



HAL
open science

Corps-objet / corps-vivant dans l'art contemporain : Le jeu des taxinomies au fil des métamorphoses du corps

Marie Goyon

► To cite this version:

Marie Goyon. Corps-objet / corps-vivant dans l'art contemporain : Le jeu des taxinomies au fil des métamorphoses du corps. Sylvia Girel; Fabienne Soldini. La mort et le corps dans les arts d'aujourd'hui, l'Harmattan, 2013. hal-01993828

HAL Id: hal-01993828

<https://hal.science/hal-01993828>

Submitted on 4 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARIE GOYON

*CORPS-OBJET / CORPS-VIVANT DANS L'ART CONTEMPORAIN : LE JEU DES
TAXINOMIES AU FIL DES METAMORPHOSES DU CORPS.*

D'après les penseurs grecs, le vivant est « rythme, pulsation, respiration, croissance, déclin, mort »¹. L'énergie, la force de vie, partagée par tous les êtres, non seulement circule, mais aussi se transmute : c'est-à-dire qu'effectivement elle se meut (au sens grec de *kinesis*), mais encore elle se transforme, elle est passage d'un être à un autre (au sens grec de *metabolé*). La métamorphose est donc mouvement, et à ce titre propriété première de ce que vit et donc, de ce qui meurt.

Le corps est le lieu de cette transformation, un lieu de passage, où se nouent les rapports complexes entre ce que Philippe Descola a nommé « intériorité et physicalité »². On dit ainsi du mort qu'il a « passé » : d'un « monde » à un autre, d'un statut à un autre, d'un état physique à un autre, d'un régime de valeur à un autre.

Les artistes contemporains et plus particulièrement les artistes amérindiens dont nous étudierons les particularités dans cet article, en questionnant le rapport nature/culture, les frontières de genre et d'espèces ainsi que les taxinomies, mettent en jeu la perception du corps humain comme un corps à part dans le domaine du vivant. Ils interrogent donc dès lors son traitement et sa valence *post mortem*. Les questions posées sont les suivantes : le corps humain a-t-il un destin à part ? Est-il un corps animal, « vivant », comme les autres ? Dans l'un ou l'autre cas, comment peut-on alors le traiter, l'exposer, l'esthétiser ? Devient-il différent, change-t-il de statut quand il meurt ? Doit-il être considéré comme « sujet » ou « objet » ?

La question du statut du corps mort traverse l'art contemporain international. Cette récurrence thématique n'induit cependant pas une équivalence et une uniformité des traitements de cette question. Les thèmes du corps et de la mort, touchant tous deux aux plus profondes représentations des sociétés et des individus, marquent, des constructions et enjeux symboliques qui leur sont liés, les esthétiques qui tentent de les mettre en scène. Afin d'aborder plus empiriquement ces problématiques, nous nous intéresserons ici à l'art contemporain produit par des artistes d'origine autochtone, nord-amérindiens.

On s'intéressera à leurs spécificités, comparées aux productions exposées sur la scène internationale, notamment par des artistes d'origine européenne. On pourra ainsi dégager à la fois des similarités dans les questionnements et des spécificités culturelles dans les appréhensions. On s'attachera notamment à deux questions : celle des frontières entre humanité et animalité et des possibilités de leur transgression, et celle des distinctions entre « sujet » et « objet » d'une part, et « être » et « chose » d'autre part.

¹ Laplantine F., « Le vivant et le vécu, l'expérimentation et l'expérience, la catégorie et l'énergie », *Parcours Anthropologiques* n°3, 2003, p. 3-13.

² A partir de la distinction « corps-esprit » que l'on pourrait penser comme universelle, se construisent d'après Descola différentes ontologies, c'est-à-dire différentes manières d'organiser et de penser les rapports entre intériorités et « physicalités ». L'intériorité est ce qui donne animation et conscience à la personne, on la connaît par ses effets et on peut la déceler chez des existants non humains. La « physicalité », c'est la dimension matérielle, organique, des existants humains et non humains : la forme extérieure, les fonctions biologiques... Descola P., *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Humanité/animalité : la continuité du Vivant

L'animal est un sujet de prédilection dans l'art amérindien, contemporain ou non. Ce qui va particulièrement nous intéresser dans l'optique de cette réflexion concernant les représentations du corps-mort, c'est que cette animalité est, le plus souvent, présente sous la forme de peaux, carcasses et ossements. Dans les œuvres anciennes, qu'elles soient pré ou postcoloniales, les griffes, os ou morceaux d'os ainsi que les crânes, sont des parures et éléments de décoration très courants et appréciés³.

Les ossements sont également présents dans l'art contemporain produit par des artistes amérindiens, comme par exemple chez deux artistes très représentatifs comme Edward Poitras, artiste métis cree originaire de la Saskatchewan (Canada) avec des œuvres comme *A dead dear* (1986) ou *Snow before the Sun* (1980) mettant en scène respectivement un squelette de daim et un crâne de bison, ou encore Dominguo Cisneros, artiste métis mexicain, avec l'installation *A force de terre* (1991). Cette dernière se compose au sol d'une cage thoracique d'animal surmontée de son crâne et de pattes tronquées de cervidés taxidermisées, disposées en suspension grâce à des chaînes métalliques. L'installation joue avec leurs ombres projetées, dans une pièce aux murs blancs et au parquet de bois. On peut noter dans la démarche de Cisneros des notions fondamentales pour les cosmologies amérindiennes : celles de continuité et de métamorphose, sur lesquelles nous allons nous attarder.

Les notions de continuité et de métamorphose peuvent ici être distinguées car l'artiste utilise ces ossements d'animaux pour dit-il figurer « le vivant tout entier », c'est-à-dire l'humain autant que l'animal. Il ne parle pas de « nature » au sens de domaine réservé à l'animalité et à la bestialité, il parle du monde dans son ensemble, de la « création ». Cisneros rejette ainsi toute qualification de « primitivisme » au sujet de son travail et souligne que : « Nos origines à tous, physiques et artistiques, résident dans la nature. Je pense qu'un ours ou un oiseau sont aussi transculturels et contemporains qu'une automobile. »⁴.

Par ailleurs, les ossements qu'il utilise sont issus de carcasses d'animaux qu'il a lui-même tués et dont il s'est nourri. Il parle d'art écologique et de recyclage, au sens large, c'est-à-dire non seulement de récupération, mais encore de passage au sein d'un cycle, incluant le cycle vie-mort. Il est intéressant alors de comparer le rôle joué par ces dépouilles, carcasses ou ossements animaliers selon leurs « utilisateurs » et selon les origines culturelles de ces utilisateurs.

L'homme-animal : l'exemple du Coyote chez Jimmie Durham

Quand les ossements sont spécifiquement associés à la mort en tant que fin de la vie dans les sociétés occidentales contemporaines en particulier (car il est vrai qu'ils étaient plutôt synonymes d'éternité dans les œuvres plus anciennes), ils sont donc au contraire dans le contexte autochtone symboles de cycle (et de « recyclage ») des êtres et des choses dans une chaîne du vivant.

On peut citer en exemple deux œuvres de Jimmie Durham, artiste d'origine cherokee, qui se figure par l'intermédiaire d'un squelette de coyote, comme une sorte d'alter-ego : *Self-portrait* (1986) et *Not Joseph Beuys' Coyote* (1990). Cette dernière œuvre renvoie à la performance de l'artiste allemand Joseph Beuys, *I like America and America likes me* (1974), à la galerie René Block de New-York. Durant cinq jours, Beuys était resté enfermé dans une structure métallique grillagée, avec un coyote. Son action était politique, visant à provoquer enfin une « rencontre » et dénoncer le rapport de domination entre Europe et Amérique. Du point de vue de Beuys, le coyote

³ Pour en voir des illustrations on consultera par exemple l'ouvrage suivant : Penney D., *Arts des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Terrail, 1998.

⁴ Interview et photo de l'œuvre de Cisneros dans MacMaster G.(ed), *Indigena. Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*, Craftsman House, 1992, p.136.

représentait l'Amérique, lui, l'Europe, et l'expérience devait contribuer à ce qu'ils s'approprient l'un l'autre sans qu'un rapport de domination ne s'installe.

Pour Durham, si l'entreprise de Beuys est innovante et admirable, il demeure cependant critique : Beuys n'a pas vécu avec le coyote mais a fait en sorte que le coyote vive avec lui. Il l'a déplacé sur son terrain, et piégé. De plus, le choix de l'animal et la manière dont il le met en scène représentent aux yeux de Durham un stéréotype ancien : l'artiste européen mobilise en effet un vieux stéréotype de la sauvagerie de l'ouest américain à travers l'image du coyote solitaire (l'imagerie des westerns)⁵.

Dans l'œuvre de Durham, le coyote est un autre lui-même, avec lequel il entame un jeu de miroirs à transformations, en jeu d'ambivalence. *Not Joseph Beuys' Coyote* consiste en une sculpture de bois qui, à la façon d'un mât totémique, est surmontée d'un crâne de coyote peint, mi turquoise, mi jaune, mi-homme, mi-animal. Sur le côté du mât, un rétroviseur et une corne. Dans *Self-portrait* on retrouve cette dualité, cette fois-ci figurée dans un corps humain, le corps de l'artiste, dont le visage est marqué par son vécu métamorphique, signalé à nouveau par la présence de l'œil turquoise et du demi-visage peint en jaune.

Ainsi, on peut ici observer deux modes de représentations et de catégorisations de l'humain et de l'animal qui s'opposent. Chez Beuys, le coyote renvoie à un Autre, à une altérité manifeste et irréductible, vision ethnocentrique et anthropocentrique de l'animalité. Le coyote est un faire-valoir et il se situe en rupture vis-à-vis de l'artiste : même si l'interaction existe au cours de la performance, elle est extérieure aux deux corps mis en présence.

Chez Durham, le coyote c'est lui, et lui c'est le coyote. L'étrangeté, l'altérité sont en lui, et l'animal n'apparaît pas comme une antithèse permettant de se définir par distanciation. Durham ne se définit pas par rapport à l'animal, mais l'envisage comme une potentialité de lui-même, comme une part de soi. La définition ne se fait plus en regard d'un dehors, mais dans un dialogue interne. Ce coyote pourrait bien être son vécu métamorphique. Durham explique ainsi que l'œil turquoise est celui du coyote et l'autre le sien, tandis qu'ils sont un tout, un même regard sur un même crâne, celui du coyote⁶. Dès lors, l'animal n'est plus un prétexte métaphorique pour parler d'autre chose, il est sujet, digne de représentation, autant que l'humain.

Enfin, on soulignera le fait que Durham choisit lui aussi le squelette de l'animal, plutôt qu'une représentation peinte ou encore une sculpture qui le figurerait vivant. S'il a besoin de la « chair » du coyote, de son être vivant, c'est-à-dire naturel, c'est ce que représente pour lui son ossature. Durham peut ainsi être rapproché des artistes amérindiens « traditionnels » qui utilisaient sans cesse, comme nous l'avons souligné, des ossements animaux. Ces derniers étaient considérés non comme des « restes » ou reliquats inertes, témoins d'une vie révolue, mais comme objets de pouvoir. La matière était pensée comme vivante⁷.

Il est ainsi possible de dégager un premier aspect déterminant concernant le rapport spécifique entre humanité et animalité ainsi qu'entre objet et sujet dans l'art contemporain amérindien. On peut alors poursuivre l'analyse en

⁵ Pour une discussion sur ces thématiques, voir le collectif MacClancy Jeremy (ed), *Contesting Art. Politics and Identity in the modern World*, Berg, Oxford, 1997.

⁶ Colinet V., « Le sauvage n'est pas un animal de compagnie. Jimmie Durham, portrait de l'artiste en chamane », dans *Expériences du divers*, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p.52-57

⁷ De nombreux auteurs ont souligné ce caractère vivant de la matière dans les sociétés nord-américaines. Dans les Plaines, on pourra par exemple se référer aux travaux de James Walker sur les Lakota, Walker J., *Lakota Belief and Ritual*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1980, pour un topo théorique et des exemples de terrain plus récents, on pourra consulter ma thèse de doctorat : Goyon M., *Dynamiques de transformation et de transmission d'un savoir-faire : le « travail aux piquants » des Amérindiens des Plaines de la Saskatchewan*, thèse de Sociologie et Anthropologie, Université Lyon2, 2005.

approfondissant les enjeux symboliques de ces deux aspects culturellement construits, qui marquent de leur empreinte les esthétiques dans la création contemporaine : les passages possibles entre les formes d'existants et le caractère vivant des matières et objets.

Les passages entre les formes

Un aspect déterminant de la création contemporaine amérindienne réside donc dans l'articulation homme-animal. Comme nous l'avons commenté, les artistes figurent l'humain, sa présence, et se mettent eux-mêmes en scène, par le truchement de squelettes animaux (coyote, daim, etc...). Les principes et représentations des taxinomies, dans les cosmogonies amérindiennes évoquées plus tôt, sont ici mises en scène par les artistes et notamment ceux de continuité et métamorphose entre les « existants ».

Ainsi la « dépouille » apparaît comme un « vêtement », une peau que l'on enlève à chaque métamorphose. De nombreuses sociétés considèrent en effet que les Esprits ou l'énergie du Vivant vont d'« habit » ou de « costume » en « costume » en passant de corps en corps⁸, y compris de corps animal, minéral ou végétal en corps humain. Ces « physicalités » sont des vêtements⁹, ce qui permet de penser les interrelations et métamorphoses entre les corps, d'une espèce à une autre, d'un genre à un autre.

Une grande partie des cosmogonies amérindiennes se construit ainsi sur le principe de l'existence d'un continuum du Vivant : c'est-à-dire que tout être vivant est relié à tout autre. L'univers, la « création » est conçue dans une interrelation et interdépendance, dont dépend la survie de l'ensemble¹⁰. Les « êtres vivants », dans la terminologie amérindienne, comportent aussi bien les minéraux, les végétaux, les animaux (humains compris), que les astres et même certains phénomènes météorologiques. On envisage ainsi avec une grande fluidité les liaisons (la continuité), les flux, les mouvements, et c'est particulièrement important dans notre propos, les métamorphoses. Cette conception du vivant se voit parfaitement synthétisée dans une expression lakota (Plaines d'Amérique du Nord) : « *mitakuye oyasin* », « nous sommes tous parents, nous sommes tous reliés » et cette parenté est loin de n'être qu'humaine. En effet, elle se partage avec le reste des espèces et catégories et c'est pourquoi on entretient de véritables relations sociales avec ses « frères », ses partenaires animaux, minéraux, astraux. La subsistance de l'un ou de l'autre est ainsi négociée et réglementée (je pense à la chasse ou à l'agriculture par exemple¹¹). Les domaines du Vivant sont donc dans ce cadre, en tant qu'éléments inter-reliés, équivalents en « valeur » : chacun est important pour le fonctionnement quasi organique de l'ensemble. Il n'y a donc pas de hiérarchisation des espèces et de rapports de domination institués entre elles (ce qui ne signifie pas qu'il n'en existe pas mais bien qu'ils ne sont pas « institués », structurellement mis en place).

On peut ici rappeler que le rapport dominateur que l'homme occidental entretient avec tout ce qu'il rejette dans un domaine « autre », extérieur à lui-même, tel que désigné sous l'idée de « nature » (P. Descola parle là d'une cosmologie « naturaliste »), est fortement imprégné du modèle chrétien privilégié dans la Bible. Prenons un exemple simple dans la Genèse : l'homme doit dominer la nature et la soumettre, puis prospérer.

⁸ Descola P., *op.cit.*, p. 185-191, rappelle les diverses observations de ce type faites «aux quatre coins du monde» par les anthropologues, dans des sociétés très différentes comme les Jivaro ou les Papous, mais qui sont par ailleurs toutes classifiées comme cultures à «ontologies animiques».

⁹ On pourrait penser ici à rapprocher ces « vêtements » sans corps des « manteaux » de l'artiste français Christian Boltanski (1996) qui mettent en scène des vivants par l'intermédiaire de manteaux comme « reliques », « traces », « dépouilles ».

¹⁰ Pour un exemple spécifique de déploiement de ce système voir : Goyon M., « La logique du lien dans l'art du travail aux piquants des Amérindiens des Prairies », *Recherches Amérindiennes au Québec*, XXXV n°1, 2006, p. 37-47.

¹¹ Hamayon R., *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens.*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1990.

Cette conception n'a pas cours dans la pensée nord-amérindienne. L'homme ne quitte pas la nature pour devenir culture, il n'a pas à rompre, il est nature (puisque'il n'est qu'un animal parmi les autres) et culture à la fois (puisque "l'ordre des choses", des relations entretenues dans le domaine du Vivant, est éminemment culturel). Règles, discussions, négociations sont donc monnaie courante.

Enfin, en soulignant que cette rupture n'existe pas, on met également en évidence le fait que le passage entre les formes elles-mêmes est rendu possible et même concevable. Dès lors, la transformation, la métamorphose entre les catégories et les genres est évidente, commune, elle « va de soi » : ce qui serait désigné comme transgression devient continuité. On comprend ainsi mieux pourquoi les artistes amérindiens utilisent les ossements d'animaux pour se figurer.

Afin de comparer le rôle joué par ces dépouilles, carcasses ou ossements selon leurs "utilisateurs", sur la scène élargie de l'art contemporain international, on soulignera que les représentations du corps sous forme de cadavres ou non morcelés et de squelettes ou ossements, apparaissent souvent comme des moyens de rupture voir de provocation pour les artistes, cherchant une prise de conscience dans la réception de leurs oeuvres. Pensons par exemple à des artistes européens comme Damien Hirst, Wim Delvoye ou encore Delphine Gigoux-Martin qui questionnent le corps, les nouvelles technologies et l'environnement en ayant recours aux ossements et à la taxidermie. Leurs oeuvres mettent en scène un autre rapport à l'animalité et au corps, bien souvent d'un aspect plus froid et médical. Pour Hirst par exemple, dans *In the name of the Father* (2005), un cadavre de mouton est conservé dans le formol et exposé crucifié dans une lamelle de verre ; chez Gigoux-Martin dans *Don't believe in Christmas* (2002), des jambes de cheval tronquées sont placées sous un dispositif qui les « saupoudre » de neige. Les esthétiques sont morbides et poétiques, extrêmement mises en scènes, fabuleuses mais non naturelles, quand les ossements sont matières souvent utilisées brutes, évidentes et familières, pour les artistes amérindiens mentionnés plus haut. On pourrait ainsi probablement observer, par la comparaison de nombreuses autres oeuvres, l'influence exemplaire des schèmes culturels de représentations du monde, et donc de répartition des êtres et des choses en catégories, sur les créations des artistes comme sur les perceptions du public¹².

Transgression et métamorphose du Vivant : entre sujet et objet, entre être et chose

Le contrôle du cadavre entre objectivation et subjectivation

C'est donc avant tout dans le caractère complexe des rapports au corps et à l'animalité que les artistes amérindiens rejoignent les préoccupations de nombre d'artistes internationaux, lorsqu'ils interrogent cette frontière entre les taxinomies humain/animal, notamment dans le contexte des avancées biotechnologiques et du travail sur les ADN et génomes, comme sur le clonage.

On sait combien les recherches actuelles en biologie bousculent les idées reçues sur la «barrière d'espèce» et questionnent tout particulièrement l'idée de corps et de distinction des corps. Un exemple désormais célèbre est celui du brésilien Eduardo Kac, inventeur de ce qu'il nomme « l'art transgénique » : *GFP Bunny* (2000), une de ses oeuvres, utilise un lapin

¹² Par exemple les expositions de Damien Hirst et Delphine Gigoux-Martin provoquent nombre de réactions de type rejet ou choc de la part des publics, alors que les oeuvres de Cisneros, Durham ou Poitras sont « bien vécues » et n'ont jamais fait l'objet de manifestations. Pour la notion de rejet dans l'art contemporain, voir Heinrich N., *Le Triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éd. de Minuit, 1998 et *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Paris, Ed. Chambon, 1998.

rendu fluorescent (sous lumière ultraviolets) par modification génétique (Green Fluorescent Protein). Il soulève ainsi la question du sujet et de l'objet, à l'heure où notre toute puissance effraie et tend à faire de chacun d'entre nous un possible "objet". La peur de la réification semble obséder l'individu occidental, dont la spécificité et l'identité se sont construites, comme je le rappelais plus tôt, contre –en se distinguant de, en opposition à– la « chose » et contre l'animal en particulier. Or, dans le contexte actuel, l'humain, comme plus largement le vivant, la « création » semblent devenir simples matières, qu'il est possible de modifier et modeler à souhait : qu'en est-il alors des distinctions strictes entre « vivant », « sujet » et « objet » ?

Comme le souligne David Le Breton, le corps est aujourd'hui « sursignifiant »¹³. L'homme semble jouer avec son corps comme avec une construction, il l'imagine et peut le modeler selon ses envies et identités transitoires, le corps devenant un *alter ego* où se noue l'affirmation personnelle de l'individu. La chirurgie, les hormones, la diététique, les ornements corporels (tatouages, piercings...) façonnent des signes à même la peau, le *body art* allant jusqu'au bout de cette démarche du corps-objet, matériau de création¹⁴. C'est le corps-simulacre¹⁵, support des signaux et des signes tels que l'on veut se les imaginer. Contrairement au discours de sens commun qui face à ces pratiques évoque une libération des corps, un soit disant « retour » au « primitif » (là aussi sensé porter des valeurs de liberté, d'absence de contrainte, de « naturel »), une idée forte se dégage : celle du contrôle (du corps, de l'image, des sentiments, des sensations, du temps...). Ceci rejoint en fait la réalité des sociétés dites « traditionnelles », où l'usage des marqueurs corporels (de type tatouages, scarifications, piercings) était un fort moyen de stratification, de hiérarchisation et de contrôle social¹⁶.

Idée de contrôle donc et d'objectivation du corps... Cependant, on n'échappe pas à la mort et le cadavre n'échappe pas non plus à ce réseau de significations parfois contradictoires. On sait bien que les réactions et ritualités mises ou non en place à son propos en disent long sur les groupes sociaux¹⁷. Comment gère-t-on le corps mort ? Comment accueille-t-on ou repousse-t-on les âmes des morts ou même encore les agrège-t-on aux vivants selon les sociétés, mais surtout, comment gère-t-on la « vie » du cadavre : son altération, sa transformation, c'est-à-dire son pourrissement ?

Un imaginaire de la contamination accompagne bien souvent les attitudes sociales vis-à-vis du cadavre. Car si l'« âme » ou la « mort » peuvent être considérées comme des données abstraites et ontologiques, la présence du cadavre est, elle, bien réelle. La répulsion et la mise à distance ou même l'occultation sont aussi répandues que les sentiments de fascination et de mises en spectacle, voire les ostentations de ce corps. Cependant, dans le cadre de ces dernières dispositions, c'est bien plus souvent le squelette qui est mis en scène, que le cadavre (par exemple les gisants ornés du 18^{ème} siècle romantique).

En effet, le squelette est « propre », il n'est plus en proie à la désagrégation et au pourrissement, il retrouve un état stable, synonyme d'éternité : les vanités, c'est-à-dire les crânes, signifient la persistance de l'être malgré la mort, l'identité à travers le visage. Le squelette est moins dangereux que le corps encore « revêtu » de sa chair. Il est doublement moins dangereux : d'une part bien sûr pragmatiquement, c'est-à-dire d'un point de vue

¹³ LeBreton D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.

¹⁴ Wim Delvoye par exemple, questionne à la fois le « body art » et les rapports homme/animal dans une œuvre comme *Rex* (2006) : l'artiste tatoue un cochon, or rappelons que la peau du cochon est la peau la plus proche de celle de l'homme...

¹⁵ Baudrillard J., *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.

¹⁶ Ceci a été établi par de nombreux anthropologues et dans des sociétés très variées culturellement et géographiquement, on citera entre autres Maurice Godelier en Papouasie Nouvelle Guinée et Claude Lévi-Strauss au Brésil ou encore plus récemment David LeBreton pour les sociétés occidentales.

¹⁷ Thomas L-V., *Le Cadavre*, Bruxelles, Complexe, 1980.

sanitaire, mais d'autre part il l'est aussi symboliquement. Dans l'iconologie, le squelette c'est la mort dans sa dimension métaphysique, elle n'est plus physique. La violence est partie, seule reste la fatalité.

On en revient ici à ce qui bien souvent choque dans les mises en scène du cadavre dans l'art contemporain : c'est l'intimité organique, c'est la vie du corps. Ce dernier, dès lors qu'il est « passé » à l'état de cadavre, perd son statut de sujet et devrait devenir objet inerte : il serait alors tolérable de l'utiliser ou de le montrer. Mais s'il devient « objet d'art » et que l'on révèle sa « vie » propre, il devient alors en quelque sorte un « être-chose » contre-nature.

L'intimité organique qui nous échappe la plus grande partie du temps, sauf quand elle se rappelle à nous par la douleur ou le plaisir par exemple, devient visible dans l'art contemporain. Les limites externes/internes du corps se trouvent transcendées ou transgressées, selon les points de vue, dans la monstration des corps morcelés, marqués, stigmatisés¹⁸. Comme le souligne Marc Augé, « la dimension du corps signifant-signifié se croise avec une autre dimension du corps, le corps intérieur-extérieur. De ces deux dimensions, on peut ajouter qu'elles ne sont pleinement perceptibles qu'en fonction l'une de l'autre »¹⁹.

Ainsi, on voit ici la possibilité offerte par les artistes de réinterroger la classique opposition corps vivant / corps objet. L'« objet » synonyme de non-vie, inerte, au sens d'« inanimé », peut alors prendre une autre dimension. Lequel de l'un ou de l'autre, du « corps » ou de l'« objet », est-il finalement plus digne d'être désigné comme « vivant » ? Etre un objet, une chose empêche-t-il d'être vivant ? De nombreuses sociétés extra occidentales affirment le contraire et permettent ainsi d'éclairer le travail sur le corps-mort dans l'art contemporain ainsi que la spécificité des créations autochtones sur ce point.

Objets animés et corps inanimés : quel statut pour le corps mort ?

La vision du Vivant (et des relations entre les êtres vivants) que nous décrivions dans les sociétés autochtones d'Amérique du Nord est donc une configuration non seulement du social, mais encore de l'espace et du temps. Cette configuration est rendue possible par la condition *sine qua non* du Vivant lui-même, condition qui permet de qualifier ce qui vit : le mouvement. On observe en effet que le mouvement, dans la plupart des langues amérindiennes, est considéré comme l'intensité même du vivant, comme une sorte d'essence²⁰. C'est d'ailleurs ce qui explique en partie pourquoi certains objets, comme une flèche par exemple, sont considérés comme animés pour les langues amérindiennes²¹.

Comme je le soulignais en introduction, ce mouvement du Vivant est rythme, pulsation, respiration, croissance, déclin, mort. Le mouvement est cette énergie, cette force de vie, partagée par tous les êtres, qui permet le passage et la transformation entre les taxinomies. Cette énergie circule et se transmute : c'est-à-dire qu'elle se meut mais encore qu'elle se transforme. La métamorphose apparaît donc comme mouvement, et donc comme propriété première de ce qui vit et meurt. C'est pourquoi les échanges de fluides, de formes, d'aptitudes ou de connaissances entre les catégories du

¹⁸ On pense par exemple aux photos de Diana Michener, *Corpus I* (1993-94) ou Andres Serrano, *The Morgue* (1992).

¹⁹ Augé M., *Le Dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988, p.65.

²⁰ On peut bien sûr ici rapprocher ces conceptions de celles de l'*anima* (grec), l'âme, qui donne l'« animation » aux corps (*corpus*), c'est-à-dire la vie, mais aussi le mouvement. Cependant, et là s'arrête le rapprochement avec le modèle amérindien, dans les conceptions hellénique et chrétienne, que l'on pourrait formuler de deux façons non-équivalentes, lorsque l'âme s'échappe du corps, le décès survient ou lorsque l'homme décède, son âme s'échappe de son corps... L'âme est immortelle, pas le corps, qui lui est matériel et périssable. Ainsi le corps ne « fait sujet » qu'associé à l'âme. Le cadavre peut donc être considéré comme objet, chose.

²¹ Boas F. et Powell J., *Introduction to Handbook of American Languages, Indian Linguistic Families of America North of Mexico*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1966.

Vivant, mais aussi plus largement entre les catégories d'êtres et choses sont possibles. Un exemple bien connu de ce système de représentations est la figure classique du chamane : il « voyage » entre les taxinomies, les sexes, les formes (il peut s'incarner dans un objet), le temps, l'espace, la vie, la mort²².

A partir de là, on peut souligner la spécificité de cette conception du corps : le corps ici peut être défini comme « chose » ou « objet », mais être objet ne signifie pas pour autant être inanimé... Dès lors que chaque chose comme chaque être recèle des potentialités, le Vivant et ses formes peuvent devenir multiples. Par les liaisons qui existent entre elles, elles peuvent échanger des parts de leurs substances et donc sont potentiellement, autrement dit en puissance ou virtuellement, en capacité de changer, de devenir²³.

On voit ainsi qu'une conception occidentale classique, où l'un serait sacré ou tabou (le corps) et l'autre désacralisé, perdant sa dignité, manipulable à souhait (l'objet)²⁴, peut perdre son sens dans un autre contexte culturel. Ainsi, si être « sujet » c'est être un individu plein et entier, une identité forgée dans le corps du vivant grâce à la présence de son âme (donc lorsque l'âme « quitte » le corps, celui-ci redevient simple matière, c'est-à-dire objet), d'autres cultures ne pensent pas de même. On pourra même donner l'exemple de sociétés qui n'accordent véritablement le statut de « personne » complète et entière que *post mortem*²⁵.

Ainsi, n'étant ni pur sujet, ni pur objet, le corps, vivant ou non, dérange et questionne.

Avec la métamorphose, on peut envisager qu'un autre imaginaire de la contamination soit possible, qui ne serait pas synonyme de dégradation et de perte irréversible. Comme le souligne James Clifford au sujet des êtres comme des configurations et artefacts culturels, « pure products go crazy » (les produits purs deviennent fous). Clifford propose de célébrer les « contaminations culturelles », dans un monde où le surréalisme (métissage, transformation, hybridation et métamorphose) n'est plus marginal et atypique, mais où c'est au contraire le concept de produits purs qui devient « anormal ». Il amène à considérer les hybridations non plus comme des aberrations, mais comme la normalité dans l'ordre quotidien (et universel, global) des choses. Clifford imagine de nouveaux musées et expositions, en particulier pour les arts dits « extra-occidentaux », voire « premiers » :

«des manifestations qui privilégient les productions « inauthentiques » et « impures » de la vie tribale passée et présente, des expositions radicalement hétérogènes par leur mélange de styles, des expositions qui se situent dans des conjonctures multiculturelles particulières, des expositions où la nature reste « non naturelle », des expositions dont les principes d'incorporation soient ouvertement contestables. »²⁶

²² Pour une interprétation originale de la place du chamane et de son lien aux mythes, qui s'intéresse tout particulièrement à la métamorphose homme/animal, on consultera Boccara M., *La Part animale de l'homme. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme*, Paris, Anthropos, 2002.

²³ Cette potentialité et virtualité des devenirs entre les catégories de choses et d'êtres est particulièrement déclinée dans le domaine des visions et des rêves. Voir chez Irwin L., *The Dream Seekers. Native American Visionary Traditions of the Great Plains*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994.

²⁴ Le cadavre, dès lors qu'il est conçu comme « inanimé », devient-il véritablement objet ?

²⁵ Anne-Christine Taylor par exemple rappelle les enjeux de la construction sociale des corps et des identités, dans la fabrication d'un « corps-personne ». Bien des sociétés, notamment amazoniennes, postulent une incomplétude de l'être qui ne peut se résoudre qu'après la mort, où celui-ci deviendra véritablement humain. Taylor A.-C., « Corps immortels, devoir d'oubli : formes humaines et trajectoires de vie chez les Achuar » dans *La Production du corps*, sous la direction de M. Godelier et M. Panoff, Amsterdam, OPA, Ed. des archives contemporaines, 1998, p.317-338.

²⁶ Clifford J., *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle*, Paris, ENS Beaux-Arts, 1996, p.212.

La « contamination culturelle » est donc en marche, non seulement dans les musées, mais aussi dans nos identités et dans nos corps. Alors, dans des sociétés taxées de jeunisme et de contrôle des corps et de leurs expressions (rides, graisses, pilosité, odeurs ...), que faire du corps mort et de son inévitable altération : que faire de ce qui ne devrait plus être contrôlé, preuve de notre impuissance et impermanence...

Comme un défi, tout sera fait pour que l'outrage soit voilé : maquillage, embaumement, stabilisation du corps et de ses humeurs. Ce mouvement-là, cette vie-là n'est pas bonne à voir, la vie de la putréfaction, des micro-organismes, cette « vie après la mort » n'est pas celle dont on rêve : sauf peut-être si l'on s'appelle Mary Shelley et que l'on cherche à animer la créature de Frankenstein... L'énergie (la force de vie), décrite plus haut dans le contexte amérindien, trouve ici un avatar dans l'électricité qui cherche à animer un amas de corps recomposés. Les virtualités de la matière que j'évoquais plus haut, rendant possible les passages « naturels » entre les formes d'êtres et leurs états, sont ici instrumentalisées par la main de l'homme et tournent alors au cauchemar et au « contre-nature »...

Le statut des corps comme objets, purs réceptacles de signes et symboles est délicat, entre « passif et actif »²⁷: on pense ici aux précautions prises envers les corps des ennemis ou encore à la difficulté de penser l'inertie du cadavre (même celui du gibier, animé par exemple chez les Amérindiens). Il semble que la matérialité pure et brute soit impossible à concevoir : si l'on ne peut animer le cadavre, on le discrimine ou on le travaille²⁸.

Les artistes posent donc cette question : que faire du « cadavre » (le mot lui-même résonne comme une condamnation) et quel statut lui attribuer. Est-il objet ou est-il encore sujet ? Pour d'autres n'est-il pas, mort ou vivant, à la fois sujet et objet ? Ils en déclinent les réponses sous des formes très diverses. Peut-on tout montrer sous prétexte d'art ou de science ? Le « zoo humain » qui exposait jadis les « primitifs » est-il de retour à travers l'exposition des corps ?²⁹

D'ailleurs, par la figuration du cadavre, le « primitif » peut alors également tenir sa « vengeance » et donner à voir la mise à mort des siens, comme par exemple l'anonymat de millions de morts amérindiens durant les colonisations successives de l'Amérique. L'exemple de l'installation d'Edward Poitras, nommée *Internal Recall* (1992) est à ce titre édifiant. L'artiste met en scène des cadavres de papier mâché aux véritables chevelures humaines, nus, recroquevillés sur leurs genoux, mains nouées et pendues par de longues cordes au plafond. Ainsi, dès lors qu'il s'agit de parler de génocide et non plus de cycle naturel vie-mort, on constate que ce ne sont plus les ossements qui sont pertinents pour l'artiste (symboles de ce cycle et de la continuité), mais au contraire un méli-mélo de matières, pour certaines naturelles et périssables (cheveux) et pour d'autres manufacturées (papier mâché, corde), témoignage de l'« hybridation » extrême au sens de Clifford, entre choc des cultures et ruptures du sens.

En conclusion

La mort dans l'art contemporain apparaît comme polymorphe, exploitée sous toutes ses facettes, de la plus esthétisante à la plus terrifiante, de la plus classique et « acceptable » comme thème parmi tant d'autres, traversant l'art depuis l'antiquité ; à la plus étonnante et provocante, avant-gardiste et militante. La mort est belle, « métaphysique », objet de métaphores variées, elle est aussi froide, « physique » violente, réaliste et incontournable. Elle semble réapparaître comme une catégorie de la vie sociale qui peut être dite,

²⁷ Augé M., *op. cit*

²⁸ On peut citer les travaux d'artistes comme les hyperréalistes Ron Mueck et John Isaacs, qui fabriquent de « faux » cadavres, aussi réalistes que possible mais en même temps « propres », dénués de toute référence à une vie organique.

²⁹ On pense bien sûr à Gunther Von Hagens : entre art et science, entre sujet et objet, entre cabinets de curiosité, zoo humains, expérimentation scientifique et avant-garde ?...

montrée, verbalisée, après avoir parfois été occultée et cachée. Cependant le discours de l'artiste est difficile à entendre : nombre d'expositions choquent, heurtent, on déclare par exemple que l'art est mort au profit du voyeurisme et de l'obscénité. On ne peut pas regarder la mort en face.

Les artistes contemporains abordant ces thématiques reprennent donc un rôle classique de l'avant-garde, dans la provocation et la mise à nu des « peurs du siècle ». Regarder la mort, regarder la médecine, l'animal, le clone, le cyborg, la vieillesse et la quête de jeunesse éternelle, regarder la mort des espèces en général comme la nôtre en particulier, mettre en abîme notre destinée, donner à voir ce qui nous terrifie et nous questionne, tout en étant conscients que dorénavant et déjà ces processus sont à l'œuvre dans les transformations de nos mœurs et de nos représentations.

Mais à travers la mort et sa figuration, c'est avant tout le corps qui ressurgit. Dans la mort, tous les corps sont-ils égaux ? Quel usage peut-on s'autoriser à faire du cadavre selon la catégorie d'être à laquelle on pense qu'il appartient -ou appartenait- ? Si le « propre de l'homme » n'est pas sa forme corporelle spécifique (puisque cette dernière peut être échangée ou habitée par un esprit non-humain), comment doit-on envisager la valence *post mortem* de cette « enveloppe » ?

Entre humain et animal, le corps questionne les taxinomies comme les possibilités ou interdictions normées de leur franchissement, et met à jour les spécificités culturelles de la construction même de ces catégories. Elles apparaissent ainsi désigner autant des réalités concrètes que des normes et représentations, qui régissent leurs interrelations. A ce titre, l'exemple des créations produites dans l'art contemporain amérindien soulève à nouveau l'ancienne problématique des particularismes versus l'universalité des appréhensions du Vivant et des existants. Ces œuvres mettent en jeu, questionnent nos perceptions et permettent ainsi d'aller plus loin dans l'analyse. Elles montrent la dualité voire la polymorphie des êtres et des choses ; elles postulent et mettent en scène, dans les créations, les dynamiques de « la » création, au delà de toute cristallisation ou statisme ontologique ; elles affirment la complexité et le mouvement dans tous les domaines du social comme de la pensée.

Marie Goyon, chercheuse post-doctorante, Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques EA3081, Université Lyon 2, Lyon, France.

Bibliographie

- Augé M., *Le Dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988.
Baudrillard J., *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.
Baudry P., *La Place des morts*, Paris, Armand Colin, 1999.
Boas F. et Powell J., *Introduction to Handbook of American Languages, Indian Linguistic Families of America North of Mexico*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1966.
Boccard M., *La Part animale de l'homme. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme*, Paris, Anthropos, 2002.
Clifford J., *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle*, Paris, ENS Beaux-Arts, 1996.
Colinet V., « Le sauvage n'est pas un animal de compagnie. Jimmie Durham, portrait de l'artiste en chamane », dans *Expériences du divers*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p.52-57
Descola P., *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
Durham J., *A certain Lack of Coherence : Writings on Art and Cultural Politics*, Londres, Kala Press, 1993.
Edelman M., *From Art to Politics : How artistic Creations shape political Conceptions*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
Goyon M., *Dynamiques de transformation et de transmission d'un savoir-faire : le « travail aux piquants » des Amérindiens des Plaines de la*

Saskatchewan, thèse de Sociologie et Anthropologie, Université Lyon2, http://demeter.univ-lyon2.fr/sdx/theses/lyon2/2005/goyon_m, 2005.

Goyon M., « La logique du lien dans l'art du travail aux piquants des Amérindiens des Plaines », *Recherches Amérindiennes au Québec*, volume XXXV n°1, 2006, p.37-47.

Hamayon R., *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1990.

Heinich N., *Le Triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éd. de Minuit, 1998.

Heinich N., *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Paris, Ed. Chambon, 1998.

Irwin L., *The Dream Seekers. Native American Visionary Traditions of the Great Plains*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994.

Laplantine F., « Le vivant et le vécu, l'expérimentation et l'expérience, la catégorie et l'énergie », *Parcours Anthropologiques* n°3, 2003, p. 3-13.

LeBreton D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.

MacClancy J. (ed), *Contesting Art. Politics and Identity in the modern World*, Oxford, Berg, 1997.

MacMaster G. (ed), *Indigena. Contemporary Native Perspectives in canadian Art*, Craftsman House, 1992.

Martin L-A., "Edward Poitras : être de son temps" 2002, interview et article disponible sur le site du Conseil des Arts du Canada, <http://www.canadacouncil.ca/>.

Mauron V., *Le Signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001.

Penney D., *Arts des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Terrail, 1998.

Ryan A., *The Trickster Shift: Humor and Irony in Contemporary Native Art*, Washington, University of Washington Press, 1999.

Taylor A-C., « Corps immortels, devoir d'oubli : formes humaines et trajectoires de vie chez les Achuar » dans *La Production du corps*, sous la direction de M. Godelier et M. Panoff, Amsterdam, OPA, Ed. des archives contemporaines, 1998, p.317-338.

Thomas L.V., *Le Cadavre*, Bruxelles, Complexe, 1980.

Wade E. (ed), *The Arts of the North American Indian, Native Traditions in Evolution*, New-York, Hudson Hills Press, 1985.

Walker J., *Lakota Belief and Ritual*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1980.