au détriment des autres.

Comme en fait état le chapitre « L'esthétique du mêmautre ou le “fruit des songes” de Patricia Piccinini », les chimériques hyperréalistes de Piccinini doivent pour leur part être examinées à l'aune des avancées biotechnologiques actuelles. Vraisemblables à s'y m'éprendre, elles font assurément écho aux chimères biologiques engendrées en laboratoire. Mais plus qu'un commentaire sur les nouvelles (et futures) possibilités transgéniques, les sculptures de Piccinini sondent, d'une part, l'imbrication entre la nature et la culture, deux catégories maîtresses de la pensée occidentale, et démontent, d'autre part, toute vision générique du genre humain. L'esthétique des œuvres, que je qualifie de *mêmautre*, cherche à brouiller les frontières corporelles du regardeur dans la mesure où celui-ci est incapable de départager clairement ce qui, des créatures, appartient

à la morphologie humaine ou animale, le ramenant inéluctablement à sa propre animalité. Sans être utopique ni dystopique, le travail de Piccinini s'engage, pourrait-on dire, sur ce que Haraway appelle la « promesse des monstres », c'est-à-dire qu'elle se sert de la (science) fiction et de la puissance de l'imaginaire pour proposer un *autre* monde peuplé de créatures « inappropriées » ; un monde certes imparfait, mais où les liens entre les êtres – humains et non humains – pourraient être repensés hors de tout système d'exploitation. C'est dans cette veine que le travail de Piccinini revisite la longue association entre les femmes et les monstres, exposant comment cette association qui entrevoit les femmes non seulement comme des créatures monstrueuses, mais aussi comme les génitrices potentielles de monstres, a servi d'instrument pour réguler le corps, la sexualité et l'imaginaire des femmes. Ainsi, dans la mesure où Piccinini est une femme artiste, créatrice de figures monstrueuses de surcroît, il m'a semblé pertinent d'examiner ses chimères, très souvent féminines, en fonction de trois registres de reproduction – la représentation artistique, la conception biologique et la reproduction biocybernétique – qui, souvent, se superposent idéologiquement pour servir un discours patriarcal et hétéronormatif du genre humain.

Enfin, suivant l'interprétation darwino-deleuzienne de l'art développée par Grosz, une interprétation qui relie la création artistique à celles de la diversité du vivant, le chapitre « David Altmejd : excès, animalité, érotisme » cherche à démontrer que le travail d'Altmejd véhicule l'idée selon laquelle l'altérité est une composante fondamentale du vivant. Plus spécifiquement, ses loups-garous, homme-oiseaux et géants transgéniques, trois figures récurrentes de son travail, transposent par l'intermédiaire de leurs corps une vision profondément indéterministe et non anthropocentrique de la nature et de l'existence, rejoignant ainsi la conception bakhtinienne du grotesque. Fantaisistes et « démoniaques », au sens de Deleuze et Guattari, les figures mutantes, transgéniques et sensuelles de l'artiste célèbrent la profusion chaotique, foncièrement créatrice et jouissive du monde, et viennent en cela contrecarrer la vision théologique, mimologique et essentialiste de la nature. Représentés en plein cycle de métamorphose, les lycanthropes d'Altmejd, par exemple, ne représentent pas tant la chute de l'individu avalé par ses pulsions sexuelles primitives et destructrices, mais incarnent plutôt le *devenir autre* de

l'existence, mettant ainsi de l'avant le mouvement perpétuel qui anime la vie. La teneur (homo)érotique des figures, particulièrement frappante chez les hommes-oiseaux, souligne le fait que la sexualité et l'art, tel que le souligne Grosz, ne sont pas mus en premier lieu par la fonction de reproduction, mais motivés par le plaisir des sens. Elles mettent concurremment de l'avant le fait que le désir et l'exaltation des corps, tous deux liés à la sexualité, se moquent de la conception hétéronormative de la nature. Enfin, ce que les géants anthropomorphes et transgéniques d'Altmejd évoquent tout particulièrement, c'est le fait que l'évolution des êtres (humains, comme non humains) ne se fait pas en vase clos, mais résulte forcément d'une coévolution, insistant sur le fait que ce que « nous » sommes dépend en grande partie, comme dirait Haraway, de nos multiples « altérités signifiantes » (*significant otherness*).

Pour répondre à la question de Rosen – laquelle, adaptée directement à mon objet d'étude pourrait se lire ainsi : qu'en est-il de l'intrication des grotesques mi-humains, mi-animaux dans l'art contemporain? –, je statuerais qu'elle expose « la fin de l'exception humaine »⁵⁴¹ comme un tremplin pour repenser et *re-matérialiser* la conception de l'homme, et ce, loin de toute vision hégémonique de la personne.

⁵⁴¹ Je fais ici un clin d'œil au titre de l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer *La fin de l'exception humaine*.

Bibliographie

- ADAMS, Carol J. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Continuum, 1990.
- AGAMBEN, Giorgio. *État d'exception. Homo Sacer II*. Trad. de l'italien par Joël Gayraud, Paris : Seuil, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris : Seuil, 1997 [1995].
- AGAMBEN, Giorgio. *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*. Trad. de l'italien par Joël Gayraud, Paris : Rivages poche, 2006 [2002].
- ALEXANDER, Jane. *Aspects of Violence and Disquietude in Late Twentieth Century Three-Dimensional Human Figuration*. Mémoire de maîtrise non publié, Johannesburg : Université Witwatersrand, 1988.
- ALEXANDER, Jane. *Jane Alexander*. Berlin : Hatje Cantz, 2003.
- ALOI, Giovanni. *Art and Animals*. New York, Londres : I.B Tauris, 2012.
- AMIN, Ash « When Boundaries are Crossed: Jane Alexander An Being Human », dans Pep Subirós (ed.), *Jane Alexander: On Being Human*. New York : Museum for African Art, 2011, 5-7.
- ANKER, Suzanne et Dorothy Nelkin. *The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age*. Cold Spring Harbor : Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004.
- BADINTER, Elisabeth. *Conflit. La femme et la mère*. Paris : Flammarion, 2010.
- BAKER, Steve. « Autoportrait avec humain : en accompagnant les autres animaux de l'art », dans Bruno Sibona (ed.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*. Paris : L'Harmattan, 2009, 71-89.
- BAKER, Steve. *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation*. Manchester : Manchester University Press, 1993.
- BAKER, Steve. *The Postmodern Animal*, Londres : Reaktion Books, 2000.
- BAKER, Steve. « What Does Becoming-Animal Look Like? », dans Nigel Rothfels (ed.), *Representing Animals*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 2002, 67-98.

- BAKER, Steve. « "You Kill Things to Look at Them": Animal Death in Contemporary Art », dans The Animals Studies Group (ed.), *Killing Animals*. Urbana : University of Illinois, 2006, 69-98.
- BAKER, Steve. *Artiste Animal*. Minnesota : Minnesota Press, 2013.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1965.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrations. Essai sur la légende des formes*. Paris : Flammarion, 1983.
- BARIDON, Laurent et Martial Guédron. *Hommeanimal : Histoires d'un face à face*. Strasbourg : Musées de Strasbourg, 2004.
- BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève : Skira, 1955.
- BATCHELOR, David. *Chromophobia*. Londres : Reaktion Books, 2000.
- BERARD, Claude. « Le corps bestial », dans Claude Reichler (ed.), *Le corps et ses fictions*. Paris : Editions de Minuit, 1983, 43-54.
- BERGER, John. « Why Look at Animals? », dans John Berger, *About Looking*. New York : Vintage Books, 1991 [1980], 3-28.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres : Penguin Books, 1990 [1972].
- BETTERTON, Rosemary. « Promising Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity, and Maternal Imagination », *Hypatia*, 2006, 21 (1), 80-100.
- BICK, Tenley. « Horror Histories. Apartheid and the Abject Body in the Work of Jane Alexander », *African Arts*, Hiver 2010, 4, 3-40.
- BIGO, Didier. « Security and Immigration: Towards a Critique of the Governmentality of Unease », *Alternatives*, 2002, 27 (1), 63-92.
- BIKO, Steve. *I write what I like*. Johannesburg : Picador Africa, 2004 [1978].
- BLUM, Elena. « Affaire Taubira, Kyenge, Diaby... les autres politiciens européens confrontés au racisme », *Jeune Afrique*, 22 novembre 2013, [En ligne] <http://www.jeuneafrique.com> (consulté le 25 novembre 2013).
- BOURBEAU, Philippe. *The securitization of migration*. New York : Routledge, 2011.
- BOUTANG, Pierre-André. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze : avec Claire Parnet*, Éditions Montparnasse, 2004 [1988].

- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 1994.
- BRAIDOTTI, Rosi. « Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences », dans Nina Lykke et Rosi Braidotti (eds.), *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*. Londres : Zed Books, 1996, 135-151.
- BROGLIO, Ron. *Surface Encounters. Thinking with Animals and Art*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011.
- BUCKRIDGE, Steeve O. *The language of Dress: Resistance and Accommodation in Jamaica, 1760-1890*. Mona, Jamaïque : University of West Indies Press, 2004.
- BURGAT, Florence. « Animalité », dans Encyclopédie Universalis, 2004, [En ligne], www.universalis.fr/auteurs/florence-burgat/ (consulté le 10 juin 2012).
- BURGAT, Florence. *Animal, mon prochain*. Paris : Odile Jacob, 1997.
- BURGAT, Florence. « Les xénotransplantations : le mélange de l'animal et de l'être humain? », dans Marie-Hélène Parizeau et Georges Chapouthier (eds.), *L'être humain, l'animal et la technique*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2007, 121-134.
- BURGAT, Florence. « Logique de la légitimisation de la violence. Animalité vs humanité », dans *Bibliothèque virtuelle du droit des animaux*, 1999, [En ligne], <http://bibliodroitsanimaux.voila.net/florenceburgatlegitimationviolence.html> (consulté le 10 juin 2012).
- BUTLER, Judith. *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Trad. de l'anglais par Joëlle Marelli, Paris : Zones, 2010.
- BUTLER, Judith. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*. Trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, 2009.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 2006 [1990].
- BUTLER, Judith. *Humain, inhumain, le travail critique des normes : Entretiens*. Trad. de l'anglais par Christine Vivier, Paris : Éditions Amsterdam, 2005.
- BUTLER, Judith. *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Trad. de l'anglais par Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris : Éditions Amsterdam, 2005 [2004].

- BUTLER, Ruth. *Western sculpture: Definitions of Man*. Boston : New York Graphic Society, 1975.
- CAUSEY, Andrew. *Sculpture since 1945*. Oxford : Oxford University Press, 1998.
- CHAN, Crystal. « Sélection dénaturé. Gagnant du prix Sobey », *La Scena*, Hiver 2010, 12-15.
- CHASTEL, André. *La Grottesque*. Paris : Le Promeneur, 1988.
- CHRISTENSEN, Timothy. « The “Bestial Mark” of Race in The Island of Dr. Moreau », *Criticism*, 2004, 46 (4), 575-595.
- CLAIR, Jean. *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art. Homoncules, Géants et Acéphales*. Paris : Gallimard, 2012.
- CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton : Princeton University Press, 1984 [1956].
- CLARK, Nancy L. et William H. Worger. *South Africa: The Rise and Fall of Apartheid*. New York : Pearson Longman, 2004.
- COETZEE, J. M. *The Lives of Animals*. Princeton : Princeton University Press, 2001 [1999].
- COHEN, Ed. *A Body Worth Defending*. Durham : Duke University Press Books, 2009.
- COHEN, Françoise. « L'hypothèse animale », dans Jacques Durand, Françoise Cohen, Brigitte Léal et Catherine Grenier (eds.), *La part de l'autre*. Paris : Actes Sud/Carré d'Art, 2002, 13-19.
- COHEN SHABOT Sara, « The Grotesque Body : Fleshing Out the Subject », dans Silke Horstkotte et Esther Peeren (eds.), *The Shock of the Other : Situating Alterities*. Amsterdam, Rodopi, 2007, 57-68.
- CONNELY, Frances S. (ed.). *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2003.
- COOPER, Paul Stephen. *The Grotesque as it appears in selected sculpture by Jane Alexander*. Mémoire de maîtrise non publié, Johannesburg : Université Witwatersrand, 2002.
- COX, Christopher. « Of Humans, Animals and Monsters », dans Nato Thompson (ed.), *Becoming Animal. Contemporary Art in the Animal Kingdom*. Cambridge : MIT Press/MASS MoCA Publications, 2005, 18-25.

- DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford : Oxford University Press, 2006 (1976).
- DE BLOIS, Ariane. « Loups-garous, hommes-oiseaux et géants : les créatures hybrides dans l'œuvre de David Altmejd », dans Bruno Sibona (ed.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*. Paris : L'Harmattan, 2009, 107-119.
- DE BLOIS, Ariane. « Dé/masquer l'autre : La question de l'animalisation dans *Maus* d'Art Spiegelman », *Lignes de Fuite*, 2010, [En ligne], http://www.lignes-de-fuite.net/article.php?id_article=152 (consulté le 29 décembre 2012).
- DE FONTENAY, Elisabeth. *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris : Fayard, 1998.
- DE FONTENAY, Elisabeth. *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*. Paris : Albin Michel, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002 [1981].
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 2005 [1975].
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Milles Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit, 1991.
- DE MEREDIEU, Florence. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris : Larousse, 2004 [1994].
- DERRIDA, Jacques. « Il faut bien manger ou le calcul du sujet », Entretien avec Jean-Luc Nancy, *Cahiers Confrontation*, 1989, 20, [En ligne]. http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/derrida_manger.htm (consulté le 20 juin 2009).
- DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris : Galilée, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Le dernier mot du racisme*, 1983, [En ligne], <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/racisme.htm> (consulté le 22 novembre 2012).
- DERRIDA, Jacques. *Points De Suspension : Entretiens*. Paris : Galilée, 1992.
- DERRIDA, Jacques et Elisabeth Roudinesco. *De quoi demain... Dialogue*. Paris : Flammarion, 2001.

- DERY, Louise. *David Altmejd. The Index*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 2007.
- DERY, Louise. *David Altmejd. Métamorphose*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 2006.
- DESCARTES, René. *Discours de la méthode*. Paris : Mille et une nuits, 2000 [1637].
- DESPRET, Vinciane. « La différence comme occasion de pertinence : la question de l'animal », *Cahiers de psychologie clinique*, 2002, 1 (18), 9-28, [En ligne], www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2002-1-page-9.htm (consulté le 1^{er} septembre 2010).
- DISERENS, Corinne. « Shifting Perception of Reality », dans David Goldblatt, *Fifty-One Years*. Barcelone, Musée d'art contemporain de Barcelone, 2002, 5-11.
- DONALD, Diana. *Picturing Animals in Britain: 1750-1850*. Londres : Yale University Press, 2007.
- DOWNEY, Anthony. « Zones of Indistinction. Giorgio Agamben's 'Bare Life' and the Politics of Aesthetics », *Third Text*, 2009, 23 (2), 109-125.
- DU COUDRAY Chantal Bourgault. *The Curse of the Werewolf. Fantasy, Horror, and the Beast Within*. Londres : I.B.Tauris, 2006.
- ENWEZOR, Okwui. « The Enigma of the Rainbow Nation: Contemporary South African Art et the Crossroads of History », dans Sophie Perryer (ed.), *Personal Affects: Power and Poetic in South African Contemporary Art*. New York : Museum of African Art, 2004, vol.1, 23-43.
- ETTER, Valérie. *Le monstre dans l'art contemporain. Le corps (humain et animal) réinventé*. Thèse de doctorat en arts visuels, Strasbourg : Université de Strasbourg, 2012.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte & Syros, 2002 [1961].
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1971 [1952].
- FERNANDEZ, Laura et Patricia Piccinini. *The Naturally Artificial World*. 2007, [En Ligne], www.patriciapiccinini.net (consulté le 11 août 2011).
- FERREDAY, Debra. « Becoming deer: Nonhuman drag and online utopias », *Feminist Theory*, 2011, 12 (2), 219-225.
- FRANKLIN, Adrian. *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-animal Relations in Modernity*. London : Sage, 1999.

- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Trad. de l'allemand par Fernand Cambon, Paris : Gallimard, 2001.
- FRIED, Michael. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago : University Of Chicago Press, 1998.
- FUDGE, Erica. *Animal*. Londres: Reaktion Books, 2002.
- GENEL, Katia. « Le biopouvoir chez Foucault et Agamben », *Methodos*, 2004, 4, [En ligne], <http://methodos.revues.org/131> (consulté le 01 mars 2011).
- GILDENHARD, Ingo. « Ontological fluidity », dans Pep Subirós (ed.), *Jane Alexander: On Being Human*. New York : Museum for African Art, 2011, 178-179.
- GILMAN, Sander. « The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality », dans Kymberley N. Pinder (ed.), *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*. New York : Routledge, 2002, 119-138.
- GOULD, Stephen Jay. *La mal-mesure de l'homme : l'intelligence sous la toise des savants*. Trad. de l'anglais par Jacques Chabert. Paris : Odile Jacob, 1997 [1981].
- GRELET, Stany et Mathieu Potte-Bonneville. « Une biopolitique mineure : entretien avec Giorgio Agamben », *Vacarme*, Hiver 2000, 10, [En ligne], <http://www.vacarme.eu.org/article255.html> (consulté le 10 novembre 2012).
- GRENIER, Catherine. *La Revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*. Paris : Seuil, 2008.
- GROENSTEEN, Thierry. *Animaux en cases. Une histoire critique de la bande dessinée*. Paris : Futuropolis, 1987.
- GROSZ, Elizabeth. *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham et Londres : Duke University Press, 2011.
- GROSZ, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York : Columbia University Press, 2008.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington : Indiana University Press, 1994.
- HARAWAY, Donna J. « A Game of Cat's Cradle: Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies », *Configurations*, 1994, 2 (1), 59-71.

- HARAWAY, Donna J. « Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape », dans Joan Scott et Judith Butler (eds.), *Feminists Theorize the Political*. New York : Routledge, 1992, 86-100.
- HARAWAY, Donna J. *Modest-Witness@Second-Millennium.FemaleMan-Meets-OncoMouse: Feminism and Technoscience*. New York : Routledge, 1997.
- HARAWAY, Donna J. *Primate Visions: Gender, race, and nature in the world of modern science*. New York : Routledge, 1990.
- HARAWAY, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York : Routledge, 1991.
- HARAWAY, Donna J. *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country*, 2007, [En ligne], <http://www.patriciapiccinini.net/essay.php> (consulté le 1er juin 2010).
- HARAWAY, Donna J. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago : Prickly Paradigm Press, 2003.
- HARAWAY, Donna J. « The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others », dans Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula A. Treichler (eds.), *Cultural Studies*. New York : Routledge, 1992, 295-337.
- HARAWAY, Donna J. *When Species Meet*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003.
- HAUSER, Jens. « Derrière l'Animal l'Homme? Altérité et parenté de l'art biotech' », *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques*, 2003/2004, 8, 397-431.
- HEGEL, G. W. F. *L'art classique*. Paris : Aubier-Montaigne, 1964 [1832].
- HEIDEGGER, Martin. *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*. Trad. de l'allemand par William McNeill et Nicholas Walker. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1995 [1983].
- HENNESSEY, Peter. « Patricia Piccinini's Offspring », 2002, [En ligne], <http://www.patriciapiccinini.net/> (consulté le 7 janvier 2013).
- HUET, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge : Harvard University Press, 1993.
- HUYSEN, Andreas. *La hantise de l'oubli. Essais sur les résurgences du passé*. Paris : Éditions Kimé, 2011.
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit, 1977.

- IRIGARAY, Luce. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- JAMAL, Ashraf. « Jane Alexander: Integration Programme », dans Sue Williamson et Ashraf Jamal (eds.), *Art in South Africa : the Future Present*. Le Cap : David Philip Publishers, 1996.
- JONES, Amelia. « Bodies – Introduction », dans Amelia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*. New York : Routledge, 2003, 471-474.
- JONES, Amelia. *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998.
- JONES, Amelia. « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », dans Tracey Warr (ed.), *Le corps de l'artiste*. Paris : Phaidon, 2005, 16-47.
- JOHNSON, R. W. *South Africa's brave new world: the beloved country since the end of apartheid*. Londres : Penguin Books, 2010.
- JOYEUX, Laure. *Les animalités de l'art. Modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*. Thèse de doctorat en « Art: histoire, théorie, pratique », Bordeaux : Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2013.
- JULIUS, Anthony. *Transgression. The Offences of Art*. Chicago : University of Chicago Press, 2002.
- KAC, Edouardo. *LAPIN PVF*. 2000, [En ligne], <http://www.ekac.org/lapinpvf.html> (consulté le 9 juillet 2009).
- KALOF, Linda. *Looking at Animals in Human History*. Londres : Reaktion Books, 2007.
- KAYSER, Wolfgang J. *The Grotesque in Art and Literature*. Indianapolis : Indiana University Press, 1963 [1957].
- KEMP, Martin. *The Human Animal in Western Art and Science*. Chicago : The University of Chicago Press, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. « Sculpture in the Expanded Field », *October*, Printemps 1979, 8, 30-44.
- KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Boston : MIT Press, 1981 [1977].
- LAFARGUE, Bernard (ed.). « Animaux d'artistes », *Figures de l'Art. Revue d'Études Esthétiques*, 8, Pau : Publications de l'Université de Pau, 2003/2004.

- LAFARGUE, Bernard. « Dans l'oeil de la bête », *Figures de l'Art. Revue d'Études Esthétiques*, 2003-2004, 8, 13-68.
- LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*. Paris : Klincksieck, 2004.
- LATOUR, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : Editions La Découverte, 2005 [1991].
- LE BRAS-CHOPARD, Armelle. *Le Zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*. Mesnil-sur-l'Estrée : Plon, 2000.
- LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010 [1995].
- LE BRETON, David. *Des Visages. Essai d'anthropologie*. Paris : A. M. Métailié, 1992.
- LE GARREC, Jean. *Rapport fait au nom de la commission des affaires culturelles, familiales et sociales sur la proposition de loi, adoptée par le Sénat, relative à la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud*, Assemblée nationale française, 2002, [En ligne], <http://www.assemblee-nationale.fr/11/rapports/r3563.asp> (consulté le 5 avril 2014).
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*. Paris : Hermann, 1990 [1766-1768].
- LEVINAS, Emmanuel. « Le visage et l'extériorité », dans *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Paris : Le Livre de poche, coll. «biblio essais», 1998, 201-277.
- LINGIS, Alphonso. « Animal Body, Inhuman Face », dans Cary Wolfe (ed.), *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003, 165-182.
- LIPPIT, Akira Mizuta. « From Wild Technology to Electric Animal », dans Nigel Rothfels (ed.), *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press, 2002, 119-36.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. New York : Routledge, 2005 [1998].
- LYKKE, Nina. « Introduction », dans Nina Lykke et Rosi Braidotti (eds.), *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*. Londres : Zed Books, 1996, 1-10.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit, 2005, [1979].

- LYOTARD, Jean-François. *Moralités Postmodernes*. Paris : Galilée, 2005.
- MALAMUD, Randy. « Zoo Spectatorship », dans Linda Kalof et Amy Fitzgerald (eds.), *The Animal Reader*. New York : Berg, 2007, 219-236.
- MANDELA, Nelson. *Long Walk to Freedom*. New York : Hachette, 1995 [1994].
- MARTIN, Ernest. *Histoire des monstres : depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris : C. Reinwald et Cie, 1880, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k862776/f3.image> (consulté le 29 décembre 2012).
- MCDONALD, Hélène. *Erotic Ambiguities: The Female Nude in Art*. New York : Routledge. 2000.
- MCEVILLEY, Thomas C. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York : Allworth Press, 1999.
- MCGEE, Julie. « Canons Apart and Apartheid Canons: Interpellations beyond the Colonial in South Africa Art », dans Anna Bryski (ed.), *Partisan Canons*. Durham, NC et Londres : Duke University Press, 2007, 289-308.
- MCHALE, Brian. « What Was Postmodernism ? or, The Last of the Angel », dans Silke Horstkotte et Esther Peeren (eds.), *The Shock of the Other: Situating Alterities*. Amsterdam : New York, Rodopi, 2007, 39-56.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. « L'animalité », dans Maurice Merleau-Ponty, *La nature. Notes. Cours du Collège de France*. Paris : Seuil, 1995 [1968], 187-259.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Œuvres*. Paris : Quarto Gallimard, 2010.
- MICHAUD, Éric. *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Paris : Gallimard, 1996.
- MICHAUD, Éric. « The Descent of the Image », dans Olivier Asselin, Johanne Lamoureux et Christine Ross (eds.), *Precarious visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*. Montréal : McGill-Queens University Press, 2008, 355-379.
- MIKI, Akiko. « Making invisible relationships visible: Jane Alexander and the act of sculpting », dans Jane Alexander, *Jane Alexander*. Berlin : Hatje Cantz, 2003, 21-27.
- MITCHELL, W. J. T. « The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction », *Modernism/Modernity*, 2003, 10 (3), 481-500.

- MITCHELL, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago : University of Chicago Press, 2006.
- MITCHELL, W.J.T. *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago : University of Chicago Press, 2011.
- MOREL, Philippe. *Les Grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris : Flammarion, 2001 [1997].
- MORIZEAU, Jacques et Roger Pouivet. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin, 2007.
- NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. New York : Routledge, 2001 [1992].
- NELSON, Charmaine. *The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-Century America*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007.
- NGAI, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge : Harvard University Press, 2007.
- NJAMI, Simon. « A turbulent silence », dans Jane Alexander, *Jane Alexander*. Berlin : Hatje Cantz, 2003, 11-19.
- NOCHLIN, Linda. « Why Have There Been No Great Women Artists? », dans Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York : Harper and Row, 1988, 145-178.
- NOLTE, Jaqueline. « Jane Alexander. Sculpture and Photomontage », *Third Text*, 1996, 10 (36), 99-101.
- OGUIBE, Olu. « Jane Alexander », dans *Fresh Cream*. New York : Phaidon, 1999, 64.
- ONFRAY, Michel. *Féeries anatomiques : généalogie du corps faustien*. Paris : Grasset, 2003.
- ONFRAY, Michel. *Le souci des plaisirs. Construction d'une érotique solaire*. Paris : Flammarion, 2008.
- OST, Isabelle. « Introduction », dans Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (eds.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, 9-10.
- PARÉ, Ambroise. *Des monstres et des prodiges*. Genève : Droz, 1971 [1573].

- PARIZEAU, Marie-Hélène. « Chimères : l'animal humanisé ou l'humain animalisé? », dans Marie-Hélène Parizeau et Georges Chapouthier (eds.), *L'être humain, l'animal et la technique*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2007, 163-195.
- PEFFER, John. « Animal Bodies/Absent Bodies: Disfigurement in Art After Soweto », *Third Text*, 2003, 17 (62), 71-83.
- PEFFER, John. *Art and the End of Apartheid*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009.
- PICCININI, Patricia. « In Another Life », 2006, [En ligne], www.patriciapiccinini.net (consulté le 11 août 2009).
- PICCININI, Patricia. *Protein Lattice*. 1997, [En ligne], www.patriciapiccinini.net (consulté le 11 août 2009).
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. New York : Routledge, 1999.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*. New York : Routledge, 2006 [1987].
- POPLAK, Richard. *Ja No Man: Growing Up White in Apartheid Era South Africa*. Toronto : Penguin Canada, 2007.
- POWELL, Ivor. « Inside and Outside of History », *Art South Africa*, 2007, 5 (4), 32-38.
- PRICE, Janet et Margrit Shildrick (eds.). *Feminist Theory and the Body: a Reader*. New York : Routledge, 1999.
- RADFORD, Benjamin. « The Human-Dog Hybrid Hoax », *Live Science*, 18 août 2009, [En ligne], <http://www.livescience.com/strangenews/090818-human-dog-hybrid.html> (consulté le 30 novembre 2010).
- RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible esthétique et politique*. Paris : La fabrique, 2000.
- RANCIERE, Jacques. « The Janus-Face of Politicized Art. Jacques Rancière in Interview with Gabriel Rockhill », dans *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. New York : Continuum, 2006.
- REMY, Catherine. « Le cochon est-il l'avenir de l'homme? Les xénogreffes et l'hybridation du corps humain », *Terrain*, 2009, 52, 112-125.
- RICOT, Jacques. *Étude sur l'humain et l'inhumain*. Paris : Pleins Feux, 1998 [1997].

- ROBERTS, Mark S. *The Mark of the Beast: Animality and Human Oppression*. West Lafayette : Purdue University Press, 2008.
- ROSEN, Elisheva. *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- ROSENTHAL, Mark. « William Kentridge. A Portrait of the Artist », dans Mark Rosenthal (ed.), *K5. William Kentridge. Five Themes*. San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, 2009.
- ROSS, Christine. « Redefinitions of abjection in contemporary performances of the female body », dans France S. Conneley (ed.), *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, 281-290.
- ROTHFELS, Nigel (ed.). *Representing Animals*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 2002.
- ROUSSEAU, Jonathan. « Grotte, *grotta*, excavation, *grottesca*, grotesque », dans Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (eds.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, 45-62.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La fin de l'exception humaine*. Paris : Gallimard, 2007.
- SEARLE, Adrian. « Empty-headed horror », *The Guardian*, 28 octobre 2008, Arts, 21.
- SHEEHAN, James J. et Morton Sosna (eds.). *The Boundaries of Humanity: Humans, Animals, Machines*. Berkeley : University of California Press, 1991.
- SHILDRICK, Margrit. *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. Londres : Thousand Oaks, New Delhi : SAGE Publications, 2002.
- SHILDRICK, Margrit. *Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and (Bio)ethics*. New York : Routledge, 1997.
- SHILDRICK, Margrit. « Maternal Imagination: Reconceiving First Impressions », *Rethinking History*, 2000, 4 (3), 243-260.
- SHILDRICK, Margrit. « This Body Which Is Not One: Dealing with Differences », *Body & Society*, 1999, 5 (2-3), 77-92.
- SHILDRICK, Margrit et Janet Price (eds.). *Vital Signs: Feminist Reconfigurations of the Bio/ological Body*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998.
- SINGER, Peter. *Animal Liberation*. New York : Ecco, 2002 [1975].

- SINGER, Peter. « Animal Liberation or Animal Rights? », dans Linda Kalof and Amy Fitzgerald (eds.), *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. New York : Berg, 2007, 14-22.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus: A Survivor's Tale. My Father Bleeds History (volume I)*. New York : Pantheon Books, 1986.
- SPRINGER, Claudia. « The pleasure of the interface », dans Jenny Wolmark (ed.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999, 34-54.
- SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York : Picador, 2003.
- STOICHITA, Victor I. *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie des simulacres*. Genève : Droz, 2008.
- SUBIROS, Pep. « On Being (and Becoming) Human: Notes on Jane Alexander's Mutant Universe », dans Pep Subirós (ed.), *Jane Alexander on Being Human*. Durham : Institute of Advanced Study, 2009, 13-20.
- SUBIROS, Pep (ed.). *Jane Alexander on Being Human*. Durham : Institute of Advanced Study, 2009.
- SUBIROS, Pep (ed.). *Jane Alexander: Surveys (from the Cape of Good Hope)*. New York : Museum for African Art, 2011.
- SUMMERS, David. « The Archaeology of the Modern Grotesque », dans France S. Conneley (ed.), *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, 20-46.
- THOMPSON, Leonard. *The Political Mythology of Apartheid*. New Haven : Yale University Press, 1985.
- THOMPSON, Nato (ed.). *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*. Cambridge : MIT Press/MASS MoCA Publications, 2005.
- TRINH, Minh-ha T. « She, the Inappropriate/d Other », *Discourse*, 1986-1987, 8.
- TRINH, Minh-ha T. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington : Indiana University Press, 1989.
- TUTU, Desmond *et al.* *Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report. Volume One*. 1998.
- TYLER, Imogen « Against abjection », *Feminist Theory*, Avril 2009, 10 (1), 77-98.

- VAN ROBBROECK, Lize. « Writing White on Black. Identity and Difference in South African Art Writing of Twentieth Century », *Third Text*, 2003, 17 (2), 171-182.
- WALL, Angela. « Mothers, Monsters and Family Values », dans Janine Marchessault et Kim Sawchuk (eds.), *Wild science: reading feminism, medicine, and the media*. New York : Routledge, 2000, 167-184.
- WALLERSTEIN, Immanuel. « The Construction of Peoplehood: Racism, Nationalism, Ethnicity », *Sociological Forum*, Printemps 1987, 2 (2), 373-388.
- WELLS, H. G. « The Island of Doctor Moreau », dans Judith Witt (ed.), *Making humans: complete texts with introduction, historical contexts, critical essays*. Boston : Houghton Mifflin, 2002 [1896].
- WELSH, David. *The Rise and Fall of Apartheid*. Jeppestown : Jonathan Ball Publishers, 2009.
- WILLER, Thérèse. « Le rapport entre l'homme et l'animal dans l'illustration pour enfants », dans Laurent Baridon et Martial Guédron (eds.), *Hommeanimal : Histoires d'un face à face*. Strasbourg : Musées de Strasbourg, 2004.
- WILLIAM, Linda. « Spectacle or Critique? Reconsidering the meaning of reproduction in the work of Patricia Piccinini », *Southern Review: Communication, Politics and Culture*, 2004, 37 (1), 76-94.
- WILLIAMSON, Sue. *Resistance art in South Africa*. Le Cap : Double Storey Books, 2004 [1989].
- WILLIAMSON, Sue et Ashraf Jamal. *Art in South Africa: the Future Present*. Le Cap : David Philip Publishers, 1996.
- WOLFE, Cary. *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*. Chicago : The University of Chicago Press, 2003.
- WOLFE, Cary (ed.). *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003.
- WOLFE, Cary. « From *Dead Meat* to *Glow in the Dark Bunnies* Seing "The Animal Question" In Contemporary Art », *Parallax*, 2006, 12 (1), 95-109.

Figures



Figure 0.1 Matthew Barney, *The Cremaster Cycle* (1994-2002).

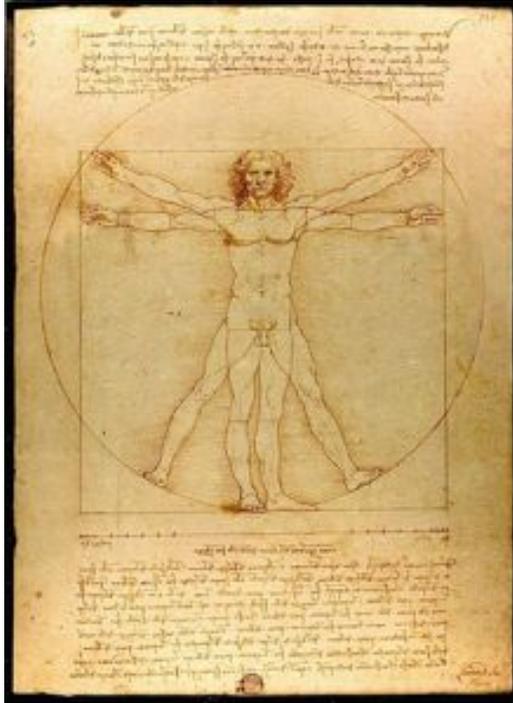


Figure 0.2 Léonard de Vinci, *L'homme de Vitruve* (v. 1492), 34.4 cm × 24.5 cm.



Figure 0.3 Maurizio Cattelan, *Bidibidobidiboo* (1996).



Figure 1.0 Léocharès, *Apollon du Belvédère* (v. 300 av. J.-C.), marbre, 224 cm.



Figure 1.1 L'homme-oiseau de la grotte de Lascaux (v.18000-17000 av. J.-C.).



Figure 1.2 Robert Rauschenberg, *Monogram* (1955-59),
chèvre angora empaillée, pneu, bois.



Figure 1.3 Annette Messager, *Le Repos des pensionnaires* (1971-72),
moineaux empaillés, plumes, laine.

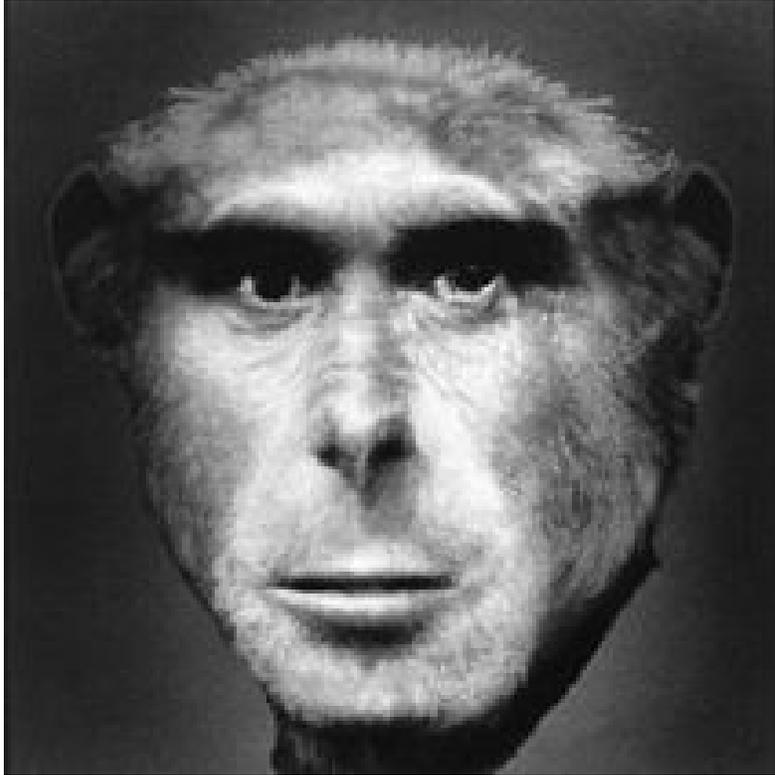


Figure 1.4 Nancy Burson, *Evolution II* (1984).



Figure 1.5 Ed Pien, *Marie Madeleine* (2008), Encre sur papier, 152 cm x 113 cm.



Figure 1.6 Shary Boyle, *The Charmed* (2012), argile, vernis, fourrure, 25.4 x 12.7 x 15.2 cm.



Figure 1.7 Thomas Grünfeld, *Misfit* (deer/girafe) (2001), taxidermie, 210 x 150 x 60 cm.

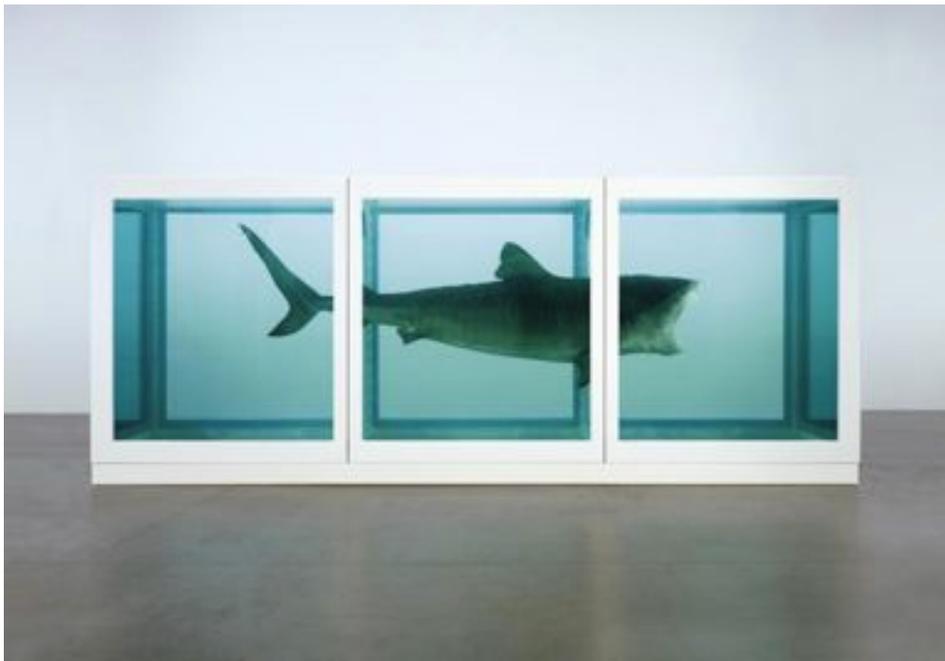


Figure 1.8 Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991).



Figure 1.9. Mark Dion, *Ursus maritimus* (1995), peau de chèvre, base en bois.



Figure 1.10 Bruce Nauman, *Untitled (Two Wolves, Two Deer)* (1989).



Figure 1.11 Angela Singer, *Deer-atize* (2002), taxidermie recyclée, différents matériaux.



Figure 1.12 Tony Matelli, *Fuck'd* (2004), polyacétate, silicone, acier, technique mixte.



Figure 1.13 Carsten Höller, *Orang-outang* (2001), polyvinyle, mousse polyuréthane, polyester, yeux de verre, corne.



Figure 1.14 Berlinde de Bruyckere, *Lost* (2006), peau de cheval, résine, fer, corde, 480 x 205 x 250 cm.

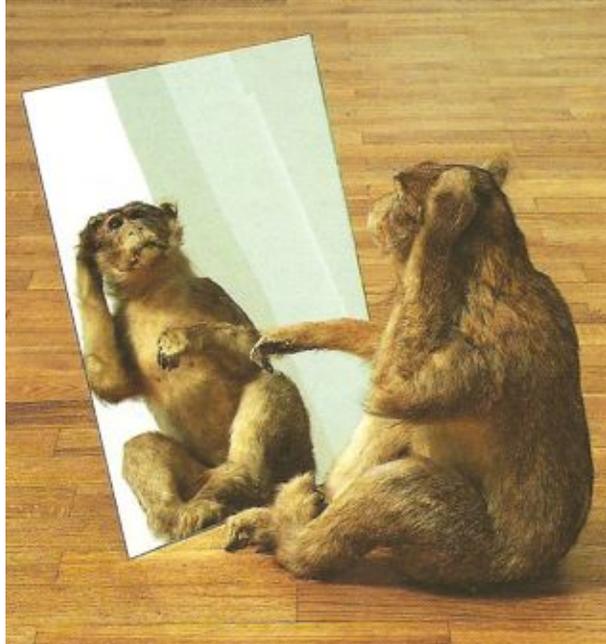


Figure 1.15 Gloria Friedman, *You and Me* (1999), taxidermie, miroir.

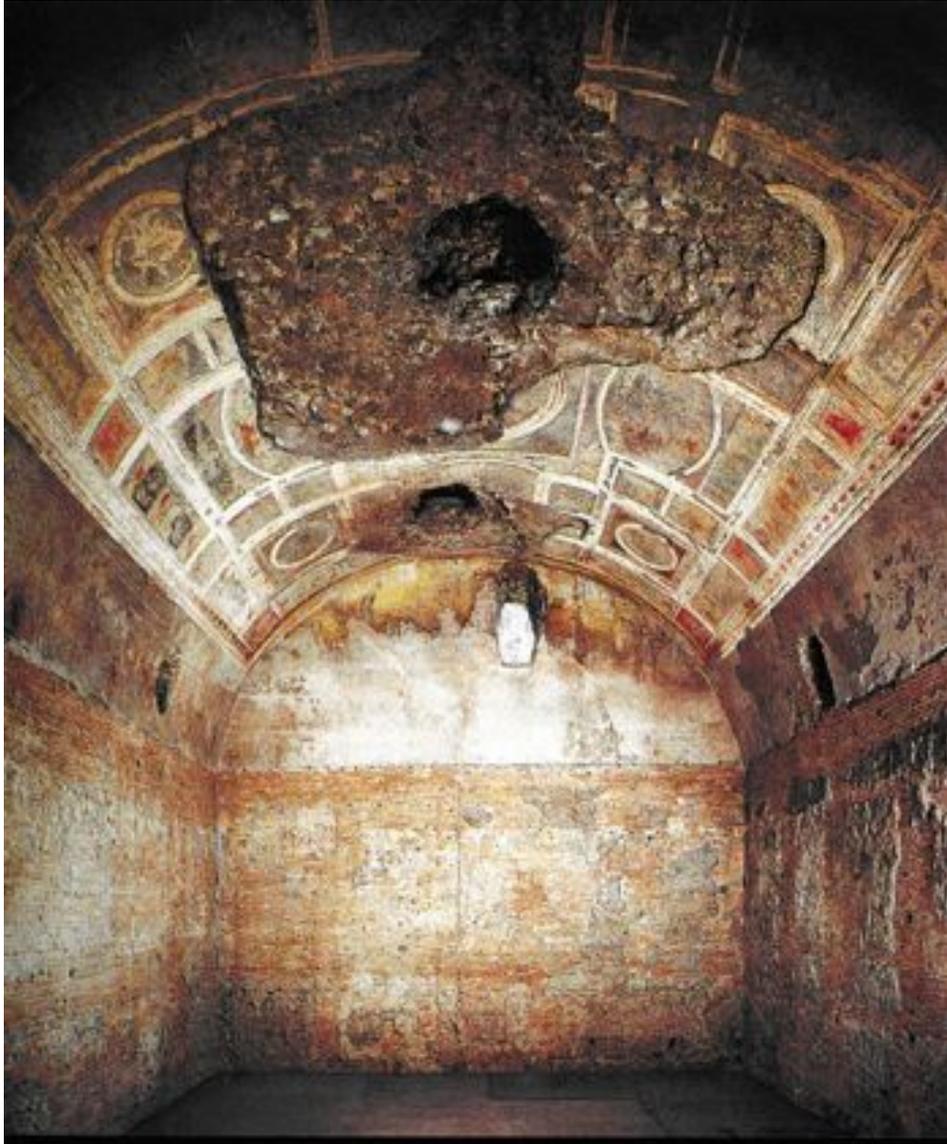


Figure 1.16 *Domus Aurea*, Rome.

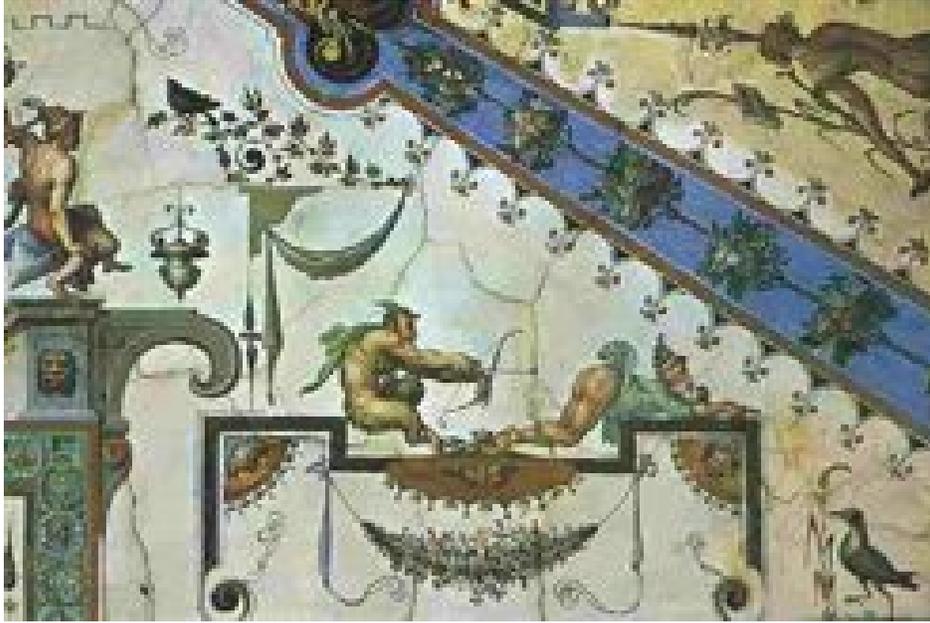


Figure 1.17 *Galerie des Offices*, Florence, détail.



Figure 1.18 Antonio Canova, *Thésée vainqueur du centaure* (1805-1819), marbre, 340 x 370 cm.

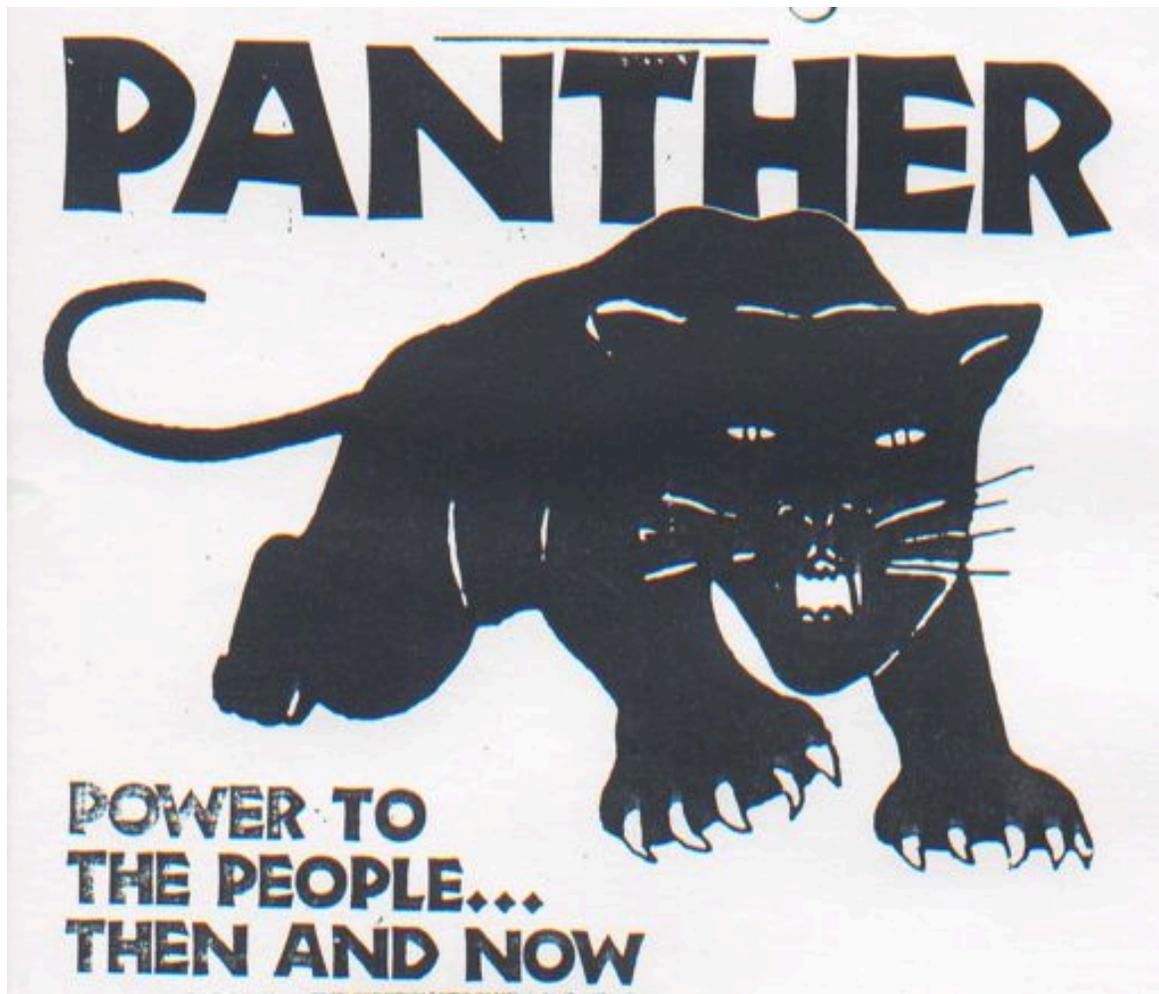


Figure 1.19 Emblème visuel du groupe révolutionnaire afro-américain les Black Panthers (v. 1966).



Figure 1.20 Giambattista Della Porta, planches de l'ouvrage *De humana physiognomonia* (1586).



Figure 1.21 Charles Le Brun, *Traité du Rapport de la Figure Humaine avec celle des Animaux* (1671).

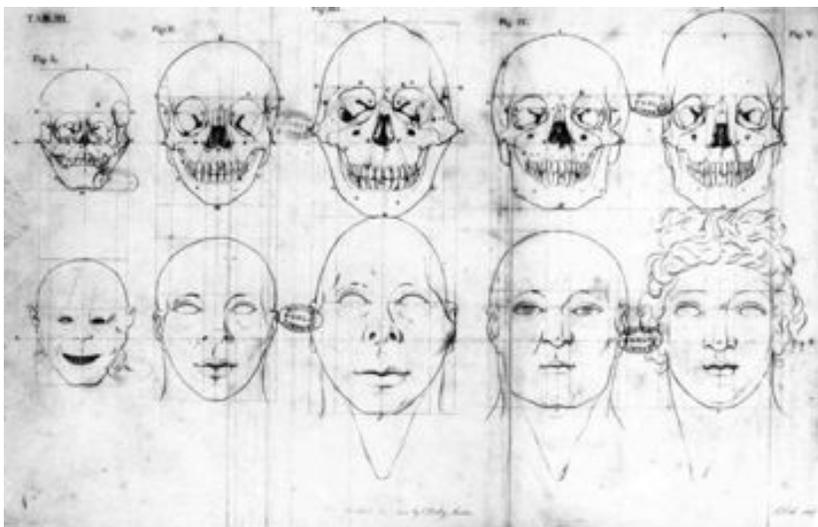
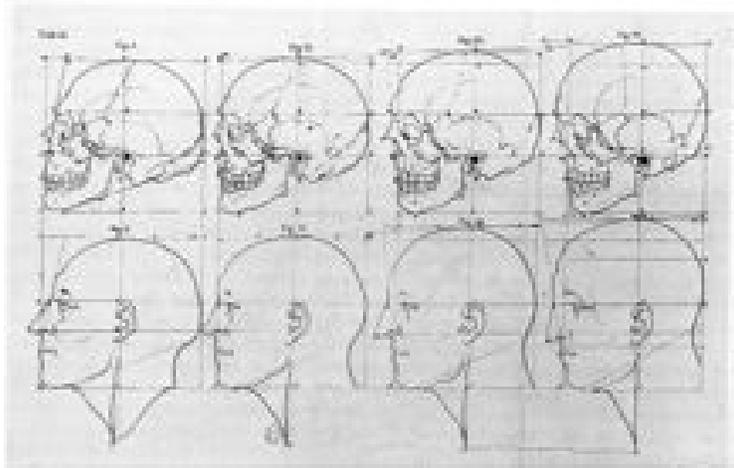
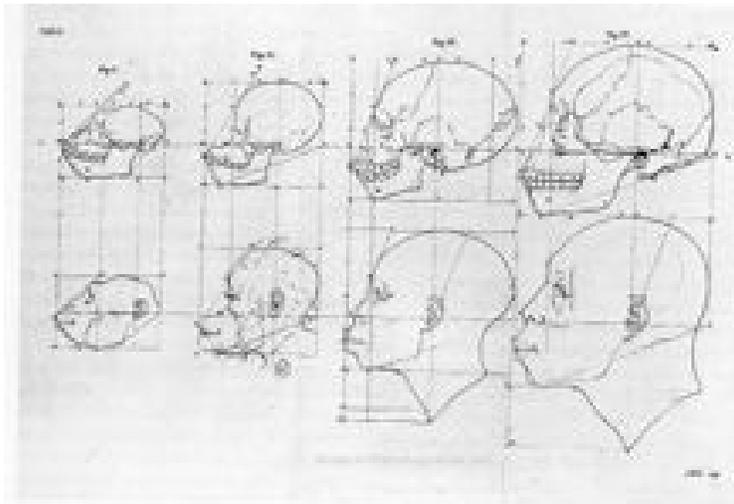


Figure 1.22 Pieter Camper, *Transition de l'angle facial, du singe à queue jusqu'à Apollon* (1791).

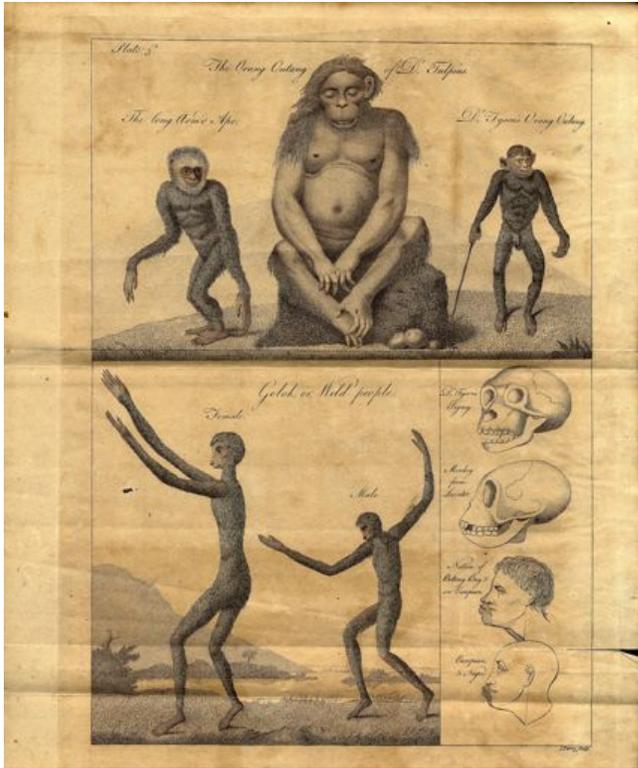


Figure 1.23 Charles White, *An Account of the Regular Gradation in Man, and in Different Animals and Vegetables; and from the Former to the Latter* (1795).

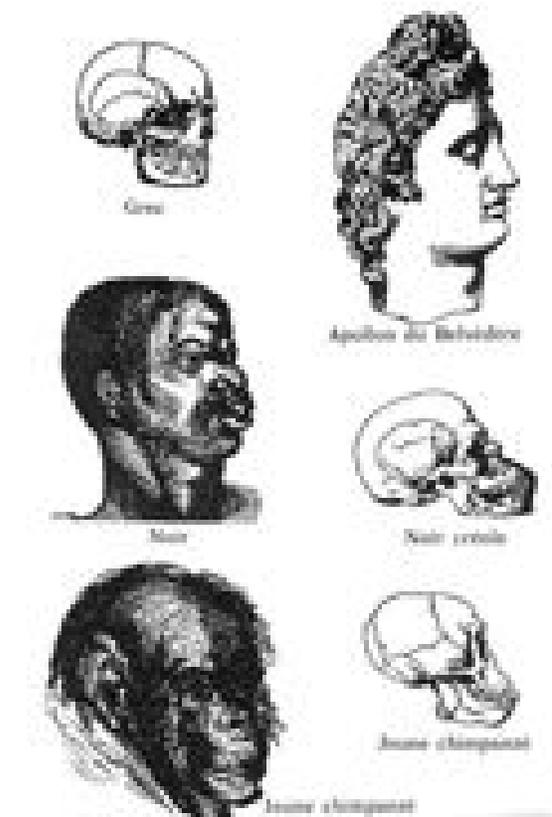


Figure 1.24 Georges Gliddon et Josiah C. Nott, *L'échelle unilinéaire des races humaines et de leurs parents inférieurs* (1868).

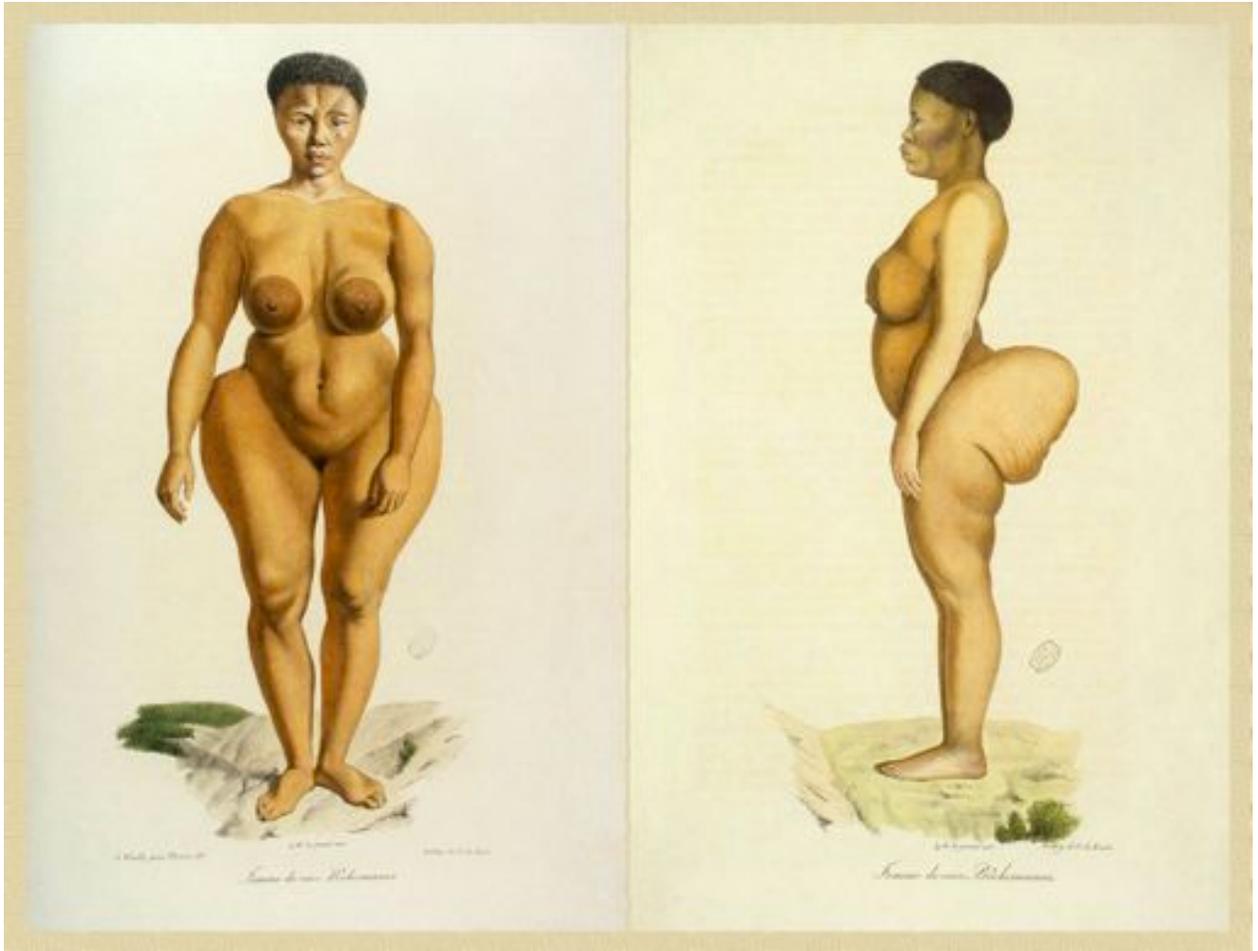


Figure 1.25 George Cuvier, Planche anatomique de Sarah Saartjie Baartman tirée de *Histoire Naturelle des Mammifères, tome II* (1815).



Figure 1.26 Sean Delonas, caricature publiée le 18 février 2009 dans le *New York Post*. Un singe domestique abattu par des policiers du Connecticut après qu'il eut attaqué violemment une femme sert ici de prétexte pour portraiturer le président Barack Obama sous des traits simiesques. Le texte dans le phylactère fait référence au plan de relance économique proposé par Obama en 2009.



Figure 1.27 Art orienté objet (Marion Laval-Jeantet), *Que le cheval vive en moi* (2011).



Figure 2.0 Ezrom Legae, *Copulation* (1970).



Figure 2.1 Dumile, *Man with Lamb* (1965).



Figure 2.2 Jane Alexander, *Sans titre* (1982), cire, os, plâtre de Paris, bois, acier, hauteur 225 cm.

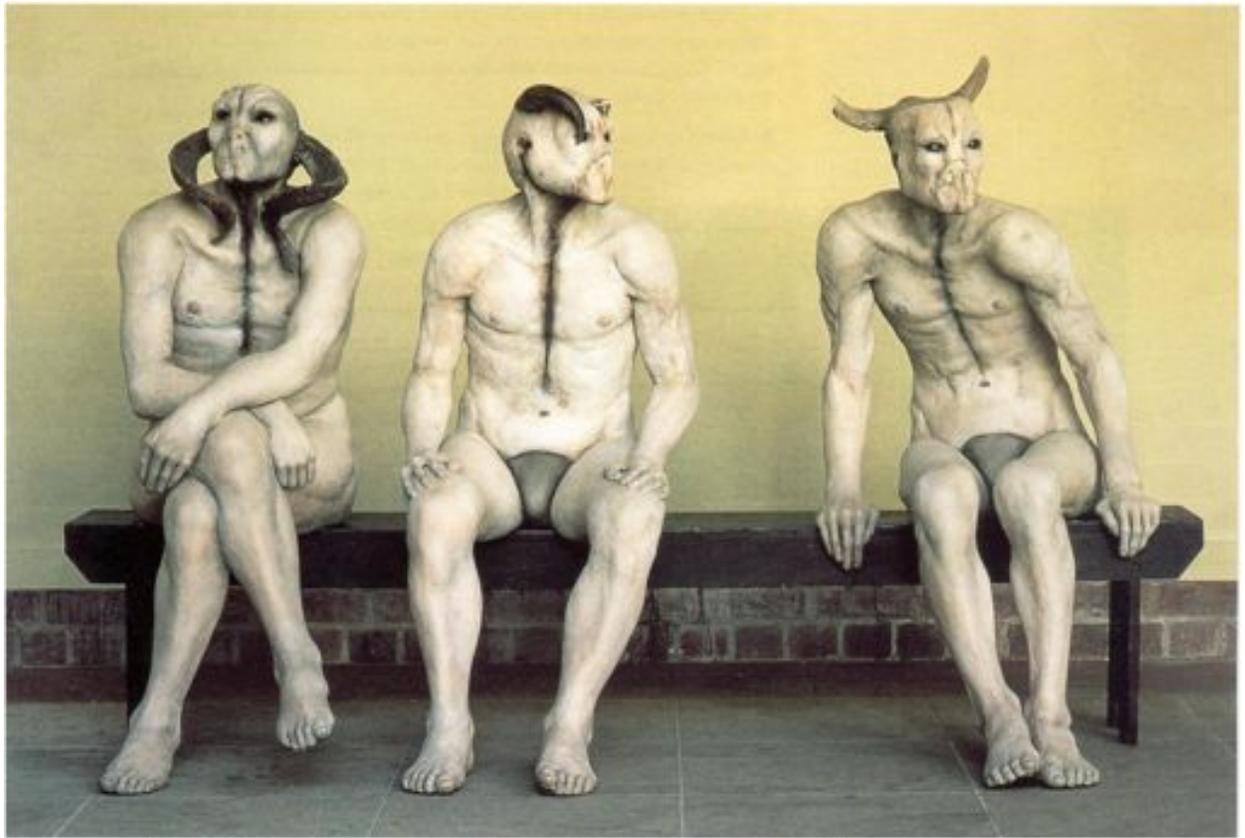


Figure 2.3 Jane Alexander, *The Butcher Boys* (1985-86).

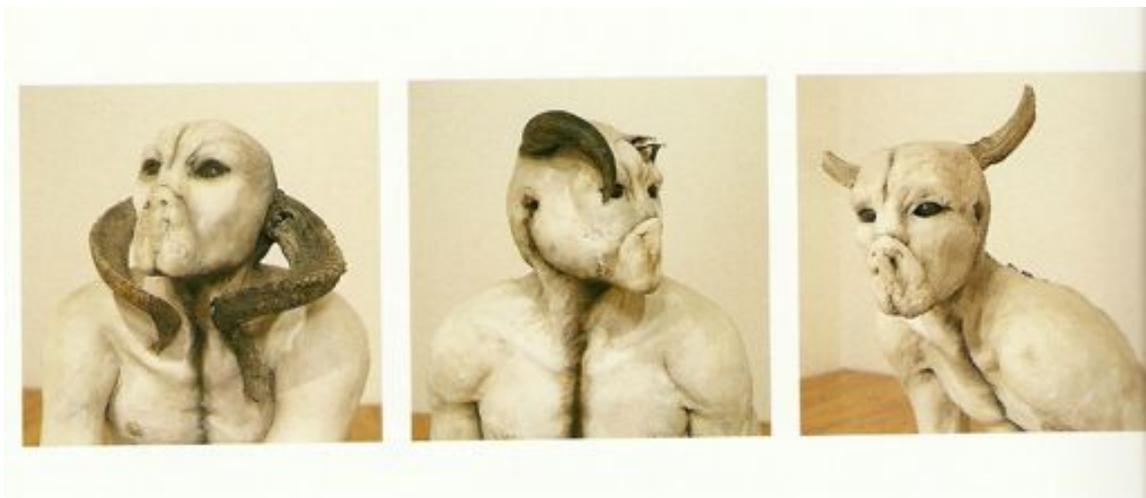


Figure 2.3 (suite) Jane Alexander, *The Butcher Boys* (1985-86), détails.



Figure 2.4 Jane Alexander, *Domestic Angel* (1984).



Figure 2.5 Jane Alexander, *Dog* (1984-85).



Figure 2.6 Paul Stopforth, *Torture and Death in Detention* (1977).



Figure 2.7 Jane Alexander, *Warehouse* (1985).



Figure 2.8 Jane Alexander, *Street cadets with harbinger: wish, walk/Loop, Long* (1997-98).



Figure 2.9 Jane Alexander, *Bom Boys* (1998)



Figure 2.9 (suite) Jane Alexander, *Bom Boys* (1998), détails.



Figure 2.10 Jane Alexander, *Lucky girl and monkey with rattling maracas* (1999).

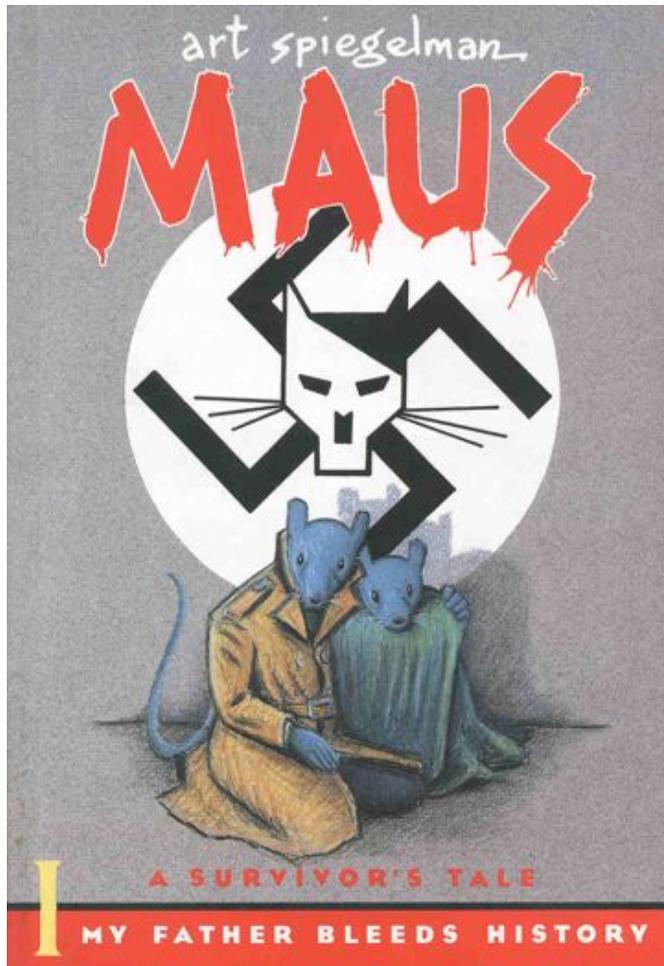


Figure 2.12 Art Spiegelman, *Maus* (1986-1991) (à gauche, couverture du tome I ; à droite page de garde du tome II).



Figure 2.12 Jane Alexander, *African Adventure* (1999-2003).



Figure 2.12 (suite) Jane Alexander, *African Adventure* (1999-2003).



Figure 2.12 (suite) Jane Alexander, *African Adventure* (1999-2003).



Figure 2.13 Jane Alexander, *Danger Gevaar Ingozi* (2004).



Figure 2.13 (suite) Jane Alexander, *Danger Gevaar Ingozi* (2004).



Figure 2.14 Jane Alexander, *Security/Segurança* (2006).



Figure 2.15 (suite) Jane Alexander, *Security/Segurança* (2006), détail.



Figure 2.15 Images de la torture infligée aux détenus de la prison d'Abou Graïb. En haut, la soldate Lynndie England tenant un détenu en laisse. En bas à gauche, England et le soldat Charles A. Graner Jr. posant derrière une pyramide humaine composée de détenus dénudés. En bas à droite, Graner posant à côté d'un détenu battu à mort.





Figure 2.16 Guantánamo au Camp X-Ray, 11 janvier 2002.



Figure 2.17 Lizzie van Zyl (1894-1901), une enfant boer, ici complètement décharnée par la faim et morte dans un camp de concentration britannique en Afrique du Sud durant la guerre contre les Boers (1899-1902).



Figure 2.18 Jane Alexander, *Security with trafic (influx control)* (2007).



Figure 2.18 (suite) Jane Alexander, *Security with trafic (influx control)* (2007), détails.



Figure 2.18 (suite) Jane Alexander, *Security with trafic (influx control)* (2007), détails.



Figure 2.19 Jane Alexander, *Courtroom 21 (in the absence of Judge Woo Bih Li)*; *Courtroom 21*; *Title withdrawn*; *Verity, Faith and Justice* (2006).





Figure 2.19 Jane Alexander, *Courtroom 21 (in the absence of Judge Woo Bih Li)*; *Courtroom 21*; *Title withdrawn*; *Verity, Faith and Justice* (2006), détails.



Figure 3.0 Patricia Piccinini, *Leather Landscape* (2003), silicone, acrylique, cheveux humains, vêtement, bois, 290 x 175 x 165 cm.



Figure 3.1 Patricia Piccinini, *The Young Family* (2003), silicone, acrylique, cheveux humains, cuir, 80 x 150 x 110 cm.



Figure 3.2 Souris ayant subi une greffe de cellules de cartilage de vache (1995). Expérience dirigée par Dr. Joseph Vacanti en vue de créer des organes de remplacement pour les humains. *University of Massachusetts Medical School, Department of Tissue Engineering.*



Figure 3.3 Eduardo Kac, *Alba* (née en 2000).



Figure 3.4 Patricia Piccinini, *Doubting Thomas* (2008).



Figure 3.5 Patricia Piccinini, *Undivided* (2005).



Figure 3.6 Patricia Piccinini, *The Long Awaited* (2008).



Figure 3.7 Patricia Piccinini, *Big Mother* (2005).



Figure 3.8 Patricia Piccinini, *Surrogate (for the Northern Hairy Nosed Wombat)* (2004), silicone, fibre de verre, bois, plume, fourrure.



Figure 3.9 Patricia Piccinini, *Still Life With Stem Cells* (2002), silicone, acrylique, cheveux humains, vêtements, tapis.



Figure 3.10 Titien, *Vénus d'Urbino* (1538), huile sur toile, 119 cm × 165 cm.



Figure 3.11 Edouard Manet, *Olympia* (1863), huile sur toile, 130 cm × 190 cm.



Figure 3.12 Patricia Piccinini, *Not Quite Animal (Transgenic Skull for The Young Family)* (2008).



Figure 3.13 Patricia Piccinini, *Game Boys Advanced* (2002), silicone, acrylique, cheveux humains, vêtement, jeux vidéos, 140 x 36 x 75 cm.



Figure 3.14 Patricia Piccinini, *The Comforter* (2010).



Figure 4.0 Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire* (v. 1904).



Figure 4.1 David Altmejd, *The Index* (2007), détail.



Figure 4.1 (suite) David Altmejd, *The Index* (2007), détail.



Figure 4.1 (suite) David Altmejd, *The Index* (2007), détail.



Figure 4.1 (suite) David Altmejd, *The Index* (2007), détail.

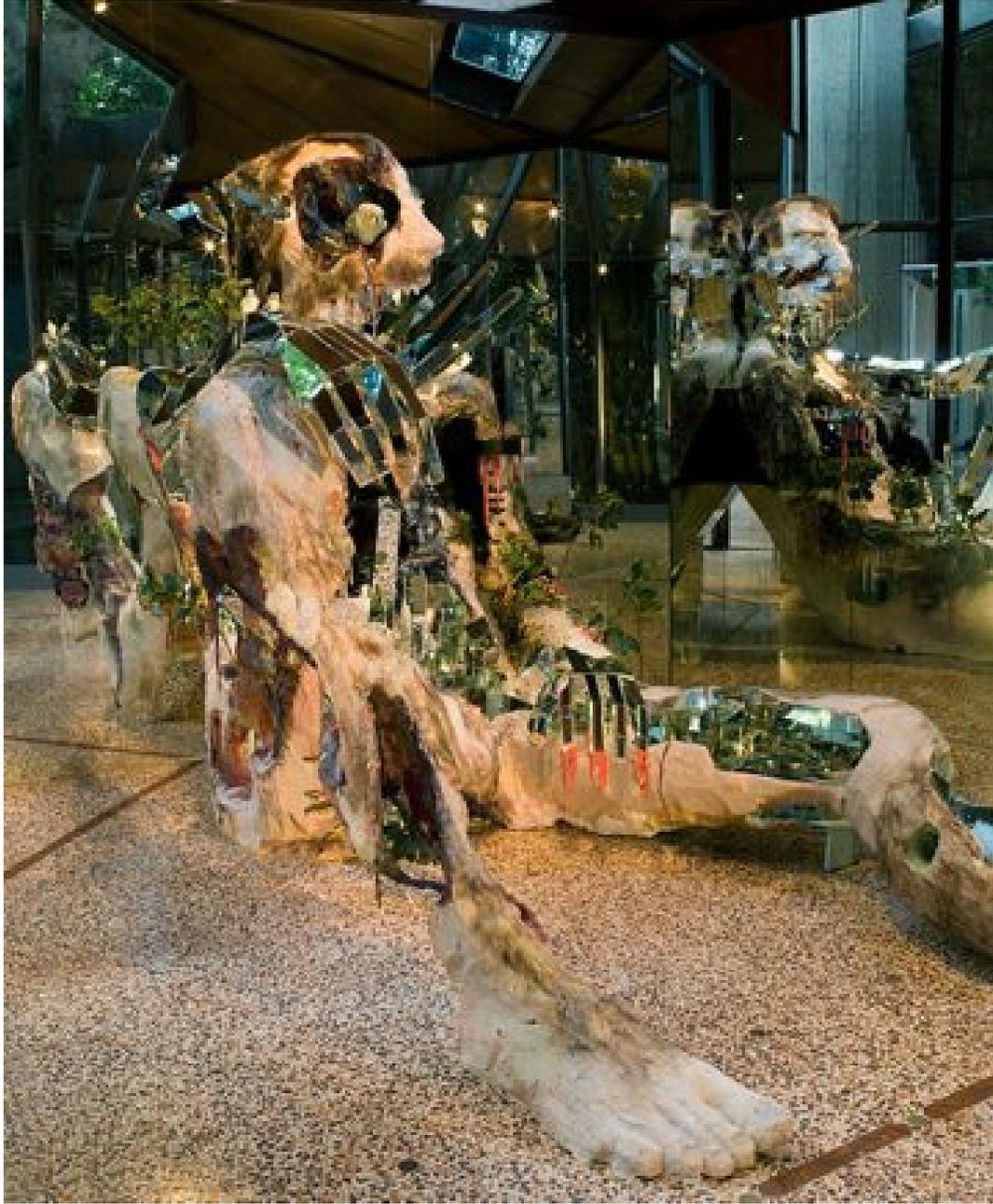


Figure 4.2 David Altmejd, *Giant 2* (2007), détail.



Figure 4.3 David Altmejd, *Loup-garou 1* (1999).



Figure 4.4 David Altmejd, *Loup-garou 2* (2000).



Figure 4.5 David Altmejd, *The Lovers*, (2004).



Figure 4.6 David Altmejd, *The Settlers* (2005).

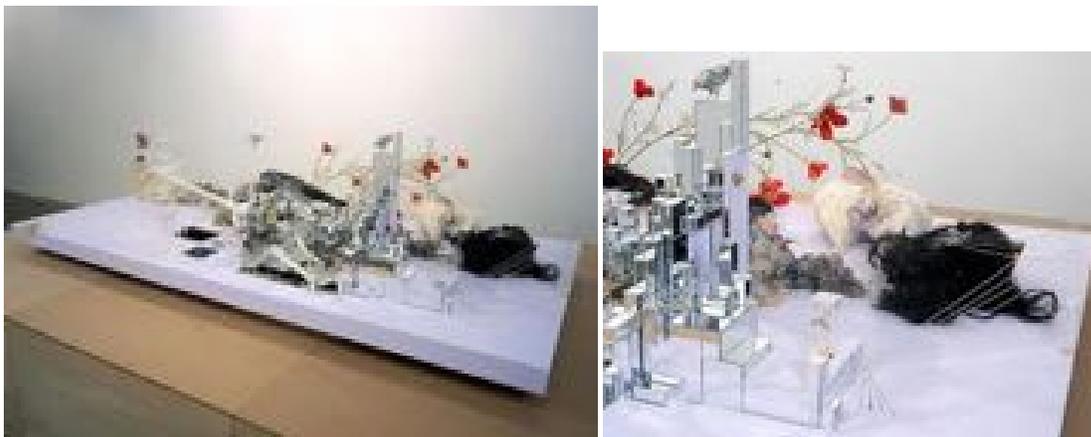


Figure 4.7 David Altmejd, *The Old Sculptor* (2003)



Figure 4.8 David Altmejd, *The Index* (2007), détail.



Figure 4.9 Henrick Olesen, *Biology is straight* (2000).



Figure 4.10 David Altmejd, *Man I* (2007).



Figure 4.11 David Altmejd, *The Index* (2007), détail.



Figure 4.12 David Altmejd, *The Index* (2007), détail.



Figure 4.13 David Altmejd, *The Healers* (2008).



Figure 4.14 Eugène Delacroix, *La mort de Sardanapale* (1827).



Figure 4.15 David Altmejd, *Le Berger* (2008).



Figure 4.16 David Almetjd, *Spiderman* (2008).



Figure 4.17 David Altmejd, *The Center* (2008), bois, mousse, argile, résine, crins de cheval, fil de métal, peinture, miroir, perles de verre, plâtre, colle, plumes, yeux de verre, 358 H x 182 L x 121 cm.

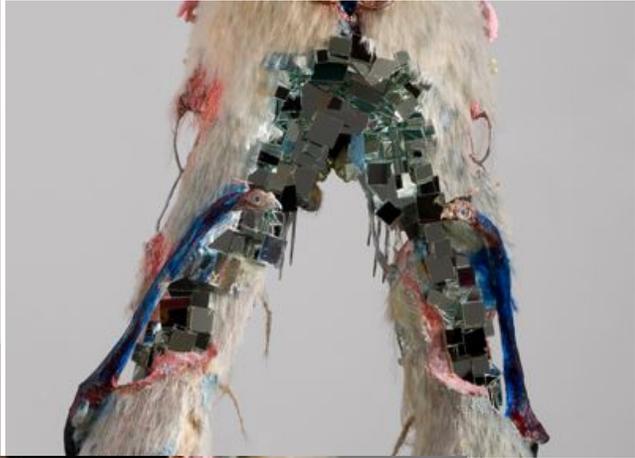


Figure 4.17 (suite) David Altmejd, *The Center* (2008), détails.



Figure 4.18 David Altmejd, *The Flux and the Puddle* (2014).



Figure 4.18 (suite) David Altmejd, *The Flux and the Puddle* (2014), détail.