



HAL
open science

Anatomies monstrueuses : de la science à la scène de l'art actuel

Aurélie Martinez

► **To cite this version:**

Aurélie Martinez. Anatomies monstrueuses : de la science à la scène de l'art actuel. Art et histoire de l'art. Université Bordeaux Montaigne, 2009. Français. NNT : 2009BOR30035 . tel-04196852

HAL Id: tel-04196852

<https://hal.science/tel-04196852>

Submitted on 5 Sep 2023

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.

Université Bordeaux III

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN

« Arts. Histoire, théorie et pratique »

Anatomies monstrueuses

de la science à la scène de l'art actuel

Présentée et soutenue publiquement le 21 septembre 2009 par

Aurélie MARTINEZ

Sous la direction de Lydie PEARL

Membres du jury

Lydie PEARL, Professeur, Université Bordeaux 3.

Jean-Marc LACHAUD, Professeur, Bordeaux 3.

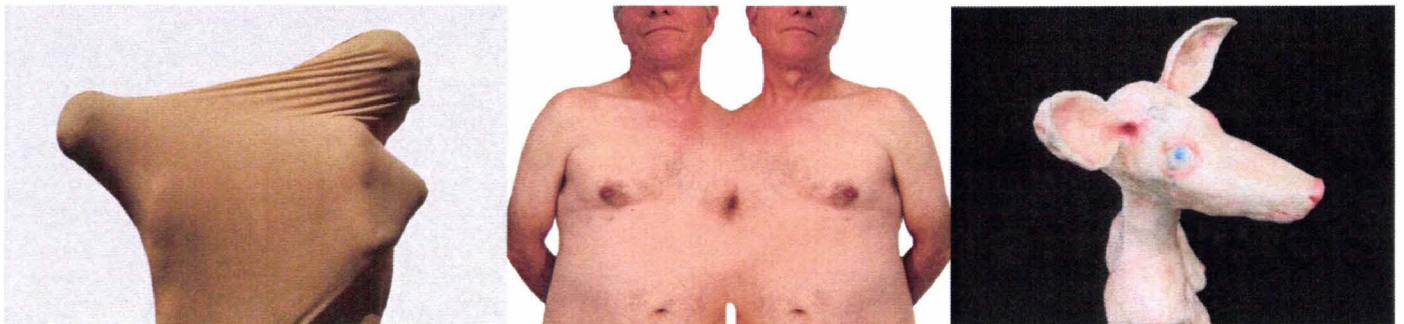
Bernard ANDRIEU, Professeur, Université Nancy 1.

Bernard LAFARGUE, Professeur, Université Bordeaux 3.

Aurélie Martinez

Anatomies monstrueuses

De la science à la scène de l'art actuel



Thèse de doctorat en Arts (Histoire, Théorie, Pratique)

Direction Madame Lydie Pearl

Membres du jury, M. les professeurs :

Bernard Andrieu
Jean-Marc Lachaud
Bernard Lafargue

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Septembre 2009

AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépend de l'état général de l'exemplaire reçu.

L'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

Aurélie Martinez

Anatomies monstrueuses

De la science à la scène de l'art actuel

Thèse de doctorat en Arts (Histoire, Théorie, Pratique)

Direction Madame Lydie Pearl

Membres du jury, M. les professeurs :

Bernard Andrieu
Jean-Marc Lachaud
Bernard Lafargue

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
21 septembre 2009

Aurélié Martinez tient à remercier tout particulièrement Lydie Pearl, son frère : Julien Martinez, ses parents : Josette Martinez et Raphaël Martinez, Igmard, Eliot, Biscotte, Claire Guiral, Philippe Poirier, Philémon Poirier, Michael Geyre, Sandrine Lustenberger, Séverine Magdeleine, Valérie Brégal.

AVANT PROPOS

Disséquer un cadavre, mettre en morceaux un corps, un individu qui fut une identité singulière unique et unifiée, quand on est une étudiante en art, n'est pas un acte facile. C'est ce que j'ai fait lors d'un stage en médecine à l'Université Victor Segalen, à Bordeaux 2. Une telle expérience laisse des traces, puis on oublie. Mais celles-ci trouvent des chemins pour ressurgir dans les manipulations plastiques. Comment traduire ce parcours ? Comment l'écrire ? Analyser ou raconter ?

Compte tenu de l'expérience initiale, j'ai préféré adopter un mode narratif dans lequel les mots pour décrire la découpe du corps sonnaient plus justes – Ainsi ai-je été amenée à séparer ma thèse en deux volumes, l'un sur une pratique de dédoublement des corps que je raconte, l'autre dans lequel je fais une analyse de la création d'anatomies monstrueuses sur la scène de l'art actuel – Le lecteur peut commencer par l'un ou par l'autre, il n'y a pas de tome I et II, il y a une origine – ce parcours – qui peut être découvert a priori, ou posteriori.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 11
I. DES DUPLICATIONS CORPORELLES DANS L'ART ACTUEL	p. 19
Chapitre 1. Une Trinité monstrueuse	p. 21
1. Les jumeaux craniopages : une tête pour deux	p. 21
2. Joël-Peter Witkin et le mystère de la Trinité	p. 41
3. Le Père et le Fils ou l'unité duelle divine chez Enguerrand Quarton	p. 46
Chapitre 2. Le deux en un corporel	p. 51
1. Les jumeaux thoracopages en forme de Y et les jumeaux pygopages en forme de X	p. 51
2. Il n'y a pas de deux sans un chez Maria Klonaris et Katerina Thomadaki	p. 62
3. Du un au multiple chez Pierre Molinier	p. 74
Chapitre 3. La défaillance du double	p. 91
1. Les jumeaux parasites	p. 91
2. Le parasitage du double	p. 98
II. L'HOMME-FEMME OU LA REPRÉSENTATION DE LA BISEXUALITÉ	p. 119
Chapitre 1. L'hermaphrodisme comme idéal identitaire	p. 121
1. Les intersexués : trop ou pas du tout	p. 122
2. L'androgynisme en quête d'un sexe chez Matthew Barney	p. 131

Chapitre 2. La transsexualité ou le troisième sexe	p. 149
1. Le désir de couvade ou comment un homme se trouva enceint	p. 149
2. Le désir d'être l'autre et sa construction chez Jenny Saville	p. 156
3. La transsexualité comme idéal chez Joël-Peter Witkin	p. 161
Chapitre 3. L'identification à l'autre genre	p. 165
1. Le mime de l'autre sexe	p. 165
2. Portraits de genres ou l'artialisation du travestissement	p. 173
3. Du travestissement au transvestissement chez Pierre Molinier	p. 187
III. ENTRE L'ANIMALISATION DE L'HOMME ET L'HUMANISATION DE L'ANIMAL	p. 213
Chapitre 1. L'hybride imaginaire du mythe	p. 215
1. Les figures des hommes-animaux de la mythologie aux représentations physiognomonistes	p. 216
2. Les mythes d'hommes-animaux chez Matthew Barney	p. 230
Chapitre 2. L'hybride réel de la science	p. 249
1. L'image des métamorphoses entre homme et animal	p. 249
2. La greffe chirurgicale comme source de métamorphose chez Patricia Piccinini	p. 260
3. L'animal transgénique chez Patricia Piccinini	p. 266
Chapitre 3. L'humanisation de l'animal	p. 269
1. Les manipulations génétiques et le respect de l'éthique	p. 269
2. De l'humanisme à l'humanisation	p. 272
3. Un bestiaire transgénique chez Patricia Piccinini	p. 283
CONCLUSION	p. 293

BIBLIOGRAPHIE	p. 299
TABLE DES ILLUSTRATIONS	p. 313
INDEX DES AUTEURS	p. 343
ANNEXES	p. 347

INTRODUCTION

« L'*unification* est bien ici ce qui provoque un étonnement du même ordre que celui suscité, dans tout monstre composé [...]. Elle est ce qui semble ne pouvoir se réduire à une explication mécaniste fondée sur le principe d'une "rencontre de hasard" [...]

La soudure manifeste des corps, recouverte par le continu de la peau, ôte toute apparence de réalité à l'existence d'un second sujet. La jonction est unifiante, de même que l'enveloppe solidaire de la peau, et s'y joue bien l'opération mystérieuse de ce type de monstruosité : réaliser l'unité à partir de ce qui n'est double qu'*en partie*, solidariser le composé dans l'organisation unitaire des éléments doubles. Et de ce fait, le monstre composé, ou double, n'est monstrueux qu'autant qu'il est *un* »¹.

Lorsque l'adjectif *monstrueux* est employé dans la réalité biologique, pour nommer un nourrisson, cela signifie qu'il présente à la naissance une anatomie anormale. Cet handicap physique apparaît suite à une défaillance ou à une hérédité génétique, que l'on nomme pathologie anatomique ou perturbation de la morphogénèse. La classification des monstruosité physiques les plus fréquentes se divise en deux groupes : les monstres simples et les composés. Ceux qui sont simples ou unitaires

¹ TORT (Patrick), *L'ordre et les monstres. Les débats sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, Paris, Syllepse, 1998, p. 55-56.

présentent un corps individuel. Parmi eux, on distingue trois groupes qui se manifestent par des monstruosité du tronc, des membres et de l'extrémité céphalique.

Les monstres composés sont des jumeaux imparfaitement séparés. On leur donne la dénomination de frères ou de sœurs siamois. Leurs anatomies fusionnées présentent la réunion complète ou incomplète des éléments des deux sujets. Au XIX^e siècle, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, spécialiste en anatomie animale et humaine, distingue trois catégories au sein de la famille des monstres composés. La première regroupe les monstres en λ , la seconde réunit les monstres à axes parallèles et la troisième, les monstres en Y. Parmi ces naissances, celles des jumeaux siamois sont les plus fréquentes. En 2003, on comptabilisait sur une année, une naissance sur deux cent mille dans le monde.

Un *monstre* est une personne d'une laideur effrayante voire repoussante, que l'on a du mal à regarder. Pourtant si l'on se réfère à l'étymologie de ce mot, il est rattaché au verbe *montrer*, car le *monstre* ou *monstrum* est défini comme un prodige qui signifie ou montre la volonté de Dieu. *Montrer* est associé à l'acte de faire voir, de mettre devant les yeux, de montrer quelque chose à quelqu'un. Pourquoi ne faut-il pas alors *montrer* le *monstre*, alors que son étymologie dit le contraire ? A cause de son extrême laideur, le *monstre* ne doit pas être montré. Il doit être au contraire caché. On montre le *monstre* lorsque l'on veut effrayer celui qui va le regarder. Nous comprendrons aussi pourquoi les phénomènes de foires ou de cirques, que l'on nommait aussi *monstres*, étaient exhibés en hauteur sur des estrades, afin que les spectateurs soient attirés par leur monstruosité physique et viennent les regarder pour se faire peur. Dans la réalité biologique, l'anatomie du *monstre* est différente de la nôtre. Sa vision réveille en nous

une inquiétante étrangeté. Cette inquiétante étrangeté, ébranle notre affect qui passe par le stade de la surprise ou de la stupéfaction, pour se transformer en angoisse, ou encore en dégoût. Dans *Quelques figures cachées de la monstruosité*, Simone Korff-Sausse prend l'exemple d'enfants atteints d'un handicap. Selon elle, « l'enfant handicapé nous tend le miroir qui met à nu nos propres imperfections et reflète une image dans laquelle nous n'avons pas envie de nous reconnaître. Cet enfant-là est marqué ; il est étrange. D'étrange, il peut devenir étranger, voire persécuteur, car il dévoile notre propre étrangeté »². En s'écartant violemment de la norme physique, dont la société a été imprégnée dans l'éducation sociale et psychologique, un être difforme, qu'il soit simple, double ou bisexué, subjugué l'attention car il réveille des peurs refoulées.

De nos jours, l'utilisation du mot *monstre* pour nommer un être humain, atteint d'un handicap physique rare et grave, peut perturber le lecteur. Pourtant, ce terme est encore employé dans de nombreux manuels médicaux. Il est donc intéressant de comparer l'utilisation de ce terme dans le jargon scientifique avec une seconde définition, où le *monstre* est présenté comme un être mythologique. Il y est souvent décrit comme une créature composée de la réunion en un seul corps de parties et de membres empruntés à plusieurs êtres réels. Ainsi, certains de ces *monstres*, comme les cyclopes, les sirènes, ou encore le dieu Janus, ont leur équivalent dans la classification tératologique. Les sirènes ont été créées par rapport à la conformation anatomique des enfants atteints de *sirénomélie*. Le cyclope a son équivalent dans l'observation des nourrissons atteints de cyclopie. L'anatomie du dieu Janus est semblable à celle des siamois *janiceps* dont l'anomalie se manifeste par la réunion de l'extrémité céphalique et thoracique.

² GRIM (Olivier Rachid), HERROU (Cécile), KORFF-SAUSSE (Simone), STIKER (Henri-Jacques), *Quelques figures cachées de la monstruosité*, Paris, CTNERHI, 2001, p. 112.

Dans les pratiques plastiques contemporaines de la dernière décennie du XX^e siècle, on repère des types de monstruosités diverses. Les *monstres* sont des êtres doubles imaginaires, dont l'origine morphologique est pourtant réelle : les siamois sont des jumeaux ou des jumelles attachés l'un à l'autre par une partie du corps, les androgynes et les hermaphrodites possèdent les caractéristiques plus ou moins prononcées des deux sexes, les hybrides, mi-humain, mi-animal, n'existent pas dans la réalité biologique, mais symbolisent un individu provenant du croisement de variétés ou d'espèces différentes.

Ces êtres réunissent deux sujets ou deux parties au sein d'une seule anatomie, par conséquent, ils représentent une *unité duelle* corporelle. Selon sa définition, le mot *unité* a pour origine latine *unitas*, qui vient de *unus*, faisant référence à l'adjectif, article et pronom indéfini : *un* ou *une*, mais aussi par déclinaison à l'adjectif : *unique*. L'*unité* a pour origine le verbe *unir*, qui se traduit par le fait de réunir plusieurs choses entre elles de manière à ce qu'elles ne forment plus qu'un ensemble ou encore l'acte de concilier des choses distinctes. En opposition, la *dualité* est un caractère ou un état de ce qui est double en soi ou la coexistence de deux éléments de nature différente. Par conséquent, l'unité permet de lier entre elles deux parties identiques ou différentes afin que celles-ci ne forment plus qu'une seule entité. En ce sens, selon Patrick Tort : l'*unité duelle* se matérialise par l'action de « réaliser l'unité à partir de ce qui n'est double qu'en partie, solidariser le composé dans l'organisation unitaire des éléments doubles »³. Par conséquent, si la défaillance génétique ne s'était pas produite lors de leur développement embryologique, ces individus à la fois unitaires et duels ne seraient pas répertoriés dans la classification tératologique, car tel que le fait remarquer, une

³ TORT (Patrick), *L'ordre des monstres, les débats sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, Paris, Syllepse, 1998, p.56.

nouvelle fois, Patrick Tort : « le monstre composé, ou double, n'est monstrueux qu'autant qu'il est *un* »⁴.

Le choix de présenter ces trois figures duelles n'est pas dû à une coïncidence, chacune d'entre elles représente un état identitaire que l'homme traverse au cours de son évolution biologique et psychologique. Le double apparaît lors de la structuration identitaire. L'androgynie symbolise la phase d'hermaphrodisme que tout individu traverse nécessairement au début de son développement embryonnaire. Enfin, l'hybride, mi-homme, mi-animal, incarne un état intermédiaire que l'être humain a parcouru au cours de son processus d'humanisation. Par conséquent, l'homme a besoin de s'identifier momentanément à l'autre (son double) pour ensuite s'en détacher et acquérir sa propre personnalité. A sa naissance, et de par l'examen biologique de son sexe, toute personne est identifiée comme étant un homme ou une femme. Enfin, en tant qu'être humain, bien qu'il soit toujours considéré comme un mammifère, l'homme domine l'animal par son intelligence.

Les figures du monstre ont été omniprésentes dans l'histoire de l'art occidental de l'antiquité à nos jours ; elles hantent les mythes, les récits, accompagnent les figures du début des temps, de la fondation du monde, donc de la création, ou bien encore de la décadence, du mal, de l'enfer. Cependant, ces figures avaient une autre face que celle du bien, du beau, autrement dit, elles étaient un marqueur de valeur. Néanmoins, ces créations monstrueuses trouvaient leur source dans l'imaginaire et pouvaient croiser la réalité des anatomies monstrueuses maintenant étudiées par la science. Parallèlement, les artistes contemporains utilisent à nouveau ces monstruosité anatomiques. Est-ce

⁴ *Ibid.*

qu'il y a dans cet emprunt un objectif éthique, ou autre, qui se traduit par une esthétique du corps monstrueux ? Celle-ci a toujours existé dans l'art, mais elle était plutôt reléguée dans les représentations infernales ou mythologiques. Au contraire, aujourd'hui, elles sont sur le devant de la scène. Pourquoi ?

Afin de répondre au mieux à ces interrogations, le développement sera partagé en trois parties en référence aux trois figures énumérées. Dans ces parties, le lecteur sera invité à suivre l'analyse d'œuvres contemporaines mettant en scène des frères siamois, des androgynes et des hybrides.

La première partie est consacrée au repérage et à la comparaison de quelques œuvres avec des aberrations anatomiques qui mettent en scène les deux ou trois dans l'un – Nous verrons que celles-ci trouvent, par exemple, des échos dans l'imaginaire occidental, comme celui de la Trinité où le Père et le Fils forment une unité duelle divine - Comment ce qui est de l'ordre du monstrueux se renverse-t-il en idéal ? Quel rôle symbolique peut-on accorder à ces mises en scène ? La psychanalyse, tout au long de cette partie est un outil essentiel pour comprendre le passage de la réalité anatomique considérée comme monstrueuse à sa signification symbolique d'un idéal. Pour ce faire, nous ferons appel à des œuvres telles que celles de Joël-Peter Witkin, de Maria Klonaris et de Katerina Thomadaki, de Pierre Molinier et de Dino Valls.

La seconde partie présente une nouvelle figure duelle : l'homme-femme, biologiquement défini comme un androgyne, ou un hermaphrodite. Cet être porte les caractéristiques des deux sexes sans pour autant appartenir réellement à l'un des deux. Tout au long de son existence, il est à la recherche d'un sexe propre ou au contraire d'un troisième sexe souvent inaccessible et que la société occidentale ne reconnaît pas encore. Nous démontrerons comment ce corps biologiquement ou artificiellement peut

être, par exemple, considéré, comme un état physique idéal. Comment doit-on analyser les compositions contemporaines qui mettent en scène ce troisième sexe ? Comment les psychanalystes et les sociologues analysent-ils les intersexués, les travestis, les transvestis, et les transsexuels ? Par quel attrait singulier ces trans-identités, attirent-elles des artistes contemporains, tels Matthew Barney, Jenny Saville, Joël-Peter Witkin, et Pierre Molinier ?

La troisième partie a pour sujet le devenir-animal de l'homme et le devenir-humain des bêtes. Dès qu'il a su dessiner l'homme a représenté l'animal. Au début, il le craignait, ensuite il l'a dominé. Dans notre culture occidentale comment explique-t-on cette dominance où l'animal est à la fois perçu comme sauvage, domestique, et simultanément comme un objet de consommation dans l'industrie agro-alimentaire ? Qu'en est-il dans les traditions extrêmes-orientales ? Ce rapport entre l'homme et l'animal est-il différent ? En Occident, les représentations de l'hybride, mi-homme, mi-animal ont toujours été présentes dans notre imagerie, d'ailleurs, certains hommes atteints d'un dérèglement génétique, sont comparés à des bêtes. De nos jours, on observe une résurgence des représentations hybrides qui mêlent le corps de l'homme à celui de l'animal et inversement des images d'animaux que l'homme humanise, pourquoi ? Comment analyser ces mélanges d'espèces que certains généticiens commencent à expérimenter ? L'éthique scientifique autorisera-t-elle un jour ces associations génétiques ? En incorporant l'animal à son propre corps, l'homme n'est-il pas en train d'acquérir une animalité qu'il a souvent rejetée ? Pour ce faire, nous présenterons les hybrides imaginés par Matthew Barney et Patricia Piccinini.

DES DUPLICATIONS CORPORELLES
DANS L'ART ACTUEL

I

Une Trinité monstrueuse

« Ici la division de l'un en deux ne s'est pas accomplie. Elle s'est arrêtée à mi-chemin. Ce corps d'enfant est habité par la tension vers une séparation utopique, ou vers une fusion utopique. Cet être double, non séparé, composé d'individualités semi-différenciées, est aussi une figure de l'entre-deux »¹.

1. Les jumeaux craniopages : une tête pour deux

Dans l'art actuel, des images de siamois sont souvent utilisées comme modèles ; par exemple, chez Joël-Peter Witkin, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, Pierre Molinier et Dino Valls. Afin d'interpréter ces œuvres, il nous faut d'abord envisager les différents modes d'attaches de ces corps ; soit celui des jumeaux craniopages, soit celui des siamois en forme de Y et de X, soit celui des jumeaux parasites. Après avoir établi ces références anatomiques, nous rappellerons la fascination que ces anatomies ont exercée dès le XVIII^e siècle dans des spectacles de foire qui attiraient le grand public – Pourquoi cette fascination de la foule pour les figures doubles en un ? Comment la gémellité de deux sœurs siamoises peut-elle être comparée à celle du Père

¹ KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres Sublimes. Les jumeaux*, catalogue de l'exposition de Klonaris/Thomadaki, *Désastres Sublimes. Les Jumeaux*, du 8 mars au 1^{er} avril 2000, à la galerie J. & J. Donguy. Paris, A.S.T.A.R.T.I. pour l'Art audiovisuel, 2000, p. 15.

et du Fils dans un retable du XV^e siècle ? En quoi les caractéristiques anatomiques des jumeaux siamois en forme de Y et de X révèlent-elles des interrogations sur la dualité corporelle ? Et enfin, comment des jumelles siamoises parasites peuvent-elles à la fois figurer une maladie mentale ou, au contraire, symboliser un des éléments fondamentaux nécessaires à la création de la pierre philosophale ?

Cette première approche, liant des données anatomiques, sociologiques, anthropologiques et psychanalytiques, nous permettra d'aborder les œuvres en elles-mêmes – leur principe d'invention, et le sens que l'on peut leur accorder.

Originaires d'un même œuf, les jumeaux ou jumelles craniopages sont monozygotes². Il existe néanmoins deux possibilités concernant leur développement embryologique. Les monstres³ doubles peuvent résulter du dédoublement d'un embryon unique ou de l'accolement de deux foetus. Il existe quatre possibilités de fusion corporelle. Selon leur positionnement à l'intérieur de l'œuf, la zone d'attache par la région du vertex peut-être différente.

La première forme, nommée *craniopage syncipital vrai* ou *direct* (Fig. 1), montre une fusion en totale opposition. Celle-ci est parfois accompagnée d'une rotation au niveau de la jonction supérieure qui oriente les deux têtes dans des directions plus ou moins opposées (Fig. 2 et Fig. 3). Les *craniopages pariétaux* (Fig. 4 et Fig. 5), dont l'accolement se manifeste par un léger angle de distanciation entre les deux crânes, forment la seconde famille. Les deux dernières catégories sont les *craniopages à union*

² Les jumeaux monozygotes ont un placenta en commun, qui provient de la division d'un œuf unique fécondé.

³ Nous signifions que l'emploi du terme « monstre » peut heurter la sensibilité dans le sens où il désigne un être humain présentant une déformation physique très rare. Ce mot est encore employé dans certains manuels scientifiques.

frontale et occipitale (Fig. 6, Fig. 7 et Fig. 8). Leur rencontre se fait pour le premier cas par le devant de la face et pour la seconde, sur l'arrière de la tête.

Malgré le suivi du développement embryologique, la naissance de ces cas pathologiques n'a pas encore disparu. La dernière naissance de jumelles siamoises *craniopages*, couvert par la presse internationale, date du 25 octobre 2006, dans un centre hospitalier à Vancouver au Canada. Ces sœurs, nommées Krista et Tatania Hogan ne sont pas nées à terme, car leur mère était enceinte de 34 semaines au moment de l'accouchement. Elles ont survécu à leur naissance, au contraire des 45% des autres nourrissons siamois qui meurent, soit dans l'utérus pendant l'accouchement, ou 24 heures après leur venue au monde à cause d'une défaillance de leur fonctionnement anatomique.

Si les jours des nourrissons ne sont pas en danger, les spécialistes préfèrent attendre de voir comment les jumelles ou les jumeaux siamois se développent avant de pratiquer une opération chirurgicale de séparation.

En 2002, à leur naissance de Karl et Clarence Aguirre (Fig. 9), dans la ville de Silay, aux Philippines, ces jumeaux ne partageaient aucun tissu du cerveau. Mais ils avaient en commun l'os du crâne, la doublure protectrice autour du cerveau, les vaisseaux sanguins essentiels, le sinus sagittal, et une grande veine permettant la circulation du sang depuis le cerveau jusqu'au cœur. Ils ont été dissociés l'un de l'autre, en plusieurs phases. La première étape a eu lieu en octobre 2003, quand les médecins ont placé petit à petit des ballons sous leurs cuirs chevelus afin d'obtenir une dilatation des tissus. Les jumeaux ont été définitivement séparés le 4 août 2004 lorsque les chirurgiens ont scindé la partie adjacente des cerveaux. Le premier acte chirurgical s'est déroulé à l'hôpital des enfants de Blythedale, à New York. Le second s'est passé dans le

Bronx. Selon les déclarations dans la presse quelques mois après leur séparation, les jumeaux sont toujours en vie et ne présentent pas de séquelles physiques ou mentales.

Bien qu'il existe des miracles post-opératoires, comme dans le cas de Karl et Clarence Aguirre, certaines tentatives de séparation ne se soldent pas toujours par une réussite. Lea et Tabea Block (Fig. 10), répertoriées en tératologie dans la catégorie des *craniopages syncipitales directes*, nées en août 2003, au sein d'une famille catholique allemande, ont connu des complications inter et post opératoires. Ces difficultés ont entraîné la mort de Tabea. Lors de leur séparation, programmée le 11 septembre 2003, au centre Johns Hopkins pour enfants, à Baltimore, dans le Maryland, l'opération a été interrompue à cause de l'instabilité de Tabea. Le 15 septembre 2003, une seconde séparation a été envisagée. Le 16 septembre 2003, après plusieurs tentatives pour la réanimer, Tabea n'a pas survécu à la séparation. Lea, elle aussi, dans un état critique mais stable durant la chirurgie, est toujours en vie.

Dans d'autres cas, et selon des convictions religieuses qui respectent le fait que l'on ne doit pas toucher au corps que Dieu nous a donné, Reba et Lori Schappell (Fig. 11), nées le 18 septembre 1961, en Pennsylvanie, porteuses de l'anomalie des *craniopages frontaux*, n'ont jamais été séparées. Même si leur fusion corporelle les contraint à être attachées l'une à l'autre pour la totalité de leur existence, elles conservent une individualité propre. Reba, baptisée Dori à sa naissance, a changé de prénom pour marquer son indépendance identitaire vis-à-vis de son sœur Lori. Malgré le partage de leur cerveau à 30% et la fusion de leur œil gauche (qui ne fonctionne pas), elles ont des ambitions bien différentes. Reba est chanteuse alors que Lori exerce le métier de blanchisseuse dans un hôpital à mi-temps. Lorsque Reba part en tournée pour ses concerts, Lori prend des congés. Comme dans la plupart des couples siamois, Lori



Fig. 1 et Fig. 2. Craniopages sincipitiaux vrais



Fig. 3. Ahmed et Mohamed Ibrahim, craniopages sincipitiaux, nés en 2001



Fig. 4. Craniopages pariétaux directes et croisés



Fig. 5. Tatiana et Krista Hogan, craniopages pariétaux directes et croisés, nées en 2006.

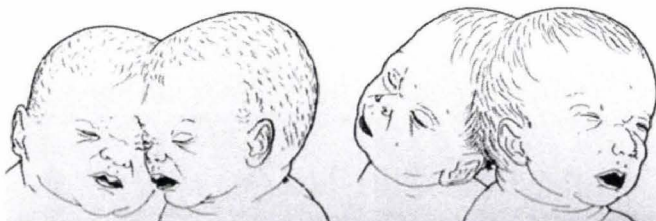


Fig. 6 et Fig. 7. Craniopages frontaux et occipitaux

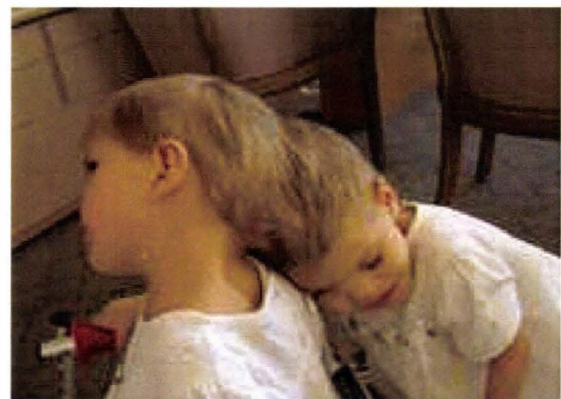


Fig. 8. Anastasia et Tatania Dogaru, craniopages occipitaux, nées en 2004.



Fig. 9. Carl et Clarence Aguirre, avant leur séparation définitive



Fig. 10. Lea et Tabea Block, accompagnées de leurs parents, avant leur séparation.



Fig. 11. Reba et Lori Schappell

est en moins bonne santé que Reba. Elle est atteinte d'une malformation génétique nommée *spina bifida*. Cette pathologie se manifeste par l'absence de fermeture postérieure du canal osseux (la colonne vertébrale) dans lequel se trouve la moelle épinière. A cause de cette pathologie, Lori est plus petite et elle ne peut pas marcher. Pour suivre les mouvements et être à la même hauteur que sa sœur, elle doit se déplacer sur un tabouret à roulettes. Reconnues comme les sœurs siamoises les plus âgées dans le monde, elles sont très médiatisées aux Etats-Unis, ainsi ont-elles joué, en 2004, dans la série télévisée américaine *Nip/Tuck*. Elles incarnent Rose et Raven Rosenberg, deux soeurs siamoises souhaitant subir une opération chirurgicale de séparation. Pour les besoins de cette fiction, le réalisateur a consulté un véritable chirurgien ayant pratiqué une séparation sur deux sœurs siamoises. Il a ainsi reproduit l'acte chirurgical avec le plus de crédibilité possible.

Au XVIII^e siècle, l'anatomiste Winslow décrivait de la manière suivante cet accolement physique entre deux corps siamois : « la peau de l'un aurait été entièrement unie et comme incorporée avec celle de l'autre par leur rencontre mutuelle »⁴. Il signifiait également en auscultant un jumeau parasitaire que « la soudure manifeste des corps, recouverte par le continu de la peau, ôte toute réalité à l'existence d'un second sujet. La jonction est unifiante, de même que l'enveloppe solidaire de la peau, et s'y joue bien l'opération mystérieuse de ce type de monstruosité : réaliser l'unité à partir de ce qui n'est double qu'en partie, solidariser le composé dans l'organisation unitaire des êtres doubles »⁵.

Face à ces constatations médicales, et selon une approche anthropologique, l'image de cette peau commune chez les jumeaux siamois peut être comparée avec les

⁴ TORT (Patrick), *L'ordre des monstres. Les débats sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, Paris, éditions Syllepse, 1998, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

relations mère-enfant dans les traditions de la tribu des esquimaux Netsilik, décrites par Ashley Montagu, dans son ouvrage, intitulé *La peau et le toucher*. En réactualisant une étude réalisée par Richard James de Boer sur cette tribu, Ashley Montagu signifie que « les esquimaux netsilik habitent dans la péninsule de Boothia dans l'Arctique canadien des territoires du Nord-Ouest »⁶. Dès la naissance, et selon les traditions de ce peuple, la femme netsilik place son enfant sur son dos. « Le devant de son corps est maintenu fermement contre le dos maternel juste sous les omoplates. Le bébé se tient en position assise, ses petites jambes autour de la taille de sa mère ou juste au-dessous, la tête ballottant de droite et de gauche »⁷. Une fois, le nourrisson bien installé, la mère recouvre son corps et par conséquent, celui de son enfant, avec une parka en fourrure, appelé attigi. Elle noue et croise une écharpe dans son dos pour fixer et soutenir l'enfant dans une position assise. De ce fait, « le poids est réparti tout près du centre de gravité du corps de la mère »⁸. Pour une question d'hygiène, l'enfant porte quand même des couches en peaux d'animaux. Son corps, à l'exception de sa tête, est en contact ventral constant avec le dos maternel. Par conséquent, la mère sent tous les mouvements de son nourrisson. A ce propos, Ashley Montagu déclare que « la mère netsilik et son enfant "se parlent" par la peau. Lorsqu'il a faim, le bébé netsilik gratte le dos de sa mère et tâte sa peau pour prévenir de ses besoins »⁹. Fixé sur le dos de sa mère, l'enfant s'intègre presque corporellement à l'anatomie de celle-ci. Après l'accouchement, la mère ne porte plus son enfant dans son ventre mais sur son dos. L'appréhension visuelle de la réunion des deux corps recouverts par l'attigi (qui les protège du froid), fait apparaître une nouvelle représentation anatomique ornée d'une protubérance dorsale. Durant cette seconde étape du développement, la mère et l'enfant peuvent donc être définis comme

⁶ MONTAGU (Ashley), *La peau et le toucher, un premier langage*. Paris, Seuil, 1979, p.170.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p.171.

⁹ *Ibid.*

une unité corporelle, unifiée grâce à l'attigi, dans lequel ils échangent des sensations épidermiques constantes.

Ces échanges corporels entre la mère et l'enfant sont essentiels au bon développement physique et psychique de celui-ci. Pour comprendre comment ces rapports mère-enfant sont primordiaux pour chaque être humain, une étude sur le concept psychanalytique du Moi-peau, réalisée par Didier Anzieu paraît essentielle.

Défini comme « une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps »¹⁰, le Moi-peau « correspond au moment où le Moi psychique se différencie du Moi corporel sur le plan opératif et reste confondu avec lui sur le plan figuratif »¹¹. En donnant cette définition du Moi-peau, Didier Anzieu explique que notre enveloppe externe, c'est-à-dire notre peau, devient le support physique à la construction de notre psychisme. Le Moi-peau a, tout d'abord, une fonction d'enveloppe contenante et unifiante du Soi, puis il peut être considéré comme une barrière protectrice du psychisme. La peau physique recouvrant notre corps est comparable à la conscience qui tend à envelopper l'appareil psychique de chacun. En ce sens, selon Didier Anzieu, toutes les données psychiques se développent selon une fonction corporelle : la peau. Il donne trois fonctions à la peau. La première est définie comme « le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés »¹². La peau a une deuxième fonction « qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les

¹⁰ ANZIEU (Didier), *Le Moi-peau*, édition Dunod, Paris, 2000, p. 61.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p.61.

avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets »¹³. Son troisième emploi permet au contraire d'établir un lien avec autrui. Grâce à ce contact tactile, le Moi construit des barrières permettant de gérer à la fois ses rapports avec le monde extérieur, le Ça (défini par Freud comme un lieu totalement inconscient dans lequel est contenu le refoulé) et le Surmoi (faisant partie de l'ordre de la conscience morale en ce qui concerne le sentiment inconscient de la culpabilité correspondant à l'intériorisation des interdits proférés par les parents. Ce sentiment peut être mis en relation avec le complexe d'Œdipe.) Didier Anzieu situe la constitution du Moi-peau « dans le double passage du narcissisme primaire au narcissisme secondaire et du masochisme primaire au masochisme secondaire »¹⁴. Pour illustrer la notion du Moi-peau, Didier Anzieu développe le cas de patients ayant subi « un épisode d'atteinte physique réelle de leur peau, épisode qui a fourni un matériel décisif à leur organisation fantasmatique »¹⁵, lié « au fantasme du corps "écorché" qui sous-tend la conduite du masochisme pervers »¹⁶. Cette écorchure est à intégrer comme une des fondations structurales de la séparation entre la mère et son enfant. Elle est proche du rapport fusionnel que ce patient entretenait avec sa mère dans les premiers mois de sa vie. Il prend la forme d'une enveloppe-peau inconsciente, dont la structure ne doit pas être abîmée, sous peine d'avarie de l'appareil psychique. « Le fantasme originaire du masochisme est constitué par la représentation: 1°) qu'une même peau appartient à l'enfant et à sa mère, peau figurative de leur union symbiotique, et 2°) que le processus de défusion et d'accès de l'enfant à l'autonomie entraîne une rupture et une déchirure de cette peau commune »¹⁷. En ce sens, la peau commune est comparable à l'image inconsciente d'une fusion cutanée entre l'enfant et sa mère. Ce passage peut-être mis en relation avec la notion de

¹³ *Ibid.*, p.61.

¹⁴ *Ibid.*, p.62.

¹⁵ *Ibid.*, p.62.

¹⁶ *Ibid.*, p.63.

¹⁷ *Ibid.*, p.63.

dépendance absolue, énoncée par Winnicott, dans le rapport fusionnel entre la mère et son nourrisson. La notion d'*indépendance* se définirait ici par « l'arrachement de cette peau commune »¹⁸, conduisant l'enfant à devenir un individu à part entière, capable d'affronter autrui et le monde extérieur.

Dans le contexte d'une réflexion psychanalytique, le concept du Moi-peau peut-il être utilisé pour analyser l'image d'un couple de jumeaux siamois? A ce sujet, Pierre Ancet, dans son ouvrage intitulé *Phénoménologie des corps monstrueux*, explique qu'« il n'est pas difficile d'appliquer le concept du Moi-peau aux monstres doubles dont les corps confondus nient l'existence des limites ordinaires de l'individu physique »¹⁹. Selon lui, « la fonction d'individuation de l'enveloppe corporelle n'est plus assurée, ce qui constitue pour Didier Anzieu le caractère fondamental de l'inquiétante familiarité freudienne : "Le Moi-peau assure une fonction d'individuation du Soi, qui apporte à celui-ci le sentiment d'être un être unique. L'angoisse, décrite par Freud, de l'"inquiétante étrangeté" est liée à une menace visant l'individualité du Soi par affaiblissement du sentiment des frontières de celui-ci" »²⁰. En incarnant l'image réelle et physique d'un dépassement des frontières d'une identité singulière perturbant la construction d'un Soi unique et individuel, les siamois sont les représentants symboliques d'une défaillance dans la structuration de l'appareil psychique. Ils incarnent corporellement une non-défusion dans le processus de séparation entre la mère et l'enfant lorsque celui-ci, en tant qu'individu indépendant, est en âge de se détacher psychologiquement et physiquement d'elle. A ce propos, Pierre Ancet explique que : « ce fantasme d'une peau commune demeure en permanence traumatique

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ ANCET (Pierre), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 123.

²⁰ *Ibid.*, p. 123.

chez certains patients : "l'union symbiotique avec la mère est figurée dans le langage de la pensée archaïque par une image tactile [...] où les deux corps de l'enfant et de la mère ont une surface commune", preuve, s'il en était besoin, que cette défusion n'est jamais complètement terminée, l'enveloppe individuelle étant constamment à reconstruire à travers un processus d'élaboration de l'image du corps »²¹. Par conséquent, l'image des couples de siamois, dans le domaine psychanalytique, symbolise des cas pathologiques où la mère et son enfant n'ont pas dépassé le stade de la défusion psychique. En ne pouvant pas se détacher psychiquement et physiquement du corps d'autrui, représenté ici par la mère, le patient présente de graves troubles identitaires, et il ne peut pas se considérer comme un individu unique et indépendant.

Toutes ces possibilités de fusion entre deux individus *craniopages* introduisent une réflexion sur la symbolique de la partie du corps où s'est développée la pathologie anatomique. La tête est le sommet du corps humain. Elle contient le cerveau, nos pensées. En étant reliés l'un à l'autre par la région du vertex et parfois par le cerveau, comment peut-on définir les pensées des enfants siamois ? Ces pensées sont-elles communes ou indépendantes ?

Suivant la zone du crâne où son jumeau (ou sa jumelle) est attaché à lui (ou à elle), le frère (ou la sœur) ne voit jamais le visage de son double. Les échanges visuels entre les nourrissons se passent seulement par la vision des autres parties du corps. Tel est le cas de presque toutes les formes de *craniopages*. Seuls les *craniopages frontaux* réunis par une partie du visage peuvent se regarder face à face (mais leur très grande proximité réduit considérablement leur appréhension visuelle de l'un par rapport à l'autre, en annulant, selon les cas, la totalité de la vision de l'un des yeux). Par

²¹ *Ibid.*, p. 124.

conséquent, lors de leur développement psychique relatif à la structuration de leur Moi, ces frères ou ces sœurs siamois ne se sont pas identifiés à leur double gémellaire. Ils ont construit leur identité en se projetant dans un autre, représenté par la mère ou des personnes vivant dans leur environnement proche. Il apparaît également qu'en ne visualisant pas directement le visage de leur jumeau ou de leur jumelle, les siamois ne perçoivent que des morceaux du corps de cet autre, que l'on pourrait considérer comme un prolongement de leur propre anatomie. Comment faut-il alors envisager ce type de corps non séparé ? Nous ferons ainsi référence à Maurice Merleau-Ponty qui définit la perception de notre « schéma corporel »²². Pierre Ancet, en faisant référence à la *Phénoménologie de la perception*²³, dans lequel Maurice Merleau-Ponty définissait la perception du schéma corporel, explique, comment, en tant que corps, nous nous percevons selon un espace corporel bien délimité. Il donne la définition suivante de cet espace :

« l'espace phénoménal est celui par lequel j'expérimente mon propre corps, dont les parties ne sont pas localisées dans un espace neutre à trois dimensions, mais se correspondent les unes aux autres, sont situées absolument les unes par rapport aux autres dans l'ordre que Merleau-Ponty nomme "absolu" parce qu'il ne demande ni observation ni mesure préalable. Je n'ai pas besoin de chercher ma main au bout de mon bras pour la situer, je n'ai pas besoin de mesurer, même intuitivement, l'espace séparant mon pied sous la table et ma main posée sur la table pour parvenir à les situer. L'ensemble de mon corps est disponible comme un tout, comme une *Gestalt* dont les parties ne sont pas juxtaposées mais absolument solidaires les unes des autres. Ces "parties" sont enveloppées par mon espace phénoménal »²⁴.

En ce sens, un siamois *craniopage* perçoit-il le prolongement de son corps qui n'est autre que celui de son frère ou de sa sœur sans oublier qu'il n'a pas

²² ANCET (Pierre), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 69.

²³ MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

d'appréhension du visage de celui-ci ou de celle-ci ? Lors de son développement psychique relatif à l'appréhension de son image corporelle, le nourrisson siamois intègre-t-il le corps de son frère ou de sa sœur à son propre espace phénoménal ?

A leur naissance, en 1949, en Californie, à l'hôpital général de Los Angeles, Yvonne et Yvette Mc Carther (Fig.12), étaient fusionnées par la région du vertex. Jusqu'à leur décès en 1992, ces jumelles *craniopages syncipitales directes croisés* (ou *céphalopages*) fascinaient les médecins, car leurs mouvements et leur marche étaient tout à fait coordonnés. Ce corps duel était également très attractif aux yeux des showmen qui dirigeaient alors les cirques et les fêtes foraines de l'époque. L'un d'entre eux contacta leur mère. Après avoir refusé plusieurs offres pour exhiber la monstruosité pathologique de ses filles, elle prit la décision d'accepter de percevoir un salaire de 300 dollars par semaine, pour des tournées qui duraient en moyenne six mois au sein du Royal American Circus.

Pour mieux appréhender ces exhibitions monstrueuses, une explication sur l'origine de l'exploitation de ces personnes « dans les foires, les théâtres, les places et les rues de la capitale au cours du XVIII^e siècle »²⁵ et jusqu'au milieu du XIX^e siècle, semble nécessaire. A cette époque, les spectateurs étaient « empreints d'une certaine forme d'innocence joyeuse, réunissant grands et petits autour du spectacle du monstre. L'idée d'une exhibition "humiliante" ou "déshumanisante" est le fruit d'une longue évolution dans l'histoire des mentalités. Le dégoût populaire pour l'infirmité n'apparaît qu'à la fin du XX^e siècle avec la notion moderne de handicap »²⁶.

²⁵ *Les cahiers de la comédie française*, revue trimestrielle de théâtre, *Montres & Méchants. Un ensemble sur les monstres et les méchants qui peuplent les scènes*. Paris : Acte Sud, Automne 1999, p. 51.

²⁶ ANCET (Pierre), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 49.



Fig. 12. Yvonne et Yvette Mc Carther en 1974

Dans son article, intitulé *Le théâtre des monstres, Les spectacles tératologiques au XVIII^e siècle*, Jean-Jacques Courtine fait remarquer qu'« il y a peu encore, on montrait sur scène des « curiosités » humaines, on s'attroupait autour de la difformité, on venait rire de la laideur »²⁷. Montées sur des tréteaux, les scènes éphémères des foires françaises exposaient ces êtres comme des animaux dans des zoos. Les individus difformes étaient les attractions à ne pas manquer.

Ce spectacle et ce commerce des monstres trouvent leurs origines dès le XV^e et le XVI^e siècle. A ce sujet, Jean-Jacques Courtine signifie qu' :

« en 1429, à Aubervilliers, deux sœurs siamoises " furent baptisées et vécurent trois jours pour que le peuple de Paris pût voir cette merveille. Et à la vérité, plus de dix mille Parisiens, tant homme que femme, vinrent les voir, et par la grâce de Notre Seigneur la mère fut saine et sauve ". En 1475, rapporte Ambroise Paré, deux filles conjointes par les reins naissent à Vérone : " Parce que leurs parents étaient pauvres, elles furent portées par plusieurs villes d'Italie pour amasser argent du peuple qui était fort ardent de voir ce nouveau spectacle de la nature. " En 1530, à Paris, vivait un homme du ventre duquel sortait un autre "et portait ainsi le corps entre ses bras avec une si grande merveille que le monde s'assemblait à grande troupe pour le voir" »²⁸.

Au XVII^e siècle, la théâtralisation des monstres rassemblait des « troupes de théâtres ambulantes, bateleurs et charlatans en tout genre, sur le terrain d'abbayes parisiennes à l'occasion des foires qui s'y tenaient par privilège royal »²⁹. De fait, ces foires lucratives en tout genre, avaient des origines religieuses. Dès la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle, la théâtralisation des monstruosité humaines au sein des spectacles forains devient si populaire auprès du public qu'elle concurrence les théâtres officiels et ceci jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Ces représentations ne se sont pas

²⁷ *Les cahiers de la comédie française*, revue trimestrielle de théâtre, *Montres & Méchants. Un ensemble sur les monstres et les méchants qui peuplent les scènes*. Paris, Acte Sud, Automne 1999, p. 51.

²⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

perpétuées au-delà de ce siècle en France, car lassé par une surenchère et une déchéance des spectacles, le public s'en est désintéressé. Dès la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, le corps médical commence à mener des études anatomiques sur ces corps malformés. Néanmoins, comme l'explique Pierre Ancet, dans *Phénoménologie des corps monstrueux*, il ne faut pas oublier que :

« la médecine du XIX^e siècle a largement contribué au plaisir du regard lors des exhibitions publiques. Le corps objectivé et médiatisé par l'image, fut-elle esthétique, comme le montre l'exemple de l'exposition du "grand musée d'anatomie, d'anthropologie et d'histoire naturelle". On y trouve pêle-mêle une "magnifique collection de maladie de la peau", quatre "grands sujets de chirurgie obstétricale" [...] mais aussi la reproduction grandeur nature des "hommes-chiens" (atteints d'hypertrichose)³⁰ [...]. Dans une telle exhibition, nombre de pièces médicales jugées édifiantes ou seulement curieuses, sont réunies par un plaisir pervers d'appropriation du corps par le regard »³¹.

En France, les documents iconographiques représentant des êtres difformes exhibés dans les foires sont quasiment inexistantes ou difficiles à se procurer. Il existe très peu de descriptions écrites. Aux Etats-Unis, au contraire, les clichés photographiques de la parade monstrueuse du showman Phineas Taylor Barnum, réalisés, entre autres, par Michael Mitchell au XIX^e siècle, permettent de consulter un éventail de références iconographiques diversifié. Comme le fait remarquer Pierre

³⁰ Nous ferons ici référence à l'actuel musée Dupuytren (musée d'Anatomie Pathologique) hébergé par la faculté de médecine Pierre et Marie Curie à Paris, dans l'enceinte du Centre des Cordeliers. La collection de ce musée réunit environ 600 pièces. Elle comprend des cires, des pièces osseuses, des bocaux, des photographies, des peintures, des gravures, des dessins et quelques instruments pour étudier l'Anatomie Pathologique. Au fil de la visite, le public peut observer des cires sur les maladies de peau, des squelettes, des organes ou des membres en bocaux. On y rencontre également des squelettes ou des mises en bocaux de frères siamois, de cyclopes, accompagnés d'autres bocaux contenant des chatons siamois. Mais, on peut aussi y voir la cire de Pipine. Cet homme était atteint de phocomélie. Sa malformation se caractérisait par une atrophie des membres. Ses mains et ses pieds étaient directement attachés à son tronc.

Son squelette est exposé à côté de sa statue en cire pour le montrer tel qu'il était exhibé dans les foires au XIX^e siècle.

³¹ ANCET (Pierre), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 49.

Ancet, il est intéressant de constater que l'image photographique représentant un monstre inspire moins de crainte au spectateur car celui-ci est à distance. « Il ne reste qu'à le photographier ou à le mettre en scène pour en faire une image, un objet pour la conscience d'image. Désormais, comme toute image, il est là sans être présent, il renvoie à une réalité insoutenable, mais se regarde à loisir »³².

Pour accaparer toute l'attention du public, Phineas Taylor Barnum comprit que cette fascination, qui relève du sensationnel, devait être mise en scène. Il commença sa carrière de showman en 1835, à l'âge de vingt cinq ans, en rencontrant « à New York, Joice Heth, une vieille négresse à demi paralysée, aveugle, édentée, mais complaisante, qu'il acheta 1000 dollars à un forain sans imagination »³³. Il entreprit d'écrire la biographie imagée de cette femme, âgée de 161 ans (alors qu'elle n'avait que soixante quinze ans), en inventant qu'elle avait été la nourrice du général Washington. Dès sa parution le livre fascina le public et devint un best-seller. Quelques années plus tard, après la mort de sa protégée, et « poursuivi par les créanciers, il se fixa à New York, où, bien qu'il n'eût point d'argent, il se rendit acquéreur du Musée d'Histoire Naturelle Scudder, dont les bêtes empaillées n'attiraient plus personne »³⁴. Après quelques transformations, il fit de ce lieu le centre d'attraction le plus connu aux Etats-Unis. Il mettait en scène des spectacles « de nains, de ventriloques, de géants, d'*homme-lions*, de monstres à deux têtes, de femmes à barbe et de chefs sioux. On y assistait au travail des puces savantes, des chats acrobates et aux démonstrations des appareils modernes »³⁵. Le nain, Charles S. Stratton, dont la taille était de cinquante huit centimètres, lui permit d'augmenter sa fortune, en l'exhibant sous les traits grimés d'un vieillard. Il fit le tour du monde en sa compagnie, jusqu'à se produire devant la reine

³² *Ibid.*, p. 56.

³³ ROMI, *Histoire de l'insolite*. Paris, Pont royal del luca Laffont, 1964, p. 150.

³⁴ *Ibid.*, p. 151.

³⁵ *Ibid.*, p. 151.

Victoria ou encore face à Louis-Philippe. Quelques années après la mort de Phineas Taylor Barnum (en 1891), ses successeurs s'inspirèrent de sa carrière et de sa renommée internationale. « Un certain Bernelot-Moens présentait, en 1930, une femme au dos velu. Un prospectus annonçait ainsi son exhibition à Luna-Park à Paris : "De l'inédit et du scientifique : Venez voir la *femme-gorille*, le premier cas de cette espèce qui soit connu... Le Professeur Berne-lot-Moens vous prouvera la vérité sur le transformisme des espèces..." »³⁶.

La foule, qui venait se délecter de ces spectacles, se laissait facilement manipuler par les showmen. Dans son étude, intitulée *Psychologie des foules et analyse du Moi*³⁷, Sigmund Freud démontre que la foule ne possède pas une grande intelligence. A ce sujet, il déclare : « par le fait seul qu'il fait partie d'une foule, l'homme descend donc plusieurs degrés sur l'échelle de la civilisation. Isolé, c'était peut-être un individu cultivé, en foule c'est un instinctif, par conséquent un barbare »³⁸. Cette comparaison entre les réactions d'un sujet seul et son changement comportemental lorsque celui-ci intègre une foule permet de comprendre comment l'immersion dans une masse corporelle introduit la notion d'anonymat. Avant de pénétrer dans la foule, un individu a une identité, il est unique et reconnaissable parmi ses semblables. Mais lorsqu'il s'introduit dans le grand corps de la foule, il en devient un de ses composants anonymes. La foule est donc une masse de corps dont les identités propres n'ont plus de sens lors de cet attroupement compact. Face à cette constatation, Sigmund Freud déclare : « dans la foule, pense LeBon, les acquisitions individuelles s'effacent et par là disparaît leur particularité. L'inconscient propre à la race ressort. L'hétérogène se noie

³⁶ *Ibid.*

³⁷ FREUD (Sigmund), *Psychologie des foules et analyse du Moi, Essais de psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

³⁸ ROMI, *Histoire de l'insolite*. Paris, Pont royal del luca Laffont, 1964, p. 147-148.

dans l'homogène »³⁹. Par conséquent, un problème de séparation entre les corps qui composent une foule est observé. Ce phénomène de non-séparation peut-il être mis en comparaison avec les corps non-séparés des frères ou sœurs siamois, des androgynes ou hermaphrodites et des hommes-bêtes que la foule venait jadis regarder ?

En analysant le texte de Sigmund Freud, Lydie Pearl, dans son ouvrage, intitulé *Que veut la foule ?*, constate que : « l'originalité de sa thèse, par rapport à celle de Gustave Lebon, est d'expliquer les phénomènes des foules à partir de la structure du moi. Pour lui, ce " quelque chose ", qui lie les individus est le surgissement de résidus du stade oral-cannibale, du stade sadique-anal et de la castration, durant lesquels se sont forgés des " moi " provisoires, voués au refoulement. Un besoin irrépressible nous pousserait vers ce bain dans lequel se perd l'individualité pour retrouver les premières expériences du rapport au monde »⁴⁰. En ce sens, cette sensation de la perte d'individualité dans le magma de la foule peut faire régresser tout individu au stade de sa propre *préhistoire individuelle*.

Sigmund Freud, dans la partie intitulée *Sexualité infantile*, extraite des *Trois essais sur la théorie sexuelle*, explique la notion de *préhistoire individuelle*. La sexualité n'apparaît pas à la puberté mais remonte à l'enfance. Une fois adulte, l'individu omet cette période, Freud parle alors de la notion *d'amnésie infantile*. Cette étape est essentielle au développement psychique et aux fondations de la sexualité future. Selon lui, « nous devons admettre, ou nous pouvons nous convaincre, par l'examen psychologique d'autrui, que ces mêmes impressions : que nous avons oubliées n'en ont pas moins laissé les traces les plus profondes dans notre vie psychique et qu'elles sont

³⁹ FREUD (Sigmund), *Psychologie des foules et analyse du Moi, Essais de psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 144.

⁴⁰ PEARL (Lydie), *Que veut la foule ?*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 15.

devenues déterminantes pour tout notre développement ultérieur »⁴¹. Sigmund Freud compare l'*amnésie infantile* au phénomène de refoulement dont les névrosés sont victimes pour écarter de leur conscience des événements vécus responsables de leur maladie mentale. L'enfance est considérée comme un passé préhistorique où naissent les prémisses de la vie sexuelle de chacun. La pulsion sexuelle chez le nourrisson évolue selon trois stades: le stade oral, anal et génital. L'apparition successive de ces périodes est liée aux premiers contacts que l'enfant entretient avec son propre corps, et avec celui de sa mère, puis par la prise de conscience d'autrui comme un non-Moi.

Le stade oral est celui du suçotement. Par cet acte, le nourrisson connaît ses premières satisfactions sexuelles. Il « consiste en une répétition rythmique avec la bouche (les lèvres) d'un contact de succion dont la finalité alimentaire est exclue »⁴². L'enfant exerce un suçotement de son épiderme. Cette action lui procure du plaisir voire de la plénitude. Sigmund Freud emploie le terme d'autoérotisme pour qualifier cette sensation de plaisir que le nourrisson se procure à lui-même. Mais la succion peut-être faite sur un autre corps que le sien, en apportant une seconde source de plaisir quand la bouche de l'enfant rentre en contact par exemple lors de la tétée du sein de la mère. La sensation d'avaler du lait chaud éveille une nouvelle fois le plaisir chez le nourrisson. « Lorsqu'on voit un enfant rassasié quitter le sein en se laissant choir en arrière et s'endormir, les joues rouges, avec une sourire bienheureux, on ne peut manquer de se dire que cette image reste le prototype de l'expression de la satisfaction sexuelle dans l'existence ultérieure »⁴³. Le nourrisson en suçotant tout d'abord son propre épiderme « se rend ainsi indépendant du monde extérieur qu'il est encore incapable de

⁴¹ FREUD (Sigmund), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p.96.

⁴² *Ibid.*, p.102.

⁴³ *Ibid.*, p.105.

dominer »⁴⁴. Sigmund Freud nomme zone érogène, la partie réactive de la peau soumise au suçotement qui engendre une sensation de plaisir. Dans le contexte de l'autoérotisme, le nourrisson parcourt son enveloppe épidermique pour y découvrir ses zones érogènes. Une fois, trouvées, ces zones seront enregistrées et stimulées à nouveau pour se procurer du plaisir. Dans le stade oral, le but sexuel réside donc dans l'incorporation de la zone érogène ou de l'objet, ici le sein de la mère, pour en tirer du plaisir. Le phénomène d'incorporation du corps de la mère lors de la tétée par le nourrisson, énoncé par Karl Abraham dans son analyse du stade oral, peut-il être alors introduit ? En analysant le cas d'un patient présentant une démence précoce, Karl Abraham constate que « le comportement de notre patient coïncide parfaitement avec celui du nourrisson »⁴⁵. Ce patient « éprouve comme la plus intense, la satisfaction qui revêt un caractère d'incorporation, il montre que sa libido a subi une forte fixation au stade prégénital oral ou cannibalique le plus précoce »⁴⁶. Il continue l'analyse en déclarant que cet homme ne peut percevoir l'acte d'aimer que dans l'idée d'incorporation voire d'ingestion métaphorique du corps d'autrui, émettant, de ce fait, « des représentations cannibaliques »⁴⁷. D'ailleurs, ces tendances cannibales se confirment lorsque le patient associe le goût de la viande à celui du lait. Ces constatations conduisent Abraham à faire la relation avec l'image fantasmatique de mordre le sein féminin ou, plus précisément, celui de sa mère. Cette régression inconsciente vers le stade primitif du nourrisson procure la sensation oblitérée du plaisir lors de la tétée.

⁴⁴ *Ibid.*, p.106.

⁴⁵ ABRAHAM (Karl), *Œuvres complètes / II*, 1915-1925, Alençon, Sciences de l'homme Payot, , 1989, p.18.

⁴⁶ *Ibid.*, p.17.

⁴⁷ *Ibid.*, p.18.

Pour Sigmund Freud, la zone anale « conserve durant toute la vie une part considérable de stimulation génitale »⁴⁸. Il considère cette région du corps comme une zone érogène. La zone anale comme la zone buccale est un muscle, un organe qui permet de donner du plaisir au corps. Le nourrisson s'en sert pour s'auto procurer du plaisir. Freud explique que « les enfants qui ont recours à la stimulabilité érogène de la zone anale se trahissent en retenant leurs selles jusqu'à ce que ces dernières suscitent, du fait de leur accumulation, de violentes contractions musculaires et qu'elles soient en mesure, lors de leur passage dans l'anus, d'exercer une forte stimulation sur la muqueuse. Ce faisant, la sensation voluptueuse doit surgir à côté de la douleur »⁴⁹. La défécation est donc vécue comme un instant intense de plaisir par le nourrisson, et peut être considérée comme « une stimulation quasi masturbatoire de la zone anale »⁵⁰. L'excrément est aussi associé à un objet transitionnel avec autrui. En déféquant, l'enfant est conscient qu'il va être nettoyé, soigné par sa mère ou une autre personne. Mais les prémisses de la vie sexuelle ultérieure ne se déclenchent réellement que lorsque l'enfant découvre qu'il peut tirer du plaisir de son appareil génital.

Selon Sigmund Freud, la première sensation de plaisir exercée sur la zone génitale se fait par frottements lors de la toilette de l'enfant. La mère ou la personne qui prend soin du nourrisson, doit veiller à son hygiène, de ce fait à chaque toilette, « il est inévitable que la sensation de plaisir que cet endroit du corps est capable de procurer se fasse déjà sentir chez le nourrisson et éveille le besoin de sa répétition »⁵¹. Ici Freud fait référence à la masturbation que le nourrisson a déjà ressentie lors de l'allaitement par une satisfaction masturbatoire. L'enfant prend alors conscience que la manipulation de

⁴⁸ FREUD (Sigmund), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p.111.

⁴⁹ *Ibid.*, p.111.

⁵⁰ *Ibid.*, p.112.

⁵¹ *Ibid.*, p.114.

son appareil génital lui procure du plaisir. En grandissant, il aura pour habitude innocente de montrer en public ses parties génitales, ainsi que l'envie de connaître celles des autres en se rendant compte qu'il existe un autre sexe.

En passant par ces trois stades, l'enfant prend conscience des expériences de plaisir qu'il peut se procurer en manipulant son corps ou en découvrant celles du corps d'autrui, en particulier celui de sa mère. Dès les prémisses stimulatrices de son Moi corporel, l'enfant structure inconsciemment son Moi psychique, en explorant son corps et son épiderme. Par ces actes, il se procure des sensations intérieures de plaisir. A ce sujet, Lydie Pearl explique l'importance de la notion de limite. Selon elle :

« la notion de coupure dans le flux d'expériences tout azimut, s'acquiert et se symbolise à travers le refoulement des pulsions sexuelles, mais la mère, qui dispense soin et nourriture, est la première source de jouissance. Puis l'éducation et l'interdit de l'inceste viennent mettre fin à cet état post-natal en posant des digues. Celles-ci refoulent le flux anarchique des pulsions, les canalisent et les soumettent à la procréation, origine obligée d'une structure sociale fondée sur la cellule familiale »⁵².

Ainsi l'incorporation dans une foule permettrait-elle à tout individu de revivre des sensations semblables dans le sens où celui-ci intègre un rassemblement inconscient qui efface toute prise de conscience identitaire de son propre corps ?

2. Joël-Peter Witkin et le mystère de la Trinité

Dans l'art actuel, le photographe Joël-Peter Witkin met en scène des individus particuliers, comparables aux phénomènes de foire que cette foule avide de sensations forte venait examiner avec effroi ou moquerie. Telle est la liste de ses modèles :

⁵² PEARL (Lydie), *Que veut la foule ?*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 16.

« débiles, transsexuels avant opération, phénomènes de foire en activité ou à la retraite, personnes vivant comme des héros de bandes dessinées..., individus dotés de queue, cornes, ailes, nageoires, griffes, pieds ou mains inversés, de membres éléphantiques..., individus possédant une garde-robe complète en caoutchouc..., collections privées d'instruments de torture, d'histoires d'amour, d'organes animaux, humains ou provenant de créatures étranges... Tout mythe vivant. Quiconque porte les stigmates du Christ »⁵³.

L'univers photographique de Joël-Peter Witkin est peuplé de monstres, de cadavres et de perversions. Dans ses œuvres, il tente de sublimer le peu de beauté qu'il perçoit dans ces corps. En les mettant en scène dans des compositions inspirées de tableaux des grands maîtres, il les transforme en icônes ou en allégories. Mais, il n'oublie pas pour autant que la perception de ces anatomies mortes ou vives fait naître chez le spectateur des sentiments d'abjection et de rejet.

Fasciné par la particularité physique et les convictions religieuses de Yvonne et Yvette Mc Carther, qui n'ont jamais voulu être séparées afin de conserver intact le corps que leur avait offert Dieu, Joël-Peter Witkin réalise en 1988, au Nouveau Mexique, leur portrait, qu'il intitule : *sœurs siamoises* (Fig. 13).

Au premier plan de cette composition en noir et blanc, Yvonne et Yvette Mc Carther portent des combinaisons blanches ornées de dentelles faisant contraste avec la couleur noire de leur peau. La jumelle de gauche tient un bouquet de célosies (plus communément appelées crêtes de coq). Sa sœur, l'enlace de ses deux mains, en lui tenant le bras et la main droite. Elles répètent par cette position l'accolement de leur crâne. Au centre de ce cadrage formé par la position de ces corps, le spectateur observe une colombe (Fig. 14). Au second plan, Witkin a dressé un rideau ouvert pour donner à cette mise en scène une dimension théâtrale.

⁵³ CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE, Joël-Peter Witkin, Paris, Centre National de la Photographie, collection Photo Poche, 1991, p. 9.



Fig. 13. WITKIN (Joël-Peter), *Sœurs siamoises*,
photographie argentique, 28x28'', Nouveau Mexique, 1988.



Fig. 14. WITKIN (Joël-Peter), *Sœurs siamoises*,
(détail colombe), photographie argentique, 28x28'',
Nouveau Mexique, 1988.

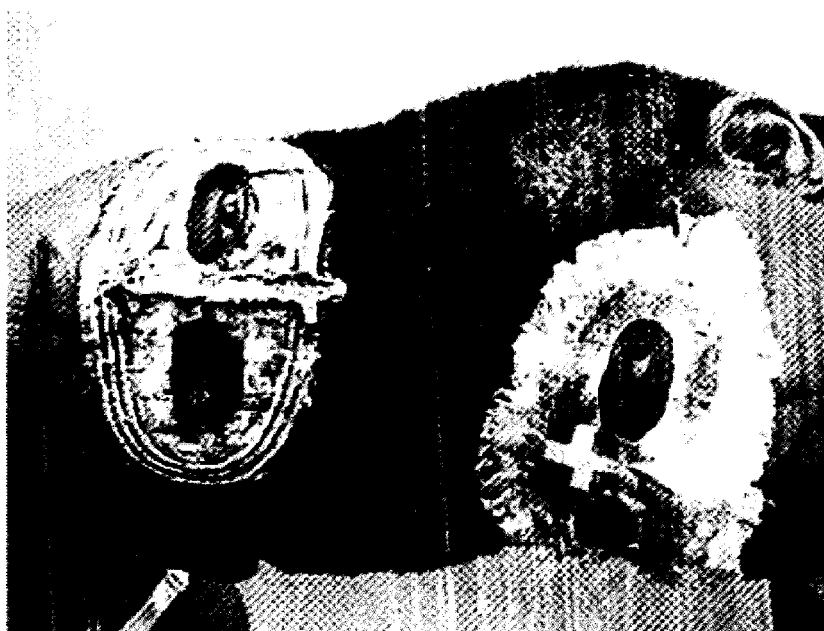


Fig. 15. WITKIN (Joël-Peter), *Sœurs siamoises*,
(détail masque), photographie argentique, 28x28'', Nouveau Mexique, 1988.

Les jumelles portent, toutes les deux, un masque blanc orné d'une croix (Fig. 15). La plupart des modèles de Joël-Peter Witkin sont masqués. Dans son texte intitulé *Joël-Peter Witkin : Photography between Flesh and Spirit*, Germano Celant explique cette présence :

« en utilisant le masque, Witkin interroge les apparences car il est conscient que ces tableaux photographiques sont inséparables des identifications de sa conception de la vie, "la réaction de ma conscience". En ce sens, la manipulation de l'apparence d'un modèle doit respecter son identité, alors que les masques permettent la libération de leur dualité. Les modèles peuvent ainsi incarner des corps purs ou impurs où la chair représenterait le secret des fluides de la vie, avec l'interposition des masques, produisant le témoignage d'une dépossession. L'être humain est reconfiguré par lui-même pour devenir le témoignage de l'altérité et du divin. Comparable à l'esprit et au corps de chair, le masque et la personne tentent de coïncider et de se confondre »⁵⁵.

Dans l'ouvrage, intitulé *Le masque*, Geneviève Allard et Pierre Lefort associent le caractère de la métamorphose au masque, qu'ils définissent comme « une transformation, un changement d'une forme en une autre »⁵⁶. Le masque sert donc d'objet transitionnel entre l'homme et l'être (ou la créature) qu'il désire incarner (dans le cas présent : Dieu). En revêtant le masque, l'être humain fait de chair et de sang prend un caractère sacré en se métamorphosant en divinité. Grâce au port du masque, l'anatomie monstrueuse des sœurs siamoises, mise en scène par Witkin, est sacralisée. En ce sens, leurs corps non-séparés peuvent symboliser l'image du Père et du Fils réunis sous la forme de l'Unité divine. Mais, n'est-il pas provocateur de la part de Witkin de figurer Dieu et son Fils sous les traits de deux corps difformes réunis par la chair ? Selon l'éthique religieuse, est-il convenable de représenter le divin sous la forme d'une anatomie défailante, alors que la majeure partie des représentations de la religion

⁵⁵ CELANT (Germano), *Witkin*. Italie, Scalo, 1995, p. 17 (traduction en français réalisée par Martinez (Auréli)).

⁵⁶ ALLARD (Geneviève), LEFORT (Pierre), *Le masque*. Paris, Que sais-je ?, 1984, p. 48.

chrétienne atteste de la perfection corporelle du Père et du Fils ? Dans la religion catholique, un corps monstrueux peut-il incarner une figuration du divin ? L'apparence monstrueuse n'est-elle pas plutôt associée à la représentation du malin ?

Pierre Ancet, dans sa sous partie intitulée : l'illusion d'artifice⁵⁷, énonce un intéressant parallèle entre le masque représentant le visage monstrueux et la perception réelle de la face monstrueuse. Selon lui, le fait de « considérer les monstres comme de simples illusions ou trucages est un moyen de se défendre contre l'évidence de leur présence. Le plaisir de contempler un masque et de déjouer l'illusion permet de s'approcher sans crainte : il y a trop d'exagération dans cette figure pour que cela puisse être. Le rire ou la dérision a pour fonction de renvoyer l'objet perçu dans un espace bien circonscrit (l'irréel, la fiction, l'espace ludique). La représentation du visage monstrueux comme une supercherie le rend presque familier⁵⁸. C'est ainsi qu'il « se crée un sentiment de connivence entre l'objet et le sujet qui en a décrypté les secrets de fabrication. Or voici qu'il n'y a pas de masque. L'objet subit alors un renversement fondamental. Le rire se brise et l'ombre reparaît, insoutenablement proche, comme la brindille qui se révèle être un serpent au moment où je m'apprêtais à la saisir⁵⁹.

Dans la photographie de Joël-Peter Witkin, les masques ne dissimulent pas la monstruosité des deux sœurs car elle ne se situe pas sur le visage. En ne cachant pas la malformation de ses modèles, son but est-il de faire comprendre au spectateur que le corps hors norme a aussi sa place dans une composition artistique ?

François Boespflug, dans son ouvrage : *La Trinité dans l'art d'occident*, celle-ci représenterait « le mystère d'un seul Dieu en trois personnes, le Père, le Fils et le Saint-

⁵⁷ ANCET (Pierre), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 65.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 66.

Esprit, reconnues comme distinctes dans l'unité d'une seule nature, ou essence ou substance »⁶⁰. Certains détails appuient cette interprétation comme la présence de la colombe et les croix au centre des masques. Le port de ces masques distribue le rôle du Père et du Fils aux jumelles. Le masque permet de changer leur corps en incarnation divine. Mais, paradoxalement, il convient d'observer que « dans le christianisme naissant, chaque visage de fidèle représente l'image de Dieu »⁶¹. En ce sens, « toute modification du visage par les masques, les barbouillages ou les maquillages devient une insulte envers la création divine et Dieu lui-même »⁶². Joël-Peter Witkin a-t-il volontairement masqué ses modèles dans le but de blasphémer les symboles représentatifs de la religion chrétienne ou doit-on chercher une autre signification concernant le port de ces masques, par exemple du côté de la tradition antique ? D'un point de vue étymologique, le mot *masque* est défini comme un faux visage (*maschera* en italien) dont on se couvre la figure. Mais son étymologie latine est associée au terme *persona*, défini comme l'*ancêtre direct de la personne* au sens moderne, d'où l'idée que celle-ci est pourvue d'un *masque social*, idée reprise par Jung dans son archétype de la *Persona*, qui gouverne les rôles que nous jouons devant les autres. Ainsi, les romains ne voyaient-ils dans la signification du masque « qu'une puissance infernale, informe, surgie " du monde où il n'y a plus de visages ", même quand il s'agit de représentations théâtrales »⁶³ ? Le port des masques ne devrait-il pas être comparé, dans la composition de *Sœurs siamoises*, aux traditions culturelles grecques qui « conçoivent le masque comme un objet visuel avec lequel une personnalité peut se confondre »⁶⁴ ? Examinées

⁶⁰ BOESPFLUG (François), *La Trinité dans l'Art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvres de la peinture*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 15.

⁶¹ SIKE DE (Yvonne), *Les masques. Rites et symboles en Europe*. Paris, Editions de La Martinière, 1998, p.48

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

sous cet angle, les jumelles, pourraient incarner le Père et le Fils sans offenser les traditions religieuses liées au port du masque.

3. Le Père et le Fils ou l'unité duelle divine chez Enguerrand Quarton

Joël-Peter Witkin, a mis en scène des jumelles siamoises dont la conformation anatomique figure une unité duelle. Deux êtres liés dans la chair et qui se ressemblent comme Dieu a fait le Christ à son image.

Entre 1453 et 1454, Enguerrand Quarton réalise un retable, intitulé : *Le couronnement de la Vierge par la Trinité* (Fig. 16). Au cœur de cette composition, on remarque une ressemblance entre le Père et le Fils. Ce tableau est une commande de Jean de Montagnac, chanoine de Saint-Agricol d'Avignon, mandaté par les pères de la chartreuse Notre-Dame-du-Val-de-Bénédiction (les destinataires) pour orner l'autel de la *Sainte Trinité*.

Mais « contrairement à ce que l'on a pu dire, ainsi placé, il n'était pas visible depuis le chœur des moines, "quasiment incorporé à leur office", bien au contraire : un mur de pierre séparait la chapelle funéraire du pape de la nef; et dans cette chapelle, "la communauté ne pouvait même pas se rassembler dans son entier". Par conséquent ce retable, loin d'être destiné à la vénération ni à l'instruction des fidèles, "était réservé au seul regard fugitif des religieux venant prier à tour de rôle à côté du tombeau du pape, pour le salut de l'âme de leur fondateur »⁶⁵.

Ce retable se divise en deux bandeaux horizontaux inégaux. Celui contenant le plan céleste communique avec la partie terrestre par l'intermédiaire d'un Christ sur la croix. François Boespflug fait remarquer que le registre supérieur met en scène une

⁶⁵ BOESPFLUG (François), *La Trinité dans l'Art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvres de la peinture*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 129.



Fig. 16. QUARTON (Enguerrand), Le Couronnement de la Vierge par la Trinité, panneau peint, 183x220 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre de Luxembourg, 1454 .

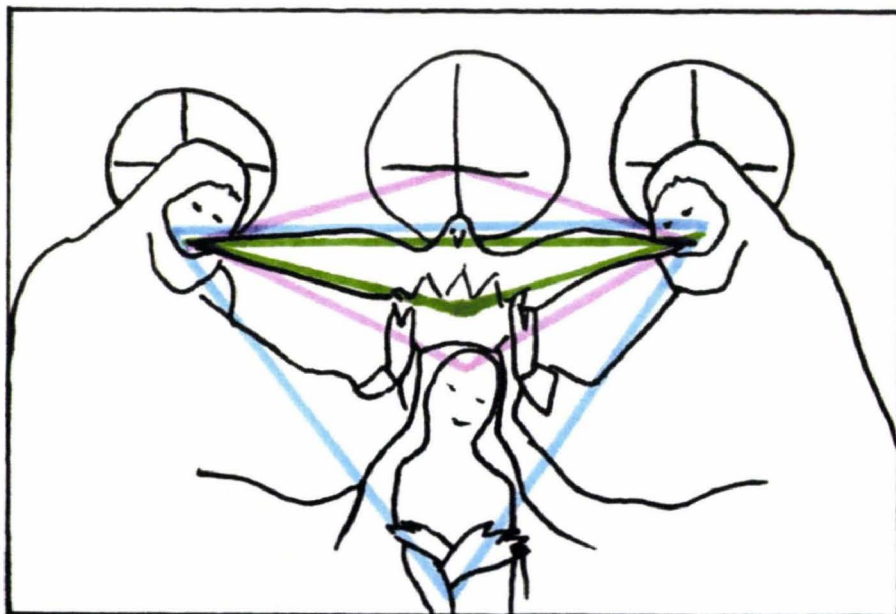


Fig. 17. Schéma, figurant un carré déformé (en mauve) qui relie le Père, le Fils, le Saint Esprit et la vierge, et deux triangles. Le vert représente la Sainte Trinité (Le Père, le Fils et le Saint-Esprit) et le bleu relie le Père, le Fils et la Vierge dont la position des mains rappelle les ailes du Saint-Esprit.

« Trinité de Psautier »⁶⁶. Il en donne la définition suivante : « la "Trinité de Psautier" montre le Père et le Fils assis sur un même trône, avec entre eux la colombe de l'Esprit. Ce type qui restera longtemps captif de la peinture de manuscrits tire son nom du début du Ps. 109 ("Le Seigneur a dit à mon Seigneur: "Siège à ma droite, tes ennemis, j'en ferais l'escabeau de tes pieds"), verset cité vingt fois dans le Nouveau Testament »⁶⁷. Cette Trinité, placée dans la partie supérieure du retable et dont l'axe de symétrie central est délimité par la figuration de l'Esprit Saint, montre le couronnement de la Vierge, par le Père, le Fils et le Saint Esprit. En fait, ici le triangle se transforme en quadrilatère régulier, une figure entière et parfaite, une totalité réalisée, représentée généralement par un carré. En effet, selon l'encyclopédie des symboles : « comme la croix, le carré permet, en établissant un système de coordonnées, c'est-à-dire en imposant une structure au chaos, de se retrouver dans un monde qui semblerait autrement ne présenter aucun ordre. La quadrature correspond ainsi à l'exigence d'un principe d'ordre constitutif de la nature humaine qui, dans le sens d'un couple d'opposés, est associé au cercle (le cercle représentant les puissances célestes devant le monde créé que représente le carré). La "quadrature du cercle" (c'est-à-dire la transformation, par des moyens géométriques, d'un cercle en un carré de même superficie - ce que l'on sait aujourd'hui matériellement impossible) symbolise le vœu d'instituer entre le céleste et le terrestre, une harmonie idéale (en latin *coincidentia oppositorum*) »⁶⁸. Malgré une composition qui semble plutôt triangulaire, la Trinité couronnant la Vierge de Enguerrand Quarton respecte bel et bien cette symbolique. Elle est signifiée par la présence de la crucifixion (dans le registre inférieur), dont la croix marque la transition entre le monde terrestre et céleste. Mais, d'autres détails peuvent

⁶⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁸ *Encyclopédie des symboles*, Encyclopédies d'aujourd'hui, Paris, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 1996, p. 99.

interpeller le spectateur : la ressemblance gémellaire entre le Père et le Fils. Le visage de l'un se reflète dans l'autre. Pourtant, ils sont à la fois séparés par un espace et reliés par les pointes des ailes de l'Esprit Saint qui se posent délicatement sur leurs bouches (Fig. 17, 18 et Fig. 19). A ce sujet, il faut préciser que « l'artiste a respecté de la manière la plus stricte la clause du contrat qui stipulait que " du Père au Fils ne doit avoir nulle différence" »⁶⁹. En ce sens, cette gémellité rend toute différenciation impossible entre Dieu et le Christ. « Leur identité d'allure saute aux yeux : même visage, même cheveux, même cape à fermoir brodée d'un orfroi garni de perles et de pierres précieuses »⁷⁰. Pour justifier cette ressemblance, François Boespflug déclare : « rappelons que l'allure identique du Père et du Fils (et de l'Esprit, quand il est anthropomorphe) a été une règle longtemps observée dans l'art. Encore au XV^e siècle, par endroits (ainsi dans l'enluminure réalisée à Gand ou Bruges), les artistes ne sont pas rares qui s'en souviennent »⁷¹. En écartant des circonstances historiques qui auraient pu être symbolisées par cette ressemblance gémellaire, il cite Sterling qui « a fait remarquer que l'une procède de l'autre comme par copie sur un calque après pliage »⁷². Mais, en examinant de plus près l'œuvre, le spectateur remarque néanmoins quelques petites différences au niveau de la carnation des visages, dans les vêtements, et dans les gestes.

De fait, dans la photographie de Witkin, la jumelle de gauche incarnerait soit le *Fils*, soit le *Père*. Celle de droite tiendrait le rôle de Dieu ou du Christ et la colombe, celui du Saint Esprit⁷³. Cette affirmation est renforcée par la composition en triangle qui

⁶⁹ BOESPFLUG (François), *La Trinité dans l'Art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvres de la peinture*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 130.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁷¹ *Ibid.*, p. 130-131.

⁷² *Ibid.*, p. 133.

⁷³ En s'intéressant à l'intimité personnelle de Joël-Peter Witkin, nous pourrions établir une seconde interprétation de *Sœurs siamoises*. Dans la réalité, Joël-Peter Witkin a un frère jumeau. Mais à l'accouchement de sa mère, il avait un second frère mort né. Peut-on ainsi conclure que Joël-Peter Witkin



Fig. 18 et Fig. 19. QUARTON (Enguerrand), Le Couronnement de la Vierge par la Trinité (détail du Père et du Fils), panneau peint, 183x220 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre de Luxembourg, 1454.

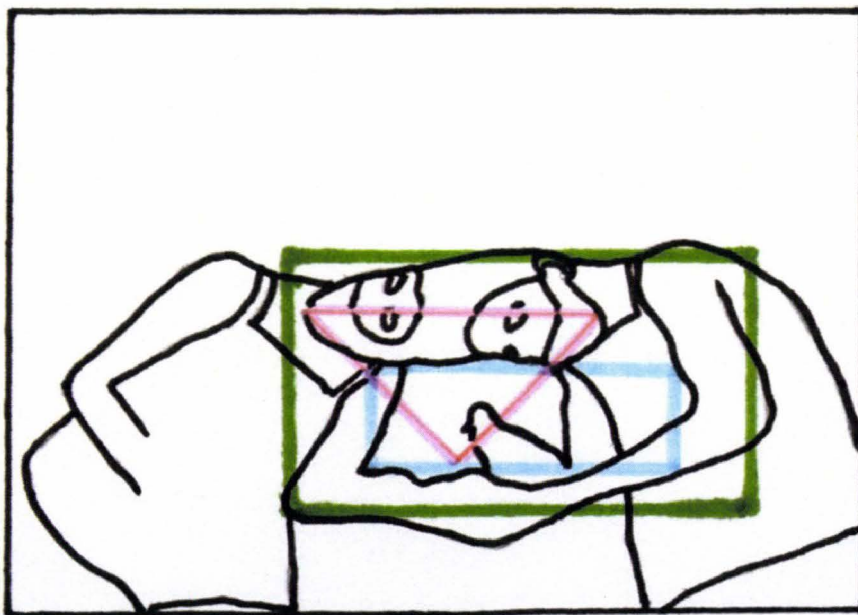


Fig. 20. Schéma représentant le triangle (de couleur mauve) dans la composition de Joel-Peter Witkin.

relie les trois personnages. Cette observation peut être renforcée par les deux cadrages rectangulaires (Fig. 20) qui se forment dans le premier plan. Le premier se dessine en observant l'accolement des têtes des deux jumelles. Le second apparaît grâce à la jointure de leurs mains. La colombe est exposée au milieu de ce dernier cadre. Le *Père* et le *Fils* ne sont pas reliés, par les ailes de la colombe, effleurant leurs bouches comme dans *Le couronnement de la Vierge par la Trinité*, mais sont fusionnés l'un à l'autre par la région de leur crâne. Chez Quarton la colombe, en tant que lien symbolique, réunit en une seule entité mystique le Père et le Fils. Dans la photographie de Witkin, la colombe est bien présente mais même si elle est placée au centre de la composition, elle ne sert pas d'intermédiaire entre le Père et le Fils. La communion mystique entre les deux sœurs n'est produite que grâce à une fusion corporelle.

Pourtant, dans la tradition chrétienne, le crâne a une signification symbolique. Jésus fut crucifié au sommet du mont Golgotha. Golgotha vient de mot araméen *gulgolta*. Il signifie : le lieu du crâne. Joël-Peter Witkin, en faisant poser des sœurs reliées par le haut du crâne, n'a-t-il pas volontairement choisi ce couple pour évoquer cet épisode du Nouveau Testament ? L'observation de la composition du retable de Enguerrand Quarton, montre que la scène de la crucifixion, où la croix est plantée dans le « Golgotha » est peinte dans la partie terrestre de l'œuvre. En ce sens, en mettant en scène deux jumelles dont la pathologie est située au niveau du haut du crâne, on pourrait dire que Joël-Peter Witkin figure lui aussi une *Sainte Trinité* sur le « mont du crâne ».

Alors que Joël-Peter Witkin perturbe le système de représentation divine en mettant en scène deux jumelles craniopages, comment les images de siamois thoracopages et pygopages, exploitées par les artistes Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, et Pierre Molinier doivent-elles être analysées ?

représente son second frère défunt sous les traits de la colombe ? Cette interprétation personnelle de la Sainte Trinité pourrait-elle être envisagée comme un hommage à sa propre Trinité gémellaire ?

II

Le deux en un corporel

1. Les jumeaux thoracopages en forme de Y et les jumeaux pygopages en forme de X

Dans la classification des frères ou des sœurs siamois, les thoracopages, en forme de Y, sont répertoriés dans la catégorie des *parapagias* ou des monstres doubles à axes parallèles. Ils se développent à partir d'un axe embryonnaire unique, d'où leur nom de *duplicitas parallela* ou *frontalis* donné par la classification tératologique. Le suffixe *didyma* (division) caractérise leurs différentes possibilités de divisions. Mais il existe d'autres diagnostics démontrant que ces monstres se formeraient, au contraire, à partir du rapprochement latéral et de la fusion partielle de deux axes embryonnaires apparus côte à côte. Ainsi, le second nom de *parapagia* apparaît pour classer ce type de monstres doubles. Les *parapagias* réunissent quatre possibilités de jonction corporelle. La première catégorie se nomme *parapagia caudale* ou monstre à union inférieure. Ils se divisent en deux types. Les *dicéphales sysomiens* possèdent soit deux rachis séparés l'un de l'autre ou seulement au niveau de la région située au dessus du sacrum. Les thorax des siamois sont soit séparés (Fig. 21), soit réunis dans leur totalité (Fig. 22). Dans ce cas, les deux têtes sont attachées sur un corps unitaire. Les scientifiques constatent que la mobilité de ce type de jumeaux siamois est très réduite. Le cerveau d'un des siamois dirige souvent la jambe de gauche et son frère (ou sa sœur) oriente la

jambe de droite. De ce fait, pour obtenir un déplacement normal et coordonné, les jumeaux doivent se concentrer pour que l'un suive les pas de l'autre.

La naissance de ce type de jumeaux siamois est toujours d'actualité. Kendra Deene et Maliyah Mae Herrin (Fig. 23), nées le 26 février 2002 à l'université du centre médical de l'Utah à Salt Lake City, sont des jumelles à la fois *ischiopages* et *omphalopages*. Elles sont à la fois réunies au niveau de l'abdomen et du bassin. Elles partagent un rein, le foie, et le grand intestin. Elles ont une grande sœur et des frères jumeaux, Austin et un Justin, nés en 2005. La séparation de Kendra Deene et Maliyah Mae s'est déroulée entre le 7 et le 8 août 2006 au centre médical des enfants primaires à Salt Lake City. La chirurgie a eu lieu du lundi 7 août 2006 à 7:15 du matin au début de la matinée du mardi 8 août 2006. Les médecins ont divisé le foie qui était partagé entre les deux filles, puis ils ont séparé leurs intestins et reconstruit leurs bassins. Cette chirurgie est historique car elle a permis la séparation de deux jumelles partageant un rein. Cet organe a été transplanté dans l'organisme de Kendra Deene. Maliyah Mae n'en possédant pas, elle a été placée sous dialyse en attendant de recevoir une greffe de la part de sa mère. Dans l'avenir, les jumelles recevront une jambe prothétique.

A la différence des thoracopages qui sont collés l'un à l'autre par la région du thorax, en formant un Y, la conformation anatomique des *pygopages*, est semblable à un X. Ces jumelles⁷⁴ siamoises sont fusionnées entre elles au niveau du bassin, des hanches et des fesses (Fig. 24, Fig. 25 et Fig. 26). Comme elles se développent selon un axe opposé, elles ont un ombilic et un cordon ombilical personnel. Leur périnée est en commun. Cette zone comprend un seul anus auquel sont rattachés deux rectums. Elles

⁷⁴ Les *pygopages* sont souvent bi-femelles.



Fig. 21. Dicéphale sysomien psodyme

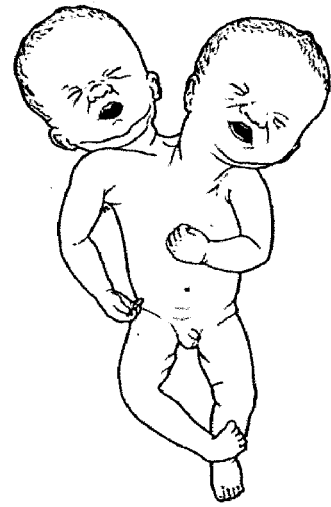


Fig. 22. Dicéphale sysomien dérodyme

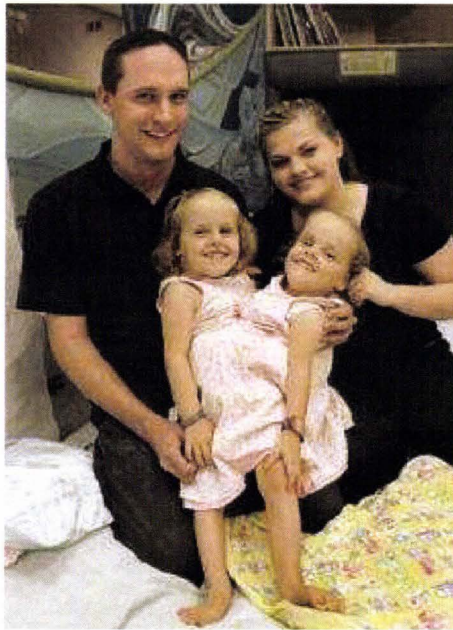


Fig. 23. Kendra Deene et Maliyah Mae Herrin, accompagnées de leurs parents, à l'hôpital, quelques heures avant leur séparation.

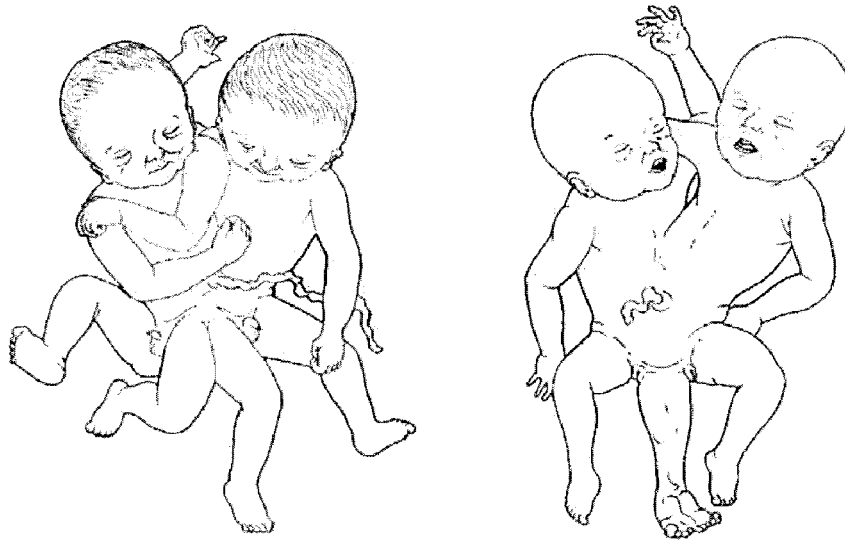


Fig. 24 et Fig. 25. Méso-parapagias.

A gauche : un dicéphale-dipyge octomèle.

A droite : un dicéphale-dipyge avec symélie inférieure.

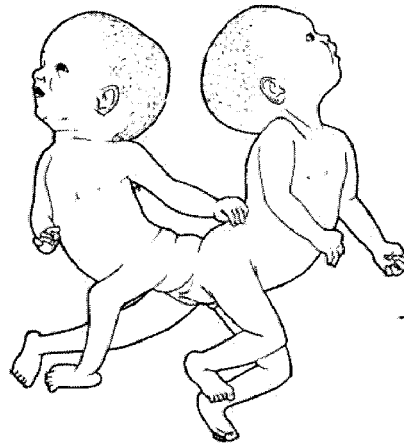


Fig. 26. Pygopages.

ont une vulve unique autour de laquelle se développent deux vagins placés côte à côte, avec deux urètres mais un seul clitoris.

A ce jour les sœurs siamoises *pygopages*, les plus reconnues, sont nées le 5 février 1908, à Brighton, en Angleterre. Elles répondent aux noms de Daisy et Violet Hilton. Filles d'une jeune femme célibataire, qui s'appelait Kate Skinner, Daisy et Violet (Fig. 27) furent adoptées, à l'âge de deux semaines, par Mary Hilton, qui leur donna son nom.

Dès leur plus jeune âge, Marie Hilton les exhiba dans les cirques et les foires, pour gagner de l'argent. Avant de mourir, elle demanda à sa fille Edith Myers, mariée à un vendeur de ballons dans les carnivals, de continuer à s'occuper de la carrière des siamoises. En tournée aux Etats-Unis en 1920, Daisy et Violet jouaient de la clarinette, du saxophone, du piano, du violon, tout en dansant et en chantant dans un spectacle de Vaudeville. Leurs prestations rapportaient 5000 \$ par semaine à leurs propriétaires. Reconnues sur le territoire national, les jumelles avaient des amis dans le showbiz de l'époque. Elles connaissaient le grand illusionniste Harry Houdini. En 1931, elles gagnèrent un procès pour rompre leur contrat avec Edith Myers et son mari. Enfin libres, pour déterminer leur avenir, elles firent une carrière cinématographique et tournèrent, par exemple, en 1932, dans le film *Freaks* (Fig. 28) de Tod Browning. Dans ce film, où ce réalisateur a mis en scène deux femmes sans bras, un homme tronçonné, des personnes de petite taille, un homme squelettique, des microcéphales, un hermaphrodite, une femme à barbe, les jumelles siamoises, jouées par Daisy et Violet Hilton, semblent vivre une vie sentimentale tout à fait normale avec des hommes qui ne présentent aucune anomalie physique⁷⁵. Dans *Freaks*, Tod Browning met en évidence la fusion à la fois corporelle et sensitive qui existait entre ces jumelles. Ce lien étrange est

⁷⁵ Dans la vie réelle, Daisy et Violet Hilton se sont mariées mais elles ont très rapidement demandé le divorce car leurs unions avaient été arrangées par leurs tuteurs pour favoriser leur succès médiatique. En 1936, les articles, sur le mariage de Violet, furent diffusés dans la presse internationale.

mis en évidence dans plusieurs scènes. Par exemple, lorsque un clown pince Daisy, et que sa sœur, ressent elle aussi le pincement. De même, lorsque Violet se fait embrasser par son prétendant, Daisy est aussi submergée de plaisir. Mais la constatation la plus surprenante, pour le public de l'époque, vient du fait que les jumelles siamoises sont candidates au mariage comme toute autre femme qui ne présente aucune difformité physique. En ce sens, Tod Browning, par l'intermédiaire de son film, ose poser la question sur le fait de savoir si les jumelles siamoises, considérées comme des personnes anormales, ont le droit d'avoir une vie amoureuse, sexuelle et sociale. Il montre ainsi le côté humain de ce qui semble inhumain.

En comparaison, nous donnerons comme exemple: la vie des jumeaux siamois Chang et Eng Bunker (Fig. 29), « nés en Thaïlande (le royaume du Siam, d'où le terme "frères siamois") »⁷⁶ en 1811. « Ils furent les premiers siamois à devenir célèbres. Jointes à la partie inférieure de la cage thoracique, on racontait qu'ils se détestaient et se querellaient souvent, ce qui ne les empêcha pas d'épouser deux sœurs et d'avoir à eux deux vingt-deux enfants »⁷⁷. Ils décédèrent en 1874 à l'âge de 63 ans. Comme Daisy et Violet Hilton qui moururent en 1969 dans leur appartement, à l'âge de 61 ans, ils sont répertoriés parmi les siamois qui vécurent le plus longtemps.

Dans la réalité biologique, la viabilité post natale des jumeaux siamois, qu'ils soient égaux ou parasitaires, est très rare. Parfois, après l'accouchement, l'état de santé de l'un des enfants peut se dégrader très rapidement. Les chirurgiens doivent alors envisager la séparation pour sauver l'un des deux nourrissons en bonne santé. Dans d'autres cas, lorsque les parents souhaitent faire séparer leurs enfants, ce type d'opération chirurgicale, se révèle, parfois, être une réussite. Les frères ou les sœurs

⁷⁶ DANIEL (Noël), *The Circus 1870-1950*, Cologne, Taschen, 2008, p. 455.

⁷⁷ *Ibid.*



Fig. 27. Daisy et Violet Hilton.



Fig. 28. Violet et Daisy, accompagnées par leur mari et leur fiancé, dans *Freaks*.



Fig. 29. Photographie de Chang et Eng Bunker, en 1870.

siamois deviennent alors indépendants l'un de l'autre. Mais dans la majorité des cas, l'un des jumeaux trouve la mort pendant ou après l'opération. Il peut également être atteint de déficiences organiques internes ou externes post opératoires, qu'il conservera tout au long de son existence.

Jusqu'au début du XVIII^e siècle, dans le respect des croyances catholiques, il était de coutume de ne donner qu'un seul prénom pour nommer ces couples d'enfants liés par la chair. A ce sujet, Patrick Tort déclare :

« si nette que puisse être l'organisation duelle du corps, l'ambiguïté demeure entre ce que le sacrement lui-même reconnaît comme divisé, ou double, chez le créateur, et l'imposition réunificatrice d'un nom chrétien unique dont l'effet peut être soit d'abolir symboliquement la dualité du monstre en lui reconnaissant un statut d'individu (d'indivisibilité), soit de reconnaître en lui, chrétiennement, l'incarnation d'un plan autre où le double serait l'un, ce qui ne laisse pas de le renvoyer, dans ce cas, à une altérité radicale »⁷⁸.

Il continue en expliquant que « l'attitude chrétienne semble tendre à ne pas vouloir délier ce qui a été lié par Dieu pour sa plus grande gloire »⁷⁹. Mais cette décision religieuse rencontrait parfois des incertitudes face à la conformation anatomique des êtres doubles parasitaires. Les anatomistes étaient alors convoqués pour déterminer par exemple si les prêtres devaient donner l'extrême-onction aux deux parties du corps ou seulement à l'individu le mieux formé sans tenir compte de son jumeau dont le développement n'était pas arrivé à son terme. Jusqu'au XIX^e siècle, la plupart des êtres doubles qui étaient exposés dans les attractions foraines, n'avaient pas deux identités distinctes. Leurs prénoms n'étaient plus dissociés mais associés. Ils étaient présentés au public comme une entité monstrueuse.

⁷⁸ TORT (Patrick), *L'ordre des monstres. Les débats sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*. Paris, Syllepse, 1998, p. 19.

⁷⁹ *Ibid.*

En observant les comportements des jumeaux dissociés et selon le témoignage d'une femme, prénommée Annie, possédant un frère jumeau, il est intéressant de constater que la plupart des vrais ou des faux jumeaux séparés, qui vivent ensemble, semblent fonctionner comme une entité unitaire face au monde. Cette représentation mentale due à un fort attachement psychologique entre les deux individus est comparable à une image spéculaire. Cette entité n'est pas porteuse d'un seul Moi. Elle réunit deux *Moi*, différents l'un de l'autre, mais néanmoins complémentaires. En ce sens, quand des jumeaux parlent d'eux mêmes, il peut arriver qu'ils ne se caractérisent pas selon un « je » mais en tant que « nous » pour nommer leur couple qui semble indivisible. Cette unité gémellaire chez les couples de jumeaux est définie selon des constations comportementales.

René Zazzo, dans son étude sur le fonctionnement des couples gémellaires, compare le développement psychologique entre l'individu seul et celui de l'« homme-jumeau »⁸⁰. Il fait apparaître deux questionnements: « l'homme-jumeau possède-t-il des caractéristiques qui le distinguent de l'homme singulier, l'homme né seul ? Les deux partenaires identiques d'un couple parviennent-ils, et toujours, à des individualités distinctes »⁸¹? Face à son appréhension du développement psychologique et comportemental de l'homme-jumeau, René Zazzo se définit comme un homme seul qui ose donner une explication face à cette énigme bipolaire dont il n'a jamais fait l'expérience. Selon lui, les jumeaux, malgré leurs physionomies identiques, développent des individualités distinctes tout en étant néanmoins complémentaires. C'est ainsi, qu'il constate que cette complémentarité gémellaire n'est remarquable que sur le plan social et comportemental dans leurs relations avec autrui.

⁸⁰ ZAZZO (René), *Les jumeaux, le couple et la personne*, Paris, PUF, 2005, p. 111.

⁸¹ *Ibid.*, p. 111.

Ces deux êtres identiques interrogent René Zazzo. Au sein d'un couple qui réunit des caractères opposés, dans le sens où ses membres ne présentent aucune ressemblance physique ou sont de sexe contraire, René Zazzo remarque une complémentarité des contraires. Dans les couples de jumeaux identiques, la réunion des contraires qui introduit la notion de diversité est quasiment inexistante. Pourtant, selon René Zazzo, la complémentarité des contraires permet la formation et l'expression de la personnalité, prenant pour exemple le rapport d'identification entre la mère et l'enfant. En ce sens, comment est-ce que cette formation doit-elle être analysée au sein d'un couple de jumeaux identiques ? A ce sujet, il semblerait que tout nourrisson, qu'il soit seul ou jumeau, se détermine selon ses contacts avec autrui, qui devient son double spéculaire. Mais, en observant le comportement d'un enfant jumeau, René Zazzo remarque que « ce qui le différencie pourtant, c'est la présence d'un partenaire semblable à lui-même dans la plupart de ses traits physiques, dans la plupart de ses réactions. C'est la présence, d'un double réel qui va s'interposer entre lui et le reste du monde »⁸². L'apparition de ce double réel, dans le développement psychique de l'homme-jumeau, révèle une déviation que l'on ne rencontre pas dans la formation de l'appareil psychique de l'homme seul. En incarnant, chacun à leur tour, ce double réel, les enfants jumeaux « tissent un monde à part où les influences extérieures et différenciatrices ne parviennent qu'atténuées, où la confrontation créatrice des deux partenaires va opérer, au moins dans les premières années, avec le minimum de heurts »⁸³. En ce sens, l'enfant-jumeau doit briser l'unité gémellaire qu'il forme avec son frère ou sa sœur pour définir sa propre personnalité.

⁸² *Ibid.*, p. 124.

⁸³ *Ibid.*, p. 125.

Si l'on revient à la construction identitaire de celui que René Zazzo nomme « l'homme seul », on constate que la figure du double apparaît au moment où il prend conscience de son *Moi*, qui le définit en tant qu'individu unique. Cette reconnaissance en tant qu'une identité séparée, se manifeste au cours de ce que Jacques Lacan appelle le « stade du miroir ». Il se manifeste entre l'âge de six et dix huit mois, lorsque l'enfant prend conscience que le reflet qu'il voit dans le miroir est son image. A ce moment-là, le repérage de ce reflet comme celui de son corps est le passage obligé pour acquérir une image de soi. Mais à ce stade, étant encore dans une phase d'immaturation neuropsychologique, l'enfant établit les fondements de son *Moi* en assimilant tout d'abord son alter ego par un principe d'identification.

Cette identification se produit au moment où le *Moi* assimile l'image de l'autre. Par conséquent, le *Moi* a besoin de prendre exemple sur autrui pour se structurer. Le premier double que l'enfant rencontre n'est pas son reflet dans le miroir mais celui que lui renvoie le visage de sa mère. A ce sujet, Catherine Couvreur, dans son écrit intitulé *les « motifs » du double*, déclare : « la mère garante du narcissisme de l'infans, est son premier double, qu'il trouve et crée sans que tout un temps — un temps limité, nécessaire et suffisant — il ait à se poser la question de savoir si ce médiateur appartient à son espace potentiel, ou à celui de son objet primaire »⁸⁴. Elle accentue sa réflexion en ajoutant : « toute séparation avec lui a un effet destructeur du sentiment de continuité narcissique et identitaire »⁸⁵. Le psychanalyste D.W.Winnicott, dans son ouvrage, intitulé *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, réitère la même observation : « dans le développement émotionnel de l'individu, le précurseur du miroir, c'est le visage de la mère »⁸⁶. Il continue son explication par cette interrogation : « que voit le bébé quand il

⁸⁴ COUVREUR (Catherine), FINE (Alain), LE GUEN (Annick), *Le Double*, Monographie de la Revue de Psychanalyse. Paris, PUF, 1995, p. 25.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁶ WINNICOTT (Donald Woods), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1977, p. 153.

tourne son regard vers le visage de la mère ? Généralement, ce qu'il voit, c'est lui-même. En d'autres termes, la mère regarde le bébé et ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit »⁸⁷. La reconnaissance de l'enfant face à la reproduction de son expression sur un autre visage commence à lui faire comprendre qu'il entre dans une existence personnelle. Il se détache alors peu à peu de la mère par sa capacité à s'identifier à elle. A ce stade, l'enfant commence à comprendre le langage et à considérer l'extérieur comme un non-Moi.

Jacques Lacan définit ce stade « comme une identification »⁸⁸, « à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image »⁸⁹. Cette étape doit permettre au nourrisson d'identifier son corps comme une propriété différente de celle du premier autre : sa mère. Il a déjà exploré tactilement et sensitivement son corps pendant le stade oral et anal, ses yeux ont enregistré ses mains et ses pieds qui passaient devant son visage. Devant le miroir, il prend conscience de ce morcellement corporel comme une unité, limitée par un contour. Mais avant ce stade, il doit apprivoiser l'image fondatrice de la perception de son *Moi*, appelée *imago*. En ce sens, quand il voit son reflet, « l'enfant perçoit alors dans le miroir "la forme du semblable", "l'imago du double". Il s'identifie ainsi à "l'image de l'être humain", à la *Gestalt* de *l'alter ego*, c'est-à-dire à une entité perspective où fusionnent, à l'état de moments indifférenciés, la forme du moi et de celle de l'autre »⁹⁰. « Ainsi, par la médiation de l'image réfléchie du corps, c'est dans l'autre que le sujet s'identifie et même s'éprouve tout d'abord »⁹¹. A ce stade, la mère doit alors intervenir pour lui faire comprendre par la parole que l'image qu'il voit est celle de son corps qui se reflète dans le miroir. L'enfant commence ainsi à

⁸⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁸ LACAN (Jacques), *Écrits*. Paris, Seuil, 1966, p. 94.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ JALLEY (Émile), *Freud, Wallon, Lacan. L'enfant au miroir*. Paris, E.P.E.L, 1998, p. 36.

⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

appréhender une certaine indépendance vis-à-vis du corps maternel. La compréhension de l'enfant se manifeste quand il se retourne pour voir si sa mère est derrière ou à ses côtés. Il prend alors conscience qu'il est différent de sa mère et des autres. C'est ainsi, qu'il se perçoit comme un tout unique. Il découvre aussi que l'autre, le double, dans la glace est une image, et non, un être réel. Cette compréhension lui apporte les prémisses d'un discernement entre l'imaginaire et le réel.

A son tour, Otto Rank « examine les relations du double à l'image en miroir et à l'ombre portée, à l'esprit titulaire, à la doctrine de l'âme et à la crainte de la mort »⁹². Dans son écrit, intitulé *Le Double*, paru en 1914, dans la revue *Imago*, il analyse le problème de la représentation et de la structuration du Moi qui se manifestent sous différentes formes comme celle du double. Il illustre cette figure par des images, relatives à des représentations de l'âme et de la dualité du Moi, comme l'ombre, le reflet dans l'eau et dans le miroir. Il énonce des exemples dans la littérature (*Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde) et dans les mythes (le mythe de Narcisse). Selon ses analyses, le double a presque toujours un aspect négatif relié à une image narcissique néfaste, conduisant les personnages à la mort. A ce sujet, dans *L'inquiétante étrangeté*, Sigmund Freud déclare: « ces représentations ont poussé sur le terrain de l'amour illimité de soi, celui du narcissisme primaire, lequel domine la vie psychique de l'enfant comme du primitif ; avec le dépassement de cette phase, le signe dont est affecté le double se modifie ; d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant (*unheimlich*) avant coureur de la mort »⁹³. A propos de l'aspect négatif du double, il déclare que: « le caractère d'inquiétante étrangeté ne peut en effet venir que du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique, qui du

⁹² FREUD (Sigmund), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1985, p. 236.

⁹³ *Ibid.*, p. 237.

reste revêtait alors un sens plus aimable. Le double est devenu une image d'épouvante de la même façon que les dieux deviennent des démons après que leur religion s'est écroulée »⁹⁴.

Dans le chapitre V, de son écrit intitulé : *Le Double*, Otto Rank étudie l'image spéculaire, qu'il fait évoluer dans le chapitre VI, par le thème des jumeaux, intitulé *la conception dualiste de l'âme et le culte des jumeaux*. A ce sujet, il explique que : « les jumeaux étaient comme la réalisation d'un homme qui a amené avec lui son Double visible »⁹⁵. C'est ainsi que Otto Rank explore deux images de la figure du double : celle que l'on découvre dans la structuration psychique du *Moi* et son incarnation corporelle avec la figure des jumeaux. Son explication dérive alors sur la perception des jumeaux dans les civilisations primitives. Leur gémellité était attribuée à l'immortalité par la présence de leur double corporel qui donnait le droit divin de vie et de mort sur les autres. Mais, selon d'autres croyances, l'un des jumeaux était considéré comme mortel et son frère comme immortel. A ce propos, Edgar Morin, dans son ouvrage, intitulé, *L'homme et la mort*, déclare : « tandis que le corps pourrit, l'autre corps, incorruptible, immortel, va se dégager et continuer à vivre »⁹⁶. Il observe également que « le double se transforme qualitativement du fait même qu'il se libère du cadavre : il est quasi-dieu parce qu'il a cessé d'être lié au corps mortel. La mort consacre par elle-même une sorte de divinité implicite. Selon le magnifique poème liturgique que cite Frazer :

... Après l'abandon de ton corps

Si tu arrives au libre éther

Tu seras un immortel

Non plus un mortel

⁹⁴ *Ibid.*, p.239.

⁹⁵ RANK (Otto), *Don Juan et Le Double*. Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 117.

⁹⁶ MORIN (Edgar), *L'homme et la mort*. Paris, Seuil, 2002, p. 153.

Un dieu qui ne meurt pas »⁹⁷.

Pour Otto Rank, « le jumeau paraît donc être l'homme qui, en venant au monde, a amené son Double immortel, c'est-à-dire l'âme, et de ce fait il est devenu indépendant de toutes les autres idéologies concernant l'immortalité »⁹⁸. La notion d'immortalité nous rapproche donc de la dualité du *Moi*, relative à la représentation de l'âme dans l'étude de l'image spéculaire. A ce sujet, il conclut que « le motif des jumeaux, comme le problème du Double dont il n'est qu'un exemple concret, nous amène en dernier lieu au désir éternel de l'immortalité du Moi. L'homme croit d'abord naïvement à une vie éternelle sans mort, mais il est obligé d'admettre qu'il existe seulement une immortalité collective. Pour se défendre contre cette immortalité collective, il crée son Double, mais, dans celui-ci aussi, il est finalement obligé de reconnaître la mort qu'il a primitivement niée comme symbole de son immortalité personnelle »⁹⁹.

2. Il n'y a pas de deux sans un chez Maria Klonaris et Katerina Thomadaki

Ces réflexions sur la gémellité sont au cœur des productions plastiques des artistes grecques : Maria Klonaris et Katerina Thomadaki. En 1984, suite à la découverte de la photographie d'une statue de cire (Fig. 30) datant du XIX^e siècle, grandeur nature et exposée à cette époque au Musée Spitzner, leur attention se focalise sur une image du double. Ce cliché représente les frères Tocci, des jumeaux siamois thoracopages, en forme de Y, qu'elles décrivent comme « deux petits garçons d'une dizaine d'années, sereins et inquiétants, impénétrables, muets, déconcertants,

⁹⁷ *Ibid.*, p.169.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁹⁹ RANK (Otto), *Don Juan et Le Double*. Paris, Payot & Rivages, 2001, p.126.



Fig. 30. Cire anatomique représentant Giovanni et Giacomo Batista Tocci

troublants »¹⁰⁰. Dans son ouvrage intitulé *Histoire des monstres* (dont il commence la rédaction à la fin du XIX^e siècle), Ernest Martin déclare avoir observé ces frères de leur vivant. Au cours de sa description, il emploie la troisième personne du singulier car il définit ce corps comme une entité unitaire composée de deux parties.

« Né au mois d'octobre 1877 à Locana, dans la province d'Ivrée, en Piémont; au moment où nous l'avons examiné, il pouvait par conséquent avoir un an ; il était dans d'excellentes conditions de santé ; ses parents, fort pauvres, l'exhibaient sous le nom des frères Tocci. La fusion était complète jusqu'à la région thoracique ; alors commençaient deux poitrines très distinctes. Nos investigations n'ont pu porter au-delà de ces points; il y avait néanmoins toutes les apparences extérieures d'une unité sexuelle »¹⁰¹.

En ce sens, l'anatomie commune de Giovanni et Giacomo Batista Tocci réunissait deux têtes, quatre bras, deux jambes et un système génital. Leur anatomie était fusionnelle à partir de leur sixième côte, mais leurs cœurs, leurs poumons et leurs estomacs étaient séparés. Selon les écrits de l'époque, le jumeau de gauche, Giovanni, était très intelligent ; il parlait beaucoup et avait de nombreux talents artistiques. Giacomo était plutôt calme et introverti. N'ayant jamais appris à marcher, ils se déplaçaient en fauteuil roulant. Ils arrêterent leurs exhibitions dans les cirques et les foires dans les années 1890, pour se retirer dans leur pays natal, où ils avaient acheté une maison. Les informations sur le reste de leur vie sont presque inexistantes, cependant leur mort est signalée en 1912.

Pour Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, la découverte de la photographie de la statue de cire des frères Tocci, qui était exposée parmi les collections du Grand Musée Anatomique du Docteur Spitzner au XIX^e siècle, est le point de départ du cycle

¹⁰⁰ KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres Sublimes. Les jumeaux*, catalogue de l'exposition de Klonaris/Thomadaki, *Désastres Sublimes. Les Jumeaux*, du 8 mars au 1^{er} avril 2000, à la galerie J. & J. Donguy. Paris, A.S.T.A.R.T.I. pour l'Art audiovisuel, 2000, p. 5.

¹⁰¹ MARTIN (Ernest), *Histoire des monstres*. Grenoble, Jérôme Million, 2002, p. 273-274.

d'œuvres intitulé : *Désastres sublimes. Les Jumeaux* (Fig. 31), qu'elles ont commencé en 1995. Comme elles l'expliquent, cette série a évolué selon trois temps de création : « des assemblages de photographies et d'objets ont été la première étape de notre travail sur les jumeaux (*Les Jumeaux célestes*, 1995 – œuvre inédite). Dans un deuxième temps, nous avons retravaillé la photographie initiale sur copieur numérique en surimpression avec des photographies de coquillages. Les tirages grand format de l'exposition *Désastres sublimes* font partie de cette étape. Dans un troisième temps, nous avons intégré l'image des jumeaux dans certaines planches extraites des *Formes artistiques de la nature*. Les imbrications et les transformations ont été obtenues par des traitements numériques »¹⁰².

Pour définir métaphoriquement le sujet de cet enchaînement photographique, les artistes déclarent : « nous plongeons dans le corps cristal de cette nouvelle figure-miroir »¹⁰³ où « la division de l'un en deux ne s'est pas accomplie »¹⁰⁵. Par conséquent, une réunion symbolique des contraires est observée dans ces photographies. Maria Klonaris et Katerina Thomadaki jouent sur des variations entre la lumière et l'ombre, le noir et blanc et la couleur, le positif et le négatif. A ce propos, elles déclarent : « par ce travail sur la gémellité siamoise, nous entrons beaucoup plus dans la question du double et de la moitié. Très souvent dans les réflexions sur le miroir, c'est-à-dire sur le double et la specularité, nous nous intéressons spontanément à ce qui fait deux et à l'unité des deux, à l'identité des deux, aux effets de répétition, de duplication, de mimétisme. Or une des façons de réfléchir le miroir c'est de réfléchir à la symétrie – au fait que la duplication est loin d'être symétrique. En effet : quel est le statut de la moitié dans la question du double ? Car nous nous interrogeons beaucoup plus souvent sur l'identité du double et sur la duplication, sur la complémentarité. En somme nous nous posons beaucoup plus

¹⁰² KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres Sublimes. Les jumeaux*, catalogue de l'exposition de Klonaris/Thomadaki, *Désastres Sublimes, Les Jumeaux*, du 8 mars au 1^{er} avril 2000, à la galerie J. & J. Donguy, Paris, A.S.T.A.R.T.I. pour l'Art audiovisuel, 2000, p. 20.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁵ *Ibid.*

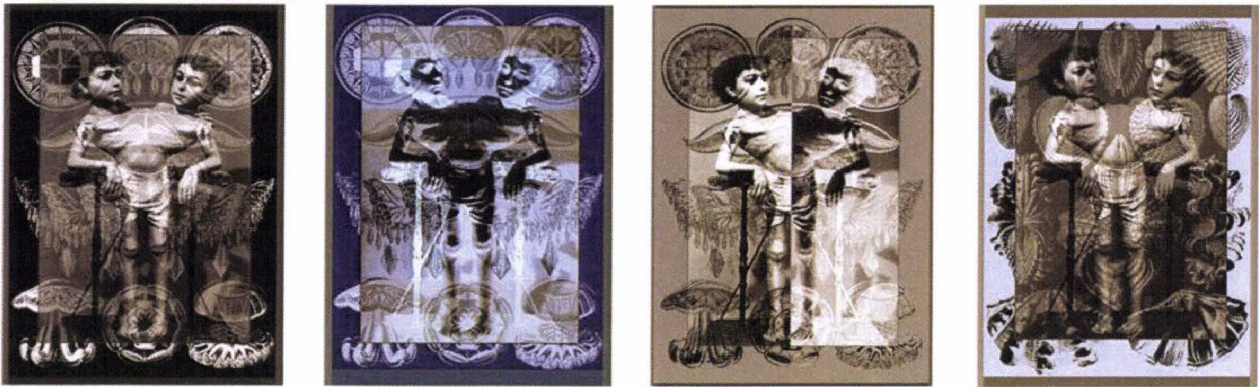


Fig. 31. KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), Polycyclus cyaneus (détails), extrait de la série des Désastres sublimes. Les Jumeaux, 10 photographies digitales, 33 x 48 cm, Collection Fonds National d'Art Contemporain, Paris, 1999.

la question du un, du rapport du deux à l'un, que de celui du un sur deux, c'est-à-dire du demi »¹⁰⁶.

L'examen de la composition de *Désastres sublimes. Les jumeaux* (Fig. 32), permet d'observer que Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ont superposé la photographie des frères Tocci sur des illustrations de micro-organismes marins. Parmi ces images, des planches (Fig. 33) sont extraites de l'ouvrage *Formes artistiques de la nature*, exécutées, en 1899, par le biologiste allemand, Ernst Haeckel. « Au XIX^e siècle, Haeckel formule sa théorie de la récapitulation¹⁰⁷, notamment sa loi bioénergétique (1866) qui postule que l'ontogenèse¹⁰⁸ est une récapitulation de la phylogenèse¹⁰⁹. Comme le signale Nigel Rothfels, la théorie de la récapitulation a été utilisée à l'époque pour expliquer des phénomènes monstrueux. Ainsi certains individus, dont le développement embryologique serait arrêté à une étape donnée, représenteraient la forme mature d'un prédécesseur évolutionnaire de l'homme moderne »¹¹⁰. Ce scientifique était alors fasciné par la beauté des organismes marins dont la régularité le subjuguait. Il en avait répertorié quatre mille nouvelles espèces. Au premier regard, ces créatures marines semblent être composées de formes symétriques parfaites, sans oublier qu'elles se reproduisent par un dédoublement de leurs cellules, comme à l'origine du vivant avant que n'apparaisse la dissymétrie sexuelle. Mais un examen approfondi de leur forme permet de démontrer qu'elles sont légèrement asymétriques. A

¹⁰⁶ KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Stranger than Angel, Disidentska telesa. Corps dissidents. Dissident Bodies*. Ljubljana, Cankarjev Dom, 2002, p. 63.

¹⁰⁷ La théorie de la récapitulation a été inventée par Ernst Haeckel. Il affirmait alors que l'ontogenèse récapitulait la phylogenèse, c'est-à-dire que le développement individuel de chacun reproduisait les étapes de l'évolution de l'humanité.

¹⁰⁸ L'ontogenèse (ou ontogénie) décrit le développement progressif d'un organisme depuis sa conception jusqu'à sa forme mature, voire jusqu'à sa mort.

¹⁰⁹ La phylogenèse qualifie l'histoire évolutive de l'espèce à laquelle appartient un individu.

¹¹⁰ KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres Sublimes. Les jumeaux*, catalogue de l'exposition de Klonaris/Thomadaki, *Désastres Sublimes, Les Jumeaux*, du 8 mars au 1^{er} avril 2000, à la galerie J. & J. Donguy, Paris, A.S.T.A.R.T.I. pour l'Art audiovisuel, 2000, p. 17.

ce sujet, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki constatent qu'« il y a dans tous ces organismes des effets de splendeur de symétrie et de dissymétrie, d'ordre et de désordre qui font apparaître quelque chose d'une liberté dans la nature, c'est-à-dire des écarts »¹¹¹. De même, les corps des siamois « pourtant organiquement réunis à la taille et séparés par le haut, sont étrangement et fondamentalement dissymétriques et séparés. Il y a donc altérité. Nous ne sommes pas du tout dans un phénomène spéculaire de duplication, de mise en miroir, mais devant une énigme, un mystère apparemment tératologique. [...] à savoir que dans la nature, l'idéal spéculaire n'existe pas »¹¹².

Face à ces affirmations, elles produisent de nouveaux montages photographiques où elles remplacent les visages des jumeaux par les leurs, lorsqu'elles étaient enfants (Fig.34). En exposant cette double identité faciale, non identique, mais réunie sur un corps à la fois double et unitaire, elles veulent faire comprendre que « face à un couple de femmes on pourrait croire qu'entre deux personnes, la fascination est celle de l'*homoios*, du même pour le même, mais il n'en n'est rien. La fascination, l'intérêt ou le désir n'existent que pour l'Autre, donc ici c'est de l'Autre qu'il est question »¹¹³. En ce sens, selon elles, tout est « disparate, disjoint, différent et non confondu. Cela est présenté comme un rébus dans lequel la non répétition dans la nature va de ce qu'il a de plus naturel, des organismes vivants les plus élémentaires aux organismes les plus compliqués, à la monstruosité ou l'anomalie des corps. L'identique n'est donc pas dans la nature »¹¹⁴.

Par conséquent, « le désordre est nature. C'est-à-dire que le désordre est dans la nature »¹¹⁵. Les frères siamois font partie intégrante de ce désordre, mais dans une vision

¹¹¹ KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Stranger than Angel. Disidentska telesa. Corps dissidents. Dissident Bodies*, Ljubljana, Cankarjev Dom, 2002, p. 66.

¹¹² *Ibid.*, p. 64.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

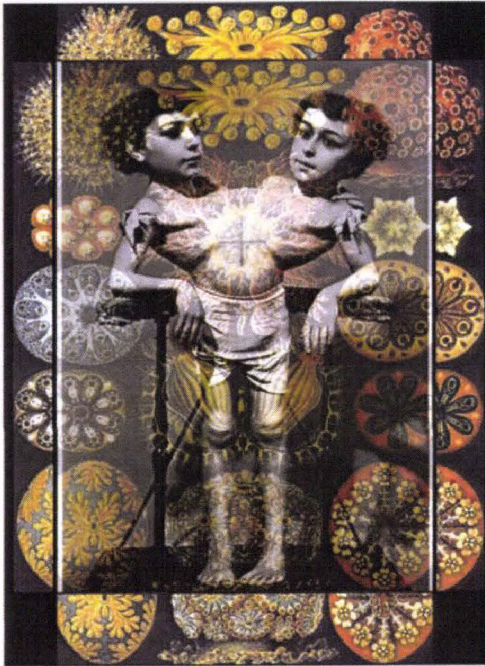


Fig. 32. KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres sublimes. Les jumeaux* (détail), photographies digitales, 33x48 cm, 1999.

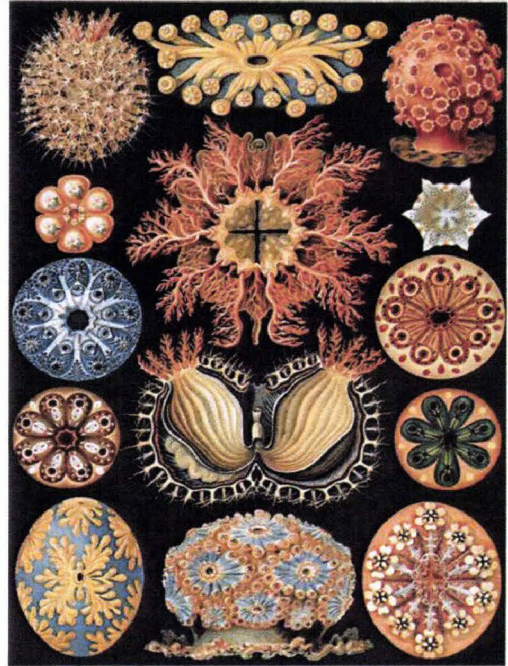


Fig. 33. La planche réalisée par Ernst Haeckel, au XIX^e siècle.



Fig. 34. KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina),
Désastres sublimes. Les jumeaux (détail), photographies
digitales, 33x48 cm, 1999.

plus prononcée, dûe à leur difformité physique évidente. D'ailleurs, à propos de ce cycle d'œuvres, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki déclarent : « si les planches de Haeckel rangent, les jumeaux dé-rangent. [...] Les jumeaux contredisent les lois de la nature, de la génétique, de l'organisation préétablie de la morphologie humaine. Leur corporéité apporte le désordre et le chaos. Et pourtant ils dégagent une hallucinante perfection. C'est sur ces tensions et ces ambiguïtés que nous avons construit les images multistrates de Désastres sublimes »¹¹⁶.

A ce sujet, dans son ouvrage, intitulé *Le désordre. Eloge du mouvement*, Georges Balandier énonce que l'« ordre et désordre ne se séparent pas »¹¹⁷. « Dans le prolongement de cette interprétation, le désordre n'est pas perçu comme un enchaînement de processus déséquilibrants qui conduit à des changements irréversibles, mais comme un mouvement, un jeu de forces qu'il faut maîtriser afin de le vider de sa charge négative et de l'employer au service de l'ordre »¹¹⁸. De fait, l'ordre ne réapparaît que quand il y a eu du désordre. Ces deux opposés se succèdent ou se complètent presque naturellement. Comme les couples d'opposés, tels que l'homme et la femme, le soleil et la lune, le ciel et la terre, etc., l'ordre est inévitablement lié au désordre, et l'un n'existerait pas sans l'autre. Sans la constante confrontation de ces opposés, l'équilibre du monde serait menacé. Par conséquent, même si la norme corporelle nie et rejette l'existence de l'anatomie monstrueuse, l'une ne peut pas exister sans l'autre et les deux font partie intégrante de la nature. Lors d'un développement embryologique normal, un dérèglement génétique peut apparaître. Ce désordre anatomique s'installe et perturbe le développement de l'anatomie de l'embryon. Mais dans ce cas, l'ordre ne peut

¹¹⁶ KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres Sublimes. Les jumeaux*, catalogue de l'exposition de Klonaris/Thomadaki, Désastres Sublimes, Les Jumeaux, du 8 mars au 1^{er} avril 2000, à la galerie J. & J. Donguy, Paris, A.S.T.A.R.T.I. pour l'Art audiovisuel, 2000, p. 21.

¹¹⁷ BALANDIER (Georges), *Le désordre. Eloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988, p.12.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 151.

réapparaître. Une fois, développée, la structure corporelle de l'enfant monstrueux est irréversible. C'est ainsi que les individus monstrueux ne font pas partie de la norme, de l'ordre, mais de l'anormal et du désordre.

Face à ces déclarations, il serait intéressant de comprendre le rapport entre ce que la science ou la moralité sociale qualifie de normal et de pathologique. Sigmund Freud définit le sentiment d'inquiétante étrangeté comme une réaction primaire lorsqu'un individu est brusquement confronté à une chose qu'il n'a pas encore rencontrée. Cette inquiétante étrangeté peut se manifester notamment lorsqu'il est brutalement mis en relation avec un corps que l'on qualifie de monstrueux. Cet être, atteint d'une défaillance génétique, appelée pathologie anatomique ou perturbation de la morphogenèse, ébranle notre affect qui passe par le stade de la surprise ou de la stupéfaction, pour ensuite se transformer en stupeur, en angoisse, en peur ou encore en dégoût. Dans *Quelques figures cachées de la monstruosité*, Simone Korff-Sausse prend l'exemple d'enfant atteint d'un handicap. Selon ses constatations : « l'enfant handicapé nous tend le miroir qui met à nu nos propres imperfections et reflète une image dans laquelle nous n'avons pas envie de nous reconnaître. Cet enfant-là est marqué ; il est étrange. D'étrange, il peut devenir étranger, voire persécuteur, car il dévoile notre propre étrangeté »¹¹⁹. En s'écartant violemment de la norme physique, que la société a imprégnée dans notre éducation sociale et psychologique, un être difforme, qu'il soit simple, double ou bisexué nous subjugué car il réveille en nous des peurs refoulées. Ces réactions, liées au sensitif et au psychique de chacun, introduisent des interrogations sur la classification des formes corporelles que l'on considère comme normales et celles qui au contraire relèvent du pathologique. En prévoyant une analyse

¹¹⁹ GRIM (Olivier Rachid) et al., *Quelques figures cachées de la monstruosité*. Paris, CTNERHI, 2000, p.112.

comparative entre ces deux champs, une définition explicite du normal et du pathologique paraît nécessaire.

Dans la seconde partie de son ouvrage, intitulé *Le normal et le pathologique*, Georges Canguilhem explore les champs philosophiques et médicaux pour définir le mot normal dont les significations semblent multiples. « Le Dictionnaire de médecine de Littré et Robin définit le normal comme suit : normal (*normalis*, de *norma*, règle) qui est conforme à la règle, régulier »¹²⁰. Georges Canguilhem développe cette définition en s'appuyant sur celle donnée par Lalande dans *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie* :

« est normal, étymologiquement, puisque *norma* désigne l'équerre, ce qui ne penche ni à droite ni à gauche, donc ce qui se tient dans un juste milieu, d'où deux sens dérivés : est normal ce qui est tel qu'il doit l'être : est normal, au sens le plus usuel du mot, ce qui se rencontre dans la majorité des cas d'une espèce déterminée ou ce qui contribue soit la moyenne soit le module d'un caractère mesurable »¹²¹.

Cette définition extraite des préceptes de la philosophe réaliste induit que tout être humain possède un corps parfait ou idéal dans le sens où il donne ce qu'il faut à ce corps pour vivre. Ainsi, tous les besoins du corps semblent comparables à une thérapie. Chaque jour, l'homme mange, boit, digère, défèque, urine, marche, dort, court, fait plus ou moins, du sport, etc. Toutes ces actions liées au bon fonctionnement du corps sont donc considérées comme une thérapie que l'on peut qualifier de naturelle. Si le corps est mal alimenté, s'il ne se repose pas correctement, s'il ne se déplace pas selon ses besoins journaliers, etc., la thérapie qui entretient le mécanisme naturel de notre organisme se

¹²⁰ CANGUILHEM (Georges), *Le normal et le pathologique*. Paris, PUF, 2006, p. 76.

¹²¹ *Ibid.*

détériore ou se dérègle. En prenant conscience de cette thérapie, l'homme entretient un corps aux caractéristiques physiologiques considérées comme normales.

Dans le domaine médical, l'emploi du terme *thérapie*, permet de conserver l'état habituel du corps, que Canguilhem compare à un état idéal. En ce sens, l'état normal ne peut être idéal que selon l'intervention d'une *thérapie*. Mais le fait de faire intervenir une autre thérapie sur un état normal fait émerger une équivocité car selon Canguilhem à partir du moment où l'on peut soigner des symptômes, on reste dans une normalité physiologique. En ce sens, comme le fait remarquer Angèle Kremer-Marietti en reprenant la déclaration de Canguilhem : « si l'état pathologique n'est qu'une modification quantitative de l'état normal »¹²², il fait partie de la norme car il devient une normativité dont le degré de variation est plus ou moins prononcé. D'ailleurs comme l'explique Angèle Kremer-Marietti : « être malade, c'est encore vivre, et vivre, c'est toujours fonctionner selon des normes, même restreintes ; en outre, c'est même vivre, parfois selon une normativité toute nouvelle »¹²³.

Mais même si le pathologique est considéré comme un type de normativité, Georges Canguilhem le compare à un état anormal du corps avant qu'il ne redevienne normal grâce à la thérapie médicale. Le pathologique est donc égal à une anormalité passagère. En ce sens, selon ses explications, l'anormal n'est donc pas associé à l'anomalie. Cette constatation illustre les différences étymologiques entre ces deux termes relevés par Canguilhem. « *Anomalie* est un substantif auquel actuellement aucun adjectif ne correspond, inversement *anormal* est un adjectif sans substantif, en sorte que l'usage les a couplés, faisant d'*anormal* l'adjectif d'*anomalie* »¹²⁴. La fausse apparentée

¹²² KREMER-MARIETTI (Angèle), *Épistémologiques, Philosophiques, Anthropologiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 186.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ CANGUILHEM (Georges), *Le normal et le pathologique*. Paris, PUF, 2006, p. 81.

entre anormal et anomalie est sans doute due à l'utilisation du mot *anomal* (dérivé de l'*anomie* ou le désintéressement des normes sociales) par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, en 1896, dans son ouvrage, intitulé *Histoire des anomalies de l'organisation*. « Anomalie vient du grec *anomalia* qui signifie inégalité, aspérité ; *omalos* désigne en grec ce qui est uni, égal, lisse, en sorte que anomalie c'est étymologiquement *anomalos*, ce qui est inégal, rugueux, irrégulier, au sens qu'on donne à ces mots en parlant d'un terrain. Or, on s'est souvent mépris sur l'étymologie du terme anomalie en l'associant, non pas à *omalos*, mais à *nomos* qui signifie la loi, selon la composition *anomos* »¹²⁵. En ce sens, l'anomalie est relative à la description et l'anormal se réfère à une valeur qui est relative à la norme, au normatif. « Mais l'échange de bons procédés grammaticaux a entraîné une collusion des sens respectifs d'anomalie et d'anormal. Anormal est devenu un concept descriptif et anomalie est devenu un concept normatif »¹²⁶.

Georges Canguilhem décèle des distinctions entre l'anomalie et le pathologique. L'anomalie n'est pas une maladie soignable grâce à une thérapie médicale. En ce sens, elle ne fait pas partie de l'ensemble des normativités qui peuplent la normalité physique. Une maladie, même chronique, a toujours un remède. Entre ses crises, le patient retrouve des états momentanés de normalité corporelle. Cependant Georges Canguilhem apparente l'anomalie à la pathologie lorsque la détection de celle-ci est découverte durant les prémisses du développement embryologique, tout en signifiant néanmoins que cette association ne peut être envisagée que dans le domaine de la science des embryologistes. Mais « elle n'a aucun sens pour le vivant dont les comportements dans le milieu, hors de l'œuf ou hors de l'utérus, sont fixés au départ par les particularités de

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

sa structure »¹²⁷. De plus, comme le fait remarquer Angèle Kremer-Marietti : « une anomalie morphologique doit être évaluée du point de vue de ses conséquences : si elle ne perturbe ni les fonctions vitales, ni la vie de relation avec tout ce que celle-ci peut comporter de relations sociales, elle ne saurait être considérée comme "pathologique" »¹²⁸.

En se basant sur les différents degrés d'intensité des anomalies internes et externes du corps humain établies par Isidore Geoffrey Saint-Hilaire (qui réactualise les études de son père, nommé Geoffroy Saint-Hilaire) au XIX^e siècle, un répertoire composé de cinq familles a été élaboré.

« *Les Variétés* sont des anomalies simples, légères, ne mettant obstacle à l'accomplissement d'aucune fonction et ne produisant pas de difformité ; exemple, un muscle surnuméraire¹²⁹, une artère double. *Les Vices de conformation* sont des anomalies simples, peu graves sous le rapport anatomique, rendant impossible l'accomplissement d'une ou plusieurs fonctions ou produisant une difformité ; par exemple, l'imperfection de l'anus, l'hypospadias¹³⁰, le bec-de-lièvre. *Les Hétérotaxies*, d'un terme créé par Geoffroy Saint-Hilaire, sont des anomalies complexes, graves en apparence sous le rapport anatomique, mais ne mettant aucun obstacle à aucune fonction et non apparentes extérieurement ; l'exemple le plus remarquable bien que rare, est selon Geoffroy Saint-Hilaire, la transposition complète des viscères ou le situs inversus. On sait que la dextrocardie¹³¹, bien que rare, n'est pas un mythe. Enfin *les Monstruosités* sont des anomalies très complexes, très graves, rendant impossible ou difficile l'accomplissement d'une ou de plusieurs fonctions, ou produisant chez les individus qui en sont affectés une conformation

¹²⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁸ KREMER-MARIETTI (Angèle), *Épistémologiques, Philosophiques, Anthropologiques*. Paris, L'Harmattan, 2005, p. 187.

¹²⁹ Surnuméraire : qui est en surnombre.

¹³⁰ Hypospadias : malformation congénitale de l'urètre, dont l'orifice est situé sur la face inférieure de la verge.

¹³¹ Dextrocardie : déplacement du cœur, acquis ou plus souvent congénitale, dans l'hémithorax droit.

vicieuse très différente de celle que présente ordinairement leur espèce ; par exemple, l'ectromélie¹³² ou la cyclopie¹³³ »¹³⁴.

Mais, « dans la mesure où des êtres vivants s'écartent du type spécifique, sont-ils des anormaux mettant la forme spécifique en péril, ou bien des inventeurs sur la voie de formes nouvelles »¹³⁵ ? En énonçant cette question, Georges Canguilhem ne démontre-t-il pas que ces corps qui échappent à la normalité, deviennent les représentants de nouvelles normes propres à leur particularité physique ? Pourquoi la norme idéale du corps est-elle toujours la référence ? De nouvelles catégories de normes qui se baseraient selon d'autres conformations physiques, ne sont-elles pas envisageables ? La classification des difformités corporelles n'est-elle pas déjà répertoriée selon des familles, telle que celle des monstres simples et des monstres composés qui se divisent eux aussi selon différentes variétés ? Le hors norme pourrait-il être considéré comme une nouvelle forme qui s'introduit dans la norme en tant que degré ou variation ? En ce sens, ces notions de différences observées dans la forme ne montreraient-elles pas un dépassement des limites du corps dit normal ou idéal ?

Ce dernier questionnement peut être comparé avec l'œuvre de Pierre Molinier lorsque celui-ci se complaisait à découper, et à recomposer des corps, afin de réaliser des êtres fantasmatiques dont la conformation anatomique n'était plus duelle, mais multiple. Ces créatures inventées, affublées de jambes, et de bras en nombres surnuméraires, devenaient les objets de ses désirs.

¹³² Ectromélie : malformation qui produit une absence partielle ou totale d'un membre à la naissance.

¹³³ Cyclopie : malformation qui se caractérise par la fusion des deux orbites, pour ne former qu'un seul œil.

¹³⁴ CANGUILHEM (Georges), *Le normal et le pathologique*. Paris, PUF, 2006, p. 83.

¹³⁵ *Ibid.*, p.88-89.

3. Du un au multiple chez Pierre Molinier

Entre 1968 et 1970, Pierre Molinier réalise un photomontage, intitulé : *Fleur d'enfer* (Fig. 35), extrait du catalogue, nommé : *Le Chaman et ses créatures*. Cette composition, en noir et blanc, représente une femme, nue, brune, reproduite en trois exemplaires. L'une sert de siège aux deux autres, qui sont reliées entre elles, par leurs parties dorsales comme deux jumelles siamoises, en forme de X. Le fond de la composition ressemble à une conque, émergeant d'un fond noir profond. Les triplettes sont positionnées en son centre. Mais ce coquillage peut-être aussi comparé à un sexe féminin, d'où éclosent les soeurs. La femme-siège a les jambes croisées et sa tête apparaît dans le triangle dessiné par la rencontre des épaules des deux autres figures. Elle regarde le spectateur. Mis à part, son visage, on ne distingue pas le haut de son anatomie. Seules, ses jambes sont représentées dans leur totalité. Pourtant, la forme de son buste semble être dessinée par le corps de deux autres figures (Fig. 36). Par ailleurs, le spectateur peut être trompé sur l'appartenance d'une poitrine donnant l'illusion d'être la sienne alors que c'est une illusion créée par l'emplacement des tétons droits des poitrines des siamoises. De leur côté, ses doubles gémellaires, qui sont assis sur elle, ont des anatomies totalement symétriques. Leurs bras sont repliés au dessus de leur tête. Leurs cous sont légèrement courbés vers le bas. Au contraire de leur double qui leur sert de siège, elles semblent avoir les paupières closes. L'examen de cette partie du visage démontre que Pierre Molinier a remplacé les yeux par des orifices noirs. Leurs bouches sont fermées. La composition de ce couple gémellaire est en forme de X. Cette image spéculaire pourrait apparenter ce montage corporel à un papillon ou encore à une orchidée.



Fig. 35. MOLINIER (Pierre), *Fleur d'enfer*,
photomontage, 22 x 16 cm, 1968-1970.

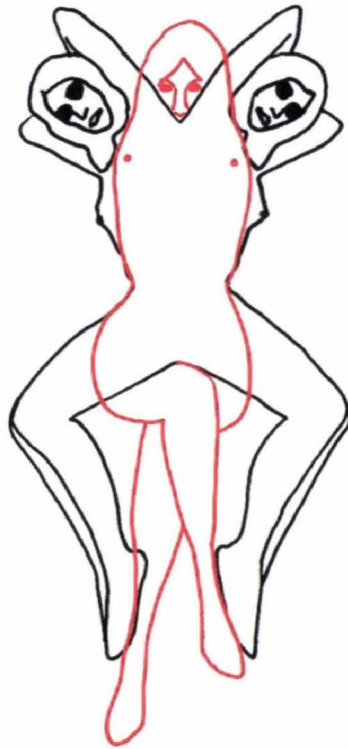


Fig. 36. Schéma montrant la fusion des bustes (en noir) et la troisième silhouette au second plan (en rouge).

Bien que la totalité du photomontage réalisé par Pierre Molinier soit recouvert d'une résille noire qui uniformise et assombrit l'image, le spectateur, est, dès le premier coup d'œil, attiré par le collage corporel qui dégage une forte luminosité. Les taches les plus importantes sont situées sur les seins, les côtes, la taille, les cuisses et les mollets. Le photographe a également retouché avec du blanc les ongles des pieds des trois corps. Cette mise en lumière, qui met en évidence certaines parties du corps, permet de focaliser l'attention du spectateur sur une grande partie des zones érogènes, mais aussi des jambes. En effet, la zone de ce collage qui attire le plus l'attention du spectateur est celle où se rencontrent toutes les jambes. Pierre Molinier était fasciné par les jambes des femmes ; il se photographiait travesti, jambes épilées gainées de bas résille. A ce sujet, il déclarait : « je suis amoureux de mes jambes »¹³⁶.

Cette fascination fétichiste pour les jambes remonterait à son enfance. Comme l'explique Pierre Petit, dans son texte, intitulé *Pierre Molinier : structuration et destructurations corporelles*, extrait de : *Le corps, la structure. Sémiotique et Mise en scène*¹³⁷, « dès l'âge de deux ou trois ans, il s'insinue sous les jupes des femmes de la maison et des petites employées de l'atelier de couture et de repassage familial, pour caresser les cuisses »¹³⁸. A l'âge de 7-8 ans, il demande à sa sœur aînée s'il peut embrasser ses jambes. Hélas, comme le raconte Pierre Petit, leur père les surprend et corrige strictement le petit Pierre. Le jour du décès de sa soeur, alors qu'elle n'avait que quinze ans, Pierre Molinier « s'enferma dans sa chambre pour la photographier, pour saisir une dernière image : " Bouleversé par sa peau très blanche, par ses jambes gainées

¹³⁶ ABEILLE (Jacques), *Pierre Molinier, présence de l'exil*, Bordeaux, Opales/ Pleine page, 2005, p. 66.

¹³⁷ DEVÉSA (Jean-Michel), *Le corps, la structure. Sémiotique et Mise en scène*, Bordeaux, Pleine page, 2004.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 185.

de bas noirs, il s'allonge sur elle et jouit sur son ventre " »¹³⁹. A ce propos, Pierre Bourgeade garde une lettre de sa correspondance avec Pierre Molinier où celui-ci déclarait très librement (à la suite de la lecture de son premier livre, nommé *Les Immortelles*): « Monsieur, vous n'êtes pas le seul à vous êtes branlé sur les jambes de votre sœur fraîchement décédée, je l'ai fait moi aussi, nous pourrions en parler, venez me voir »¹⁴⁰. La composition corporelle de *Fleur d'enfer* réunit trois paires de jambes (fig. 37). Celles des siamoises se réfléchissent en miroir et viennent s'asseoir sur celles de leur sœur qui leur sert de siège. La multiplication des jambes est très fréquente dans les compositions de Pierre Molinier.

Dans son ouvrage, intitulé *Pierre Molinier et la tentation de l'Orient*¹⁴¹, Pierre Petit compare cette multiplication des membres à celle du dieu indien, Shiva. Il attire plus particulièrement l'attention du spectateur en analysant un montage photographique, extrait de l'album du *Chaman et de ses créatures*, intitulé *La grande mêlée* (Fig. 38). Alors que *Fleur d'enfer* réunit six jambes, *La grande mêlée* en regroupe une trentaine. A propos de cette œuvre, Pierre Petit fait remarquer que « d'un point de vue concret, le centre géographique du photomontage-mandala est occupé par ce qui est le plus érotiquement excitant pour Molinier, à savoir la jambe, elle-même entourée de fesses »¹⁴². Ici, Pierre Petit emploie le terme « photomontage-mandala » car selon la définition qu'il en donne, « les mandalas sont des représentations cosmologiques qui organisent l'univers dans une dialectique de construction et de destruction, puisque la

¹³⁹ PEARL (Lydie), *La peinture et ses doubles Molinier, Castelli, Lakolak, Herrmann*, in MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier/ Jeux de miroirs*, Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 103.

¹⁴⁰ MACCHERONI (Henri), *Un après-midi chez Pierre Molinier*, Bordeaux, Opales/ Pleine Page, 2005, p. 8-9.

¹⁴¹ PETIT (Pierre), *Pierre Molinier et la tentation de l'Orient*, Bordeaux, Opales/ Pleine Page, 2005.

¹⁴² PETIT (Pierre), *Pierre Molinier et la tentation de l'Orient*, Bordeaux, Opales/ Pleine Page, 2005, p. 35.



Fig. 37. MOLINIER (Pierre), *Fleur d'enfer*
(détail), photomontage, 22 x 16 cm,
1968-1970.

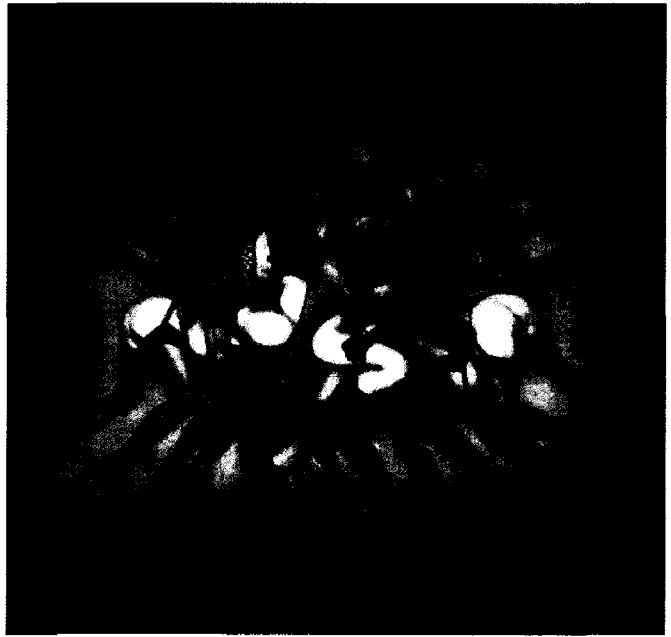


Fig. 38. MOLINIER (Pierre), *La grande mêlée*,
photomontage, 1968.

réalisation du mandala de sable conduit de façon inévitable à sa disparition »¹⁴³. Au centre de *La grande mêlée*, le spectateur peut distinguer le visage d'un homme (fig. 39) (celui de Jean-Pierre Bouyxou, accompagné par Pierre Molinier travesti et sa poupée) dont l'anatomie, toute entière est absorbée par l'enchevêtrement des corps féminins. Face à ce mélange charnel, la naissance d'un être androgyne peut être distingué au milieu d'une multitude de jambes tournoyantes. Pierre Petit l'associe à la figure de Bouddha (toujours représenté au centre des mandalas), qui « suggère le calme et l'unité »¹⁴⁴ et dont « la périphérie ouvre sur la rotation cosmique et la diversité. Ici, l'Androgyne est une divinité dont le corps, dépecé puis reconstitué, parodie Shiva dansant, en une roue aux innombrables jambes »¹⁴⁵. D'ailleurs, comme le fait remarquer Pierre Petit : « ce dieu n'est-il pas représenté avec de nombreux bras¹⁴⁶ ? En Inde, il peut en avoir jusqu'à douze ; dans d'autres régions de l'Asie, on a répertorié des divinités bouddhistes qui en avaient jusqu'à quarante deux »¹⁴⁷. Ainsi, « selon Alain Daniélou : " par sa danse cosmique Shiva crée le mouvement " ; le photographe Molinier, par sa danse érotique, crée une image tourbillonnante qui s'offre à notre méditation, comme le mandala de peinture ou de sable s'offre à celle de l'étudiant en tantrisme »¹⁴⁸.

A ce sujet, il est intéressant de constater que les divinités du panthéon céleste hindou peuvent parfois trouver leur incarnation dans un corps humain bel et bien réel.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Nous signalerons que Shiva n'est pas le seul dieu hindou à être représenté avec plusieurs bras. Dans le panthéon hindou, Saraswatî, déesse de la Connaissance, Vishnou, dieu de la stabilité du monde, Lakshmi, déesse de la beauté, de la fortune et de la prospérité, Ganesh, dieu à tête d'éléphant, Durga déesse hindoue et épouse de Shiva, Kali, représentation de Shakti, la déesse mère, etc... sont tous affublés de plusieurs paires de bras. Dans chacune de leurs mains, on distingue des objets qui symbolisent leurs capacités divines.

¹⁴⁷ PETIT (Pierre), *Pierre Molinier et la tentation de l'Orient*, Bordeaux, Opales/ Pleine Page, 2005, p. 35.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 35-36.

En 2005, la naissance, dans le nord de l'Inde, d'une fillette, nommée Lakshmi Tatma¹⁴⁹ (Fig. 40 et Fig. 41), fait directement référence à la déesse hindoue de la beauté. Avant d'être opérée en novembre 2007, cet enfant vivait avec quatre bras et quatre jambes. Ces deux paires de membres supérieurs et inférieurs surnuméraires appartenaient à sa soeur jumelle parasitaire (sans tête), qui était accrochée à elle par le bas de la colonne vertébrale. Telle est la description de sa malformation : « dans le ventre de sa mère, un "jumeau parasitaire" s'est joint à elle, avant d'arrêter son développement. Le fœtus survivant a alors absorbé les membres, les reins et les autres parties du corps du fœtus sous-développé. Lakshmi est donc née avec deux colonnes vertébrales fusionnées, quatre reins, des nerfs emmêlés, deux cavités stomacales et deux poitrines »¹⁵⁰. Avant d'être opérée, Lakshmi ne pouvait ni se tenir debout, ni marcher. Selon les prédictions, la séparation chirurgicale était inévitable car Lakshmi « n'aurait pas survécu au-delà de l'adolescence »¹⁵¹. Son opération a été suivie par un grand nombre de médias et d'adorateurs car, comme l'ont fait remarquer les journalistes, « la fillette au corps étrange a fait, très tôt, l'objet d'un culte. Les habitants de la région défilaient pour se faire bénir par l'enfant, qu'ils croyaient proche des dieux »¹⁵².

Une autre divinité hindoue peut-être associée aux photomontages de Pierre Molinier. Françoise Garcia constate que « l'image de la déesse Kali¹⁵³ dansant sur des cadavres et entourée d'une ronde de membres découpés, bras et jambes, apparaît

¹⁴⁹ Pour visualiser quelques images de Lakshmi Tatma, visiter le site internet : <http://www.youtube.com/watch?v=miBIEIehxDE>

¹⁵⁰ CHOC, reportage : *Opération miracle pour une petite indienne. A 2 ans, elle vivait avec huit membres*, n° 98, du 22 novembre au 5 décembre 2007, p. 53.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Pour voir cette image, consulter : MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 54.



Fig. 39. MOLINIER (Pierre), *La grande mêlée* (détail), photomontage, 22 x 16 cm, 1968.



Fig. 40. Lakshmi Tatma, quelques heures avant son opération chirurgicale.



Fig. 41. Radiographie du squelette de Lakshmi Tatma.

comme une préfiguration des photomontages de Molinier »¹⁵⁴. Elle continue en expliquant : « on imagine bien l'artiste mettant ainsi en place ses propres découpages de membres ou de corps, les faisant ensuite glisser les uns sur les autres de manière à obtenir une composition rayonnante à partir d'un axe central, dans la plus parfaite des symétries ou dans un équilibre risqué mais stabilisé »¹⁵⁵. Pierre Petit démontre également que « ce dépècement du corps, qui se trouve à l'origine de photomontages de Molinier, est typique des rituels orientaux. Le *Bardo Thödol* (ou Livre des morts tibétain) y fait allusion : le cadavre dépecé est livré aux oiseaux et bêtes de proie, étape indispensable avant que le mort ne puisse renaître »¹⁵⁶. Il en fait la citation suivante :

« même s'il était possible neuf fois de suite d'entrer dans ton cadavre [...] celui-ci sera gelé si on est en hiver, ou décomposé si c'est l'été, ou encore ta famille l'aura porté à la crémation, ou l'aura enterré, ou jeté à l'eau, ou donné aux oiseaux de proie. [...] Alors (un des bourreaux-furies) du Seigneur de la Mort enroulera une corde autour de ton cou et te traînera ainsi. Il coupera ta tête, arrachera ton cœur, sortira tes intestins, léchera ton cerveau, boira ton sang, mangera ta chair, rongera tes os, mais tu seras incapable de mourir. Bien que ton corps soit haché en morceaux, il revivra encore. [...] Ton corps étant un corps-mental est incapable de mourir, même décapité ou dépecé »¹⁵⁷.

A ce sujet, Pierre Petit explique que « la série des six tableaux intitulés *Corbillard* (circa 1962), avec ses morceaux de corps flottants, épars, comme des vagues d'un liquide amniotique, prend une tournure obsessionnelle. A tel point que Molinier ne concevra sa propre fin que disséqué par les étudiants de la Faculté de médecine de Bordeaux, à qui il avait légué son corps : les carabins bordelais seront ainsi ses "oiseaux et bêtes de proie",

¹⁵⁴ GARCIA (Françoise), *Photomontage et art tantrique*, in MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 54.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ PETIT (Pierre), *Pierre Molinier et la tentation de l'Orient*, Bordeaux, Opales/ Pleine Page, 2005, p. 37.

¹⁵⁷ DEVÉSA (Jean-Michel), *Le corps, la structure. Sémiotique et Mise en scène*, Bordeaux, Pleine page, 2004, p. 195.

à la mode tibétaine¹⁵⁸ »¹⁵⁹. Face à ce récit, une analogie textuelle avec un extrait de *Frankenstein*, écrit en 1818 par Mary Shelley, peut être envisagée. Elle y décrit les vols ou la collecte des restes humains ou animaux que le docteur Frankenstein réalise, dans le plus grand secret, pour fabriquer sa créature. En voici quelques extraits :

« comme la petitesse des différentes parties du corps était un obstacle à la rapidité de mon travail, je résolus, contrairement à ma première idée, de faire un être de stature gigantesque, d'environ deux mètres et demi de taille. Après avoir passé quelques mois à réunir et à préparer mes matériaux, je commençais. [...] Je prenais des os dans les charniers et touchais de mes mains les prodigieux secrets du corps humain. [...] La salle de dissection et les abattoirs me fournirent beaucoup des matériaux dont j'avais besoin et j'étais souvent écoeuré par ce que je devais faire »¹⁶⁰.

La découpe ou la collecte des morceaux du corps éparpillé que les artistes reconfigurent à loisir est un sujet de recherche récurrent dans les pratiques plastiques. L'œuvre, aux connotations érotiques surréalistes, de Hans Bellmer y fait directement référence.

La comparaison entre la partie inférieure de *Fleur d'Enfer* (fig. 42) (où les deux paires de jambes des fausses siamoises forment une espèce de pont) avec une des possibilités de composition corporelle de *la Poupée* (fig. 43) de Hans Bellmer, démontre des similitudes formelles dans la mise en scène de ces deux œuvres. Dans les deux images, les deux paires de jambes sont dirigées dans des directions opposées, et leurs séants sont présentés sur un siège (représenté par la troisième sœur chez Molinier et une chaise de couleur sombre dans la mise en scène de Bellmer). Mais chez Hans

¹⁵⁸ Cette fascination de Pierre Molinier pour l'Orient viendrait de la visite plus ou moins imaginaire de deux moines tibétains, commandités par le Dalaï-Lama, afin qu'il réalise selon leur doléance des peintures spirituelles en adéquation avec les croyances tibétaines. Pierre Molinier aurait été désigné car il serait né le 13 avril 1900. Selon lui, c'était une date de naissance exceptionnelle.

¹⁵⁹ PETIT (Pierre), *Pierre Molinier et la tentation de l'Orient*, Bordeaux, Opales/ Pleine Page, 2005, p. 37.

¹⁶⁰ SHELLEY (Mary), *Frankenstein*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 69-70.



Fig. 42. MOLINIER (Pierre), *Fleur d'enfer*
(détail : colorisation personnelle de la
zone des jambes), photomontage,
22 x 16 cm, 1968-1970.



Fig. 43. BELLMER (Hans), *Les Jeux de la Poupée*,
photographie coloriée à la main, 1935, collection
privée.

Bellmer, les deux paires de jambes ne sont pas raccordées à un bassin. Les jambes retombent sur le côté droit de la chaise, alors que celles placées à gauche sont croisées l'une sur l'autre. Les extrémités sont tout simplement reliées entre elles par une articulation à boule dont la jointure se trouve au niveau de la partie supérieure des cuisses. D'ailleurs, les jambes de la *Poupée* sont positionnées et reproduisent la même pose que celle présente dans la photographie de Pierre Molinier.

En observant la photographie de cette sculpture, le spectateur est de nouveau confronté à une composition spéculaire. Hans Bellmer réalise des recompositions corporelles selon un axe de symétrie central, matérialisé par une boule d'articulation. Dans une de ses propositions, où il assemble la boule de ventre placée au centre avec les deux parties inférieures de corps (à partir du bassin), l'une est dirigée vers le ciel (avec deux jambes écartées), tandis que l'autre est orientée vers le sol (avec deux jambes serrées). A ce sujet, Céline Masson déclare que « le miroir coupe et réfléchit à la fois le corps qui devient un espace de rêve, un lieu imaginaire où l'inconscient use du processus primaire de condensations/déplacements. Bellmer reconstitue le corps désiré de la femme à l'aide du miroir, cependant l'image ainsi "relevée" ne représente plus un corps anatomique mais plutôt un corps anamorphique, déformé par l'action mécanique de la main »¹⁶¹. C'est ainsi qu' « une jambe se prolonge en une autre, se dédouble pour créer une image autre qui ne résulte pas de la première mais prend naissance du mouvement opéré par la main et le miroir »¹⁶². Par l'emploi de cette technique, Hans Bellmer n'a sélectionné que les jambes et a fait disparaître tout le reste du corps. A ce sujet et en comparaison avec une description extraite de son ouvrage dédié à Pierre Molinier, « Jean-Luc Mercié raconte : "Molinier découpe méticuleusement ses modèles, membre par membre, tête par tête, bouquet de fesses par bouquet de fesses. Les

¹⁶¹ MASSON (Céline), *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 180.

¹⁶² *Ibid.*, p.181.

fragments s'accumulent dans une boîte où il n'aura qu'à puiser au moment de reconstruire une créature idéale, conforme à son imaginaire". Puis il recolle, au gré de son fantasme et "il estompe les contours à la mine de plomb. Il retouche, grise et ombre son tirage avant de le rephotographier, plusieurs fois si besoin est, allant jusqu'à utiliser cinq internégatifs" »¹⁶³.

En 1933, Hans Bellmer commença, lui aussi, à jouer au démontage et au remontage de l'anatomie humaine, en créant le premier modèle de la *Poupée*. L'idée de la fabrication de celle-ci est le résultat de plusieurs événements qui ont marqué la vie de Hans Bellmer. Le premier se manifeste lors de la redécouverte d'une caisse de jouets que sa mère lui fait parvenir. Le second vient de son attirance pour une de ses cousines, qui le fascine par son intelligence, sa beauté et sa perversité. Le troisième marque son opposition au nazisme auquel son père adhère très rapidement. Enfin, le quatrième événement survient lorsque Hans Bellmer se rend à une des représentations des *Contes* d'Hoffmann d'Offenbach, mis en scène par Max Reinhardt. Il est émerveillé par le personnage d'Olympia¹⁶⁴. Selon Céline Masson, « l'histoire de la poupée Olympia, en particulier, renforça en lui l'idée du merveilleux de l'enfance. Ainsi, l'irruption de la caisse à jouets, la présence de sa cousine, le contexte d'hostilité à l'égard de son père, et enfin la représentation des *Contes*, contribuèrent vivement à la "conception" de la première Poupée en 1933 »¹⁶⁵. C'est alors que Hans Bellmer réalise sa première *Poupée* comme s'il construisait une véritable anatomie féminine. Sur une structure en bois et métal, il applique du plâtre et du carton-pâte pour modeler les volumes du corps (Fig. 44), « qu'il habillera d'une "peau" faite d'une couche d'étoffe durcie à la colle. [...]

¹⁶³ PEARL (Lydie), *La peinture et ses doubles Molinier, Castelli, Lakolak, Herrmann*, in MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 102.

¹⁶⁴ La poupée automate créée par Spalanzani.

¹⁶⁵ MASSON (Céline), *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 103.



Fig. 44. Photographie, en noir et blanc, de *la Poupée* en cours de fabrication.

Peu à peu, la Poupée devient familière. La texture de la peau et la couleur ressemble à l'humain mais dissemble paradoxalement par cet aspect froid et sans vie, inanimé»¹⁶⁶. Sa création tourne à l'obsession. Hans Bellmer ne vit plus, que pour la rendre, la plus parfaite possible. Elle est sa chose et personne d'autre que lui n'a le droit de l'observer ou de la manipuler.

Mais cette première expérimentation est trop « raide et imparfaite »¹⁶⁷. Toute son attention se focalise alors sur la rigidité du tronc et du ventre qui le perturbe. Comment peut-il donner du mouvement ou une fonction à cette zone ? Il imagine tout d'abord, un panorama qu'il inclut dans la *Poupée*.

« Celui-ci est logé dans le ventre de la Poupée, à la hauteur du nombril, orifice par lequel on peut voir l'intérieur du ventre et y découvre six petites boîtes contenant des panoramas qui peuvent être actionnées en pressant le bouton situé sur le sein gauche. [...] Ces images représenteraient un bateau qui sombre dans les glaces du pôle Nord, un mouchoir orné de "crachats de petites filles", des sucreries, des images d'Epinal illuminées de couleurs différentes »¹⁶⁸.

Pour comprendre la signification de ces panoramas, P.Webb s'imaginait « que ces panoramas représentaient les pensées et les rêves d'une petite fille »¹⁶⁹.

Au départ, en imaginant sa *Poupée*, Hans Bellmer voulait avant tout que ce soit : « un objet expérimental qu'on démonte et remonte à volonté, qu'on mutile et démembre »¹⁷⁰. C'est en réfléchissant à cette exigence qu'il réalise, entre 1935 et 1938, une seconde version de *la Poupée*. Il assouplit ses articulations en dotant chacune

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁶⁷ CENTRE NATIONAL D'ART ET DE LA CULTURE GEORGES POMPIDOU, *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Paris, Gallimard/ Centre Pompidou, 2006, p. 26.

¹⁶⁸ MASSON (Céline), *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 109-110.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷⁰ CENTRE NATIONAL D'ART ET DE LA CULTURE GEORGES POMPIDOU, *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Paris, Gallimard/ Centre Pompidou, 2006, p. 26.

d'elles d'une « jointure à boule »¹⁷¹, qu'il définit comme un « rouage parfait autour duquel pivote tout possible corporel, et ce à l'infini »¹⁷². Cette idée lui vient lorsqu'il se rend au *Kaiser Friedrich Museum* de Berlin, et fait la découverte « d'un couple de petites poupées de bois (un homme et une femme nus) de l'époque d'Albrecht Dürer, articulées autour d'une "boule ventrale" centrale, "et mobiles jusqu'aux doigts de pieds" »¹⁷³. En appliquant à sa *Poupée* ce type d'articulation, il peut désormais envisager, comme il le déclarait lui-même : « des possibilités de décomposer et ensuite recomposer "contre nature", à tout hasard, le corps et les membres, de leur donner une place et une cohérence, aussi imprévues que croyables, dont la surprise et dont la réalité dépasseraient pour ainsi dire l'imaginable »¹⁷⁴. C'est ainsi qu'il crée des assemblages qui stimulent l'imagination érotique.

Dans sa série photographique, intitulée : *Les Jeux de la Poupée*, il met en scène ce corps inerte en l'abandonnant dans des intérieurs ou des extérieurs vidés de toute présence humaine. En se positionnant derrière l'objectif, Hans Bellmer est à la fois photographe et voyeur. Il scrute dans toutes les positions possibles sa *Poupée*, son objet de fantasme, comme s'il la regardait derrière l'entrebâillement d'une porte ou le trou d'une serrure. Telle est l'impression qui envahit le spectateur lorsqu'il examine cette série photographique, en se plaçant lui aussi comme un voyeur qui regarde des images à caractère érotique. C'est ainsi que dans ces mises en scène, *la Poupée* passe du statut d'un corps inanimé, mort ou froid à un objet stimulant les fantasmes sexuels. Ces pensées perverses se manifestent grâce aux pauses suggestives et aux assemblages

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ MASSON (Céline), *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 169.

¹⁷⁴ CENTRE NATIONAL D'ART ET DE LA CULTURE GEORGES POMPIDOU, *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Paris, Gallimard/ Centre Pompidou, 2006, p. 26.

variés de *la Poupée*. Ces sensations sont amplifiées lorsque l'attention du spectateur se focalise sur des rosissements au niveau du sexe, de la poitrine, du ventre, et sur certaines parties des membres et du corps, où se situent les principales zones érogènes. A ce propos, Céline Masson explique que : « les photographies sont coloriées à la main suivant le procédé traditionnel de la carte postale illustrée (couleurs "technicolor" flamboyantes) »¹⁷⁵. Par ces colorations, Hans Bellmer humanise sa *Poupée*, en réchauffant certaines parties de son corps. Elle devient un objet d'excitation sexuelle. Le public est alors attiré par un objet anthropomorphe, dont la composition formelle peut être décomposée et recomposée au gré de ses pulsions. Il peut, selon ses envies, seulement choisir des parties de l'anatomie féminine qui le font fantasmer sans avoir à faire aux autres parties du corps. S'il désire un buste, attaché à un bassin, (mais qui ne possède ni tête, ni bras, ni jambes), il peut l'obtenir en assemblant ces morceaux de corps comme un puzzle en trois dimensions. De même, s'il fantasme seulement sur un ventre (symbolisé par une boule ventrale) sur lequel sont fixés deux bassins, dirigés dans des directions opposées, munis de deux sexes identiques et pour finir prolongés par deux paires de jambes (fig. 45), il peut concrétiser sa vision. Ces assemblages de la *Poupée* dans lesquels Hans Bellmer a inséré des seins dans les orifices réservés normalement à l'articulation des rotules (fig. 46), sont comparables au photomontage d'un photographe actuel, nommé Mr. Toledano. Dans cette image, extraite de la série, intitulée : *Hope and Fear* (espoir et crainte), ce dernier, sur son site internet, nous présente une anatomie féminine dont la totalité du buste, des bras et du sexe a été recouverte d'une masse proliférante de seins (Fig. 47) ne laissant entrevoir que la tête et les jambes. Formellement, ce montage photographique présente une troublante ressemblance avec une sculpture de Hans Bellmer, nommée : *La Toupie* (Fig. 48). Cette

¹⁷⁵ MASSON (Céline), *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 170.

œuvre, aux connotations érotiques, représente une grappe de seins rosés, dont les tailles se rétrécissent d'une façon dégressive lorsqu'on se rapproche de la base, au niveau du socle. Alors que cette sculpture réveille les fantasmes du spectateur (qui serait presque tenté de caresser cet amalgame mammaire), la photographie de Mr.Toledano qui appartient à la série *Hope and Fear* (dans laquelle on observe également des recouvrements de corps par des amalgames d'oreilles, de mains, de poupées, d'armes ou d'emballages publicitaires¹⁷⁶) ne semble pas avoir été créée pour stimuler nos désirs sexuels. En effet, selon son auteur, ces photographies montreraient les espoirs, les craintes, les désirs, les crises de paranoïa de chacun, dont la surenchère conduirait inévitablement notre société occidentale à la dérive.

Face à ces différentes possibilités de déstructurer et restructurer le corps selon ses envies, Agnès de la Beaumelle fait une description de cette « série de procédures bien orchestrées »¹⁷⁷. La lecture de cet extrait textuel ressemble à celle d'une recette de cuisine ou d'un mode d'emploi, en suivant par exemple l'ordre d'incorporation des ingrédients ou la succession des rubriques. Voici son énumération :

« tout d'abord, isoler une partie (tête, jambes, bras, torse, pieds), c'est-à-dire démembrer (Fig. 49), mutiler ; la clôturer, l'enfermer [...] Puis désarticuler, pour réarticuler autrement, en suivant son caprice : combiner ainsi à l'infini des assemblages corporels possibles et improbables, et jusqu'au monstrueux (multiplier seins, fesses, bras, jambes), varier les postures (couché, debout, assis, suspendu, etc.). Enfin, composer des scènes, théâtraliser chaque séance suivant les règles de la combinaison érotique »¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Pour visualiser ces photographies, visitez le site internet de Mr.Toledano : http://mrtoledano.com/frame_hopeandfear.php

¹⁷⁷ CENTRE NATIONAL D'ART ET DE LA CULTURE GEORGES POMPIDOU, *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Paris, Gallimard/ Centre Pompidou, 2006, p. 26.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 26-27.



Fig. 45. BELLMER (Hans), *Les Jeux de la Poupée*, photographie colorisée à la main, 1935, collection privée.

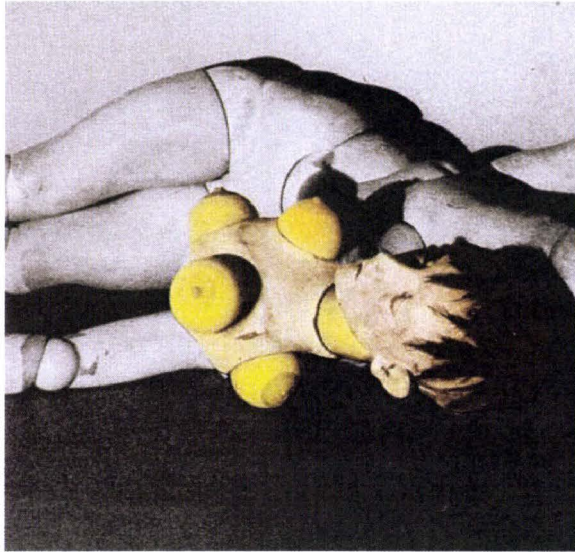


Fig. 46. BELLMER (Hans), *Les Jeux de la Poupée*, (détail : modification personnelle effectuée en noir et blanc d'une partie de l'image pour mettre en valeur le buste et la tête), photographie coloriée à la main, 1935, collection privée.



Fig. 47. MR. TOLEDANO, *Sans titre*, issu de la série *Hope and Fear*.

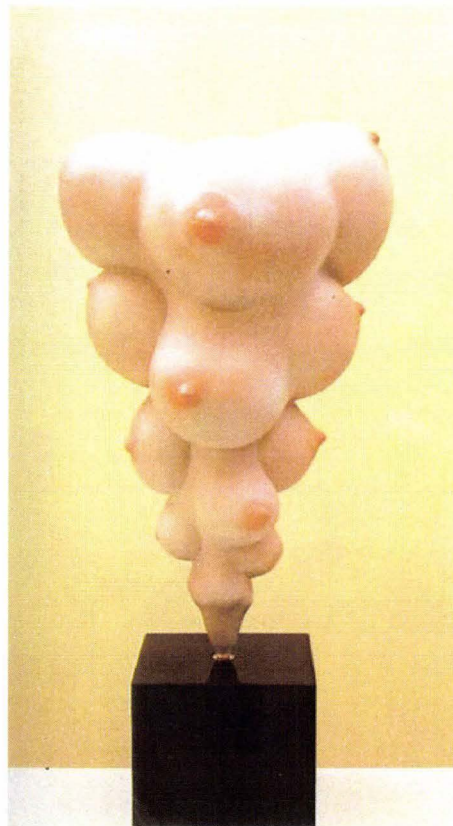


Fig. 48. BELLMER (Hans), *La toupie*, bronze peint, 54 x 32 cm, 1938-1968, Galerie André-François Petit, Paris.



Fig. 49. Photographie en noir et blanc de *la Poupée* en morceaux.

Le corps ainsi chosifié, décomposé, et recomposé, perd toute identité formelle et toute identification à l'image d'autrui. Le corps de *la Poupée* n'a plus d'identité. Elle est le support physique d'un « langage de jouissance »¹⁷⁹ dont Hans Bellmer se sert pour incarner et stimuler des fantasmes sexuels. D'ailleurs, lorsqu'il analyse l'œuvre de Hans Bellmer, Paul Ardenne démontre que la modification incessante de l'« image corporelle »¹⁸⁰ conduit inévitablement à sa « fragilisation »¹⁸¹. Il émet l'explication suivante :

« plus encore que *la Poupée*, les dessins de l'artiste sont exutoire par excellence de cette fragilisation du corps, anticipant sa plus que fréquente dissolution physique. [...] S'il est un *impossible* (empruntons le terme au Bataille de la *Somme athéologique*) du corps bellmérien, celui-ci concernera non les organes sexuels, préservés ad infinitum de toute dégradation ou de toute corruption, mais bien de l'enveloppe elle-même. Curieuse mise en scène de la crise humaine, pour le moins. Quand les sexes continuent d'opérer, garants de la continuité du plaisir libidinal et de la perpétuation de l'espèce (son "immortalité", dit Bataille, acquise par le principe de la reproduction sexuée), les corps qui font et où se reconnaît l'espèce humaine perdent quant à toute leur prestance, toute consistance, toute solidité physique et, par rebond, métaphysique »¹⁸².

En conséquence, les parties du corps qui intéressent le plus Hans Bellmer sont les organes sexuels ou les autres zones érogènes qui procurent à l'être, l'excitation et la jouissance sexuelle. De ce fait, le reste du corps qui ne sert pas à satisfaire ces besoins, n'a aucune importance pour lui et il n'a pas la nécessité de le figurer. Quelques-uns de ses dessins représentent des corps entiers, mais ils sont presque toujours figurés dans un état de dégradation avancé. Leurs ventres se déchirent, comme ceux des nourrissons

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

*célosomiens*¹⁸³ où l'« on voit un paquet de viscères faire hernie à l'extérieur »¹⁸⁴. Certains vomissent leurs propres entrailles où s'entremêlent des conglomérats de corps torturés. Et d'autres voient, une partie de leur anatomie, réalisée en brique, tomber en ruine.

Cette envie de décomposer et recomposer le corps à la manière de Hans Bellmer inspire toujours certains artistes contemporains. Le coréen, Dongwook Lee, réalise en 2005, une sculpture miniature (Fig. 50) dont la morphologie ressemble étrangement à une des recompositions formelles de *la Poupée* (Fig. 51). Mais à la différence de Hans Bellmer, Dongwook Lee imagine une anatomie fusionnelle dans laquelle sont assemblées des parties de corps humains masculins et des extrémités animales. C'est ainsi qu'il présente au spectateur deux bas de bustes unis entre eux au niveau de la taille, en position de pont, mais dont la forme des cuisses et la suite des membres inférieurs se métamorphosent en une anatomie animale. La musculature devient alors beaucoup plus saillante, les mollets se transforment définitivement en pattes félines et sont curieusement recouverts par le continuum de la peau humaine, en éliminant toute trace de pelage. Comment faut-il alors considérer cet assemblage hybride insensé, que l'on aimerait bien voir se déplacer sans une tête pour le diriger ?

C'est à cette question que l'artiste Michael Rees répond en mettant en mouvement une reconfiguration corporelle dont la forme rappelle celle d'un mille pattes. Mais cette créature n'est pas un insecte. C'est un assemblage de torses filiformes, collés les uns à la suite des autres, et sur lesquels sont fixées quatre paires de jambes, le tout recouvert d'une peinture grise. Michael Rees est considéré comme un

¹⁸³ Les célosomiens naissent avec les viscères situés à l'extérieur de leur corps. Ils sont enveloppés ou non par un sac membraneux.

¹⁸⁴ ANCET (Pierre), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 131.



Fig. 50. LEE (Dongwook), *Untitled*, matières mixtes, 6 x 2 x 7 cm, 2005.



Fig. 51. BELLMER (Hans), *Les Jeux de la Poupée*, photographie en noir et blanc, 1935, collection privée.



Fig. 52. REES (Michael), *Putto 8 2.2.2.2*, fibre de verre et peinture automobile, 195 X 155 X 180 cm, 2003.

sculpteur des nouvelles technologies (que l'on appelle également *new media sculptor* ou *computer sculptor*). Il réalise des assemblages virtuels composés de morceaux d'anatomies humaines, grâce à la technique de la DAO (Dessin Assisté par Ordinateur). Ces reconfigurations lui permettent de fantasmer des formes corporelles en mutation constante. Il découpe virtuellement le corps et réassemble les modules qu'il obtient au gré de ses inventions. En se servant de la technique du prototypage¹⁸⁵ (utilisé par les industries de pointe pour tester virtuellement leur produit avant d'entreprendre une fabrication finale), Michael Rees visualise virtuellement sa sculpture et choisit, par exemple, le mouvement qu'il va représenter dans la réalité physique. C'est en appliquant ce protocole qu'il réalise en 2003, l'animation de *Putto 8* 2.2.2.2. Ce court métrage¹⁸⁶, lui permet, de visualiser la mise en mouvement de la maquette de sa future sculpture réelle (Fig. 52) (dont la fabrication passe ensuite par la production de prototypes physiques réalisés lors de la phase de stéréolithographie¹⁸⁷). Selon Michael Rees, ses sculptures qui oscillent entre l'espace virtuel et le monde réel, auxquelles il donne le nom de *métaformes*, sont les reflets de nos différents états psychologiques qu'il définit comme multiples, complexes et changeants.

En découpant, en mutilant et en rassemblant des morceaux d'anatomies féminines pour composer des conglomérats de corps animés par les perversions sexuelles, Pierre Molinier et Hans Bellmer se laissent guider par leur libido. Ces recompositions corporelles, qui nous donnent à voir des anatomies monstrueuses, remettent en question l'organisation identitaire et visuelle du corps unitaire. Elles font basculer le spectateur dans un monde imaginaire peuplé de créatures qui deviennent les

¹⁸⁵ Le prototypage désigne l'action de concevoir un prototype.

¹⁸⁶ Visualisation de l'animation sur : <http://www.michaelrees.com/sacksmo/catalogue.html>

¹⁸⁷ La stéréolithographie est incluse dans la phase de prototypage. Elle permet de concevoir des prototypes physiques que les entreprises utilisent lors de la phase de production finale.

objets de leurs fantasmes. C'est le même principe de collage qui dirige les créations de Michael Rees, cependant le sens en est différent. L'absence de visage et d'articulation brise une barrière. Mais, ici, on ne saurait parler d'érotisme, encore moins d'énergie libidinale.

III

La défaillance du double

1. Les jumeaux parasites

Les monstres doubles égaux, que les tératologistes¹⁸⁸ nomment également les *autositaires*, « constitués de deux corps ou moitiés de corps de même taille »¹⁸⁹, peuvent être atteints de pathologies qui aggravent leur morphogenèse déjà défaillante. Ce cas se produit lorsque l'un des deux siamois est considéré comme un parasite. L'appréhension globale de leur anatomie duelle donne « à voir un être régressé, amorphe et flasque, greffé sur un corps d'apparence normale »¹⁹⁰.

Au début du XIX^e siècle, le célèbre zoologiste français, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire avait déjà répertorié les monstres doubles parasites en les répartissant au sein de cinq familles. Les *hétérotypiens* possédaient un parasite attaché sur le côté antérieur du sujet principal. Les *hétéraliens* avaient un parasite qui se définissait selon quelques éléments, par exemple une tête sans corps. Les *polygnatiens* avaient un parasite dont les morceaux (souvent céphaliques) étaient très réduits. Les *polymiens* présentaient un corps entier sur lequel apparaissaient des morceaux de membres. Pour finir, les *endacymiens* se définissaient selon un corps unitaire dont les fragments parasites se situaient souvent à l'intérieur de l'anatomie principale.

¹⁸⁸ Un tératologiste est un spécialiste de la tératologie (étude des malformations et anomalies monstrueuses chez les êtres vivants).

¹⁸⁹ ANCET (Pierre), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 124-125.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 125

La classification tératologique actuelle a simplifié cet inventaire en regroupant les monstres parasitaires, en fonction de deux caractéristiques. Il existe ceux dont un morceau de corps parasitaire (suffisamment développé pour qu'on puisse l'identifier) est uni à un sujet complet et ceux dont le parasite se trouve incorporé en partie ou en entier dans l'anatomie de l'individu principal (que Isidore Geoffroy Saint-Hilaire nommait les *endacymiens* ou *endocymes*). Dans la première famille que l'on appelle : les *xiphopages* parasitaires, on peut rencontrer des sujets, où le parasite est presque complet. Il peut par exemple se différencier de son jumeau car il est de plus petite taille. C'est un monstre *hétéropage* (Fig. 53). Dans d'autres cas, la tête du parasite est comme absorbée par le corps de son frère ou de sa sœur. On le qualifie d'*acéphale* (Fig. 54). Il s'agit d'un *ectrosome* céphalique ou un *hétéradelphe* (Fig. 55), si seulement son arrière train dépasse du corps de son frère ou de sa sœur. Parfois, on observe seulement que ses membres inférieurs. C'est un *gastromèle* (Fig. 56). Dans d'autres cas, l'un des nourrissons est fusionné, en dessous de la poitrine de son jumeau ou de sa jumelle, au niveau de la taille. Son corps est « réduit à sa partie sus-ombilicale »¹⁹¹. C'est un *ectrosome caudale* ou un *hétérodyme* (Fig. 57).

La seconde catégorie des monstres doubles parasitaires se manifeste par « l'inclusion d'un embryon dans la cavité générale (abdomen ou thorax) d'un sujet normal se produirait lors de la délimitation de ce dernier : l'embryon parasite : dont le développement aurait été inhibé précocement (au stade du blastocyste¹⁹², avant l'apparition de la ligne primitive), resterait attaché aux lames latérales de l'embryon

¹⁹¹ DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosité aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p. 268.

¹⁹² Le blastocyste, ou blastula, se définit comme un stade du développement embryonnaire précoce des mammifères (de 5 à 7 jours chez l'homme) au cours duquel coexistent les cellules périphériques, appelées cellules du trophoblaste, à l'origine du placenta, et des cellules de la masse interne, qui forment le bouton embryonnaire et donnent naissance à l'embryon proprement dit et à quelques annexes embryonnaires.

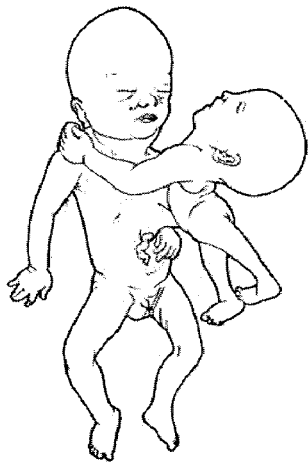


Fig. 53. Xiphopage parasite hétéropage

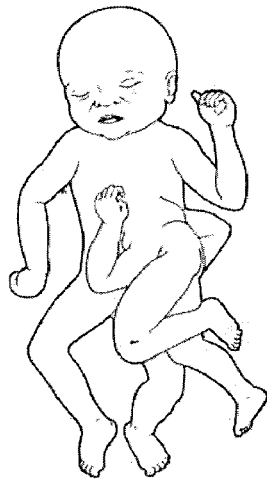


Fig. 54. Xiphopage parasite acéphale

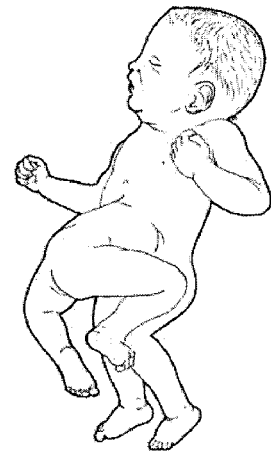


Fig. 55. Xiphopage parasite ectrosome céphalique

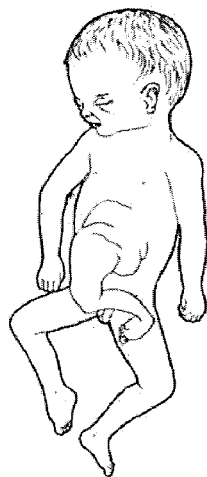


Fig. 56. Xiphopage parasite gastromèle

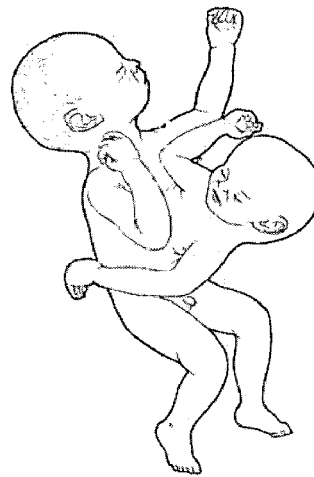


Fig. 57. Xiphopage parasite ectrosome caudal



Fig. 58. Monstre épignathe ectrosome céphalique

autosite¹⁹³. Lorsque celles-ci se reploient, il se retrouverait inclus à l'intérieur de son hôte »¹⁹⁴. Pour donner un exemple d'un de ces monstres parasitaires, nous citerons le cas des *épignathes* (Fig. 58). Ce type de malformation se présente lorsque le jumeau parasitaire, comparable à une tumeur, est attaché « à la région de l'infundibulum pituitaire¹⁹⁵, »¹⁹⁶ en faisant sa sortie par la région buccale. Il faut signifier que cette « tumeur parasite, parfois amorphe »¹⁹⁸, « comporte assez souvent des rudiments corporels identifiables (en particulier des ébauches de membres inférieurs) »¹⁹⁹.

La naissance de jumeaux ou de jumelles siamois parasitaires est toujours d'actualité. Précédemment, la naissance d'une petite fille indienne, nommée Lakshmi Tatma, dont la particularité physique, était que sa sœur parasitaire qui s'était jointe à elle par le bas de la colonne vertébrale a été signifiée. Visuellement, Lakshmi Tatma était dotée de deux paires de membres supérieurs et inférieurs surnuméraires qui appartenaient à sa soeur jumelle, dont la tête ne s'était pas développée.

Dans son ouvrage, intitulé *L'ordre des monstres. Les débats sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, Patrick Tort fait le récit de l'analyse du corps d'une jumelle parasitaire, établie par l'anatomiste Winslow. Voici quelques extraits : « Cette fille, âgée de douze ans, était grande et bien formée, "excepté qu'elle avait à la région épigastrique, un peu vers le côté gauche, la moitié inférieure, c'est-à-dire, le bas-ventre et les extrémités d'un autre corps, qu'on prenait aussi pour celui d'une fille". " Ce

¹⁹³ Un embryon ou un fœtus autosite sert d'hôte à un autre fœtus parasitaire.

¹⁹⁴ DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p. 271.

¹⁹⁵ L'infundibulum, également appelé la tige pituitaire, est une formation de matière grise en forme d'entonnoir qui relie l'hypophyse à l'hypothalamus, à la surface inférieure de l'encéphale.

¹⁹⁶ DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p. 271.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

demi corps", poursuit Winslow, "était beaucoup plus petit à proportion que le corps entier, n'ayant qu'environ les deux tiers du volume de la pareille portion du grand" »¹⁹⁸.

« La connexion de ces deux sujets, écrit-il, paraissait d'abord à la première inspection comme si il y avait eu dans le grand corps une grande ouverture au-dessus du creux de l'estomac, par laquelle le petit corps aurait fourré sa tête, ses bras, ses épaules et sa poitrine dans la cavité de la poitrine du grand, de sorte que le bas-ventre avec les extrémités inférieures auraient resté dehors, et la peau de l'un aurait été entièrement unie et comme incorporée avec celle de l'autre par leur rencontre mutuelle. [...] La soudure manifeste des corps, recouverte par le continu de la peau, ôte toute apparence de réalité d'un second sujet. La jonction est unifiante, de même que l'enveloppe solidaire de la peau, et s'y joue bien l'opération mystérieuse de ce type de monstruosité : réaliser l'unité à partir de ce qui n'est double qu'en partie, solidariser le composé dans l'organisation unitaire des éléments doubles. Et de fait, le monstre composé, ou double, n'est monstrueux qu'autant qu'il est un. En ce sens, il doit être pensé plus comme l'un excédentaire que comme le double défectueux. [...] Unis par une sensibilité commune, les deux corps ne forment, physiologiquement, qu'un seul corps, et, métaphysiquement, qu'un seul être »¹⁹⁹.

Les individus présentés dans les deux images (Fig. 59) et (Fig. 60), illustrées ci-contre, permettent de se rendre compte de ce type de conformation physique. Elles montrent l'anatomie de Jean et Jacques Liberra, pris en photographie en 1930 et de Betty Loo Williams, photographiée vers 1950. Jean-Jacques Liberra (ou Jean et Jacques, selon ses appellations), ou l'« homme aux deux corps », se produisait, comme Betty Loo Williams, dans des shows ou des cirques américains.

A ce sujet, le photographe Joël-Peter Witkin, réalise en 1988, une œuvre, intitulée : *Femme avec appendice* (Fig. 61). Mais ce modèle n'est pas une véritable jumelle siamoise parasitaire. Afin de produire ce collage corporel Joël-Peter Witkin a

¹⁹⁸ TORT (Patrick), *L'ordre des monstres. Les débats sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, Paris, Syllepse, 1998, p.52-53.

¹⁹⁹ Ibid., p. 55.



Fig. 59. Jean et Jacques Liberra.



Fig. 60. Betty Loo Williams.



Fig. 61. WITKIN (Joël-Peter), *Femme avec appendice*,
photographie argentique, 28x28", Nouveau Mexique, 1988.

utilisé un morceau de fœtus mort dont la partie supérieure a été tranchée et fixée entre les deux seins de la figure féminine. Pourquoi Joël-Peter Witkin a-t-il réalisé un collage corporel qui imite une monstruosité anatomique ? Pour quelles raisons, n'a-t-il pas fait poser une véritable jumelle siamoise parasitaire, comme à son habitude ? Ou a-t-il tout simplement choisi ce modèle en sachant que cette femme était atteinte d'une maladie mentale et qu'elle simulerait un accouchement durant la séance photographique ?

Dans son ouvrage, intitulé : *Phénoménologie des corps monstrueux*, Pierre Ancet, donne lui aussi un exemple de l'une de ces possibilités corporelles. Voici sa description : « de l'abdomen du grand corps, sortent quelques membres avortés ou un jumeau atrophié à la tête inexpressive »²⁰⁰. Selon sa perception personnelle, « il semble que l'on assiste à un accouchement prolongé et toujours inabouti, où l'orifice générateur se trouve recouvert par la peau commune »²⁰¹. Cette citation fait évidemment penser au concept du *Moi-peau*, que Pierre Ancet a évoqué dans son ouvrage, intitulé : *Phénoménologie des corps monstrueux*. Mais cette fois-ci, comme il le fait remarquer, dans son chapitre, intitulé : *Les monstres doubles parasitaires ou l'accouchement inabouti* : « ces monstres, "vivantes et permanentes césariennes [...] dont l'un accouche en permanence de satellite de chair palpitante" semblent reculer indéfiniment le moment d'une séparation possible. Ils évoquent l'angoisse étrangement familière de retour dans le sein maternel ou dans l'enveloppe mère-enfant »²⁰².

Selon cette analyse, le parasite corporel représenterait symboliquement une partie de la structuration de notre identité que certaines personnes n'arrivent pas à maîtriser. Il « évoque un reste infantile de soi qui pend, inerte, rappelant à l'individu

²⁰⁰ ANCET (Pierre), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 124-125.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 125.

²⁰² *Ibid.*

adulte la part inachevée de lui-même dont il ne peut achever de se débarrasser »²⁰³. Par conséquent, « le monstre rend permanent le stade intermédiaire qu'est celui de la séparation, rappelant que si la séparation physique d'avec la mère date de la naissance, la séparation psychique, elle, n'est jamais complètement aboutie »²⁰⁴. Les patients développant ce symptôme, présentent des troubles de la personnalité. Ne s'étant pas complètement détachés de l'image de la mère (et de son corps, qui leur procurait des moments de satisfactions libidinales, par exemple, lors de la tétée) dont ils se servaient comme support pulsionnel et identitaire pour structurer leur propre identité, ces individus sont emprisonnés dans un entre-deux identitaire, qui les déstabilise psychologiquement. En ne voulant pas se défaire de leur mère, les patients semblent donc effectuer une régression infantile inconsciente, qui pourrait les rapprocher de nouveau de leur mère qu'ils refusent de quitter. En utilisant l'image des jumeaux parasites pour expliquer ce symptôme, Pierre Ancet déclare : « ce petit corps dans un plus grand évoque l'absence d'autonomie, l'absence d'individualité physique et psychique. Par la confusion des limites de l'enveloppe corporelle qu'est la peau et par l'inclusion des corps, le monstre parasite devient un écho privilégié du fantasme de retour au sein de la mère »²⁰⁵. En ce sens, ce phénomène de non division vis-à-vis d'autrui, permet au patient (déstabilisé mentalement) de garder symboliquement l'identité de l'autre en lui. Gwénola Druel s'interroge sur le phénomène de division séparative dans les cas de psychose. Voici sa citation: « Il apparaît que ce sauf à vouloir se situer dans l'Autre, c'est ce qui reste au psychotique dans la rencontre qu'il fait d'un

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

Autre absolu. Le psychotique s'en remet à l'Autre, se fait objet de la jouissance de l'Autre, voire se situe dans l'Autre, ou encore prend la place de l'Autre »²⁰⁶.

Ce double psychotique peut être comparé à une ombre. Mais elle ne doit pas être perçue comme une obscurité produite par un corps qui intercepte la lumière.

Cette ombre corporelle (que Pierre Ancet attribue à la perception du corps monstrueux) « n'est pas derrière le visible comme le fond qui se trouve derrière la figure ou le coperçu derrière le perçu actuel, dans les franges du visible. Elle se dégage au sein même de ce qui est vu, mais inadéquatement aperçu. Loin d'être coperçue, l'ombre appartient au corps trop perçu, atteint par un excès de visibilité dont on ne peut détacher le regard, dont la présence obsède longtemps encore une fois les yeux fermés »²⁰⁷. Pour éclaircir son explication, Pierre Ancet donne l'exemple de la réaction de certains individus lorsqu'ils sont confrontés à un corps handicapé :

« d'abord la relation paraît impossible, le regard est happé par la difformité, qui apparaît comme en relief sur le reste du corps, comme trop lumineuse, trop visible. Sans le vouloir, en laissant reposer sa main sans doigt sur la table, l'autre a condamné toute possibilité de rencontre. Il semble qu'une barrière infranchissable empêche toute relation avec cette main qui n'est qu'une pince de chair ou un moignon. Il faut dire les choses ainsi : ce n'est pas avec l'autre que la relation semble devoir avoir lieu, mais uniquement avec la partie dérangeante, que l'on tient sous regard, comme un animal prêt à mordre »²⁰⁸.

Simone Korff-Sausse prend, elle aussi, l'exemple d'enfants atteints d'un handicap, dans l'ouvrage, intitulé : *Quelques figures cachées de la monstruosité*. Ces individus porteurs d'une défaillance génétique, appelée pathologie anatomique ou

²⁰⁶ DRUEL (Gwénola), *L'Autre non divisé et l'objet dans la psychose infantile. A propos du cas Robert (psychose infantile de structure paranoïaque)*, in *Divisions subjectives et personnalités multiples*, sous la direction de SAUVAGNAT (François), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 297.

²⁰⁷ ANCET (Pierre), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 20.

²⁰⁸ *Ibid.*

perturbation de la morphogenèse, ébranlent notre affect qui passe par le stade de la surprise ou de la stupéfaction, pour se transformer en angoisse, ou encore en dégoût, car toute l'attention se focalise sur leur handicap physique. Ce corps est rejeté par la crainte d'être atteint un jour de ce mal. Pour comprendre ce processus d'identification, Simone Korff-Sausse déclare que : « l'enfant handicapé nous tend le miroir qui met à nu nos propres imperfections et reflète une image dans laquelle nous n'avons pas envie de nous reconnaître. Cet enfant-là est marqué ; il est étrange. D'étrange, il peut devenir étranger, voire persécuteur, car il dévoile notre propre étrangeté »²⁰⁹.

2. Le parasitage du double

En examinant, les anatomies que Dino Valls représente dans ses tableaux, le spectateur peut être aussi envahi par une inquiétante étrangeté car les corps qu'il observe sont à la fois torturés physiquement et mentalement.

Suite à des études en médecine générale et en chirurgie, Dino Valls obtient en 1982 ses deux licences. En parallèle, il s'engage dans une carrière artistique et réalise en 1981 sa première exposition. Dès 1998, il commence à peindre des figures féminines doubles. Les morphologies de ces créatures sont graciles. Mais leur apparente beauté est perturbée par les liens charnels qui les unissent. Malgré leurs traits juvéniles, elles présentent un profond mal être. Ces corps duels incarnent des représentations de l'angoisse, de l'anxiété, de la schizophrénie, de la folie et de la mort. Elles sont recroquevillées ou tétanisées par la peur. Elles semblent implorer le spectateur, afin que celui-ci leur vienne en aide. Bien que leurs corps soient monstrueux, ils n'ont pas leur

²⁰⁹ GRIM (Olivier Rachid) et al., *Quelques figures cachées de la monstruosité*, Paris, CTNERHI, 2001, p. 112.

place dans la réalité anatomique. Ils font partie d'un monde intemporel, irréel, tout droit sorti d'un cauchemar ou des méandres de l'esprit humain.

En imaginant ces corps bicéphales, Dino Valls questionne la notion complexe de l'identité, qui peut engendrer une déstabilisation mentale. Ces figures duelles expriment la métaphore du miroir et engendrent les questionnements suivants : Qui suis-je ? Qui est celui que je vois en reflet ? Ce double est issu du principe d'identité. Il évolue vers l'altérité, où le « je » n'est plus « je » mais « un autre ».

En symbolique, le double désigne deux éléments identiques, qui forment un tout indissociable. Le double est aussi la duplication exacte d'un être humain, d'un animal, d'un objet ou encore d'une chose qui a été conçue à l'identique en fonction d'un original. Cet original et son double sont souvent considérés comme des couples indissociables. Pour les romantiques allemands, le double est appelé *Doppelgänger* ou la figure de celui qui marche à côté. Il est associé au dérèglement total du double qui devient un corps étranger, le plus souvent maléfique et qui conduit à la schizophrénie, à la folie. Il est alors perçu, comme un autre inquiétant, le plus souvent maléfique, dont la pathologie se manifeste par des cas de dédoublement ou de multiplication de personnalités.

Mais d'autres significations apparaissent face à l'examen de trois autres œuvres que Dino Valls décide de placer côte à côte lors de l'exposition intitulée : *Between Earth and Heaven* (entre le ciel et la terre), en 2006, au Musée d'Art Modern d'Oostende en Belgique, pour former un triptyque chargé de connotations symboliques. Cet ensemble se compose de trois panneaux, réalisés en 1999 et intitulés : *Per Luctum*, *Criptodidimo* et *Per Luctam* (Fig. 62).

Sur le panneau extérieur gauche de cette œuvre, intitulé *Per Luctum* (Par accablement ou douleur profonde) (Fig. 63), Dino Valls a représenté un homme nu masculin en mouvement, avec une musculature développée, disposé sur un fond de couleur terre de sienne brûlée qui s'assombrit en se rapprochant des limites de la toile. Sa tête a été tranchée. C'est un corps anonyme de sexe masculin. Sa position est semblable à celle d'une statue grecque. Il est comparable à un athlète de la Grèce antique. Avec ses genoux fléchis et son bras droit replié vers le haut, il semble en plein effort. Sa seconde particularité est que son corps a été empaillé comme un animal naturalisé, exposé dans les Musées d'Histoire Naturelle. Mais, cette taxidermie n'est pas récente. Des orifices d'usure au niveau du torse, du bras et de la cuisse droite sont visibles. Peut-être a-t-il perdu la tête à cause de son mauvais état général ?

A l'autre extrémité du tableau central, le panneau de droite, nommé *Per Luctam* (par lutte) (Fig. 64), représente une femme rousse, nue, elle aussi en mouvement. La situation, dans laquelle elle se trouve, est singulière car elle retient de son bras droit l'autre partie de son corps, qui lui a aussi été tranché mais cette fois-ci, selon une coupe verticale. Ces découpes sont normalement observées sur des cadavres, lors de leur dissection pour examiner leur anatomie interne, mais ici, Dino Valls les a signifiées sur des corps vivants. Comme son alter ego masculin, cette figure féminine est debout sur ses pieds, en position de marche, et elle ne présente aucune faiblesse due à son état. La découpe de son corps, figé dans l'espace, permet l'examen de son anatomie interne en partant du sommet de son crâne à son entrejambe. Telle une allégorie qui doit supporter un supplice, cette figure semble être éternellement condamnée à soutenir son corps tranché pour éviter que celui-ci ne se disloque pas lors de ses déplacements.

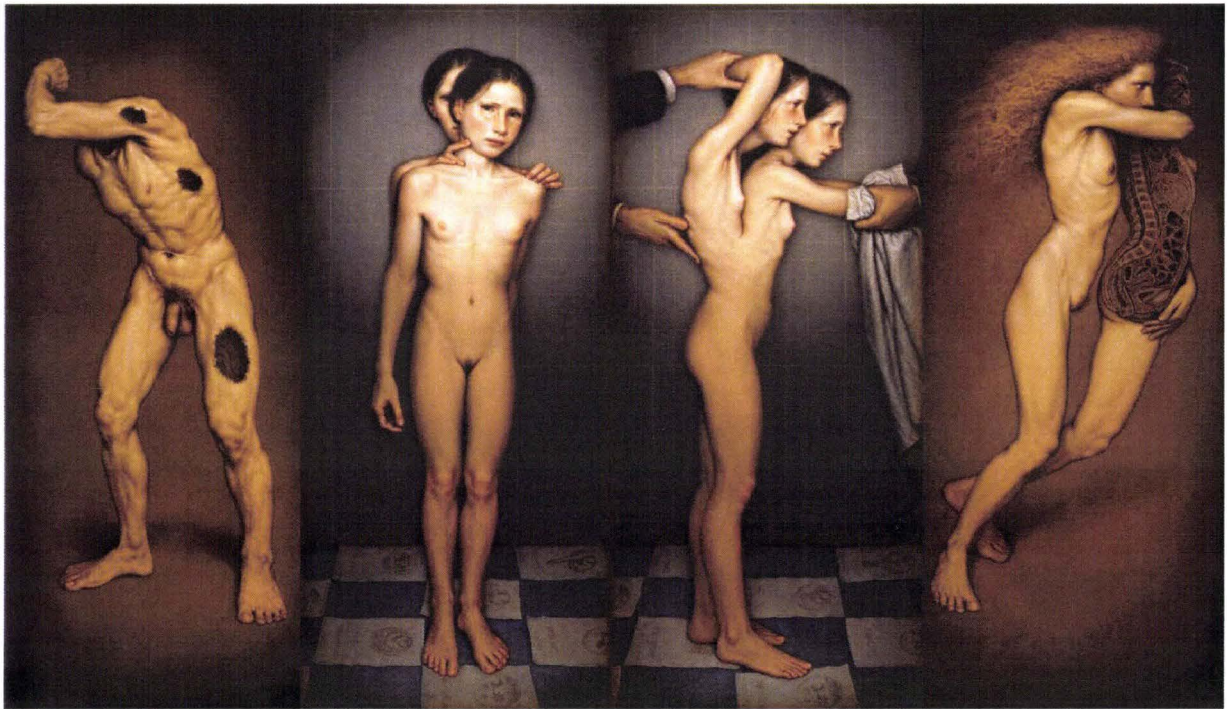


Fig. 62. VALLS (Dino), *Per Luctum/ Criptodidimo/Per Luctam*, huile sur toile, 120x 50 cm, 120 x 100 cm, 120 x 50 cm, 1999.

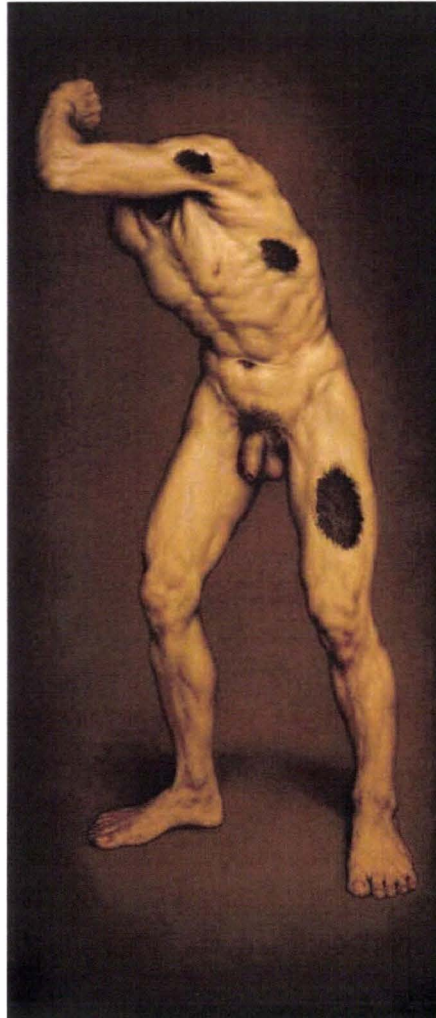


Fig. 63. VALLS (Dino), *Per Luctum*,
huile sur toile, 120 x 50 cm, 1999.

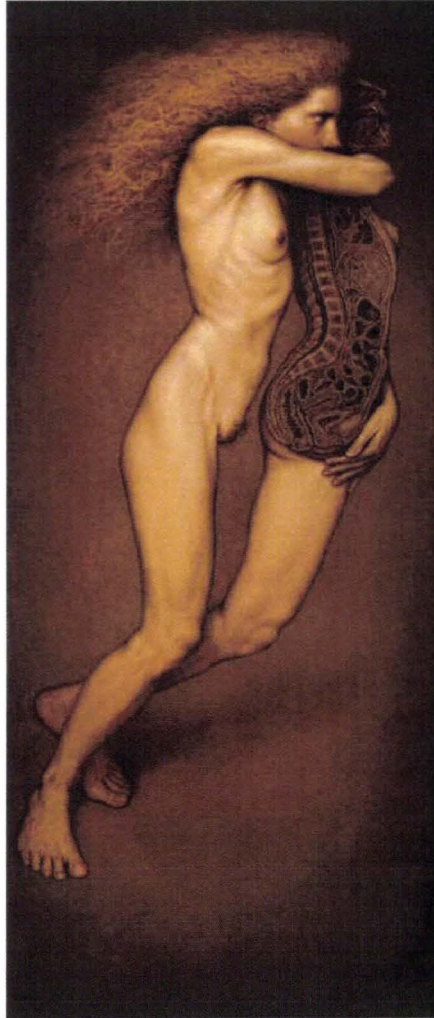


Fig. 64. VALLS (Dino), *Per Luctam*,
huile sur toile, 120 x 50 cm, 1999.

Ce panneau de Dino Valls peut-être comparé à une cire anatomique, réalisée au XVIII^e siècle et faisant partie de la collection du Musée de La Specola à Florence en Italie. Selon son appellation, il s'agit d'une *préparation démontable du corps entier d'une femme enceinte* (Fig. 65). Cette femme, gisante nue, est couchée sur un petit matelas en soie rose²¹⁰, recouvert d'un drap blanc, bordé d'une frange dorée. Ce souci de mise en scène sublime cet objet d'étude anatomique en lui attribuant des caractéristiques esthétiques. Tout ceci permet de sacraliser la représentation d'un corps mort dont l'aspect transcrite néanmoins une certaine morbidité. Malgré son état cadavérique, le sculpteur a curieusement représenté cette figure féminine avec un collier de perles et de longs cheveux bruns qui subliment sa féminité. Sa tête est basculée en arrière dans une attitude proche de l'extase (Fig. 66). Cette position est semblable à celle de Sainte Thérèse (Fig. 67), sculptée au moment de sa transverbération, par Gian Lorenzo Bernini, dit Le Bernin, en 1652. L'expression de sa bouche entr'ouverte et de ses yeux mis clos est sensiblement semblable à celle de Sainte Thérèse. Le sculpteur qui a réalisé cette cire s'est donc peut-être inspiré de l'attitude d'une représentation votive. La partie supérieure de son buste (du dessous de sa gorge jusqu'au dessus du pubis) comporte une particularité. Tel un couvercle, il peut être retiré pour permettre l'observation de son anatomie interne (Fig. 68 et Fig. 69). Lorsque cette cire est exposée ouverte pour montrer cette caractéristique, les scientifiques et le public peuvent observer à loisir ses différentes couches. Ce puzzle en trois dimensions, se décompose selon six variations qui permettent d'entreprendre un examen approfondi de la paroi du thorax, de l'abdomen, d'un sein, des viscères du thorax et de l'abdomen.

De nos jours, les anatomistes utilisent les avancées technologiques les plus pointues, dans le domaine de l'imagerie assistée par ordinateur, pour visualiser, avec le

²¹⁰ Cette soie rose est semblable à celle qui recouvrait les coussins des reliquaires, (réalisés sur commande par des particuliers) et sur lesquels reposaient par exemple les couronnes de mariée du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle.

plus d'exactitude possible, l'intérieur du corps humain. Le panneau de Dino Valls : *Per Luctam*, peut être comparé à une expérience scientifique, nommée : *The Visible Human Project* (Fig. 70 et Fig. 71), menée par le Centre Médical de l'Université du Colorado, sur le corps de Joseph Paul Jernigan, condamné à mort, par injection létale, le 5 août 1993. Ayant légué son corps à la science, ce détenu est devenu le spécimen d'anatomie le plus célèbre dans le monde de la chirurgie moderne. Après sa mort, sur une période de deux ans, les scientifiques ont congelé son corps et l'ont découpé en 1800 tranches, de un millimètre d'épaisseur²¹¹. Chacune de ces coupes ont été, à la fois, filmées et photographiées numériquement les unes à la suite des autres pour être ensuite retraitées par des logiciels de synthèse. Après avoir réalisé différents montages d'animation, les techniciens ont reconstitué une anatomie humaine en trois dimensions et en couleur. Les différents films extraits de ce corps virtuel permettent soit d'avancer d'une manière verticale dans l'anatomie humaine de la face antérieure à la paroi postérieure ou encore horizontalement en naviguant du haut du crâne, à la plante des pieds²¹². D'autres films montrent des matérialisations tridimensionnelles de certains organes, en ayant par exemple la possibilité de les visualiser sous plusieurs angles ou de tourner autour. Ces différentes vidéos²¹³ sont désormais utilisées comme une source documentaire pour visualiser les zones à opérer lors des interventions chirurgicales qui demandent une grande précision ou qui sont diffusées en libre accès sur internet. Tout internaute peut désormais visualiser le même processus de dissection virtuelle sur le corps d'une femme, nommé à son tour: *The Visible Human Female Project*.

²¹¹ Ce site internet permet de visualiser des vidéos des différents processus de conception de The Visible Human Project :

<http://collab.nlm.nih.gov/webcastsandvideos/visiblehumanvideos/visiblehumanvideos.html>

²¹² Certaines photographies des tranches verticales et horizontales sont visibles sur le site internet :

http://www.uchsc.edu/sm/chs/browse/browse_m.html

²¹³ Sur ce site internet, il est possible de visualiser certaines de ces vidéos :

<http://collab.nlm.nih.gov/webcastsandvideos/visiblehumanvideos/visiblehumanvideos.html>



Fig. 65. Sculpteur anonyme, *Préparation démontable du corps entier d'une femme enceinte* (détail), cire et matériaux divers, XVIII^e siècle.



Fig. 66. Sculpteur anonyme, *Tête d'une préparation démontable du corps entier d'une femme enceinte* (détail), cire et matériaux divers, XVIII^e siècle.



Fig. 67. LE BERNIN, *L'extase de Sainte Thérèse* (détail), marbre, Chapelle Cornaro de Santa Maria Della Vittoria, Rome, 1652.



Fig. 68. VALLS (Dino), *Per Luctam* (detail), huile sur toile, 120x 50 cm, 1999.

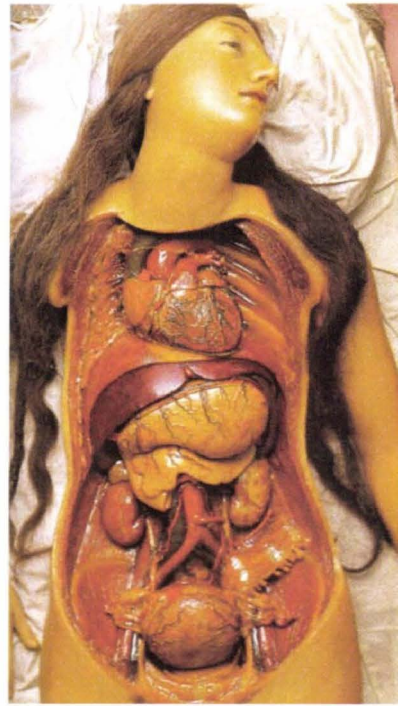


Fig. 69. Cire anatomique, Présentation des viscères de l'abdomen : estomac, foie, duodénum, reins, glande surrénale droite, utérus.

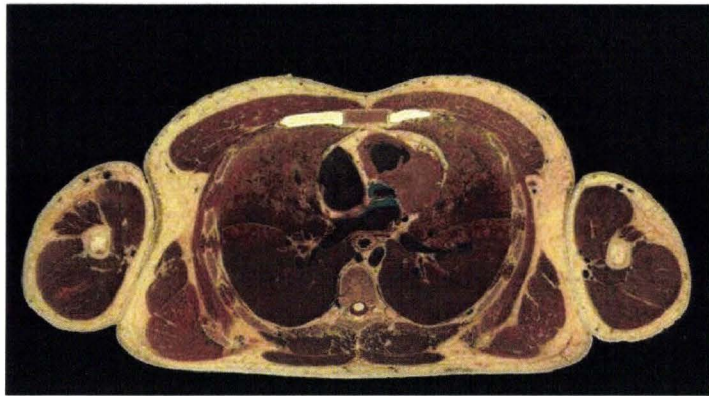
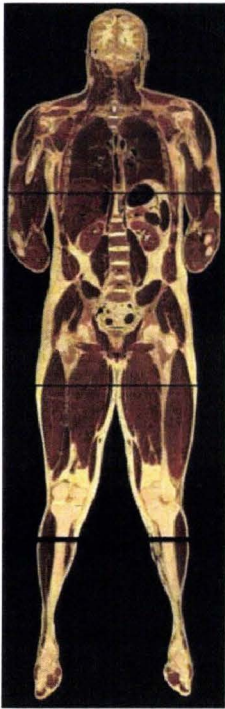


Fig. 70 et Fig. 71. *The visible Human male*, tranche verticale et horizontale, images de synthèse, 1995.

Afin d'appréhender le corps humain disséqué, d'une autre manière, le travail du professeur Gunther Von Hagens peut être également présenté. Diplômé en médecine à l'université de Heidelberg en Allemagne, ce scientifique met au point, en 1974, le procédé de plastination. Cette technique consiste à enlever l'eau et les graisses du corps humain pour les remplacer par un mélange à base de caoutchouc, de silicone et résine époxy. Ce mode opératoire permet de conserver toute l'élasticité de l'anatomie, en stoppant définitivement sa putréfaction. Dès 1995, Gunther Von Hagens commence à exposer ces corps disséqués (Fig. 72), en expliquant qu'il tente de perpétuer la relation établie entre le monde de l'Art et celui de la Science depuis la Renaissance. Mais les expositions qu'il réalise à travers le monde entier, choquent le public, le corps médical, les médias et les conservateurs religieux, dont les préceptes, les font s'opposer à toutes les dissections du corps humain depuis le Moyen Age. Tout croyant ne doit pas profaner l'enveloppe humaine car celle-ci renferme l'âme. Les mises en scène dans lesquelles, Gunther Von Hagens installe les corps, laissent aussi à désirer. En visitant ces expositions, on rencontre des écorchés qui font du vélo, jouent aux cartes ou au ballon de basket, etc. Selon lui, ces attitudes permettent au spectateur de s'identifier à ces corps morts. Mais cette désensibilisation à outrance de la morbidité, dans le but de populariser et d'amoindrir nos craintes vis-à-vis de ce type de représentations, ne tend-elle pas à dégrader les propos de véritables scientifiques ? Cette exhibition du corps mort n'est-elle pas seulement un nouveau moyen de s'enrichir ? En montrant au public, ce qui l'a toujours attiré : le sensationnel, qui réveille ses craintes, Gunther Von Hagens n'est-il pas en train de manipuler les foules comme à l'époque où les corps monstrueux étaient exhibés dans les foires ou les cirques ?

En correspondance avec cette exhibition scientifique, l'artiste britannique Damien Hirst expose des coupes de cadavres d'animaux dans des vitrines remplies de formol. Les tranches sont placées les unes à la suite des autres pour recomposer l'anatomie complète des animaux dispersés d'une manière organisée dans l'espace d'exposition. Son œuvre, intitulée : *Away from the Flock, Divided* (Eloigné du troupeau, divisé) (Fig. 73), datant de 1995, met en scène la dépouille d'un agneau, découpé verticalement par son centre en deux parties égales. Ces deux morceaux, dissociés l'un de l'autre, sont fixés sur les vitres, de deux espèces d'aquarium remplis d'un liquide transparent à base de formaldéhyde²¹⁴ et d'eau. En faisant flotter cet animal dans une apesanteur aquatique, Damien Hirst trompe pendant quelques instants le spectateur en lui présentant tout d'abord la face externe de l'agneau. Il ressemble à celui-ci que l'on trouve mignon et attachant dès que l'on se rend à la campagne ou à la ferme. Mais lorsque le spectateur passe de l'autre côté des vitrines, il se retrouve cerné par les deux parties qui montrent l'anatomie interne de l'animal. Selon sa sensibilité, il peut être envahi par un violent dégoût. Par cette ambivalence visuelle, qui bouscule l'affect, Damien Hirst tente de faire réfléchir le public sur sa conception occidentale de la vie, de la mort, de la fragilité du vivant mais aussi du sacré²¹⁵. Face à la réception de ces différentes prises de conscience, nous spécifierons que même si Damien Hirst a volontairement ralenti la putréfaction de ces cadavres en les plongeant dans des solutions à base de formaldéhyde, ceux-ci sont voués à se décomposer dans ces cages de verre qui ne sont pas volontairement tout à fait étanches. Damien Hirst se prend-il pour Dieu ou pour Mère nature, en contrôlant à sa convenance la putréfaction de ces

²¹⁴ En mélangeant du formaldéhyde (qui est un gaz) avec de l'eau, on obtient du formol, qui permet de conserver momentanément les chairs mortes qu'elles soient humaines, lors des études anatomiques ou animales comme dans les œuvres de Damien Hirst, où il met en scène des cadavres d'animaux.

²¹⁵ Nous faisons ici référence aux connotations religieuses de l'agneau Pascal.

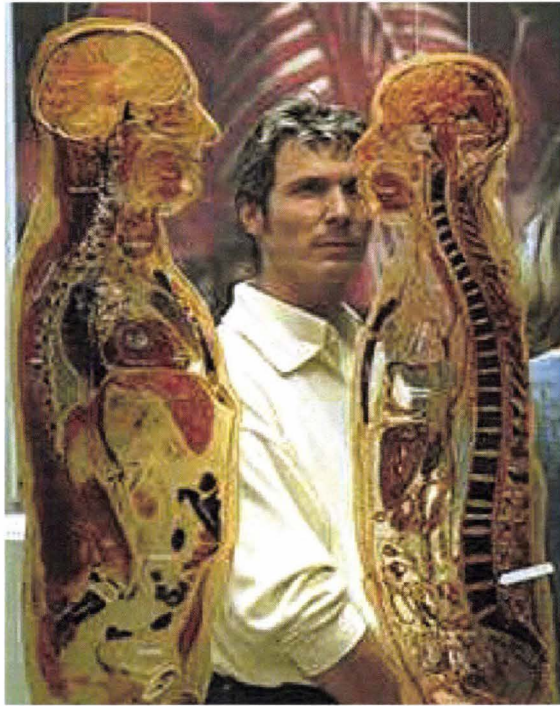


Fig. 72. Exemple de tranches du corps humain, exposées par le professeur Gunther Von Hagens.



Fig. 73. HIRST (Damien), *Away from the Flock, Divided*, acier, verre, joints en silicone, agneau, solution à base de formaldéhyde, deux vitrines, 1995.

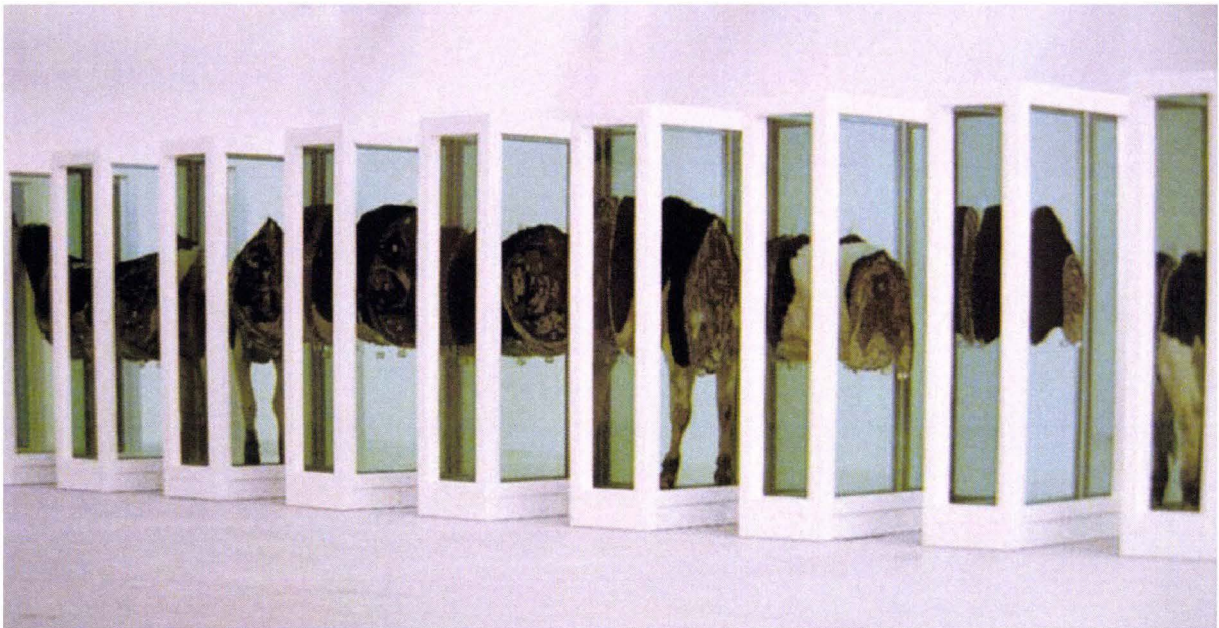


Fig. 74. HIRST (Damien), *Some confort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (détail), acier, verre, joints en silicone, vache, solution à base de formaldéhyde, douze vitrines, 200 x 90 x 30 cm, 1996.

cadavres ? Mais cet artiste tend aussi à interroger le spectateur face aux aléas de la société de consommation.

En 1996, il présente une œuvre, mettant de nouveau en scène un cadavre d'animal, coupé lui aussi en tranches et exposé dans les mêmes conditions que *Away from the Flock, Divided*. Cette composition plastique, intitulée : *Some confort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (Fig. 74) (Certaines commodités sont obtenues grâce à l'acceptation des mensonges essentiels à toutes choses), montre, cette fois-ci, la dépouille d'une vache découpée en douze tranches verticales en partant de l'arrière de sa tête jusqu'à son train arrière. Mais cette fois-ci, Damien Hirst tente de stimuler le spectateur sur un autre sujet que celui que nous avons énoncé précédemment. En exposant *Some confort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, Damien Hirst veut faire réagir le public sur les méfaits de la société de consommation. Cette vache, dont il montre le corps tranché comme si celui-ci sortait des abattoirs, et dont on peut observer l'intérieur de l'anatomie comme lors d'une dissection médicale, est relative à l'engouement médiatique qui a mis à mal le monde agricole britannique et européen, lors de la découverte des premiers cas de la maladie de Creutzfeldt-Jakob, dite « maladie de la vache folle sur spécimens bovins ». Mais l'analyse de ce travail sur les méfaits de cette viande impropre à la consommation, ne transforme pas pour autant Damien Hirst en guerrier écologiste. Tel qu'il le souligne lui-même, en imaginant ces œuvres, il se positionne comme un avant-gardiste à sensation qui stimule le marché de l'art.

En comparaison avec les artistes cités, Dino Valls a un passé médical. De part sa grande maîtrise du dessin et de la peinture à l'huile, il représente avec précision l'anatomie humaine. Ces figures sont donc très souvent soumises à des examens médicaux, afin d'être

palpées, mesurées, et analysées. Cette ambiance est particulièrement présente dans le panneau central du triptyque, dont nous venons d'étudier les deux panneaux extérieurs. Dans cette composition, la mise en scène est scindée en deux parties, comme pour marquer deux scènes temporellement différentes. Ce tableau s'intitule : *Criptodidimo* (Fig. 75), ce qui signifie : monstruosité dans laquelle un jumeau ou une jumelle est caché dans le corps de son frère ou de sa soeur.

Dans la partie gauche de cette oeuvre, une adolescente pré-pubère, brune, les cheveux tirés en arrière, est représentée nue dans un espace clos. Elle n'a pas encore acquis les formes d'une femme adulte. Sa poitrine et ses hanches sont très peu proéminentes. Elle ne possède pas non plus de poils pubiens. Ses pieds sont posés sur des gravures disposées au sol en damier. Les couleurs du fond et du sol sont dans des teintes de bleus gris. Autour de la figure, qui est placée au centre, on distingue un léger halo de lumière. La jeune fille regarde le spectateur, avec une expression de tristesse ou de détresse. Mais, ce qui attire le plus l'attention est qu'une autre entité surgit derrière elle (Fig. 76). A première vue, elle semble être cachée par le corps de la première, dont elle saisit les épaules de ses mains. La partie de droite, nous révèle la véritable complexité de cette scène. La seconde jeune fille, n'est pas dissimulée derrière le dos de l'autre (Fig. 77). Elle fait partie intégrante de son anatomie, en prenant naissance au niveau des lombaires. Cet étrange corps est ausculté par des mains, qui semblent être celles de quelques spécialistes en tératologie, habillés en costume sombre et chemise blanche. Afin que les siamoises ne bougent pas pendant leur auscultation, deux mains qui surgissent de derrière elles, maintiennent un des bras et le dos de la jumelle dorsale. Par devant, un autre individu, dont on ne distingue que les mains, serre fermement les bras de la siamoise porteuse, qu'il a enveloppé d'un drap ou de sa blouse blanche, comme pour ne pas être en contact direct avec sa peau. En scrutant le décor de cette



Fig. 75. VALLS (Dino), *Criptodidimo*, huile
sur toile, 120 x 100 cm, 1999.

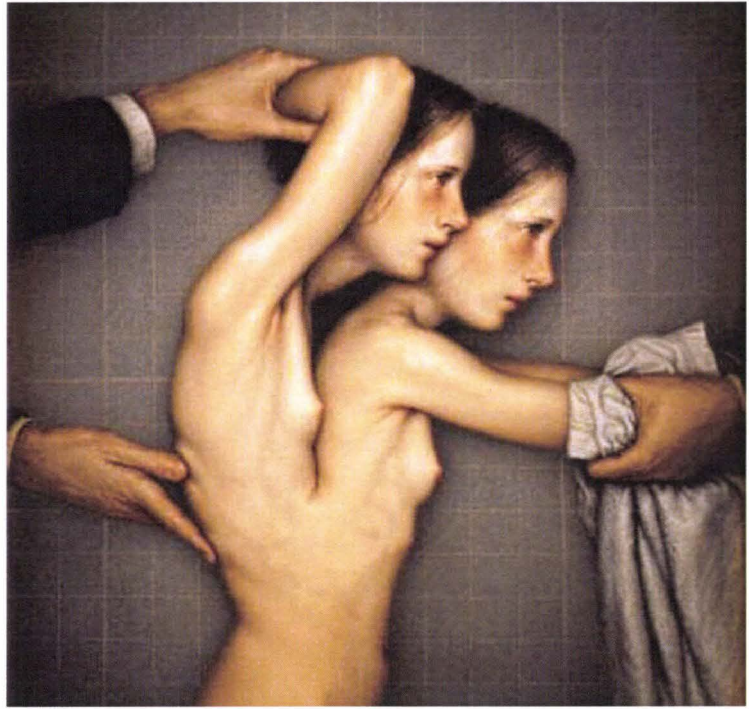


Fig. 76 et Fig. 77. VALLS (Dino), *Criptodidimo* (détails), huile sur toile, 120 x 100 cm, 1999.

scène, le spectateur constate que Dino Valls a représenté une toise anthropométrique sur la plinthe et le mur du fond, en y inscrivant des chiffres et un tracé de mesures, afin de cerner avec le plus d'exactitude les mensurations hors norme de ce corps. Malgré toute cette mise en scène à connotations médicales, ce cas de conformation corporelle dorsale n'existe pas dans la réalité biologique.

Certains de ces corps incommodants, ont, eux aussi, inspiré, les artistes contemporains, Jake et Dinos Chapman, pour imaginer des anatomies à la fois monstrueuses et perverses. Au milieu des années 1990, ils exposent une série de sculptures en fibre de verre, qui bouleversent instantanément la sensibilité du public. Ces productions plastiques représentent des corps d'enfants nus, portant seulement des tennis noir et blanc (semblables à des mannequins utilisés dans le prêt-à-porter). Mais, la particularité de ces mannequins, vient du fait que Jake et Dinos Chapman les ont fait fusionner corporellement. Ils ont ensuite parsemé, de façon anarchique, sur leurs anatomies enfantines des sexes, masculins ou féminins, en les plaçant soit au milieu de leur figure, à la place de leur nez, entre deux têtes attachées l'une contre l'autre, ou encore en faisant naître un de leurs clones par un vagin positionné au milieu de l'union corporelle de plusieurs enfants (Fig. 78). A ce sujet, l'une de ces sculptures, mise en scène dans l'installation, intitulée *Tragic Anatomies*, ressemble étrangement aux siamoises parasitaires de Dino Valls (Fig. 79) et (Fig. 80).

Face aux sculptures de Jake et Dinos Chapman, certains critiques ont déclaré que ces œuvres véhiculaient des messages à caractère pédophile. En réalisant ces œuvres, les frères Chapman ont voulu atteindre une valeur artistique nulle, en interrogrant par exemple des questionnements esthétiques, comme : qu'est-ce qu'une œuvre d'art, ou qu'est-ce qui peut être considéré comme une œuvre d'art ? Mais face à ces figures, un

paradoxe apparaît. Ces enfants ont des greffes de sexes sur des parties inhabituelles de leur corps, alors qu'ils sont tous asexués, pourquoi ? Pour quelles raisons les frères Chapman les ont-ils rendus hermaphrodites, en les rendant incapables de faire procréer leur nouvelle espèce monstrueuse ? Sont-ils comparables aux ancêtres mythiques, (décrits par Platon, dans *Le Banquet*) dont les organes sexuels, selon sa description, étaient situés au dessus de leur postérieur, rendant toute relation sexuelle difficile voire inexistante?

En faisant l'inventaire de cette série d'œuvres, l'une d'entre elles, nommée : *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model* (Accélération zygote, modèle biogénétique désublimé de sa libido) (Fig. 81), datant de 1995, va au-delà de la simple réunion charnelle de deux ou trois corps. Face à cette sculpture, le spectateur n'est pas confronté à des fusions de jumeaux, de triplets siamois ou de parasites, mais à la réunion d'une quinzaine de ces corps, aux identités à la fois identiques et multiples. Ce mélange réunit des enfants bruns, roux, châtain clair et blonds.

Cet amalgame charnel est visuellement très proche des foules que représentait Jérôme Bosch, au XVI^e siècle, dans ces huiles sur bois. Dans le chapitre, intitulé : *Devenir une seule chair ou Le Jardin des Délices de Jérôme Bosch*, extrait de son écrit : *Que veut la foule ?*, Lydie Pearl débute sa description du *Jardin des Délices*, en fixant son attention sur la quantité de corps nus, représentés au premier plan de cette œuvre. Telle est sa citation : « une multitude d'individus des deux sexes, serrés les uns contre les autres, dénudés et imberbes, s'ébattent sans pudeur dans l'eau et sur ses bords. Ils ont tous le même âge, la même taille, la même corpulence, le même teint, à l'exception de deux femmes noires coiffées d'une cerise »²¹⁶. Cette description pourrait être

²¹⁶ PEARL (Lydie), *Que veut la foule ?*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 29.



Fig. 78. CHAPMAN (Jake et Dinos), *Un-nameable*, matériaux divers, 101,5 x 65 x 95 cm, 1997.



Fig. 79. CHAPMAN (Jake et Dinos), *Tragic Anatomies*, matériaux divers, 1996.

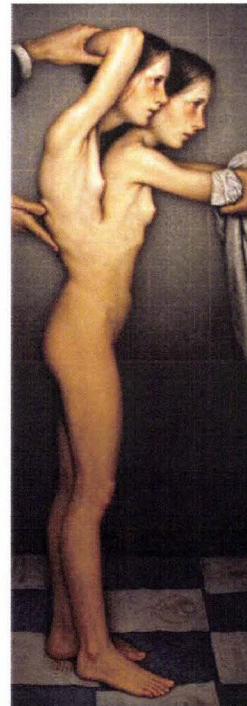


Fig. 80. VALLS (Dino), *Criptodidimo* (détails), huile sur toile, 120 x 100 cm, 1999.



Fig. 81. CHAPMAN (Jake et Dinos), *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model*, fibres de verre et matériaux divers, 1995.

attribuée à l'organisation corporelle de la sculpture de Jake et Dinos Chapman, car les corps représentés, sont presque tous semblables. Pourtant comme chez Bosch où l'on observe deux femmes noires, au milieu d'une multitude de corps à peau claire, on remarque l'apparition d'individus non identiques dans la chaîne de *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model*. Mais comme dans la peinture de Jérôme Bosch, ils ont pourtant tous « la même taille, la même corpulence »²¹⁷, et « le même teint »²¹⁸ (Fig. 82 et Fig. 83).

Dans *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model*, une série de quadruplés presque identiques, une petite variante sur l'un d'entre eux est observée car son nez a été remplacé par un pénis (Voir Fig. 84, coloration de cette partie de la sculpture en vert). Cette chaîne est brutalement interrompue par un nouvel assemblage corporel qui se compose d'une siamoise dont la jumelle parasitaire est rattachée à elle au niveau du ventre. Suite à ce collage perturbateur, l'inclusion d'une figure dont la tête dirigée vers le bas et les jambes en l'air, est remarquée (Voir Fig. 84, coloration de cette partie de la sculpture en rouge). Après cet écart, de nouveau, deux jumeaux siamois apparaissent (Voir Fig. 84, coloration de cette partie de la sculpture en bleu), puis s'enchaîne une autre variation. Ainsi de suite, jusqu'au moment où le spectateur termine de faire le tour de cette sculpture, en revenant au premier groupe de quadruplets qu'il a examiné en premier. Les greffons de sexes sont toujours présents et les individus représentés sont aussi asexués. Mais cette fois-ci, la connotation sexuelle de cette représentation semble être mise à part, à la lecture de la seconde partie du titre : *biogenetic de-sublimated libidinal model* (modèle biogénétique désublimé de sa libido). Le terme « désublimé de sa libido », permet-il de sous entendre que cette sculpture n'a

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

plus de connotation sexuelle, malgré la présence des sexes en érection ou de quelques vagins insérés entre deux têtes ? Les jeux amoureux qui se déroulent dans *Le Jardin des Délices* de Jérôme Bosch attirent alors l'attention. Parmi ces regroupements de corps, qui vont du couple à des phénomènes de foule, l'œil du spectateur est brouillé par un effet d'optique. Il se met à réaliser des fusions charnelles entre tous ces individus. Par leur très grande proximité, il tend à se demander si les parties de ces corps ne sont pas en train de s'emboîter les unes dans les autres, en donnant naissance à des anatomies semblables à celle de *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model*. Mais à la différence de l'œuvre des Chapman (ou les enfants sont asexués), cet effet visuel de fusion corporelle, présent chez Bosch, donne lieu à des mélanges entre des individus de sexe masculin et féminin, en faisant apparaître des figures androgynes.

Ces amalgames désordonnés de corps, pourraient être mis en relation avec l'analyse de Lydie Pearl, dans l'introduction de *Que veut la foule ?*. Dans la partie, qu'elle nomme : *La pulsion d'« affoulement » et la préhistoire individuelle*, elle compare la foule à un grand corps. En décrivant les foules que représentait Jérôme Bosch, dans *Le jardin des Délices*, elle déclare : « à l'horizon, il montre les petites foules qui s'agglutinent et se forment par identification et mimétisme, par besoin de faire masse, de devenir une seule chair – un corps uni autour d'un but et d'un idéal qui se compensent par les pertes de l'individuation »²¹⁹. Cette fusion métaphorique de non séparation des corps, qu'elle décrit chez Jérôme Bosch, est reconnaissable dans toutes les foules. Ce phénomène conduit à la perte momentanée de l'identité individuelle et fait régresser l'individu vers le stade de sa préhistoire individuelle où, en tant que nourrisson, il structure son appareil psychique en passant du stade oral, au stade anal et

²¹⁹ *Ibid.*, p. 38.



Fig. 82 et Fig. 83. BOSCH (Jérôme), Triptyque du *Jardin des Délices*, panneau central (détails), huile sur bois, 220 x 195 cm, début XVIe siècle.



Fig. 84. CHAPMAN (Jake et Dinos), *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model*, fibres de verre et matériaux divers, 1995.
(Mise en couleur personnelle de l'image).

génital. En se mêlant à une foule, un individu vit-il forcément une sensation de régression vers les stades oral-cannibal, et sadique-anal, qu'il a traversés et ressentis afin de structurer les prémisses de son *Moi* ? Selon Lydie Pearl, cette sensation incontrôlable est semblable au besoin irrésistible qui « nous pousserait vers ce bain dans lequel se perd l'individualité pour retrouver les premières expériences du rapport au monde »²²⁰. En ce sens, Jake et Dinos Chapman n'ont-ils pas tenté de représenter un épisode de notre préhistoire individuelle en produisant un amalgame charnel semblable au grand corps d'une foule ?

Selon Jake et Dinos Chapman, *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model* aurait une autre signification. Cette sculpture en forme de cercle représenterait métaphoriquement la structure complexe de l'ADN, présente dans toutes les cellules vivantes. L'ADN renferme le support de l'hérédité ou l'information génétique. Il constitue le génome des êtres vivants et se transmet en totalité ou en partie lors des processus de reproduction. Mais la structure de l'ADN des frères Chapman, est perturbée par l'insertion anarchique de certains enfants-chromosomes, différents des autres. Selon ces artistes, ils représenteraient des états de mutations de cet ADN, qui permet à chaque individu d'être différent des autres. C'est pour cela, qu'ils introduisent dans cet univers de clones, des perturbations qui permettent de casser cette chaîne identitaire reproductive. Par conséquent, cette sculpture interroge-t-elle la notion d'identité, aussi bien dans la ressemblance entre deux jumeaux, que dans la différence entre deux individus dont le matériel génétique ne les rend pas identiques l'un par rapport à l'autre ?

²²⁰ PEARL (Lydie), *Que veut la foule ?*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 15.

Face à cette interrogation sur les différences génétiques entre deux individus, les sœurs siamoises de Dino Valls seraient susceptibles de représenter l'une des multiples défaillances chromosomiques qui causent des handicaps rares et graves chez certains individus. D'ailleurs, les mains qui ansèrent et palpent l'anatomie monstrueuse des jumelles, sont celles de médecins.

Toutefois, le regard vient à se détacher de cet examen clinique, pour se fixer sur la partie inférieure de la toile, où l'organisation du sol paraît énigmatique. Un damier de feuilles imprimées de textes et de symboles est piétiné par les siamoises (Fig. 85). Ces documents se révèlent être des gravures d'alchimie (Fig. 86), représentant une sélection des étapes de l'Opus Magnum, nommé également : le Grand-Œuvre relatif à la création de la pierre philosophale, comparable à l'œuvre divine de la création du monde (Fig. 87). En 1778, l'alchimiste, Büchlein vom Stein der Weisen, en donne la définition suivante :

« Se référant à l'œuvre divine de la création et au plan du salut qui lui est inhérent, on appelle le processus alchimique le "Grand-Œuvre". L'opus part d'une mystérieuse matière première, nommée *materia prima* où les parties contraires, encore isolées, s'opposent violemment, mais qu'on intégrera petit à petit et qu'on mènera à l'état de parfaite harmonie sous la forme de la "pierre philosophale" ou *lapis philosophorum* : "tout d'abord, nous unissons, puis nous putréfions, nous dissolvons ensuite ce qui a été putréfié, nous purifions ce qui a été dissolu, nous réunissons ce qui a été purifié et nous le coagulons. Et c'est ainsi que l'homme et la femme sont un" »²²¹.

Sur le sol de *Criptodidimo*, cinq symboles alchimiques (sur les six présents), extraits « des *Elementa chemicæ* de J.C Barchusen, qui était professeur de chimie à Leyde, sont visibles. Ce chimiste les fit graver d'après un vieux manuscrit "pour faire, aux adeptes de

²²¹ ROOB (Alexander), *Le musée Hermétique : alchimie et mystique*, Cologne, Taschen, 2001, p.123.



Fig. 85. VALLS (Dino), *Criptodidimo* (détails), huile sur toile, 120 x 100 cm, 1999.

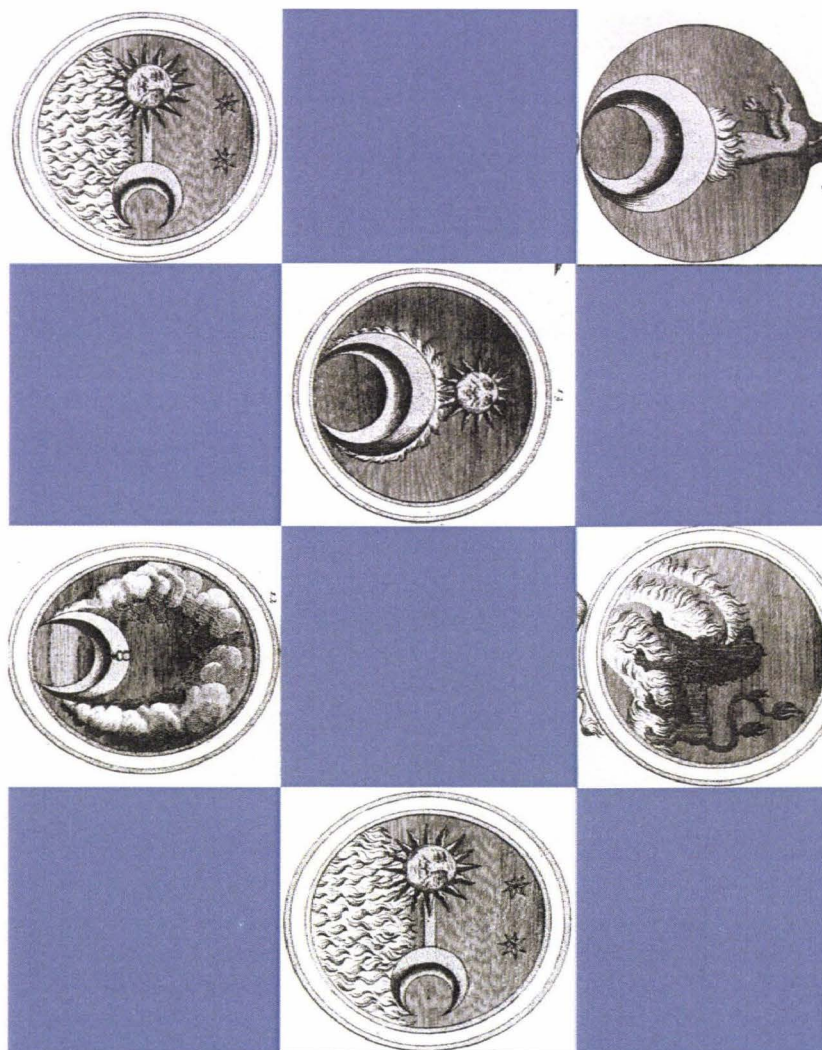


Fig. 86. Reproduction du schéma du damier de *Criptodidimo*, avec les différents symboles alchimiques

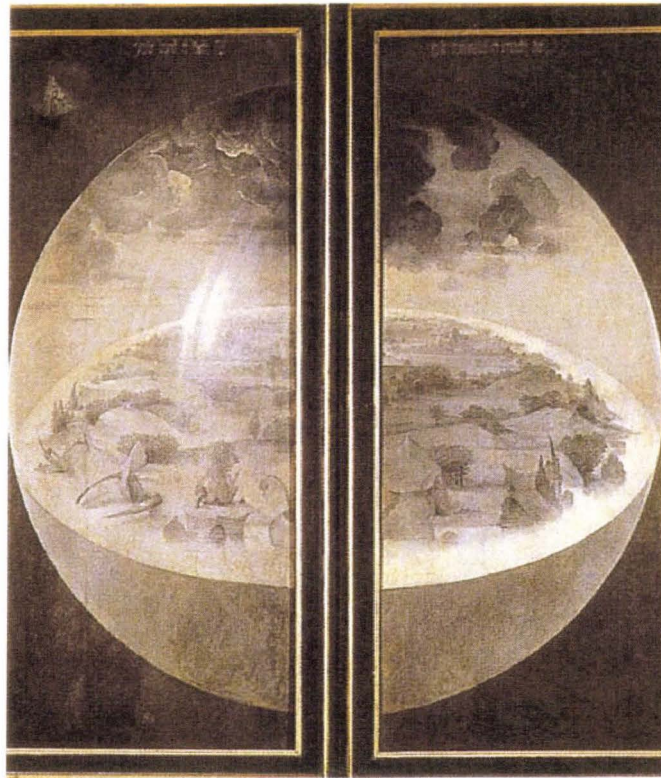


Fig. 87. BOSCH (Jérôme), *La Création du monde*, Triptyque du *Jardin des Délices*, panneau Volets extérieurs (détail), huile sur bois, 220 x 195 cm, début XVIe siècle.

l'alchimie, un plaisir tout particulier." Il pensait que ces gravures illustraient la fabrication de la pierre philosophale mieux que tout ce qu'il avait vu jusqu'ici, non seulement en ordonnant mieux les phases de l'opus, mais encore en ce qu'elles en dégagent mieux les lignes de force »²²².

Selon les écrits alchimiques, la pierre philosophale serait une substance capable de réaliser la transmutation des métaux non précieux en or. Pour créer cette pierre, il faut faire passer ces métaux par un enchaînement de processus de transformation en passant par la liquéfaction, la fusion, la distillation, la dissolution, l'évaporation, et pour finir par la purification. Une fois purifiée, la matière peut être alors nommée « oeuf philosophique » ou pierre philosophale. Pour produire cette pierre, il faut respecter trois étapes : en premier, l'alchimiste doit extraire un ferment particulier, nommé le *mercure des philosophes*. En second, il est préconisé de faire réagir ce mercure avec de l'or et de l'argent pour obtenir deux autres ferments supplémentaires. Enfin, il faut mélanger le ferment produit à partir de la réaction avec l'or avec celui obtenu avec l'argent, sans oublier le *mercure des philosophes* dans un matras²²³ en verre, les fermer hermétiquement et finir l'opération en les faisant chauffer dans un athanor²²⁴. Durant cette cuisson, la matière se transforme et change d'aspect. Au moment de la putréfaction, le mélange devient noir. La matière passe ensuite à la couleur blanche. La pierre qui commence à se former peut transformer le plomb en argent. En poursuivant la cuisson, le blanc se transforme en rouge. Cette cuisson peut durer plus d'un an. A ce moment là, la pierre ne transmute en or que deux fois son poids. Pour obtenir un meilleur résultat, il faut continuer la cuisson durant trois mois en y ajoutant un peu de *mercure des philosophes*. La pierre fait dix fois son poids en or. Mais ce n'est que trois ou quatre cuissons plus tard, qu'elle acquiert sa perfection. Cette phase est nommée : la

²²² *Ibid.*, p.126.

²²³ Le matras est un vase à col long et étroit.

²²⁴ L'athanor est un fourneau à combustion lente des alchimistes.

multiplication de la pierre. La valeur d'une pierre parfaite excède mille fois son poids en or.

Pour expliquer cette série de manipulations alchimiques, J.C Barchusen fit publier la série de ces étapes, sous la forme de 78 illustrations. Dans *Criptodidimo*, Dino Valls les a disposées sur le sol. Parmi elles, les gravures numéro 11, 12, 13, 14 et 15, représentent le soleil, qui figure le soufre, la lune qui symbolise le mercure, et le lion qui personnifie l'or. Le numéro 11 représente le soleil et la lune au-dessus d'une mer de feu (Fig. 88). J.C Barchusen en fait l'interprétation suivante: « il faut que le soufre et le mercure soient, par le feu de la matière où ils baignent, libérés de la matière qui les entache »²²⁵. Sur le numéro 12, la lune est dirigée vers le bas et surplombée d'un cercle de fumée (Fig. 89). Son explication est la suivante : « la purification du mercure philosophale par la sublimation »²²⁶. Le numéro 13 montre la lune dans la même position que la figure précédente, mais cette fois-ci, elle est en feu et elle est dominée par le soleil (Fig. 90). J.C Barchusen déclare que cette gravure correspond au moment où « le mercure philosophal est, une fois de plus, allié au soufre, afin de donner un fluide homogène »²²⁷. Le numéro 14 figure un lion entouré d'un brasier. Au-dessous de cette image, dans une seconde scène, on remarque que le lion est en train de se faire dévorer par un loup (Fig. 91). Cette illustration signifie que « le lion (l'or) est purifié par l'incorporation de l'antimoine (le loup) »²²⁸. Enfin le numéro 15, met en scène ce même lion, le train arrière en l'air, en suspension dans l'espace et dont la tête a été absorbée par la lune, qui est encore dirigée vers le bas (Fig. 92). J.C Barchusen émet la

²²⁵ ROOB (Alexander), *Le musée Hermétique : alchimie et mystique*, Cologne, Taschen, 2001, p.129.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p.130.

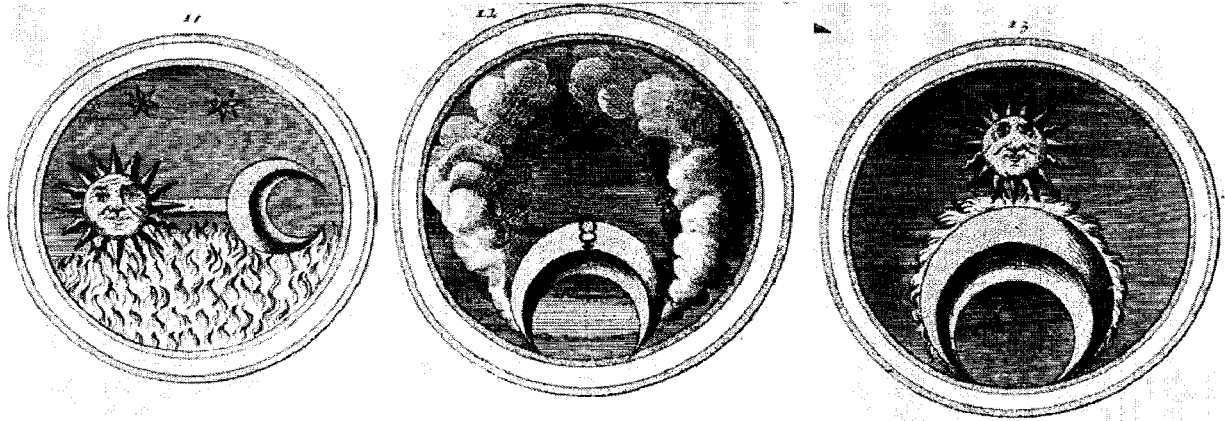


Fig. 88, 89, 90. Symboles n° 11, 12 et 13, gravures.

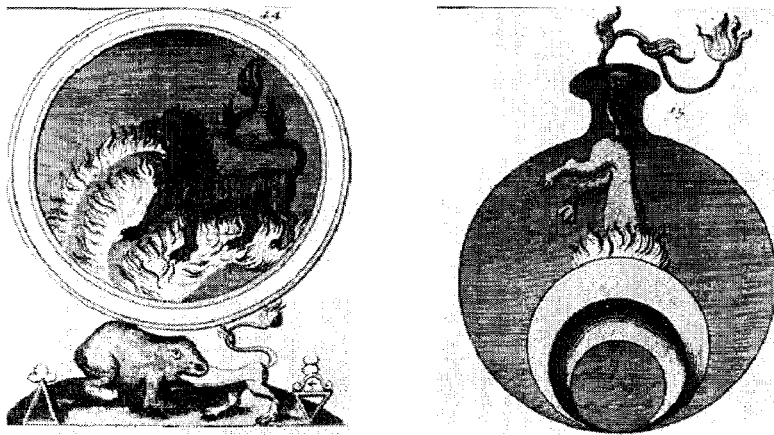


Fig. 91 et 92. Symboles n° 14 et 15, gravures.

conclusion suivante : « et la transmutation s'opère par la dissolution dans le soufre philosophal »²²⁹.

Dans son ouvrage, nommé : *Le Musée hermétique : alchimie et mystique*, Alexander Roob explique que l'élaboration de la pierre philosophale est liée à l'œuvre divine de la création, dont l'harmonie fut rendue possible par la dure réunion des contraires. A ce sujet, dans son article, intitulé *L'alchimie, l'homme et l'univers*, extrait de la revue *Acropolis*, n°193, nommé : *Alchimie et métamorphoses*, Fernand Schwartz déclare : « l'accomplissement de l'œuvre consisterait donc en une conjonction des contraires, une *coincidentia oppositorum*, un mariage philosophique entre le principe masculin, le soufre (Esprit Métallique), et féminin, le Mercure »²³⁰.

« Dans cette perspective, l'obtention de la Pierre Philosophale est le retour à l'union originelle où le soufre et le Mercure n'étaient qu'une seule matière, tel le premier Adam androgyne primordial. En référence à la tradition mosaïque, les philosophes hermétiques font en effet du mythe d'Adam et Ève, une interprétation alchimique où l'Adamus (fait de terre rouge), Adam symbolique devient, par dissociation, d'une part le second Adam, Père des hommes et Père de la Pierre, et d'autre part Ève, symbolisant respectivement le Soufre et le Mercure. Extraits des composés issus de l'union de ces principes, Soufre et Mercure, au cours de leur mariage alchimique, engendreront la Pierre Philosophale. Celle-ci, pour être élaborée, nécessite l'obtention du Mercure, dont tous les alchimistes s'accordent à dire qu'elle est la phase la plus difficile de l'Oeuvre. Le Mercure est bien l'unique matière, il est la clé de l'alchimie, sa double nature Vie-Matière ou Esprit-Matière (les alchimistes le nomment parfois Feu aqueux ou Eau ignée) est incarnée par Hermès, messager des dieux, voyageur entre ciel et terre, qui confère ainsi pleinement à l'alchimie le nom de Philosophie Hermétique. Ces doubles voyages d'Hermès impliquent donc une circulation énergétique entre deux mondes, matériel et spirituel,

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Acropolis, pour une renaissance philosophique*, n°193, *Alchimie et métamorphoses*, Paris, Nouvelle Acropole, Mai – Août 2006, p. 13-14.

sensible et intelligible des Dissolve (dissout) et coagula (coagule) dont l'enchaînement engendre la Pierre Philosophale »²³¹.

Au regard de toutes ces explications symboliques, la représentation de l'homme et de la femme dans le triptyque de Dino Valls, ne symboliserait-il pas à la fois : le soufre et le mercure, une illustration de la figure d'Adam et d'Eve ou encore une pré-annonciation de la figure de l'androgyné, que l'on associe à la *coïncidentia oppositorum*, essentielle à la création de la Pierre Philosophale ? Ce triptyque (dont l'organisation symbolique est comparable à celle d'un retable), ne figure-t-il pas une représentation de la création du monde, où le chaos est clairement figuré, par l'anatomie monstrueuse des siamoises, suivi d'un retour à l'équilibre par la présence des gravures alchimiques et du couple primordial d'Adam et Eve (symbolisé sur les panneaux extérieurs droit et gauche) ?

L'analyse des œuvres contemporaines de Joël-Peter Witkin, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, de Pierre Molinier et enfin de Dino Valls, démontre que ces artistes contemporains exploitent les symboles qui se dégagent des corps doubles réels (ou à la limite de l'imaginaire). Grâce à ces exemples, le lien entre certains cas de monstres composés extraits de la classification tératologique et leur utilisation dans la scène de l'art a été fait. De part leur conformation physique, qui réunit deux êtres humains au sein d'une seule enveloppe organique, ces individus sont les représentants aussi bien charnels que symboliques du dépassement des limites de l'identité singulière. En ce sens, cette constatation a permis de comprendre pourquoi les artistes contemporains se mettent à réintroduire ces corps dans leurs œuvres.

²³¹ *Ibid.*

Par conséquent, le corps monstrueux double est-il comparable au processus d'identification que chaque être partage avec autrui au moment de la structuration de son identité propre ? Durant cette période de construction identitaire, le nourrisson est-il symboliquement lié à l'autre, comme un frère siamois est fusionné corporellement à son frère ?

L'HOMME-FEMME
OU LA REPRÉSENTATION
DE LA BISEXUALITÉ

I

L'hermaphrodisme comme idéal identitaire

« Un certain degré d'hermaphrodisme anatomique appartient en effet à la norme ; chez tout individu mâle ou femelle normalement constitué, on trouve des vestiges de l'appareil de l'autre sexe, qui privés de toute fonction, subsistent en tant que qu'organes rudimentaires ou qui ont même été transformés pour assumer d'autres fonctions. La conception qui découle de ces faits anatomiques depuis longtemps connus est celle d'une disposition bisexuelle originaire qui se modifie au cours de l'évolution jusqu'à devenir monosexualité, en conservant quelques menus restes du sexe atrophié »¹.

Dans leurs représentations, liées à la figure du double, les artistes, précédemment cités, utilisent la monstruosité de ces anatomies pour questionner principalement les fondements de la structure identitaire. Comment faut-il alors appréhender les œuvres de Matthew Barney, de Jenny Saville, de Joël-Peter Witkin, de Marcel Duchamp, d'Andy Warhol, de Michel Journiac ou encore de Pierre Molinier, qui, à leur tour, mettent en scène des corps duels mais cette fois-ci intersexués ? Quels

¹ FREUD (Sigmund), *Trois essais sur le théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 46.

attraits singuliers trouvent-ils dans ces anatomies bisexuelles ? Dans la classification tératologique, les scientifiques distinguent l'androgynie de l'hermaphrodite. Pourtant l'un et l'autre se trouvent confrontés à la même complexité physique. Qu'il soit masculin ou féminin, un (une) androgynie ou un (une) hermaphrodite a trop, pas assez ou pas du tout de caractéristiques sexuelles. Il n'est ni homme, ni femme mais les deux à la fois. Lorsqu'il se ressent plus femme qu'homme ou inversement, il peut désormais changer de sexe, mais son esprit ne change pas. Le corps transsexuel est-il prisonnier de cette identité bisexuelle ? Ou en possédant les deux sexes, est-il détenteur d'un corps idéal ? Mais être androgynie ne signifie pas forcément qu'un individu mâle ou femelle possède les deux sexes. Il en possède seulement l'apparence et peut s'amuser à imiter l'autre sexe pour changer momentanément d'identité sexuée.

1. Les intersexués : trop ou pas du tout

Étymologiquement, androgynie vient du latin *androgynus* et du grec *androgynos*. Selon l'étymologie de ce mot (ou de cet adjectif), *andros* signifie homme et *gunê* : femme. En ce sens, d'un point de vue biologique, un androgynie est un individu qui « présente certains des caractères sexuels du sexe opposé »². Une androgynie a une morphologie proche de celle d'un homme, et un androgynie a des points communs avec l'anatomie d'une femme. Ces individus bisexués sont reconnus comme des monstres humains et sont répertoriés au même titre que les monstres doubles dans la classification tératologique.

Lors d'un développement embryologique normal, la structure de l'ovule comporte vingt trois chromosomes dont un chromosome sexuel X. Le spermatozoïde

² LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE, Volume de : A à Char, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2001, p. 509.

présente le même nombre mais il se différencie avec deux chromosomes nommés X et Y. Lors de la fécondation, si le chromosome X du spermatozoïde s'accouple avec le chromosome X de l'ovule, l'embryon sera de sexe féminin. Contrairement, si le Y mâle s'associe avec le X femelle, un œuf masculin se développera. Par conséquent, la détermination sexuelle foetale dépend du chromosome délivré par le père. Mais le sexe de l'embryon ne sera déterminé qu'à la septième semaine de son développement. A ce stade, « l'embryon humain, évoque l'hermaphrodite. Les glandes génitales ne sont encore ni testicules ni ovaires, mais des glandes indifférenciées ; les conduits génitaux, systèmes pairs, sont en double exemplaire : canaux de Wolff à potentialités mâles, canaux de Müller à potentialités femelles»³. Ce n'est qu'à partir de la septième semaine que « l'embryon doit différencier sa gonade neutre et choisir définitivement entre les conduits de Wolff et de Müller. En fait, c'est la présence ou l'absence de Y qui décide des jours à venir. Si l'embryon est porteur du chromosome Y, il y aura évolution de sa glande neutre en testicule et, très vite, celui-ci sécrète deux hormones distinctes. L'une, testostérone classique, est virilisante et transforme les canaux de Wolff en conduits génitaux mâles ; l'autre est déféminisante et fait régresser les canaux à potentialités féminines. S'il n'y a pas de chromosomes Y, l'évolution se fait spontanément vers l'ovaire, sécrétant des oestrogènes, et les canaux à potentialités masculines disparaissent. [...] Au niveau des organes génitaux externes, tout évolue doucement du stade indifférent au sexe féminin, mais plus activement chez le garçon, par les processus de fusion d'éléments homologues. Le sexe féminin reste ouvert, le mâle forme des structures closes »⁴.

De fait, avant la septième semaine du développement embryologique, tel que le signifie Sigmund Freud :

« un certain degré d'hermaphrodisme anatomique appartient en effet à la norme ; chez tout individu mâle ou femelle normalement constitué, on trouve des vestiges de l'appareil de l'autre

³ WOLFF-QUENOT (Marie-Joseph), *Des monstres aux mythes*, Paris, Guy Trédaniel, 1996, p.64.

⁴ *Ibid.*

sexe, qui privés de toute fonction, subsistent en tant que qu'organes rudimentaires ou qui ont même été transformés pour assumer d'autres fonctions. La conception qui découle de ces faits anatomiques depuis longtemps connus est celle d'une disposition bisexuelle originaire qui se modifie au cours de l'évolution jusqu'à devenir monosexualité, en conservant quelques menus restes du sexe atrophié »⁵.

Mais certaines anomalies peuvent se manifester au cours de ce développement. Les pathologies sexuelles sont assez nombreuses et varient selon l'intensité de la difformité. Dans le langage populaire, les individus intersexués sont nommés sous le nom d'androgynie, alors que dans le domaine scientifique, ils sont répertoriés en tant qu'hermaphrodite. A ce sujet, Marie-Josèphe Wolff-Quenot, dans son ouvrage intitulé : *Des monstres aux mythes*, déclare :

« Hermaphrodisme, androgynie ... Dans les mots comme dans les concepts, il y a ambiguïté. Hermaphrodite, terme on ne peut plus mythologique, juxtaposition des noms de deux divinités grecques, est le qualificatif utilisé préférentiellement par les scientifiques. Androgynie, mot grec encore, d'origine biologique, est au contraire le vocable choisi par les mythologies et l'ésotérisme. En outre, le mot, comme le concept, montre une curiosité plastique. Ces noms, hermaphrodisme ou androgynie, recouvrent aussi bien la bisexualité que l'ambiguïté sexuelle, la sursexualité que l'asexualité, ou les anomalies de la sexualité »⁶.

L'une des premières classifications réalisée sur les hermaphrodites, est attribuée à Ambroise Paré, au cours du XVI^e siècle. « Dans son traité *Des monstres*, publié à Paris en 1585, au chapitre VII consacré aux ambiguïtés sexuelles, il rapporte l'histoire

⁵ FREUD (Sigmund), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p.46.

⁶ WOLFF-QUENOT (Marie-Joseph), *Des monstres aux mythes*, France, Guy Trédaniel, 1996, p. 58.

de trois filles élevées et baptisées comme des filles mais chez qui, à 14 ou 15 ans, "les parties de l'homme se sont développées"»⁷.

La seconde étude scientifique menée sur les hermaphrodites, et qui paraît être la plus approfondie, est celle, réalisée en 1836, par le docteur en médecine : Isidore Geoffroy Saint Hilaire, dans le second tome de son ouvrage, intitulé : *Histoire générale et particulière des anomalies chez l'homme et les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes des monstruosité, des variétés et des vices de conformation, ou Traité de tératologie*. Selon la définition qu'il attribue tout d'abord à la zoologie générale, il explique qu' : « un hermaphrodite, dans le sens le plus spécial de ce mot, est un être possédant les deux sexes, et pouvant soit se féconder lui-même, soit alternativement féconder et être fécondé : deux modes de reproduction dont la nature, même sans franchir les limites du règne animal, nous offre une multitude d'exemples»⁸. Chez l'homme, cette définition est plus nuancée. Voici son énonciation :

« tantôt, en effet, l'hermaphrodisme résulte de la réunion, [...] plus ou moins incomplète, des organes de l'un et de l'autre sexe chez le même individu ; c'est-à-dire qu'à l'appareil reproducteur d'un sexe se trouvent surajoutées quelques-unes des parties de l'appareil reproducteur de l'autre sexe. Tantôt au contraire l'hermaphrodisme consiste dans la présence simultanée non plus des deux sexes, mais seulement de quelques-uns des caractères des deux sexes ; c'est-à-dire que l'appareil sexuel reste essentiellement unique, mais présente dans

⁷ HAZARD (Jean), PERLEMUTER (Léon), *L'homme hormonal. Une histoire illustrée*, Vanves, Hazan, 1995.

⁸ GEOFFROY SAINT-HILAIRE (Isidore), *Histoire générale et particulière des anomalies chez l'homme et les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes des monstruosité, des variétés et des vices de conformation, ou Traité de tératologie*, Tome second, Paris, J.-B. Baillière, 1836, p. 30.

quelques unes de ses parties les caractères d'un appareil mâle, dans quelques autres ceux d'un appareil femelle. Dans le premier cas, l'hermaphrodisme est donc avec excès ; dans le second, sans excès dans le nombre des parties »⁹.

Les hermaphrodismes par excès dans le nombre des parties se divisent selon trois familles. Parmi elles, Isidore Geoffroy Saint hilaire examine : les hermaphrodismes masculins complexes, les hermaphrodismes féminins complexes et les hermaphrodismes bisexuels.

Selon les études menées par ce médecin, il existe plusieurs variations concernant l'organisation sexuelle des hermaphrodismes masculins complexes, mais la plupart d'entre eux, possèdent un appareil génital masculin complet ou au contraire atrophié auquel s'ajoutent les prémisses du développement interne d'un appareil génital féminin souvent muni d'une matrice, et parfois de l'addition d'un vagin (Fig. 93).

Cette addition surnuméraire de quelques parties d'un appareil génital contraire au sexe originel de l'individu est aussi présente chez les hermaphrodites féminins complexes (Fig. 94). Dans ce cas, Isidore Geoffroy Saint Hilaire observe plusieurs variantes anatomiques. Il décrit l'appareil génital d'une patiente où «il naissait des ovaires, remarquables par leur volume, quatre conduits dont deux, véritables trompes utérines, se portaient comme à l'ordinaire à la matrice, et deux, représentant des canaux déférents, à un clitoris considérable ou à un pénis imperforé. Ces deux derniers canaux étaient donc les seules parties masculines qui fussent venues dans le cas s'ajouter à l'appareil féminin »¹⁰. Dans d'autres examens, il remarque la présence de testicules atrophiés accompagnés d'une vulve, elle aussi, malformée souvent au niveau des lèvres.

⁹ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁰ *Ibid.*, p. 158.

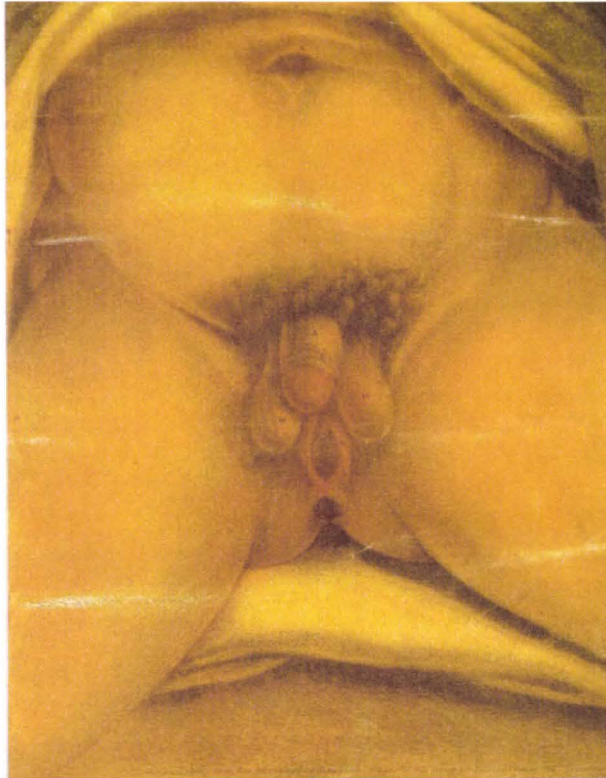


Fig. 93. GAUTIER d'AGOTY (Jacques Fabien), *Hermaphrodite*, première planche des morceaux extraordinaires qui paraîtront dans les pièces détachées du *Cours d'anatomie* de MM. Mertrud et Gautier.



Fig. 94. Fille hermaphrodite, gravure, XVIII^e siècle.

Enfin, Isidore Geoffroy Saint Hilaire décrit les hermaphroditismes bisexuels. Ils sont caractérisés par la réunion sur un seul corps de deux appareils génitaux masculins et féminins complets, mais l'un, des deux, présente toujours des séquelles par rapport au développement de l'autre. A ce sujet, Isidore Geoffroy Saint Hilaire énonce le cas d'« un sujet décrit par un anatomiste allemand, Schrell. Au dessous d'un véritable pénis, et indépendamment des testicules qui étaient normaux, ainsi que les conduites déférens, on apercevait une petite vulve, ayant ses grandes lèvres et ses nymphes, et conduisant, par l'intermédiaire d'un véritable vagin, à une matrice rudimentaire pourvue de trompes utérines et d'ovaires imparfaitement développés. Ainsi les deux appareils sexuels existaient presque complets. Mais les parties masculines avaient leur volume normal, tandis que les parties féminines étaient pour la plupart ou peu développées ou même tout-à-fait rudimentaires »¹¹.

Selon la classification effectuée par Isidore Geoffroy Saint Hilaire, les hermaphroditismes sans excès dans le nombre des parties, se divisent en quatre catégories. Les hermaphrodites sont masculins, féminins, neutres et mixtes. Chez les cas d'hermaphroditisme masculin, Isidore Geoffroy Saint Hilaire observe des malformations de l'appareil génital qui se manifestent par « la fissure du périnée et du scrotum, la fissure urétrale inférieure ou l'hypospadias, diverses déformations du pénis, et la position anormale des testicules »¹². Les testicules des patients peuvent être restés à l'intérieur de l'abdomen. Le pénis peut également être « plus court que coutume »¹³ et « se termine seulement par un gland imparfait »¹⁴.

Pour introduire son étude sur les hermaphroditismes féminins sans excès, Isidore Geoffroy Saint Hilaire émet une comparaison avec le cas précédent. Selon ses constatations : « le caractère le plus général des hermaphroditismes masculins était la

¹¹ *Ibid.*, p. 164-165.

¹² *Ibid.*, p. 62-63.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*

petitesse et la conformation imparfaite du pénis : le caractère le plus général des hermaphrodismes féminins sera le volume considérable et composition plus complexe du clitoris. Le développement de cet organe peut être tel qu'il ressemble presque à tous égards à un pénis, et qu'il présente même à sa partie inférieure, un véritable canal de l'urètre, à la vérité un peu incomplet »¹⁵. Mais cette distinction ne s'arrête pas là. Les hermaphrodites féminins sans excès peuvent aussi présenter des malformations génitales qui se traduisent par « l'étroitesse ou même l'imperfection de la vulve »¹⁶ ou encore « la sortie des ovaires par les anneaux inguinaux »¹⁷.

Enfin, en associant l'adjectif *neutre* à un hermaphrodite, Geoffroy Saint Hilaire signifie qu'un hermaphrodisme peut être réellement répertorié en tant que mâle ou femelle lorsque la prédominance du sexe est bien affirmée. A contrario, lorsqu'un hermaphrodite masculin ou féminin sans excès, est accompagné par l'adjectif *mixte*, celui-ci ou celle-ci comporte « le partage régulier des conditions de l'un et de l'autre sexe entre deux portions d'un seul et même appareil »¹⁸.

De nos jours, les dénominations de ces cas pathologiques ont évolué. Désormais, un hermaphrodite qui n'est pourvu que d'un ovaire et d'un testicule, placés côte à côte, ou de la réunion des deux paires, est désigné comme un *hermaphrodite vrai* ou bisexué (ou digames). Le *pseudo-hermaphrodite* rassemble des glandes génitales d'un des deux sexes avec les organes génitaux externes et les caractères sexuels secondaires de l'autre.

Parmi ces anomalies hormonales, les médecins ont observé deux cas dominants : la *virilisation des embryons féminins* et le *testicule féminisant*. L'anomalie concernant les filles se manifeste pendant la période prénatale. Elle est causée par un excès

¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 190.

d'hormones mâles qui virilise totalement ou partiellement les organes génitaux féminins, déjà formés. Selon les cas observés, la fille, est pourvue à la fois d'organes féminins internes et d'organes masculins externes, qui l'identifient à la naissance comme un garçon. Les scientifiques lui donnent le nom d'*hermaphrodite vrai féminin*. Mais après l'examen néonatal, le nourrisson est reconnu comme une fille. Une opération chirurgicale, accompagnée de traitements hormonaux, permet un quasi réajustement vers une apparence féminine. Par contre si ce traitement n'est pas entrepris, on observe le développement d'un fort système pileux. D'ailleurs, même si ces filles sont reféminisées artificiellement, elles présentent un problème identitaire, car elles gardent pour toujours des comportements masculins.

Le *testicule féminisant* est une anomalie chromosomique spécifique du sexe masculin. A sa naissance, l'enfant né avec un sexe féminin, il est donc identifié comme une fille. Mais à la puberté, on ne constate pas l'apparition des règles, ce qui engendre, selon un premier diagnostic, une stérilité certaine. Dans la plupart des cas, ces garçons féminisés ont une identité féminine. Mais chez certains individus, répertoriés sous le nom de *pseudo-hermaphrodites mâles* ou *androgynes masculins*, on observe un phallus atrophié. Ils sont alors élevés comme des garçons, mais ils développent des comportements féminins. En 1860, le photographe, Félix Nadar, réalise une des premières applications de la photographie en médecine. A la demande du docteur Armand Trousseau, de la clinique de l'Hôtel-Dieu, et avec la collaboration du chirurgien Jules-Germain Maisonneuve, spécialiste des affections génitales, il photographie un hermaphrodite. Ces clichés dévoilent ce corps quasiment nu, en mettant en avant les caractères plus ou moins décelables de son anomalie physique (Fig. 95 et Fig. 96). Ces archives photographiques médicales se multiplieront au XIX^e siècle. Une série de

clichés est réalisée en 1892, par Paul Richer afin d'étudier le cas de Louis-Henri Demeude. Tel que le rapporte Philippe Comar, dans le catalogue dédié, à l'exposition, intitulée : *Figures du corps : une leçon d'anatomie à l'école des Beaux-Arts*, ce patient « présente des caractères sexuels mixtes, une fusion des formes mâles et femelles. Convaincu que les sculpteurs grecs se bornaient à "copier la nature", Richer cherche à voir dans ce malade un cas d'"hermaphrodisme antique", qu'il compare au célèbre torse d'hermaphrodite du musée de Berlin (Staaliche Museen zu Berlin, SK 793). Seule différence qu'il note, c'est que le malade, âgé de vingt-sept ans, est frappé de la "frigidité la plus complète" alors que la plupart des hermaphrodites antiques "sont représentés en état d'activité génitale". Ce qui pour la culture grecque incarnait la plus haute forme de l'érotisme, est devenu pour le clinicien moderne le symbole de l'impuissance »¹⁹.

Un an plus tard, en 1893, une gravure témoigne de l'existence réelle d'un *pseudo-hermaphrodite* masculin. Cet être possède un corps visiblement féminin, attesté par son prénom : Marie-Madeleine (Fig. 97). Celle-ci est considérée, paradoxalement, aux yeux de la science comme un spécimen masculin.

En ne possédant pas un appareil génital masculin ou féminin normalement développé ou bien la réunion de ces deux parties organiques, ces êtres ne sont pas fertiles. Symboliquement, ils sont considérés comme les représentants de l'asexualité.

Cette anomalie sexuelle, accompagnée du développement embryologique normal au cours duquel tout individu, normalement constitué, traverse un état hermaphrodite, a nourri le travail plastique de Matthew Barney. Fasciné par cette

¹⁹ ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, *Figures du corps : une leçon d'anatomie aux Beaux-Arts*, sous la direction de COMAR (Philippe), Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008, p. 402.



Fig. 95 et Fig. 96. NADAR (Félix), *Hermaphrodite couché jambes écartées*, épreuves sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion contre collé sur carton, 24,5 x 19,5 cm, 1860, Paris, Musée d'Orsay.

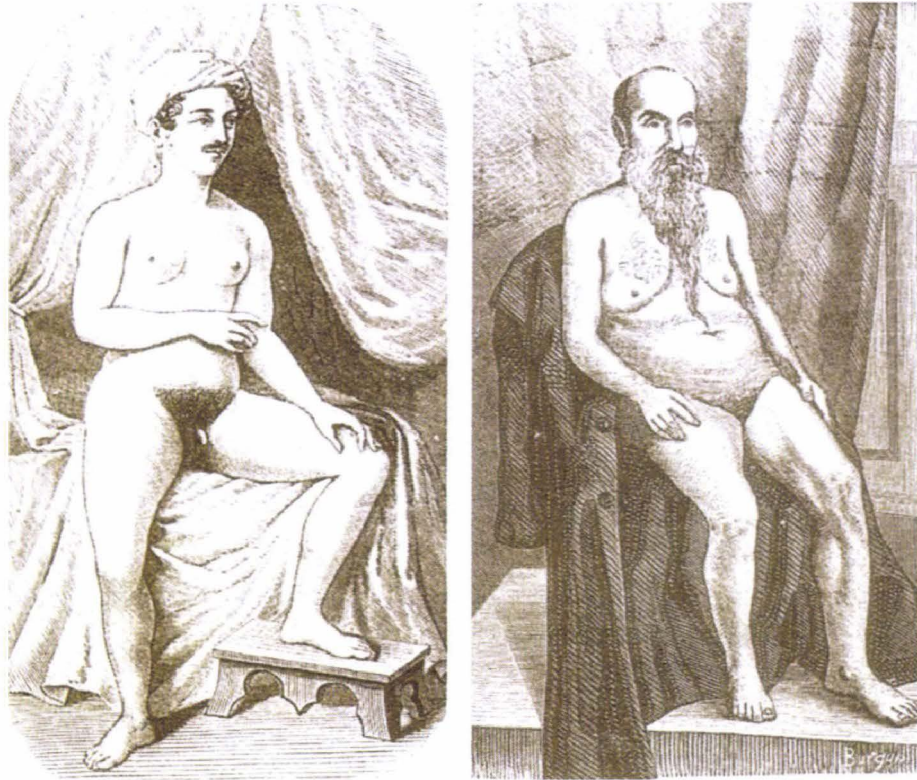


Fig. 97. Gravures représentant Marie-Madeleine Lefort (1799-1864),
pseudo-hermaphrodite masculin réel. A l'âge de seize ans,
puis de soixante cinq ans.

indétermination sexuelle, il réalise des scénarios où ses personnages recherchent un état identitaire mâle ou femelle bien déterminé.

2. L'androgynisme en quête d'un sexe chez Matthew Barney

Dans un de ses longs métrages, extrait du cycle des *Cremaster*, d'une durée de 42 minutes, intitulé : le *Cremaster 4*, qu'il achève en 1994, Matthew Barney met en scène plusieurs personnages dont la sexualité n'est pas déterminée.

Cette œuvre filmique a pour situation géographique l'île de Man, positionnée au milieu de la mer d'Irlande, entre l'Angleterre, l'Écosse, le Pays de Galles et l'Irlande. Selon Nancy Spector, ce « film absorbe et recontextualise la richesse folklorique et historique de l'île, reconnue pour accueillir l'une des incarnations les plus modernes et renommées des courses de moto, le Tourist Trophy (T.T). Le mythe et la machine se combinent pour raconter l'histoire d'un candidat, déjà présent dans le *Cremaster 3*, qui traverse les épreuves d'un devenir articulé par une série de passages et de transformations»²⁰.

Le premier rôle, tenu par Matthew Barney, est celui du *candidat Loughton*, un dandy hybride (Fig.98). Sa morphologie est à moitié humaine, à moitié animale. Son nez s'est transformé en museau, ses oreilles sont aussi longues que celles d'un bouc. Il possède deux cornes coupées que l'on observe dans sa chevelure qui est d'un roux flamboyant. Il porte un costume blanc et une cravate bleu pâle.

Le second personnage est un animal. C'est un mouton de la race des *Loughton* (Fig.99). Il n'existe que sur l'île de Man. Il possède deux particularités physiques. La

²⁰ SPECTOR (Nancy), *The Cremaster cycle*, New York, Hardcover, publication Guggenheim Museum, 2002, p. 59.

première vient de ses cornes, dont les plus courtes sont dirigées vers le bas, et les plus longues sont érigées vers le haut. La seconde lui permet de rétracter, en cas de grand froid, ses testicules à l'intérieur de son corps, grâce au muscle suspenseur des testicules : le crémaster (que Matthew Barney a utilisé pour nommer son cycle).

Les deux autres protagonistes, sont incarnés par deux équipes de side-cars (Fig. 100). L'une porte un équipement, tandis que l'autre est de couleur jaune.

Enfin, trois personnages secondaires, que Matthew Barney a nommés : *les fées* (Fig. 101, 102 et 103), accompagnent le Candidat Loughton dans ses agissements. Elles sont toutes les trois rousses. D'une séquence à l'autre, elles servent aussi d'assistantes aux concurrents de la course, pour régler quelques problèmes mécaniques. Elles semblent également alimenter en énergie les side-cars, en reliant à l'aide de branchements leur sexe à ces machines (Fig. 104). Leurs parties génitales ne ressemblent ni à un vagin, ni à un pénis. Elles sont asexuées. Leur tête a les traits de celle d'une femme, mais le reste de leur corps est semblable à ceux d'hommes haltérophiles. Leur morphologie à la fois féminine et masculine pourrait représenter une des possibilités anatomiques semblables à celles qu'Ovide propose en nous décrivant le personnage d'Hermaphrodite, dans *Les Métamorphoses*.

Hermaphrodite n'est pas à l'origine un être doublement sexué, il le devient au cours de ses quinze ans. Il subit la transformation contraire aux créatures platoniciennes, décrites dans *Le Banquet*, car il passe de l'unité à la dualité lors de sa fusion charnelle avec la nymphe Salmacis (Fig. 105). Son histoire est liée à la morale du discours d'Aristophane, dans le sens où Salmacis est aussi à la recherche de l'être aimé et plus précisément de la fusion avec l'être aimé.



Fig. 98. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, le candidat Loughton.



Fig. 99. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, le bouc Loughton.



Fig. 100. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, les side-cars.

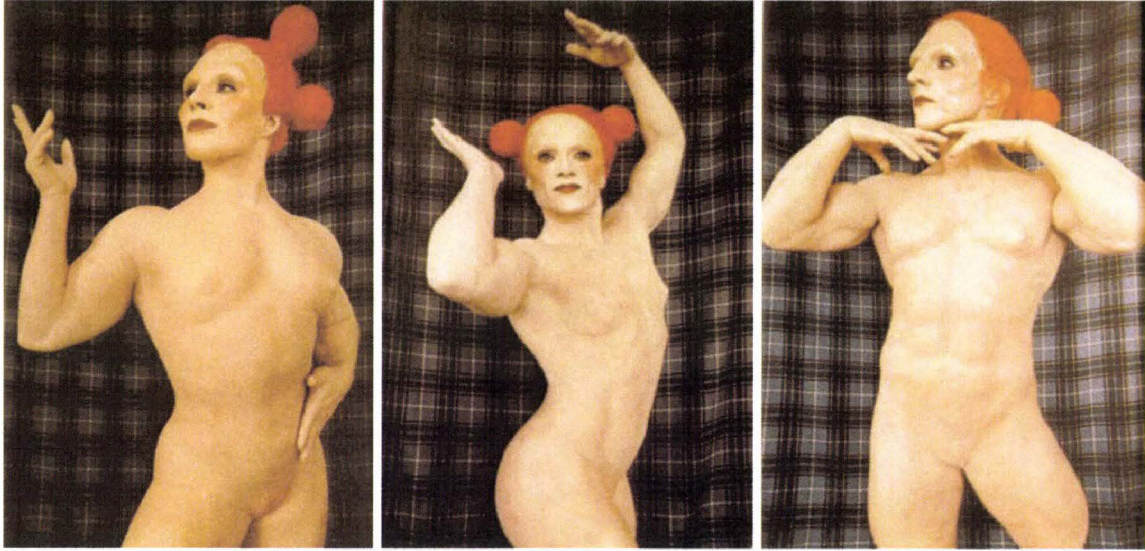


Fig. 101,102,103. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, les fées.



Fig. 104. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, le sexe d'une des fées qui alimente en énergie les side-cars.



Fig. 105. MABUSE, *La Métamorphose d'Hermaphrodite et de la nymphe Salmacis*, huile sur bois, 32,8 x 21,5 cm, XVI^e siècle.

La mésaventure d’hermaphrodite peut être décrite de la manière suivante :

«Agé de quinze ans, le fils d’Hermès et d’Aphrodite quitte l’Ida qui l’a vu naître. Il parvient en Carie près d’un lac aux eaux d’une beauté merveilleuse. La nymphe de la source qui alimente le lac, Salmacis, qui ne s’adonne jamais aux durs exercices de la chasse et qui passe son temps à des occupations strictement féminines, tombe amoureuse de lui et lui fait des avances. Hermaphrodite, qui ne sait pas encore ce qu’est l’amour, se dérobe. Mais, alors qu’il se baigne dans les eaux du lac, Salmacis plonge et se cramponne à lui en implorant les dieux de faire que leur deux corps ne soient jamais séparés. Les dieux exaucent ce vœu : aussi l’un et l’autre ne forment-ils plus qu’un corps qui semble « n’avoir aucun sexe et les avoir tous les deux »²¹. De son côté, Hermaphrodite obtient des dieux que celui qui se baignera dans les eaux de ce lac perdra sa virilité »²².

De la même façon que pour l’androgynie de Platon, « la fusion de Salmacis avec Hermaphrodite, instaure un état d’indifférenciation qui bloque toute activité et donc toute génération, et qui fige tout en une union permanente et de ce fait stérile. Même la notion de sexe disparaît car avoir les deux sexes, c’est n’en avoir aucun »²³.

Cette image de la stérilité sous la forme d’Hermaphrodite ou de l’androgynie platonicien est associée à une croyance cosmologique. Luc Brisson, dans un extrait de *l’archétype*, dans *le sexe incertain*, explique que les êtres doubles décrits par Platon, sont, par leur forme ronde et leur manière de se déplacer en cercle, associés à trois planètes de notre système solaire. « Le mâle originel est un rejeton du soleil, la femelle originelle un rejeton de la terre et l’androgynie un rejeton de la lune qui participe de l’un et de l’autre sexe. Sur le plan de l’astronomie, comme le fait remarquer Empédocle, la lune qui se trouve entre la terre et le soleil, reçoit la lumière du soleil et, à l’instar du soleil, elle éclaire la terre. Cette situation d’intermédiaire et la succession de ces phases

²¹ OVIDE, *Métamorphoses* IV 235-388, Tome 1, livre IV, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p.108.

²² BRISSON (Luc), *Le sexe incertain, androgynie et hermaphrodisme dans l’antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p.42.

²³ *Ibid.*, p.55.

font de la lune un lieu de réconciliation des contraires »²⁴. Mais en observant des gravures du XV^e et XVI^e siècle, quelques variations apparaissent : la femme était représentée par la lune et l'homme par le soleil et l'androgynisme par la synthèse des deux. Cette nouvelle répartition des sexes selon les astres est soutenue par Michel Tournier dans son analyse du texte de Platon. Elle est aussi présente dans le dictionnaire des symboles, où le soleil et la lune sont réunis sous la forme d'un couple d'opposés aux amours contrariés.

L'unité sexuelle, manifestation de la bisexualité, est donc le contraire de la division et de la séparation. Par conséquent, « la séparation entre le ciel et la terre, la distinction entre les dieux et les hommes et la différence entre les sexes sont solidaires de l'une de l'autre et assurent le maintien d'un ordre anthropologique, cosmologique et même théologique »²⁵. Hermaphrodite ou androgynisme forment la synthèse des contraires.

Dans le dictionnaire des symboles, à la définition des « couples opposés », il est intéressant de constater que cette notion a toujours existé. Il existe une multitude de couples d'opposés : jour/nuit, homme/femme, vie/mort, animal/humain, yin/yang, ciel/terre, soleil/lune, etc. Ce mode de pensée binaire serait expliqué par l'opposition au sein du couple qui cesse sitôt qu'on parvient à une *coïncidentia oppositorum*, une coïncidence des opposés, ou à ce que l'alchimie appelle le mystère de la conjonction.

Mais revenons au récit d'Hermaphrodite. Lors de sa fusion avec Salmacis, il voit sa virilité, déjà peu présente (il n'a que quinze ans), disparaître, car il se trouve malgré lui mêlé charnellement au corps d'une femme, Salmacis qui, elle, s'enrichit de sa virilité masculine. Pour se venger de cet enlacement définitif, Hermaphrodite demande à ses

²⁴ *Ibid.*, p.71.

²⁵ *Ibid.*, p.71-72.

parents, Hermès et Aphrodite, d'exaucer le vœu « que tout homme qui sera plongé dans cette fontaine ne soit plus qu'à moitié quand il en sortira et qu'au contact de ces eaux il perde soudain sa vigueur »²⁶! Par cette demande, il inflige aux hommes qui se baigneront dans la source, la perte de leur virilité, les transformant en *homosexuel passif*.

Dans la société grecque et romaine, il existait un comportement passif concernant la femme et un comportement actif propre à l'homme, montrant leur différenciation sexuelle. Le romain, pour montrer sa virilité, devait, par exemple, se conduire comme un guerrier. Au contraire, les femmes devaient être soumises à leur époux, tenir convenable leur foyer et être fécondes. Par contre, si un homme était considéré comme un lâche à la guerre, il était comparé à un androgyne. Pour les grecs, de l'époque classique, la passivité d'un homme était acceptée pendant une époque donnée de sa vie, mais elle ne devait pas s'éterniser.

Sigmund Freud explique cette passivité sous le nom d'« hermaphrodisme psychique » dans la partie intitulée, *Objet sexuel des invertis*, extraite des *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Son explication est la suivante : « la théorie de l'hermaphrodisme psychique présuppose que l'objet sexuel de l'inverti est l'opposé de l'objet de l'individu normal. L'homme inverti serait, comme la femme, tenu sous le charme qui émane des qualités viriles du corps et de l'âme; lui-même se sentirait femme et rechercherait l'homme »²⁷.

Plus loin il continue en déclarant : « chez les grecs, où les hommes virils se rencontraient parmi les invertis, il est clair que ce qui enflammait l'amour de l'homme n'était pas le caractère viril du garçon, mais sa ressemblance physique avec la femme

²⁶ OVIDE, *Les métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p.108.

²⁷ FREUD (Sigmund), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p.49.

ainsi que ses qualités psychiques féminines, sa timidité, sa réserve, son besoin d'instruction et d'assistance »²⁸.

D'un point de vue scientifique, comme nous l'explique Sigmund Freud, l'homosexuel passif est à l'origine un homme qui a perdu ses testicules, par accident ou par maladie. Il se comporte dans sa vie sexuelle d'une manière féminine car il présente, à cause de sa castration, une transformation corporelle lui donnant des caractères sexuels féminins de type secondaire. Tout en gardant certains attributs mâles comme la croissance de la barbe, il voit son corps se modifier dans la croissance de la chevelure, et dans l'accumulation de graisses sur ses seins et ses hanches. L'homosexuel passif peut-il être comparé à l'androgynie primitif qui réunit les caractères des deux sexes, mais n'en possédant aucun ? Cet être anormal, privé de ses attributs contribuant à la reproduction, voit son corps se modifier hormonalement lui donnant une apparence féminine mais dont le sexe n'est pas féminin mais masculin.

En réservant cette punition aux hommes qui se baigneraient dans la source, Hermaphrodite veut infliger à d'autres, la souffrance qu'il endure. Ne connaissant pas encore la virilité avant sa transformation, il ne la connaîtra jamais.

Mais selon Luc Brisson, dans *Le sexe incertain*, Ovide a détourné le mythe d'Hermaphrodite en lui donnant « une fonction étiologique, car il s'en sert pour expliquer pourquoi les eaux de la source Salmacis en Carie ont la propriété de transformer les hommes qui entrent en contact avec elles en homosexuels passifs »²⁹.

Dans d'autres croyances et par l'évolution des représentations iconiques, Hermaphrodite est bien un être dualiste mais sa double nature n'est pas due à sa fusion

²⁸ *Ibid.*, p.50.

²⁹ BRISSON (Luc), *Le sexe incertain, androgynie et hermaphrodisme dans l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Gallimard, 1987, p.54.

charnelle avec Salmacis. Sa figuration liée à la sexualité homosexuelle, voit au fil des époques, la transformation de son corps d'adolescent efféminé se modifier en un être réunissant les caractères des deux sexes, le figurant de plus en plus comme un objet de fantasme érotique.

Selon son origine, Hermaphrodite, fils d'Hermès, dieu représentant l'éternel jeune homme et Aphrodite, déesse de l'amour, est par son héritage lié au monde de la forme et de l'amour.

Au fil de l'évolution de l'esthétisme grec, sa représentation masculine s'adoucit peu à peu jusqu'à devenir très efféminée, oblitérant la barrière entre les sexes. Hermaphrodite est l'union du corps masculin et féminin intimement liés dans leurs caractéristiques essentielles, le phallus et les seins réunis sur une même anatomie. Toujours jeune, nu et imberbe, il est représenté debout puis couché où il devient de plus en plus féminin soit occupé à sa toilette ou endormi, en dévoilant pudiquement ses doubles attributs.

L'analyse de ce mythe permet de faire une comparaison en citant une mise en scène, réalisée en 1982, par les artistes : Maria Klonaris et Katerina Thomadaki. Cette installation qui regroupe des projections de photographies et de vidéos se nomme : *Hermaphrodite endormi (e)* (Fig. 106). Elle fait directement référence à une sculpture antique en marbre réalisée au II^e siècle avant Jésus-Christ et exposée au Louvre (Fig. 107). Le sculpteur qui a réalisé cette œuvre est inconnu, par contre le matelas sur lequel est couché le corps, a été sculpté par Le Bernin en 1619, à la demande du cardinal Scipion Borghèse. *Hermaphrodite endormi (e)* de Klonaris et Thomadaki fait partie du *Cycle des Mystères*. Son sujet est relatif à une méditation sur la figure de l'androgynisme en tant que jonction harmonieuse entre les énergies contraires, sans oublier que ce corps

duel introduit un questionnement sur l'identité. Par ce cycle Klonaris et Thomadaki introduisent la notion de durée indéterminée à répétition cyclique. Elles mettent cette notion en confrontation avec le mythe de l'androgyné primitif, énoncé par Platon, où le corps de celui-ci est de *forme sphérique*. C'est ainsi qu'elles associent cette anatomie au « corps stellaire qui l'a généré : la lune »³⁰. Dans l'installation, l'androgyné, figure de la dualité, est à la fois présenté d'une manière réaliste par la projection de l'image de la sculpture, mais aussi d'une façon abstraite par la répétition des formes sphériques, aussi bien dans le montage vidéo par des boucles, que par la présence d'écrans ronds. Par cette installation, Klonaris et Thomadaki abandonnent la bidimensionnalité de l'écran pour créer un espace multidimensionnel, qui décuple la perception du spectateur, en mettant en émoi, la presque totalité de ses sens. Il doit suivre un parcours pour observer l'ensemble des écrans qui représentent la sculpture sous différents angles de vue. Par le montage sonore, Klonaris et Thomadaki tentent de recréer l'univers onirique d'un songe, dont est épris Hermaphrodite pendant son sommeil, en diffusant le mixage de voix d'enfants, sopranos et hautes-contre, accompagnées de boucles musicales en se référant à la forme circulaire de l'androgyné primitif.

Klonaris et Thomadaki, par leur travail artistique sur la dualité, abordent le sujet de l'hermaphrodite, du travesti, et de l'ange. Elles définissent ces figures comme « des extensions du moi, des coagulations de visions, des formes du désir »³¹, qui illustrent « la binarité sexuelle »³². De la même façon que Matthew Barney, elles déclarent que chaque être humain, au début de sa vie embryologique, comporte une structure génitale bisexuelle. En ce sens, dans leur discours féministe, et par leurs créations artistiques, elles souhaitent remettre à égalité les deux sexes, dans une société où l'homme domine

³⁰ KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Stranger than Angel. Disidentska telesa. Corps dissidents. Dissident Bodies*, Ljubljana, Cankarjev Dom, 2002, p.220.

³¹ *Ibid.*, p.212.

³² *Ibid.*, p.212.

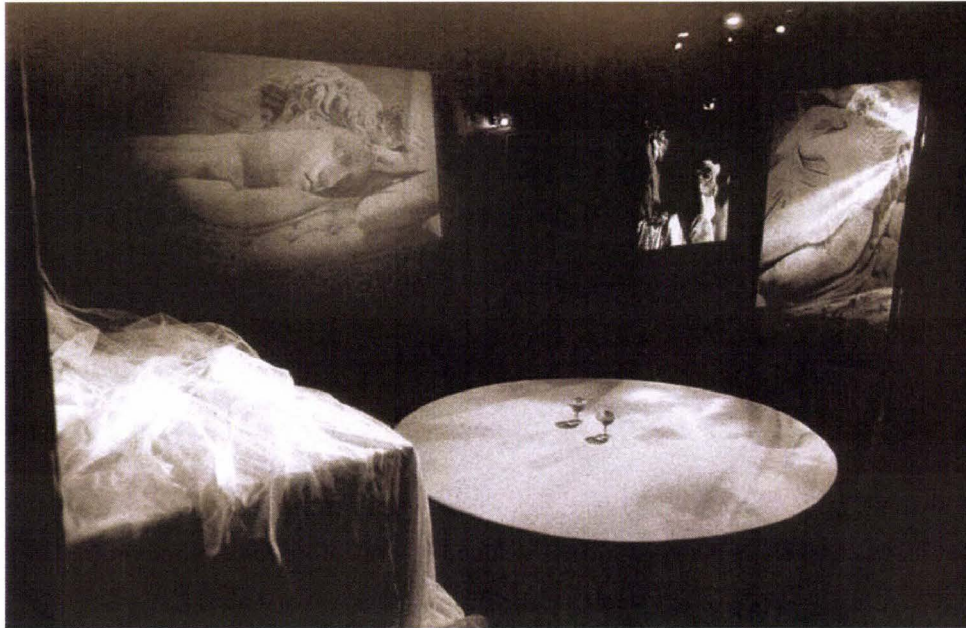


Fig. 106. KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Hermaphrodite endormi (e)*, installation multimédia, projection de boucles de films super 8 couleur, diapositives, bande son magnétique, XII^e Biennale de Paris, 1982.

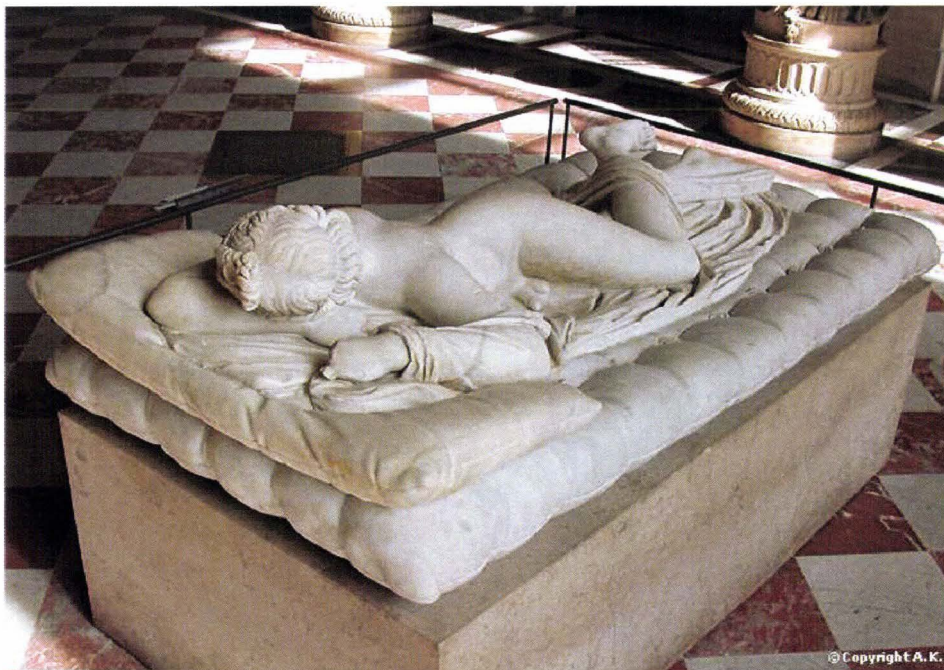


Fig. 107. *Hermaphrodite endormi*, marbre, XII^e siècle, Louvre.

la femme, par son pouvoir patriarcal. De ce fait, elles tendent vers le désir de donner à la femme une domination matriarcale, en lui attribuant l'image d'une femme phallique, qui réunit les caractères féminins et masculins.

Par cette œuvre, Klonaris et Thomadaki explorent l'étrangeté de ce corps, à la fois sursexué et asexué, qui appelle nécessairement un questionnement vis-à-vis de la norme et de la notion d'identité. La recherche sémantique de ces artistes comporte des analogies avec la réflexion concernant l'identité sexuelle que développe Matthew Barney dans son œuvre. En réponse à ces diverses réflexions, il est intéressant de remarquer que la symbolique du *Cremaster 4*, tourne autour de la symbolique du chiffre *trois*.

Le *Cremaster 4* compte trois personnages principaux : le Candidat Loughton, le mouton Loughton, et le couple composé par les deux side-cars. De même, les fées sont au nombre de trois, tout comme les jambes représentées sur l'armoire du film (Fig. 108) et au milieu de laquelle on distingue un dessin symbolisant l'intérieur de l'île, que le candidat doit traverser pour acquérir un sexe déterminé. En ce sens, ce chiffre symboliserait-il les trois états sexuels qu'incarne le candidat Loughton, un être ni mâle, ni femelle et qui souhaite à tout prix être déterminé ?

Cette quête est le sujet principal du film et tous les personnages y participent physiquement ou symboliquement. Les déplacements du candidat Loughton sont les plus physiques, car il entreprend la traversée de l'intérieur de l'île (Fig. 109). Celui-ci est comparable à un organisme visqueux, voir à un utérus qui accoucherait d'un être sexué. Le mouton Loughton, lui est plus statique, il attend au milieu de la route. Il est passif mais il est considérablement symbolique. Grâce à sa capacité anatomique, il peut

rétracter ses testicules. Il peut devenir selon les aléas du climat, une créature hermaphrodite. En parallèle, les coureurs font eux aussi avancer l'intrigue car ils ne peuvent se rencontrer. Leur mouvement est seulement ascendant et descendant au même rythme que la rétractation et l'abaissement des organes génitaux qui font qu'un embryon serait féminin ou masculin. Des séquences permettent d'examiner des formes ovales gélatineuses, semblables à des gonades (Fig. 110). Elles s'échappent des combinaisons des concurrents. Représentent-elles les glandes génitales qui ne sont pas encore différenciées sexuellement avant la septième semaine du développement embryologique ? Ces bouleversements gonadiques sont-ils à mettre en relation avec la mutation sexuelle qu'espère acquérir le candidat Loughton en traversant l'île ?

Cette confusion sexuelle est incarnée dans le film par les trois fées. Mi-homme, mi-femme, chacune d'entre elles est coiffée différemment (Fig. 111). A ce sujet, Nancy Spector déclare que ce : « trio de fées androgynes aux cheveux rouges est le miroir des trois champs narratifs relatifs au candidat et aux deux équipes de la course : les cheveux de la fée relative au candidat sont divisés en quatre chignons ; la fée ascendante en possède deux sur le haut de la tête ; et la fée descendante a deux chignons en direction de son cou »³³.

Hélas, un incident intervient au sein de la course : le side-car jaune est victime d'un accident. Après réparation, l'action reprend, mais la direction des concurrents a changé, ils vont se rencontrer face à face. La conclusion se dessine avec l'apparition du point d'impact : le mouton, où les side-cars et le candidat doivent converger. Mais la rencontre n'a pas lieu, les side-cars ne se percutent pas, le mouton ne meurt pas, le candidat n'émerge pas de l'île. La naissance d'une sexualité propre n'aboutit pas. Le

³³ SPECTOR (Nancy), *The Cremaster cycle*, New York, Hardcover, publication Guggenheim Museum, 2002, p.61.



Fig. 108. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, l'armoire.



Fig. 109. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, le périple du candidat au cœur de l'île de Man.

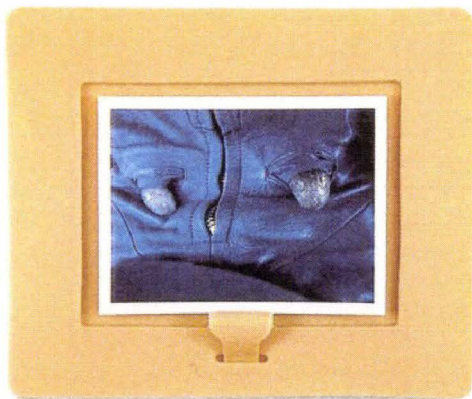


Fig. 110. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, les gonades.



Fig. 111. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, les coiffures des fées.

candidat Loughton est donc condamné comme Hermaphrodite à rester à jamais un être indéterminé.

La morale de cette histoire, où le personnage principal ne connaîtra ni l'expérience du sexe masculin, ni la sensation du sexe féminin, tend à nous interroger sur la différence des sexes. En ce sens, il paraît essentiel de poser les questions suivantes : qu'est-ce qui différencie une femme d'un homme ? La construction de l'identité sexuée se développe-t-elle en fonction de notre sexe biologique mais aussi par rapport à l'éducation que tout individu reçoit, si c'est un garçon ou une fille ? Y a-t-il une différence entre le sexe biologique et le sexe social ?

Biologiquement, tout individu masculin ou féminin est indifférencié tel que nous l'avons énoncé précédemment avant la septième semaine du développement embryologique. Dans son ouvrage, intitulé : *La construction de l'identité sexuée*, Véronique Rouyer explique cette évolution :

« jusqu'à la sixième semaine du développement, les gonades sont identiques quel que soit le sexe chromosomique, et les deux types de conduits génitaux internes sont présents pour les deux sexes (canaux de Wolff et canaux de Müller). [...] Deux étapes vont marquer le processus de différenciation sexuelle : le déterminisme primaire (évolution de la gonade indifférenciée vers un testicule ou un ovaire), et le déterminisme secondaire (développement des organes génitaux internes et externes [...]). C'est sous l'influence initiale du chromosome Y que la différenciation s'opère»³⁴.

Dans ce cas, à partir de la septième semaine, l'hormone, appelée antimüllérienne, comme nous l'avons déjà expliqué, a pour but de faire régresser les canaux de Müller, au profit de la continuité du développement des canaux de Wolff. Dans le second cas, si

³⁴ ROUYER (Véronique), *La construction de l'identité sexuée*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 20.

le chromosome Y n'est pas activé, « la gonade primitive se développe dans le sens féminin au cours de la 12^e semaine de l'embryogenèse. Les canaux de Wolff régressent, tandis que les canaux de Müller se développent pour former l'utérus, les trompes de Fallope et la partie supérieure du vagin. Sans allongement, le tubercule génital devient le clitoris, et les plis et bourrelets génitaux vont former les petites et grandes lèvres. De cette façon, à la fin du 4^e mois de l'embryogenèse, la formation des sexes fœtaux est réalisée »³⁵.

Dans la continuité de ce développement, suivant la détermination sexuelle choisie, « les hormones masculines ou féminines vont pénétrer dans le cerveau et permettre ainsi la formation des circuits neuronaux qui seront impliqués au moment de la puberté et de l'âge adulte dans les fonctions de reproduction [...] »³⁶. Mais l'activation des hormones n'est pas seulement déterminante dans le développement du sexe. Les gènes présents dans l'organisme du fœtus jouent aussi un rôle essentiel dans les multiples de l'orientation sexuée. « Certains travaux montrent que plusieurs gènes entrent en action au cours de l'embryogenèse pour déterminer le sexe fœtal. Par ailleurs, ces dernières années, des chercheurs ont réussi à isoler des gènes dont l'expression contrôle spécifiquement la différenciation du sexe féminin »³⁷.

Malgré toutes ces observations relatives au développement embryologique de l'appareil génital, l'identité sexuelle n'est véritablement reconnue que le jour de la naissance de l'enfant. A ce sujet, dans son ouvrage intitulé : *La construction de l'identité sexuée*, Véronique Rouyer déclare :

« A la naissance, c'est à partir de ses organes génitaux externes que le personnel soignant le désigne comme étant de sexe masculin ou de sexe féminin : c'est le sexe d'assignation dans

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

lequel l'enfant sera élevé »³⁸. De fait, elle constate qu' « il existe ainsi trois niveaux de définition du sexe (génétique, gonadique et phénotypique³⁹), qui représentent les différentes étapes de la "cascade" du déterminisme sexuel »⁴⁰.

Cette détermination sexuelle n'a pas seulement un caractère biologique. Chaque individu est reconnu à la naissance comme étant un garçon ou une fille. Cette identité sexuée va se développer tout au long de la structuration de notre appareil psychique.

Selon les études psychanalytiques, menées par Sigmund Freud, dès 1905, « durant les deux premiers stades (oral et anal), les filles et les garçons évoluent de manière identique, sur fond de bisexualité psychique »⁴¹. Ce n'est qu' « à partir de la découverte de la différence anatomique des sexes, vers 3-4 ans, c'est-à-dire de la présence du pénis chez le garçon et son absence chez la fille, que va s'organiser la différence sexuelle entre fille et garçon, et que l'enfant va entrer dans le stade génital, appelé aussi période phallique, en raison du primat du phallus »⁴².

A ce sujet, et en continuant son analyse des théories freudiennes concernant les stades psychosexuels, Véronique Rouyer constate que les réactions des jeunes enfants face à cette découverte sont différentes selon leur sexe. Voici son explication par rapport aux impressions ressenties par le garçon, puis par la fille :

« - le garçon nie tout d'abord ce manque, puis il va l'expliquer comme étant la conséquence de la castration. Plus tard, l'enfant va aussi comprendre que la femme n'a pas de pénis, et va alors éprouver la peur d'être châtré. L'angoisse de castration ouvre la voie au complexe d'Œdipe : dans sa partie positive, l'attitude du garçon sera empreinte d'ambivalence à l'égard du père et de

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Le phénotype est l'ensemble des traits observables (caractères anatomiques, morphologiques, moléculaires, physiologiques, éthologiques) caractérisant un être vivant. Il peut s'agir par exemple de la couleur de ses yeux, de ses cheveux, et plus particulièrement, ici, de son sexe.

⁴⁰ ROUYER (Véronique), *La construction de l'identité sexuée*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 20.

⁴¹ *Ibid.*, p. 26-27.

⁴² *Ibid.*, p. 27.

tendresse à l'égard de la mère ; dans son versant négatif, l'enfant adopte parallèlement la position féminine envers le père et la position hostile envers la mère ; - en raison de l'absence de pénis, le destin de la fille est tout autre que celui du garçon : parce qu'elle est châtrée, elle est d'emblée définie comme un garçon en négatif. Cependant, la fille accepte rapidement l'absence de pénis, contrairement au garçon. Considérée comme un fait accompli, la castration ne constitue plus une menace, mais plutôt une blessure narcissique : la fille se sent désavantagée, envie le garçon pour sa possession (complexe de masculinité), et va se détacher de la mère. L'envie du pénis se substitue selon une équation symbolique dans le désir d'avoir un enfant, et dans ce but le père va être pris par la fille comme objet d'amour. Voulant remplacer la mère auprès du père, elle va s'identifier à cette dernière tout en lui manifestant une attitude hostile. Le désir de pénis et le désir d'enfant resteront centraux dans l'inconscient de la fille ; en même temps, ils vont l'aider à préparer son futur rôle sexuel de femme (Freud, 1923 b) »⁴³.

Mais, comme le précise Véronique Rouyer, les théories de Freud sont essentiellement basées sur le développement des différents stades psychosexuels du garçon. Tel que le constate la psychanalyste, Karen Horney, dès 1922, « l'envie de pénis éprouvée par les filles et les femmes résulte davantage de la position sociale inférieure à cette époque, et signifie plutôt leur envie de bénéficier des privilèges et des attributs associés à la possession de l'organe. [...] A ce stade pré-génital, les filles sont ainsi désavantagées par rapport aux garçons, et le pouvoir de procréation ne leur est alors d'aucune consolation (Horney, 1922) »⁴⁴.

A son tour, Robert Stoller⁴⁵, comme le signale Véronique Rouyer, « se démarque de la théorie freudienne sur un certain nombre de points ? Tout d'abord, il ne base pas le développement de l'identité du genre sur l'ancrage biologique »⁴⁶. Selon lui : « "l'anatomie n'est pas véritablement le destin. Le destin vient de ce que les hommes

⁴³ *Ibid.*, p. 27-28.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁵ Robert Stoller (1925-1992) était un psychiatre et psychanalyste américain, spécialisé dans l'étude de l'identité sexuelle et de la perversion.

⁴⁶ ROUYER (Véronique), *La construction de l'identité sexuée*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 34.

font de l'anatomie. Car le petit garçon n'est hétérosexuel qu'anatomiquement et non psychologiquement, pendant la première période de sa vie, et l'hétérosexualité ne s'accomplit qu'après un travail intensif, exécuté non sans douleur et peine" »⁴⁷. Ainsi tel que le fait remarquer Véronique Rouyer, « selon Stoller, il ne faut pas confondre le niveau biologique et le niveau psychologique »⁴⁸.

Dans la continuité de cette explication Véronique Rouyer fait remarquer qu'à la différence de Sigmund Freud, Robert Stoller démontre que le garçon n'est pas supérieur à la fille dans sa facilité à développer son identité de genre. Selon Robert Stoller, le garçon est même désavantagé par rapport à la fille, lorsque l'un et l'autre sont confrontés au « stade précoce de protoféminité »⁴⁹, défini comme « un état primitif d'union (*oneness*) entre l'enfant et sa mère »⁵⁰. Voici l'explication de sa pensée, réalisée par Véronique Rouyer :

« Ainsi, au moment où s'élabore le premier stade de son identité de genre (le noyau de l'identité de genre), le petit garçon se trouve dans une relation identificatoire primitive avec sa mère [...]. En conséquence, le garçon avant de vouloir être comme son père, va en premier désirer être sa mère. Progressivement, il va devoir opérer une transition entre cette identification à la mère (une dés-identification) et l'identification au père. Autrement dit, le petit garçon va devoir élaborer une barrière (appelée angoisse de symbiose ou de fusion), une réaction défensive contre l'identification primaire à la mère, et résister à l'attrait de femellité de sa mère. De son côté, la fille n'a pas à éviter la féminité de la mère, même si elle doit, elle aussi, se constituer en tant que sujet séparé, et cette même barrière n'est donc pas nécessaire pour elle. Enfin, Stoller met en exergue toute l'importance du père dans la constitution de l'identité du genre : il va aider

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁰ *Ibid.*

le garçon à dépasser le stade de protoféminité, et lui permettre de développer son identité de genre, sa masculinité »⁵¹.

L'apprentissage du genre se développe par l'imitation du comportement des autres qui composent l'entourage de l'enfant. La mère et le père sont les premiers modèles, mais il peut aussi compter les frères et sœurs, les grands parents, les professeurs ou encore les camarades de jeux, etc. Suivant les études menées à ce sujet, le terme *imitation* peut-être remplacé par le mot *modelage*. En ce sens, l'enfant est modelé en fonction des personnes de même sexe qui lui servent de modèle. Il est aussi démontré que les enfants peuvent se référer à un modèle de sexe opposé au leur, afin de commencer à comprendre la différence entre les deux sexes et les caractéristiques propres à chacun d'entre eux. Les réactions de l'entourage concernant l'attribution du sexe de l'enfant vont aussi lui permettre de s'ancrer dans la certitude de son genre. « Cette conception insiste par conséquent sur l'influence sociale et les facteurs externes qui jouent un rôle dans cette acquisition. Elle explique pourquoi et comment l'enfant apprend très tôt les rôles de sexe, et adopte les comportements typiques de son sexe avant même de savoir qu'il est fille ou garçon. L'apprentissage par l'observation lui permet d'apprendre en regardant les autres, et de recueillir des informations et des connaissances sur le rôle des sexes. On pourra noter que cette activité propre à l'enfant reste au final limitée à l'objectif de conformité et de conformisation aux rôles de sexes »⁵². Par exemple, en recevant de la part de son père ou de sa mère un compliment ou un refus, l'enfant pourra comprendre que telle ou telle action est destinée à son sexe ou au contraire à son opposé. A ce sujet, Véronique Rouyer donne un exemple, en se référant aux études menées par Maccoby et Jacklin au cours de l'année 1974, qui observent que ces remarques sont plus destinées aux garçons, qu'aux filles, car dans la

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 44.

majeure partie des cas, les parents ne veulent pas voir se développer une féminisation précoce de leur fils. Voici cette citation : « les parents réagissent davantage lorsque le garçon adopte des comportements féminins, alors que la réciprocité est moins fréquente chez les filles. C'est particulièrement le cas chez les pères, qui découragent très activement tout intérêt de leur fils pour des jeux et des activités de l'autre sexe »⁵³.

En ce sens, l'éducation que reçoit un enfant est différente en fonction de son sexe d'attribution. Son milieu de vie et l'influence de son entourage proche participent donc à sa sexuation. Le sexe biologique est ainsi consolidé par l'attribution d'un sexe social, ou plus précisément, d'un sexe socio-culturel.

⁵³ *Ibid.*, p. 40.

II

La transsexualité ou le troisième sexe

1. Le désir de couvade ou comment un homme se trouva enceint

Tel que l'énonce Colette Chiland :

« Mon sexe, ce sont mes organes génitaux. C'est la mention portée sur mon acte de naissance, qui découle de l'apparence de mes organes génitaux : de sexe féminin ou de sexe masculin (il n'y a pas d'autres choix dans notre culture). C'est tout ce que la société m'assigne en fonction de cette mention sur mon acte de naissance, les lieux où je dois me tenir, la place symbolique que je dois occuper dans les échanges, les vêtements que je porte, les attitudes que je dois avoir, les sentiments que je suis censé éprouver »⁵⁴.

Ces codes ont évolué. Selon, Marc-Louis Bourgeois, « depuis un demi siècle »⁵⁵, le développement du « phénomène transsexuel, rendu possible grâce aux avancées de l'hormonologie et de la chirurgie »⁵⁶. Face à l'examen de ces nouvelles anatomies artificielles, nous expliquerons comment les artistes contemporains mettent en scène ces nouveaux corps qui démontrent comment il est désormais possible de dépasser les limites du sexe unitaire.

⁵⁴ CHILAND (Colette), *Changer de sexe*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 13.

⁵⁵ MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 67.

⁵⁶ *Ibid.*

Mais avant d'entreprendre ce travail, il est nécessaire, comme le souligne très justement Colette Chiland, dans son ouvrage, intitulé : *Changer de sexe*, de comprendre les intentions de ces personnes, homme ou femme, en examinant leur comportement social et psychologique. Face à ces préoccupations, nous citerons les interrogations de cet auteur, qui peuvent paraître néanmoins un peu extrêmes dans leur formulation : «Que demande le transsexuel ? Qu'obtient-il de la médecine, Est-il "guéri" ? N'est-il pas confronté dans son leurre ? "Changer de sexe" est-il possible ? Ne vaut-il pas mieux tenter de changer "ce qu'il y a dans la tête" »⁵⁶?

En s'appuyant sur les études menées par John Money, dans son écrit, nommé : *Linguistics Ressources and Psychodynamic Theory*, Colette Chiland explique qu'il ne faut pas confondre le sexe et le genre. Le sexe est purement biologique, tandis que le genre est déterminé par les influences sociales voir psychosociales.

Le « genre dans le sens que nous lui donnons ici est la traduction du mot anglo-saxon *gender*, beaucoup plus précis – terme de classification, grammaticale et (ou) sexuelle. C'est donc la grammaire qui, répartissant les noms du genre masculin ou féminin, soit en fonction du sexe, soit le plus souvent, d'une manière parfaitement arbitraire, permet d'aboutir métonymiquement au sens qui nous intéresse. Or, si la langue française ne connaît que deux genres, le masculin et le féminin, les choses se compliquent dans d'autres langues avec une troisième : le neutre »⁵⁷. En ce sens, « qu'est-ce que le genre ? Comment peut-il se prévaloir de constituer une identité distincte de l'identité sexuelle »⁵⁸? Selon, Claude Esturgie, dans son ouvrage, intitulé : *Le genre en question ou questions de genre. De Pierre Molinier à Pedro*

⁵⁶ CHILAND (Colette), *Changer de sexe*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 11.

⁵⁷ ESTURGIE (Claude), *Le genre en question ou questions de genre. De Pierre Molinier à Pedro Almodovar*, Variations IX, Paris, Léo Scheer, 2008, p. 13-14.

⁵⁸ *Ibid.*

Almodovar, « le sexe anatomique est un constat, le genre une représentation ; le sexe est un caractère génétique, le genre un caractère acquis »⁵⁹.

Ainsi, « les faits cliniques distinguent trois plans : le sexe biologique, le sexe social, le sexe psychologique, et deux perspectives, la sexuation et la sexualité. Au niveau de chaque plan, il y a ce qui relève de la sexuation et ce qui relève de la sexualité, et nous serons amenés à parler de *bisexuation* (avoir des organes, des conduites, des caractéristiques des deux sexes), et de bisexualité (avoir des désirs sexuels orientés vers des personnes des deux sexes, choisir des partenaires sexuels des deux sexes) »⁶⁰.

Pourtant, tel que l'explique, Claude Esturgie : « chaque société humaine, confrontée aux caractères sexuels secondaires et à la complémentarité génitale, définit des normes et rôles de genres variables suivant les époques et les lieux, le sujet devant s'identifier au sexe prescrit »⁶¹. De fait, de la façon dont l'exprime cet auteur : « dans la majeure partie des sociétés traditionnelles, l'adéquation entre sexe et genre est censée aller de même. Mais il existe des sociétés où le regard ne suffit pas à décider de l'attribution sexuée, où le genre est d'emblée dissocié du sexe visible et déterminé par les rites initiatiques défiant la réalité anatomique »⁶². Pour illustrer ce propos, Claude Esturgie cite deux études menées par l'anthropologue Françoise Héritier. La première révèle que chez les Sambia de Nouvelle-Guinée, « la féminité est considérée comme complète et naturelle de façon innée, alors que la masculinité doit être construite »⁶³. De même chez les Inuits, « l'enfant qui vient au monde a certes un sexe apparent, mais ce sexe n'est pas nécessairement considéré comme son sexe réel. En effet le sexe réel est celui qui est porté par l'identité, par l'âme-nom, c'est-à-dire le sexe de l'ancêtre dont l'âme-nom a pénétré telle femme, s'est installé dans sa matrice pour renaître à nouveau,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁰ CHILAND (Colette), *Changer de sexe*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 19.

⁶¹ ESTURGIE (Claude), *Le genre en question ou questions de genre. De Pierre Molinier à Pedro Almodovar*, Variations IX, Paris, Léo Scheer, 2008, p. 15.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

ce que les chamanes font savoir à la naissance de n'enfant... On réajuste progressivement la personnalité individuelle au sexe apparent »⁶⁴.

Pourtant, « au niveau biologique, la nature va au-delà du dimorphisme, il n'y a pas simplement deux sexes, mais aussi des êtres humains qui sont "entre les deux sexes" (intersexués ou hermaphrodites ou pseudo-hermaphrodites, termes qu'on peut considérer comme synonymes) [...] »⁶⁵. Les normes d'identification sociale occidentales ne tiennent pas encore compte de ces aléas du développement biologique. Par conséquent, « il n'y a pas de troisième sexe social »⁶⁶, en ajoutant qu'« il n'y a pas de mention "sexe incertain" ou "sexe indéterminé"[...] »⁶⁶. Selon les études psychologiques, les concordances entre le sexe biologique et la détermination sexuelle psychologique peuvent être parfois déstabilisées. « Si le sexe psychologique est en désaccord avec le sexe biologique ou le sexe d'assignation, de sérieux problèmes surgissent, ceux auxquels s'affrontent les transsexuels »⁶⁷. Dans ces cas, « il s'agit de définir le sexe au-delà du sexe. Il s'agit d'opposer le sexe de l'âme et le sexe du corps, selon l'expression de Fabienne Castagnet »⁶⁸.

Dans le chapitre 1 du *Que sais-je ?*, consacré au transsexualisme, Colette Chiland constate qu' : « il semble qu'il y ait toujours eu des personnes, hommes ou femmes, qui refusent leur sexe d'origine et veulent vivre dans l'autre sexe. Ce qui est nouveau, c'est le terme "transsexualisme" »⁶⁹. Elle continue en affirmant que :

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ CHILAND (Colette), *Changer de sexe*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 20.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ CHILAND (Colette), *Le transsexualisme, Que sais-je ?*, Paris, Puf, 2003, p. 9.

« le mot est facile à dater. Il se développe en trois étapes. Tout d'abord, Magnus Hirschfeld, un sexologue allemand, l'utilise de manière occasionnelle en 1923, sous la forme *seelischer Transsexualismus* (transsexualisme de l'âme ou transsexualisme psychique) à propos des intersexués. Puis D.O. Cauldwell, en 1949, intitule un article "*Psychopathia transexualis*" et il y rapporte un cas qui correspond à ce qu'on va appeler transsexualisme féminin vers masculin. Enfin Harry Benjamin donne au mot la forme de *transsexualism* qui va s'imposer en une dizaine d'années pour décrire une condition bien particulière, différente du transvestisme ou éonisme. Le mot évoque le franchissement d'une barrière entre les sexes. [...] Il peut être aussi être rapproché de l'idée de transgression : un ordre établi serait violé, qui viendrait de la nature, de Dieu, de la loi humaine qui attache une importance primordiale à la distinction entre deux sexes »⁷⁰.

Pourtant certains transsexuels, ne se sentent pas, même après avoir subi leur transformation chirurgicale, comme un homme ou une femme à part entière mais tel un représentant d'un troisième sexe, qu'il ne faut pas confondre avec l'androgynie ou la bisexualité. A ce sujet, Kate Bornstein, qui était un homme avant de devenir une femme donne son impression :

« Je sais que je ne suis pas un homme – cela au moins est très clair, et je suis arrivé/e à la conclusion que je ne suis probablement pas une femme non plus, enfin pas selon les règles de beaucoup de gens pour ce genre de chose. L'ennui est que nous vivons dans un monde qui insiste pour que nous soyons ou l'un ou l'autre : un monde qui ne prend pas la peine de nous dire exactement ce qu'*est* l'un ou l'autre ». ⁷¹

Dans son ouvrage, intitulé : *The Transsexual Phenomenon*, Harry Benjamin donne la définition suivante des transsexuels mâles : « Les vrais transsexuels se sentent appartenir à l'autre sexe, ils désirent être et fonctionner comme membres du sexe opposé, et non pas seulement apparaître comme tels. Pour eux, les organes sexuels,

⁷⁰ *Ibid.*, p. 9-10.

⁷¹ CALIFA (Pat), *Le mouvement transgenre. Changer de sexe*, Paris, Epel, 2003, p. 335-336.

primaires (testicules) tout autant que secondaires (pénis et le reste), sont des difformités dégoûtantes qui doivent être changées par le bistouri du chirurgien »⁷². Mais selon quelques témoignages, énoncés par des transsexuels, ce dégoût n'est pas toujours présent. Dans son livre, intitulé : *Gender outlaw : On Men, Women and the Rest of Us*, Kate Bornstein déclare à ce sujet qu'il n'avait jamais ressenti de dégoût vis-à-vis de son sexe masculin avant qu'on le fasse disparaître. Voici son témoignage : « je n'ai jamais haï mon pénis, j'ai haï le fait qu'il fasse de moi un homme - à mes yeux et aux yeux des autres. Pour mon bien-être, j'avais besoin d'un vagin »⁷³.

L'opération chirurgicale qui permet de changer sexuellement un homme en femme se nomme la vaginoplastie. Durant cet acte, le chirurgien a pour but de fabriquer un vagin artificiel, en opérant une émasculatation. A l'inverse, la phallosplastie, vise à réaliser un phallus. Chez un sujet féminin, cette opération de chirurgie plastique est accompagnée d'une ablation de l'utérus, des trompes, des ovaires, des ligaments, des dépôts persistants de graisses qui entraînent, par exemple, un nouvel acte chirurgical appelé une mammectomie⁷⁴.

Mais dans d'autres cas, le transsexuel, qu'il soit mâle ou femelle, peut désirer conserver les caractéristiques des deux sexes. Certains individus gardent donc leur sexe masculin mais se font construire une poitrine plus généreuse, grâce à l'implant de prothèses mammaires en silicone. D'autres, qui ont subi une vaginoplastie, ne suivent pas un traitement hormonal pour faire diminuer par exemple leur pilosité masculine. Ils préfèrent conserver et acquérir les caractéristiques des deux sexes.

En mars 2008, la publication d'une image révolutionne les médias. Elle représente un homme enceint. Est-ce un mensonge ou une photomontage ? Cette

⁷² CHILAND (Colette), *Changer de sexe*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 29.

⁷³ CALIFA (Pat), *Le mouvement transgenre. Changer de sexe*, Paris, Epel, 2003, p. 337.

⁷⁴ La mammectomie est un acte de chirurgie plastique qui conduit à la suppression des seins féminins.

histoire est bien réelle. Lorsque la presse internationale découvre Thomas Beatie, il est à son sixième mois de grossesse. Comment est-ce possible ? Avant de devenir un homme, cet américain, âgé de 34 ans, était, dix ans auparavant, une femme. Pour les besoins de sa transformation physique, Thomas (Fig. 112) explique que lorsqu'il était encore Tracy (Fig. 113) (son prénom de femme), il suivait un traitement hormonal à base de testostérone, avait subi une ablation mammaire mais il (elle) avait désiré conserver son appareil génital interne, car il (elle) rêvait, même si il (elle) allait avoir un corps d'homme, d'être un jour mère. Lors de sa rencontre avec sa compagne actuelle, le couple se rend compte que celle-ci est stérile. C'est alors que Thomas Beatie qui a conservé son utérus, se fait inséminer artificiellement et accouche au cours de l'été 2008. Dans un reportage diffusé le 09 février 2009⁷⁵, sur la chaîne câblée *Teva*, le spectateur peut suivre la grossesse de Thomas au fil des mois. Dans ses diverses déclarations, Thomas confesse que cette situation est quelque peu déstabilisante pour lui. Il a du mal à se considérer vraiment comme le père ou plutôt la mère de cet enfant. A la question: « Qu'est-ce que ça me fait d'être un homme enceint ? », il répond : « Je ne me sens pas vraiment mère mais plutôt comme un convoyeur qui prêterait son corps temporairement pour donner la vie. » A ce sujet, la voix off raconte que cette naissance pose un certain nombre de problèmes légaux d'un nouveau genre. En donnant la vie, Thomas deviendrait-il à la fois le père et la mère légale ? Ou bien seulement la mère ? Ou encore seulement le père ?

Le portrait télévisuel de cet homme enceint bouleverse visuellement et éthiquement les rôles qui sont respectivement assignés au corps de la femme et de l'homme. Depuis que les deux sexes existent, c'est le corps de la femme qui est destiné à la procréation. Comment un homme, ou plutôt une femme qui est devenue un homme,

⁷⁵ Voir extraits sur le site internet : http://chaine.teva.fr/cms/display.jsp?id=p2_1012445

peut-il conserver ce droit ? L'être humain est-il entrain de se transformer en une créature hermaphrodite⁷⁶, dont la particularité est de posséder à la fois les organes sexuels mâles et femelles, ou bien de passer d'un sexe à un autre au cours de son existence ?

La définition du mot *matrice*, représente l'utérus ou encore la mère, *la mater*, qui donne la vie et protège ses enfants. En nommant : *Matrix*, une de ses gigantesques œuvres picturales, Jenny Saville choisit de choquer ou au contraire de sensibiliser le public car l'anatomie représentée est bisexuée. L'observation de ce corps trans-genre pose les questions suivantes : Est-il possible qu'un corps transsexuel, dont les organes sont parfois à la fois mâles et femelles, puisse donner la vie à un enfant ? La procréation est-elle seulement accordée aux femmes ?

2. Le désir d'être l'autre et sa construction chez Jenny Saville

Réalisée en 1999, *Matrix* (la matrice) (Fig. 114) représente un corps nu, allongé sur le bord d'une banquette. Comme à son habitude, Jenny Saville réalise sa peinture en appliquant de larges empâtements de matière. Face à cette technique, si le spectateur ne s'éloigne pas de certaines parties de cette huile sur toile, il semble être face à une œuvre abstraite, tant l'application de la couleur paraît sauvage et énergique. Ce n'est qu'en se reculant de plusieurs mètres, qu'il peut appréhender la totalité de cette représentation

⁷⁶ En biologie, il existe trois types d'hermaphrodisme. L'hermaphrodisme simultané existe chez les cochenilles, quelques coquilles Saint-Jacques et autres parasites, sans oublier le cas de certaines fleurs. Il se manifeste par la présence de deux appareils génitaux. Dans ces cas, on peut assister à une autofécondation. L'hermaphrodisme successif ou séquentiel désigne des animaux qui changent de sexe durant leur existence. C'est le cas des crépidules (mollusques marins), du poisson clown et de certains reptiles et batraciens. Enfin, l'hermaphrodisme juvénile précoce est présent chez les espèces gonochoriques (le gonochorisme désigne une espèce animale dans laquelle il existe des individus exclusivement mâles et exclusivement femelles), qui traversent une phase hermaphrodite, mais qui ne produisent pas de gamètes durant leur développement.



Fig. 112. Photographie de Tracy Beatie.



Fig. 113. Thomas Beatie, quelques temps avant son accouchement.

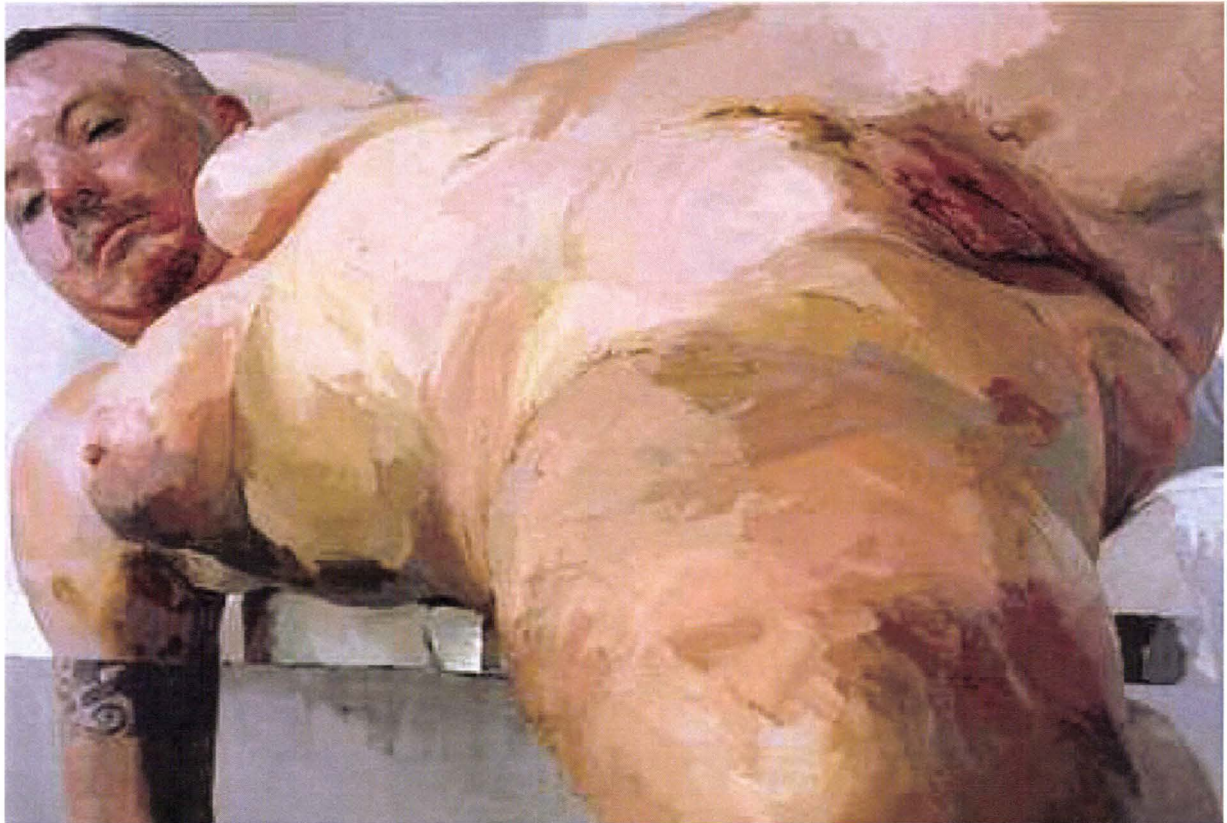


Fig. 114. SAVILLE (Jenny), *Matrix*, huile sur toile, 213 x 305 cm, 1999.

corporelle. Pour réaliser la carnation de son anatomie, Jenny Saville a utilisé un dégradé de carmins, qu'elle a fait varier en y incorporant du jaune (ou de l'ocre jaune), du blanc, du brun et quelques touches de noir bleuté. La lumière de la composition se situe au centre de l'œuvre, au niveau du ventre et de la poitrine. Aux deux extrémités, le sexe et la tête sont légèrement assombris grâce à l'application de différentes tonalités de gris colorés. Ces gris sont également présents dans le fond. Celui-ci est peu visible, car le sujet principal de l'œuvre est le corps que l'artiste a représenté.

A première vue, cette œuvre représente une figure féminine nue, dont les jambes sont écartées afin de mieux exposer son vagin. Ce corps épais, semble basculer, telle une pièce de viande, vers le bas de la toile. Ses seins suivent la gravité du laisser aller de cette anatomie, qui semble être totalement relâchée. Sa chair, rose, adipeuse et flasque, ne véhicule aucune sensualité. De par sa composition, ce premier plan, peut être comparé à *l'Origine du monde* de Gustave Courbet. Mais ce sexe féminin proéminent est très rapidement parasité lorsque notre regard rencontre la tête de ce modèle, qui est située à l'extrémité gauche de l'œuvre. Au lieu de rencontrer un visage féminin, on observe que l'artiste a représenté une tête d'homme massive, à la barbe naissante, aux cheveux courts, et dont le bras droit est tatoué d'un cerclage tribal au niveau du biceps. En relevant sa tête, cet individu semble toiser ou encore provoquer le public. Cette attitude provocante est-elle comparable à celle de la femme nue que l'on examine au centre de la composition du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet ? Est-on face à une exhibition semblable où la représentation de la nudité comme provocation ultime est le sujet principal de l'œuvre ? D'ailleurs, en examinant cette anatomie transgenre, le spectateur peut se demander s'il est face à un collage ou à une réalité anatomique. Ce corps appartient-il à une femme qui aime se travestir en homme, ou est-on confronté à

un homme qui est en train de devenir une femme, grâce au miracle de la chirurgie plastique reconstructrice ? Ou bien est-ce une femme qui a suivi un traitement hormonal à base de testostérone afin d'accentuer sa masculinité qui était déjà sous-jacente ?

Bizarrement, ce corps est plus dérangeant qu'attirant, non à cause de sa bisexualité, ou encore par l'exhibition de ce sexe, mais plutôt à cause de son attitude qui exprime une certaine désinvolture. Cette anatomie semble pendre et être exposée comme une carcasse animale sur une table de boucher. Il serait presque comparable à une seconde œuvre de Jenny Saville où celle-ci représente une dépouille de porc sur une table de découpe.

En ce sens, la monstruosité de cette anatomie n'est pas due à sa bisexualité mais au déséquilibre visuel et psychologique que le spectateur perçoit lorsque celui-ci appréhende avec attention la manière dont Jenny Saville a représenté ce corps hors norme.

En 2004-2005, Jenny Saville renouvelle cette expérience en représentant de nouveau un corps transsexuel. Selon les témoignages de l'artiste, cette œuvre, intitulée : *Passage* (Fig. 115), a été conçue en fonction de l'observation d'une série de photographies sur les travestis réalisée quelques temps auparavant à Rome. L'hybridation de ces corps, attire Jenny Saville. Elle est fascinée par cette nouvelle forme anatomique qui selon ses propres mots : « n'aurait pu exister il y a trente ans⁷⁷. »

Pareillement à *Matrix*, le corps, qu'elle représente, réunit les deux caractéristiques sexuelles. Mais cette fois-ci, la figure féminine, aux cheveux bruns, tirés en arrière, qui est assise ne possède pas un vagin mais un pénis. Son regard est fixé

⁷⁷ *Art press*, n° 298, Paris, Art press, février 2004, p. 28.

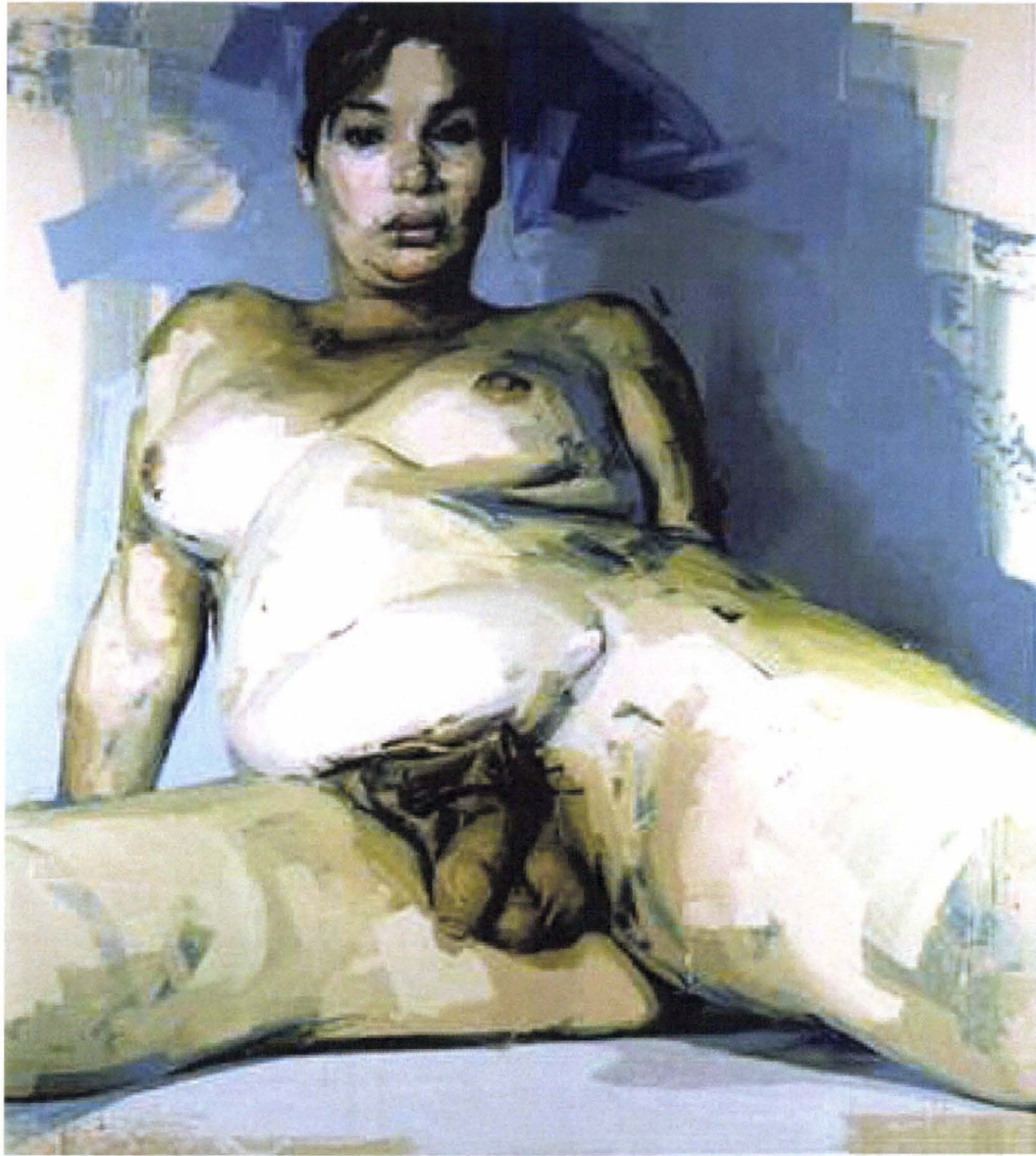


Fig. 115. SAVILLE (Jenny), *Passage*, huile sur toile, 336 x 290 cm, 2004-2005.

sur le spectateur. Sa bouche est pulpeuse. Ses bras sont placés à l'arrière du corps, afin de projeter au premier plan de la toile son sexe inversé.

Au contraire de *Matrix*, Jenny Saville a employé des couleurs froides, telles que le bleu, un jaune vert, du blanc, du noir et seulement quelques touches de carmin, et d'ocre rouge. Le fond aux nuances de bleus, est réalisé grâce à l'application de larges coups de brosses horizontaux et verticaux. La lumière la plus vive est composée de bandes de blanc coloré. Elle est répartie au niveau du torse et de l'ouverture des cuisses. Les zones un peu sombres sont situées sur les épaules, les omoplates, et sur le flan de la cuisse gauche, par l'application d'une ocre jaune, mélangé à une touche de vert. Picturalement, le visage est traité avec plus de minutie que pour le reste du corps. Jenny Saville l'a réalisé en superposant des touches de carmin clair. Les yeux et les cheveux sont noirs, afin d'accentuer la sévérité de l'expression du visage. Le pénis et les testicules, figurés d'une manière assez réaliste, sont peints à partir de l'éclaircissement d'un ocre rouge. *A contrario*, les poils pubiens sont peints d'une manière presque abstraite, par un entrelacement de traits ondulants ocre rouges et noirs. Le sexe, les tétons et le menton sont de la même couleur.

Comme dans la composition de *Matrix*, Jenny Saville fait de nouveau prendre à son modèle, une position qui met en valeur son sexe. Le bassin du modèle est volontairement basculé en avant, et ses jambes sont très écartées. Cette anatomie est comparable à un collage corporel. Est-on face à un corps féminin dont le vagin a été transformé en pénis ? Ou est-on au contraire, en présence d'un homme dont un traitement hormonal à base de progestérone, ajouté à des implants mammaires, lui ont permis de commencer à acquérir un corps de femme, en attendant de subir une phallosplastie pour faire disparaître son pénis ?

La fascination que Jenny Saville voue à l'observation du corps, est particulièrement visible dans la retranscription picturale du traitement de la chair qui s'affaïsse, ou qui se détériore. A ce sujet, elle déclare :

« j'aime les corps en transformation, qu'il s'agisse de blessure ou de chirurgie. Déjà enfant, quand je voyais une fille tomber dans la cour d'école et s'écorcher le genou, je l'observais, fascinée »⁷⁸. Pour elle, son art relève de la pathologie picturale. Pour elle, la peinture sur une palette est semblable à une plaie sanguinolente sur un corps. De même, elle compare les trous qu'elle fait parfois dans ses toiles, à des actes chirurgicaux manqués où par exemple, durant une opération, à laquelle elle avait assisté, un chirurgien esthétique avait passé « sa main au travers de la poitrine d'une femme »⁷⁹.

Dans *Passage*, le mélange corporel entre ces seins obtenus, sans doute, grâce à des implants et ce pénis qui paraît réel, donne à voir une anatomie qui oscille entre l'artificiel et le naturel. A ce propos, Jenny Saville déclare « peindre le passage visuel entre les genres – une sorte de paysage des genres. » C'est ainsi qu'elle propose au spectateur, d'escalader cette anatomie, en partant du pénis, en traversant le ventre, jusqu'à la poitrine, afin d'arriver à la tête.

Ces deux propositions picturales symbolisent-elles la naissance d'un troisième sexe, mi mâle, mi femelle, où l'identité sexuelle n'est plus sujette au dépassement mais à la confusion ?

Dans l'art contemporain, Jenny Saville, n'est pas la seule artiste à représenter dans son œuvre des corps transsexuels. Le photographe Joël-Peter Witkin met en scène aussi ces individus qui symbolisent un troisième genre.

⁷⁸ *Art press*, n° 298, Paris, Art press, février 2004, p. 28.

⁷⁹ *Ibid.*

3. La transsexualité comme idéal chez Joël-Peter Witkin

Selon Germano Celant, Joël-Peter Witkin « tend à se mesurer lui-même contre le Sphinx et l'ange, l'hermaphrodite et le transsexuel, le nain et le géant, la maladie et le délire, parce qu'ils sont chargés d'une ambiguïté positive, celui du passage ou d'une situation intermédiaire qui entraîne la vacillation entre être et non-être, mâle et femelle, vie et mort »⁸⁰. Ces figures contradictoires présentes dans les mythes et les fables, signifient, selon lui, les différences de valeur entre la religion et l'athéisme, la raison et la déraison, l'humain et le divin.

Parmi ces entités qui incarnent la personnification d'une double existence, Joël-Peter Witkin s'intéresse particulièrement au transsexuel, dont l'identité corporelle transcende la distinction entre l'homme et la femme. Pour ce photographe, le corps est le témoin d'une nouvelle conception de la beauté. Il le définit comme une autre incarnation de l'érotisme, qui renverse l'image archétypale de la beauté personnifiée dans le passé par la déesse Vénus. C'est ainsi que dans certaines de ses photographies, il réinterprète des chefs d'œuvres de la Renaissance et du Néoclassicisme en remplaçant des icônes de la beauté hétérosexuelle par des transsexuels.

En 1988, il s'inspire par exemple de la mise en scène créée par Antonio Canova, lorsque celui-ci sculpte *Les Trois Grâces* (Fig. 116), entre 1815 et 1817, mais il substitue les nymphes par trois transsexuels masqués (Fig. 117). Dans la même année, nous citerons sa version (Fig. 118) de *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli (Fig. 119), où la déesse, symbole de la beauté féminine absolue, ne cache plus son sexe, car celui-ci s'est transformé en pénis. D'ailleurs dans cette photographie, Zéphyr et sa

⁸⁰ CELANT (Germano), *Witkin*. Italie, Scalo, 1995, p. 25-26 (traduction en français réalisée par Aurélie Martinez.)

femme, placés dans le registre supérieur gauche (et symbolisés, ici, par un couple d'hommes), semblent être plus intéressés par la vision de ce sexe étranger que par le fait d'accueillir la naissance de la déesse. Néanmoins, l'attitude lascive de La Vénus de Joël-Peter Witkin, ainsi que ses courbes harmonieuses, font presque oublier son sexe contraire, tant notre attention est focalisée par l'expression faciale de cette belle femme pensive.

En 1990, Joël-Peter Witkin réalise de nouveau le portrait d'un transsexuel, intitulé *Man with dog* (homme avec un chien) (Fig.120). Ce titre peut susciter quelques interrogations. Pour quelles raisons, Joël-Peter Witkin a-t-il nommé de la sorte cette œuvre alors que le sujet représenté est visiblement bisexué ? En composant ce titre Joël-Peter Witkin a-t-il seulement considéré le sexe originel de cet individu ?

A première vue, ce cliché montre un corps nu, seulement orné d'un collier, d'une paire de boucles d'oreilles en argent, d'un brassard et d'une mitaine en dentelle noire qui entourent le coude et la main gauche. Quatre photographies miniatures sont également fixées sur son corps, à l'aide de rubans noirs noués sur le milieu des cuisses et des bras. Le modèle tient un petit chien noir, de la race des Pinscher Nains, qui est assis sur un guéridon ouvragé en bois noir. Le fond de la composition est blanc et est encadré d'un rideau noir.

Cette photographie en noir et blanc, accentue les contrastes entre les ombres et les lumières. L'ombre située sur le côté droit de la composition met en valeur le corps diaphane, dont la couleur est aussi claire que celle du fond. L'ombre ne gagne le corps que dans sa partie inférieure, au dessus des genoux, là où le cadrage s'arrête. La lumière est placée de telle façon qu'elle met en évidence les caractéristiques bisexuelles de ce corps. Le pelage bicolore du chien rappelle le contraste noir et blanc du modèle. La

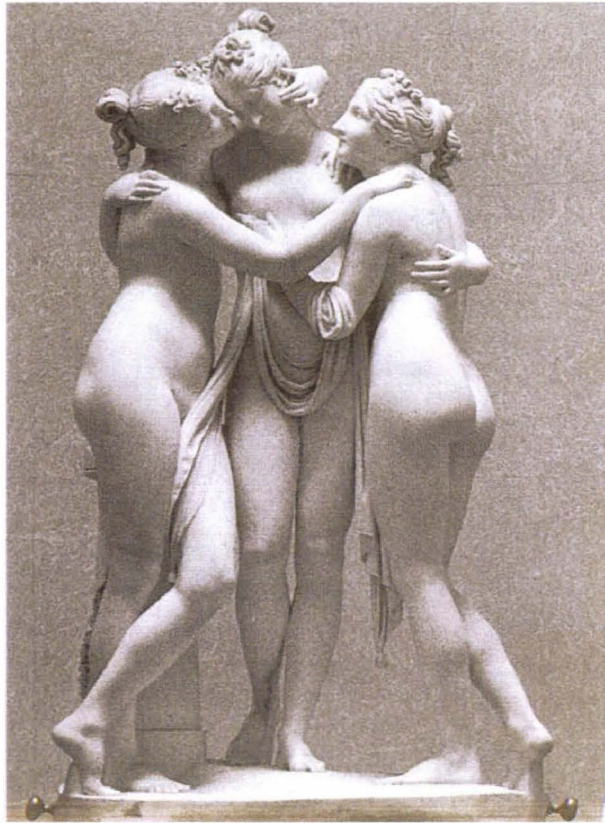


Fig. 116. CANOVA (Antonio), *Les Grâces*, marbre,
173 x 97,2 x 75 cm, 1815-1817.

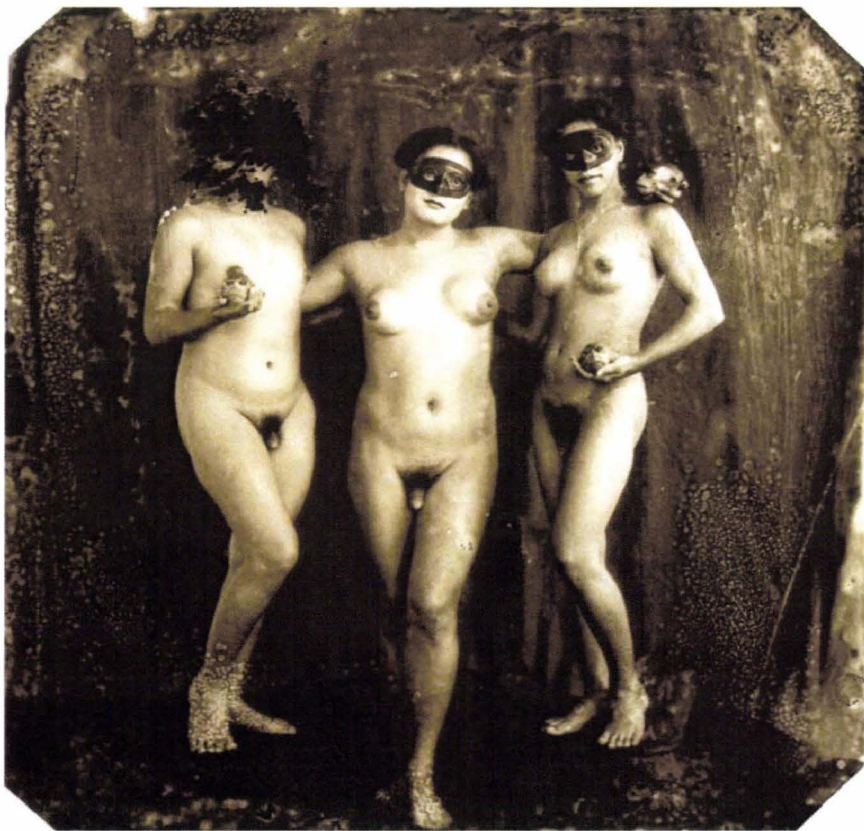


Fig. 117. WITKIN (Joël-Peter), *Les Grâces*,
photographie argentique, Nouveau Mexique, 1988.

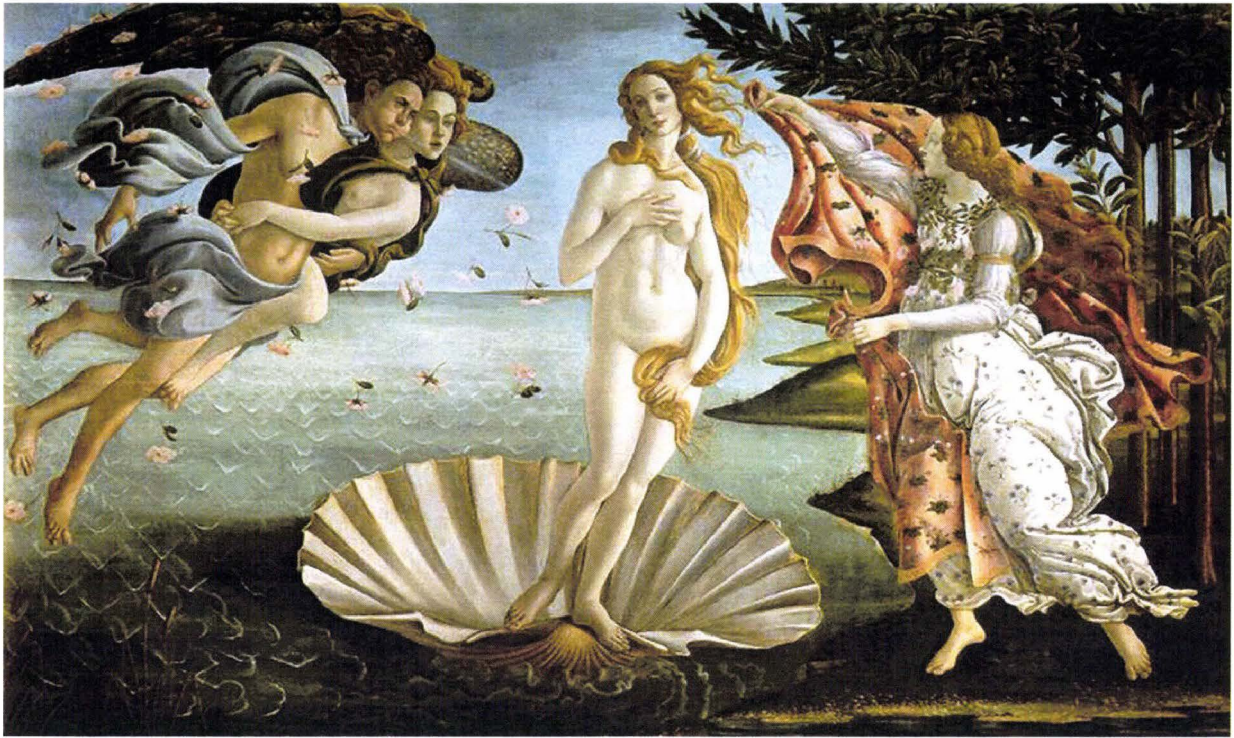


Fig. 118. BOTTICELLI (Sandro), *La Naissance de Vénus*, huile sur toile, 279 x 172 cm, 1485.



Fig. 119. WITKIN (Joël-Peter), *Les dieux de la terre et du ciel*, photographie argentique, Los Angeles, 1988.



Fig. 120. WITKIN (Joël-Peter), *Homme avec un chien*,
photographie argentique, Mexico, 1990.



Fig. 121. MURAY (Nickolas), *Le ruban rouge*.
Portrait photographique de Frida Kahlo, 1938.



Fig. 122 et Fig. 123. KALHO (Frida), *Autoportrait avec un chien Itzcuintli*, huile sur toile, 71 x 52 cm,
1938.

peau pâle de celui-ci est rehaussée par la coiffe, couleur ébène, la dentelle noire, le pubis et le sexe masculin qui sont plus sombres.

Ce corps transsexuel divise la composition en deux parties, car sa morphologie comporte les deux sexes. Le haut montre l'illusion d'une femme, coiffée et parée de bijoux. La scission de la composition se manifeste au niveau inférieur, avec l'apparition d'un phallus. Le petit chien dans la mise en scène, peut interroger le spectateur par sa présence. Dans les tableaux entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, un chien ou un chat, placé à côté d'une femme plus ou moins dénudée, signifiait métaphoriquement son sexe, qu'elle cachait de sa main ou par un drapé, afin d'intensifier l'intensité érotique de la scène. C'est ainsi que Joël-Peter Witkin, introduit un paradoxe ou une provocation en mettant en scène à la fois un petit chien, et le sexe du modèle. A ce sujet, Joël-Peter Witkin déclare exhiber son modèle « comme une sorte de personnage royal du sexe »⁸¹, car « les images attachées à son corps représentent des symboles de déviances et d'amour »⁸².

Joël-Peter Witkin souligne que son modèle vit à Mexico. Cette déclaration s'ajoute à sa ressemblance avec le peintre Frida Kahlo, originaire de la même ville. D'autres similitudes apparaissent entre la photographie de Joël-Peter Witkin et certaines œuvres de l'artiste. Tout d'abord, le transsexuel est coiffé et orné de bijoux presque semblables à ceux que Frida Kahlo portait à son époque. Une photographie intitulée : *Le ruban rouge*, atteste de cette ressemblance (Fig.121). Mais l'analogie ne s'arrête pas là, car Frida Kahlo a peint deux autoportraits où elle se représente, avec un petit chien noir. Le premier se nomme : *Autoportrait avec un chien Itzcuintli* (Fig. 122 et Fig. 123). Le titre du second est : *Autoportrait avec Diego sur la poitrine*.

⁸¹ BORHAN (Pierre), *Joel-Peter Witkin. Disciple et Maître*, Paris, Marval, 2000, p. 59

⁸² *Ibid.*

Le chien *Itzcuintli* désigne une race canine aztèque, mais aussi l'incarnation animale du Dieu de la mort, nommé : *Mictlantecuhtli*. Dans le calendrier aztèque, il symbolisait le dixième jour du mois qui se découpait jadis en vingt jours, sur une durée de 360 jours pour une année. Le dixième jour était donc propice aux funérailles et aux commémorations. A l'époque précolombienne, un chien était sacrifié pour accompagner le défunt dans sa mort et pour l'aider à franchir *la neuvième rivière des morts* en le portant dans son dos. On retrouve cette image dans *l'Autoportrait avec Diego sur la poitrine*, car Frida se représente avec le chien situé dans le haut de sa partie dorsale.

Par conséquent, les deux tableaux de Frida Kahlo expriment-ils une représentation de la mort, qui la hantait à tout instant, à cause de ces graves problèmes de santé ?

De fait, face à cette métaphore sur la vanité, la présence du chien dans la photographie de Joël-Peter Witkin véhicule-t-elle le même symbole, dans le sens où le transsexuel, en tant que représentant des deux sexes, est celui qui maintient l'équilibre entre les contraires, tels que la vie et la mort ?

III

L'identification à l'autre genre

1. Le mime de l'autre sexe

Alors que les transsexuels ont franchi une barrière en choisissant de devenir le sexe opposé au leur ou au contraire en réunissant la bisexualité sur une seule anatomie, certains hommes ou femmes préfèrent imiter l'autre sexe afin de satisfaire leurs fantasmes.

Scientifiquement, un être androgyne est un individu qui possède les caractéristiques physiques des deux sexes. Néanmoins, si ce mot est employé comme un adjectif, afin de qualifier une personne mâle ou femelle, cela signifie que le caractère, le comportement, et l'apparence physique de cet être, sont très proches de ceux de l'autre sexe. En ce sens, cet adjectif peut être attribué à une personne sans pour autant que celle-ci présente une anomalie sexuelle. Cette qualification peut être simplement due à sa physionomie naturelle dont certains détails sont très proches de celle d'une femme ou à l'inverse d'un homme, s'il s'agit d'un sujet féminin.

Même si l'étude du Docteur Von Krafft-Ebing révèle qu'un grand nombre de ces hommes graciles et de ces femmes masculines, ont des tendances homosexuelles, certains d'entre eux sont hétérosexuels. Dans la classification créée par le Docteur Von Krafft-Ebing, concernant son étude sur les différentes possibilités d'homosexualité (où il répertorie les études sur l'hermaphrodisme psychosexuel, l'homosexualité vraie et

l'effémination), celui-ci s'attarde durant quelques pages sur les cas d'individus homosexuels qui présentent une anatomie proche de celle de l'androgyne. Selon ses constatations, « il se trouve des homosexuels chez qui non seulement le caractère et toute la façon de sentir répondent à l'instinct sexuel anormal, mais chez qui encore la conformation du squelette, le type du visage, la voix, etc. se rapprochent de la personne de l'autre sexe, somatiquement en général, et non pas seulement sous le rapport psychique et psychosexuel. [...] Mais le fait, déjà connu de Krafft-Ebing, qu'il n'est pas rare de trouver d'autres anomalies, par exemple de l'épispadie⁸³ et de l'hyperspadié⁸⁴, indique que la séparation stricte avec l'hermaphrodisme n'est pas tout à fait justifiée. Cela se déduit aussi d'une autre circonstance. Si en effet nous ne prenons pas comme point de départ l'homosexualité, mais que nous ayons à examiner des hermaphrodites ou pseudohermaphrodites, nous trouvons fréquemment une tendance à l'instinct sexuel qui ne peut être qualifié que d'homosexuelle »⁸⁵.

Certains individus homosexuels matérialisent leur désir de féminisation en imitant physiquement les femmes. Ce stratagème d'identification permet à un homme de s'approprier l'apparence d'une femme et a contrario la possibilité pour une femme de se déguiser en homme. Le travestissement est « une action ou une manière de travestir, de se travestir »⁸⁶. Le verbe travestir peut signifier : « se déguiser pour une fête ou un rôle de théâtre »⁸⁷. Mais la définition que nous retiendrons est la suivante : l'action de se travestir permet de « prendre l'apparence de l'autre sexe »⁸⁸. Durant la journée, très peu d'individus masculins ou féminins se travestissent. Au XX^e et au XXI^e siècle, des hommes ont modifié et modifient encore leur genre, en se transformant momentanément

⁸³ Epispadias (ou épispadie) est une malformation chez l'homme du conduit excréteur de la vessie (urètre), dont l'orifice est situé sur la face dorsale de la verge.

⁸⁴ L'hypospadias (ou hyperspadié) est une malformation du fœtus masculin, qui se manifeste par l'ouverture de l'urètre dans la face inférieure du pénis au lieu de son extrémité. Cette ouverture peut apparaître sous le gland, au milieu du pénis, ou au niveau du scrotum.

⁸⁵ KRAFFT-EBING (Dr R. Von), *Psychopathia sexualis*, Tome 2, Paris, Pocket, 1999, p. 211.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1445.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

en drag queen dès la nuit tombée. De leur côté, des femmes se métamorphosent en homme, et se font appeler les drag kings. Ce désir d'appartenance à l'autre sexe se manifeste généralement chez les individus homosexuels. « Il s'agit d'homosexuels chez qui le besoin de se sentir femme appartient en réalité à l'essence de la vie sexuelle. Il s'agit ici de cas où l'homosexualité est liée à l'effémination ou bien, quand il s'agit du sexe féminin à la viraginité »⁸⁹. Dans ces cas, « où l'acte se présente comme psychosexuel [...], souvent nous n'avons pas seulement à faire avec le besoin de porter un autre habillement ; nous constatons plutôt que l'individu adopte aussi, dans bien des détails, des qualités de l'autre sexe. Même dans ses mouvements, dans ses occupations, il cherche à ressembler à celui-ci »⁹⁰.

Mais cette envie de se travestir peut aussi être ressentie par certains hétérosexuels. A propos de l'étude d'un patient examiné en psychiatrie, dans son écrit intitulé : *Psychopathia sexualis*, Tome 3, au chapitre XVIII, nommé : *Anomalies sexuelles autres que l'instinct à tendances contraires*, le Docteur R. Von Krafft-Ebing déclare :

« En 1870, C. Westphal a publié le cas d'un homme qui avait l'instinct hétérosexuel, mais qui aimait à s'habiller en femme. Dans tout son être, il manifestait une sensibilité presque complètement féminine et il déclarait que, quand il dominait son instinct de s'habiller en femme, il avait des états d'angoisses qui ne diminuaient qu'après satisfaction de sa manie. C'est pour cela que Westphal créa, en son temps, l'expression de "façon de sentir sexuelle contraire" qui, parce que l'homosexualité a été également reconnue comme qualité sexuelle contraire, s'est peu à peu confondue avec celle-ci, de sorte que la conception d'homosexualité est devenue identique à celle de "façon de sentir sexuelle contraire" »⁹¹. En citant les examens

⁸⁹ KRAFFT-EBING (Dr R. Von), *Psychopathia sexualis*, Tome 3, Paris, Pocket, 1999, p. 24.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

psychiatriques relatifs à ce patient, le Docteur R. Von Krafft-Ebing explique les divergences de diagnostics entre Havelock Ellis et Magnus Hirschfeld. Havelock Ellis : «a supposé qu'il s'agissait d'un indice prononcé de l'hétérosexualité, car l'individu atteint de cette manie se met, pour ainsi dire, dans la peau de la personne qu'il aime, au point de chercher à s'en rapprocher par la façon de s'habiller. Havelock Ellis a aussi combattu l'expression "instinct du travestissement", parce que le malade en question ne voulait pas se déguiser ; au contraire, il choisit un vêtement correspondant à toute sa façon de se sentir et c'est précisément celle-ci qu'il veut exprimer. Les malades en question ne veulent pas cacher par un autre habillement l'apparence propre à leur sexe, mais au contraire ils veulent s'habiller conformément à leur instinct intime. Havelock Ellis a choisi pour ses cas l'expression "inversion sexo-esthétique" »⁹².

« L'individu souffrant de cette anomalie (instinct de porter les habits de l'autre sexe) ne subit pas seulement une inversion du penchant général appartenant à la sphère sexuelle : il a plutôt atteint, en réalité, un état émotionnel spécifiquement esthétique dans cette sphère. Dans son admiration de la personne aimée, il n'est pas satisfait de se restreindre à l'élément normal d'assimilation, il vit tout le processus esthétique en ressentant aussi l'instinct de l'imitation »⁹³.

Dans ce chapitre, le Docteur R. Von Krafft-Ebing énumère les différents cas d'imitation et d'assimilation par rapport à l'apparence féminine, et finit par celui « où le déguisement est recherché pour d'autres raisons ». Il en donne les raisons suivantes : « un individu veut cacher sa personnalité, par exemple pour commettre un crime, ou bien qu'il est l'objet d'un mandat d'arrêt, et que c'est pour lui le meilleur moyen de se soustraire aux poursuites »⁹⁴.

A ce sujet, la véritable histoire de Mademoiselle Savalette de Lange, le célèbre homme-femme qui vécut au XIX^e siècle, est à énoncer. Cet homme dissimula son

⁹² *Ibid.*, p. 22-23.

⁹³ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁴ *Ibid.*

identité sexuelle tout au long de sa vie, en apparaissant aux yeux du monde sous les traits d'une jeune femme. Les psychiatres, comme Colette Chiland, répertorient ce genre d'individu sous l'appellation : « anonymes du passé »⁹⁵, car « ils ont réussi à vivre dans l'autre sexe incognito, découverts seulement au moment de leur mort »⁹⁶.

Dans la préface d'un ouvrage, qui retrace cette supercherie, Frédéric Prot fait d'emblée remarquer que « l'aventure de mademoiselle Savalette de Lange saisit encore par sa singularité. L'énigme persiste tout d'abord puisque l'identité de cette imposture reste opaque. L'entreprise de mystification, ensuite, impressionne par sa durée qui dépasse le demi-siècle »⁹⁷. L'identité réelle de l'homme qui devint cette demoiselle n'a pas été clairement définie. Il aurait emprunté son nom au comte Charles-Pierre-Paul Savalette de Lange qui était en 1789, « garde du trésor royal, comme son père avant lui. [...] Le comte d'Artois, frère de Louis XVI, avait déjà accumulé de colossales dettes quand, auprès des Savalette père et fils, il sollicite le prêt de quelques cinq millions de livres. Cette somme considérable ne sera pas prélevée sur les caisses royales mais sur la fortune personnelle des deux hommes et sur celle que des particuliers leur avaient confiées. En garantie, quelques mois plus tard, en 1790, les deux créanciers reçoivent bon du roi et assignations sur le trésor de ce comte qui a choisi depuis le 16 juillet 1789 de fuir la France anti-absolutiste, comme le feront dans son sillage bon nombre d'émigrés de la noblesse. C'est maintenant auprès de la Convention que les anciens trésoriers royaux vont devoir réclamer le remboursement de la dette. Le pouvoir révolutionnaire reconnaît le bien fondé de leur requête mais on ignore si les Savalette purent rentrer dans leur fonds. Ils meurent, tous deux, à quelques mois d'intervalle, en 1797. Un jeune homme aura eu vent de cette affaire »⁹⁸.

⁹⁵ CHILAND (Colette), *Le transsexualisme, Que sais-je ?*, Paris, PUF, 2003, p. 12.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ HERAIL, *Sur l'homme-femme connu sous le nom de Mademoiselle Savalette de Lange*, Paris, Dilecta, 2006, p. 14.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 16-17.

C'est ainsi que :

« dans les premières années de l'Empire, vers 1804 »⁹⁹, qu' « apparaît une demoiselle de dix-huit ans : Henriette-Jenny Savalette de Lange, fille naturelle du comte Charles-Pierre-Paul. Jusqu'à sa mort en 1858, ce travesti bénéficiera de l'assistance financière de l'Etat et de la générosité bienveillante de certaines des grandes familles de l'aristocratie »¹⁰⁰.

Il ne semblerait pas que l'homme qui incarnait Mademoiselle Savalette de Lange (Fig. 124) ait eu des tendances homosexuelles. Son travestissement lui aurait seulement servi à s'introduire dans la haute société française, afin de profiter de tous les atouts financiers qu'on lui offrait.

Dès son introduction dans la noblesse française ce jeune imposteur, que tout le monde apprécia comme une demoiselle bien éduquée, devint l'ami proche des marquis, marquises, vicomtes, vicomtesses, comtes et comtesses. Durant toute sa vie, il profita de l'argent des autres. En 1824, le comte d'Artois, plus connu sous le nom de Charles X, vint au secours de « la fille de son ancien créancier, en lui allouant une première et une seconde pension »¹⁰¹.

Et même si « l'instauration en 1830 de la monarchie de Juillet flétrit semble-t-il, la validité de ses revendications financières [...] certains des protecteurs de Jenny [...] continuent cependant de veiller sur leur pupille maintenant quinquagénaire. [...] Lorsque cinq ans plus tard, on dressera l'inventaire après décès de ses biens, quelle ne sera la stupéfaction du notaire en exhumant ici et là des meubles de ce mauvais logis, la somme considérable de plus de 150 000 francs »¹⁰².

Dûment entouré, il fut même honoré par plusieurs demandes en mariage. Mais il trouvait toujours une multitude de défauts au plus parfait de ses prétendants. Afin de contourner ce problème, qui devenait de plus en plus préoccupant, il accepta une

⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰² *Ibid.*



SAVALETTE  DE LANGE

Fig. 124. Portrait de Mademoiselle Savalette de Lange.

demande en mariage (qu'il annula plus tard). Afin d'obtenir une reconnaissance légale de l'Etat Civil, il fit « intervenir devant la justice, sept excellents et notables habitants de Paris, qui affirmèrent par forme de témoignage, sous serment (pour tenir lieu de l'acte de naissance non représenté de la future épouse), qu'elle était fille naturelle de M. le comte Savalette de Lange, et que sa naissance datait de 1786 »¹⁰³. Hélas, comme le fait remarquer le récit de son histoire, il fut impossible de retrouver l'identité de sa mère. Ce ne fut donc qu'à sa mort, en 1858, lors de la toilette post-mortem de son corps que les médecins découvrirent, sans doute avec effroi, que cette demoiselle était en fait un homme.

Cette exploration du travestissement à travers les différentes possibilités de déterminations sexuelles, dirigera nos recherches vers la présentation de certains artistes, qui ont introduit ce jeu relatif au passage d'un genre à un autre dans leurs oeuvres. Ces exemples serviront à démontrer qu'un homme peut momentanément s'approprier l'identité d'une femme, en reproduisant son apparence grâce à des artifices comme le maquillage, la tenue vestimentaire, ou encore en modifiant son attitude gestuelle et posturale. Pour illustrer et comprendre comment ces artistes ont momentanément adopté le comportement social du sexe opposé, les transformations sexuées de Marcel Duchamp, Andy Warhol, Michel Journiac seront exposées, jusqu'à découvrir comment le maître en la matière : Pierre Molinier se travestissait quotidiennement sans aucun complexe.

Face aux œuvres choisies, le lecteur constatera que ces exemples ne parlent que d'hommes se travestissant en femme, et non de femmes qui changent de genre pour ressembler à des hommes. Pour corriger cette constatation, nous ferons référence à la

¹⁰³ *Ibid.*, p. 35.

déclaration de Marie-Laure Bernadac, dans le catalogue *Féminin masculin : le sexe de l'art* (réalisé en 1995), où celle-ci énonce quelques exemples.

Selon elle, « si le travestissement se fait le plus souvent de l'homme vers la femme, on remarque depuis quelques années le mouvement contraire. Plusieurs artistes femmes se déguisent en homme. Pour Cindy Sherman (Fig. 125), dont l'œuvre entière repose sur le déguisement, s'identifier aux autres afin d'être toujours la même et toujours différente, ce n'est que prendre une identité parmi d'autres ; mais pour Catherine Opie ou Alix Lambert, il semble qu'il s'agisse de la revendication, parfois militante, d'une virilité qu'on leur a toujours déniée. L'une fait disparaître tout signe de féminité en adoptant une image d'homme grossière et stéréotypée (Fig. 126) [...]. Alix Lambert, elle, adopte le costume trois-pièces élégant et distingué (Fig. 127) [...]. Les artistes actuelles ne cherchent plus, comme dans les années soixante-dix, à dénoncer des pratiques sociales et idéologiques, mais à déjouer toutes les constructions, à miner de l'intérieur le sens convenu »¹⁰⁴.

Comment ces changements identitaires doivent-ils être compris ? Tel que le fait remarquer Marie-Laure Bernadac, ces artistes, nés homme ou femme, sont hantés « par la constitution d'une troisième sexe »¹⁰⁵. Le fait « d'effacer et de déplacer la différence sexuelle »¹⁰⁶ leur procure-t-il une satisfaction personnelle ?

¹⁰⁴ CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Féminin masculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 120-121.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰⁶ *Ibid.*

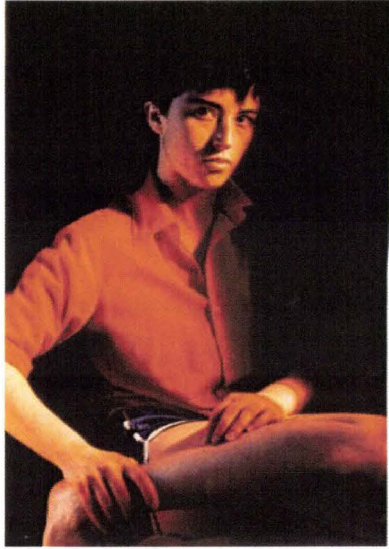


Fig. 125. SHERMAN (Cindy), *Red Shirt/ Untitled # 112*, 1982.



Fig. 126. OPIE (Catherine), *Luigi*, série *Being and Having*, photographie en noir et blanc, 1991.



Fig. 127. LAMBERT (Alix), *Male pattern Baldness* (détail), photographie en noir et blanc, 1993-1994.

2. Portraits de genres ou l'artificialisation du travestissement

A l'automne 1920, Man Ray prend des clichés photographiques, en noir et blanc, de Marcel Duchamp qui s'est travesti pour l'occasion en femme. C'est à ce moment là, que son alter ego au féminin, apparaît. Ce personnage factice mais tellement réel, se nomme Rose Sélavy (Fig. 128, Fig. 129 et Fig. 130). Sur une des photographies (Fig. 128), réalisée en 1921, Rose apparaît sous les traits d'une femme très élégante, qui semble appartenir à la haute société. Elle porte un chapeau très tendance de Germaine Everling et un col en fourrure. Dans un geste de féminité, elle enserme de ses mains délicates (qui sont en réalité celles de Germaine Everling) le col de sa veste, pour souligner les traits de son visage. Cette pause lui donne une allure à la fois mystérieuse et sensuelle. Son maquillage est discret. Ses yeux sont légèrement fardés et ses fines lèvres sont soulignées de rouge. Une grande délicatesse se lit dans son regard. Afin d'expliquer la création de ce personnage, Marcel Duchamp déclare : « j'ai voulu [...] changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, et tout d'un coup j'ai eu une idée: pourquoi ne pas changer de sexe ! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavy. Maintenant c'est peut-être très bien, les prénoms changent avec les époques mais Rose était un prénom bêta en 1920. Le double RR vient du tableau de Francis Picabia, vous savez, l'"Oeil cacodylate" qui est au Bœuf sur le toit – je ne sais pas s'il a été vendu – dans lequel Francis avait demandé à tous ses amis de signer. Je ne me souviens plus comment j'ai signé – ça a été photographié, par conséquent quelqu'un le sait. Je crois que j'avais mis Pi Qu'habilla Rose – arrose demande deux R, alors j'ai été attiré par le second R que j'ai ajouté – Pi Qu'habilla Rose Sélavy. Tout ça, c'étaient des jeux de

mots»¹⁰⁷. Mais cette « inversions des genres concerne aussi bien les retournements de mots, les permutations phonétiques (Éros c'est la vie) que les réversibilités formelles ou les changements de sexes »¹⁰⁸. Suite à sa création, Marcel Duchamp fait intervenir son double au féminin pour signer des écrits et des œuvres, durant les vingt années qui suivront son apparition. Par exemple, au lieu de parapher lui-même une de ses œuvres, intitulée *Fresh widow* (Veuve fraîche), il inscrit en lettres adhésives noires : *Fresh widow*, copyright Rose Sélavy, 1920. C'est d'ailleurs la première œuvre qui sera attribuée à Rose (bizarrement écrit avec un seul « r »). De même, il insinue que Rose a réalisé une seconde œuvre, qu'elle nomma *Why not sneeze Rose Sélavy?* (Pourquoi ne pas éternuer Rose Sélavy ?). Dans son catalogue, intitulé : *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Francis M. NAUMANN décrit la création de ce dédoublement de personnalité :

« Dans les premiers mois de 1921, Duchamp décida que Rose Sélavy serait un nom idéal pour lancer une nouvelle marque de parfum, distribuée entre Paris et New York [...] Il lui fallait d'abord dessiner une étiquette pour la bouteille : il fixa donc une petite épreuve du portrait de Rose Sélavy par Man Ray sur son projet d'étiquette ; suivant ses indications, Man Ray inscrivit ensuite habille le nom du parfum : "BELLE HALEINE / Eau de voilette" (Fig. 131), avant de photographier l'ensemble de la maquette (Fig. 132). Le photographe tira ensuite une épreuve que Duchamp attacha à une bouteille de parfum Rigaud. Sur une étiquette dorée attachée au verso de la boîte contenant le parfum, Duchamp signa "Rose Sélavy" ajoutant – pour la première fois – un second "r" au prénom de Rose ; il dit plus tard qu'il l'avait fait pour susciter l'équivoque sur le verbe anglais arouse ("exciter") »¹⁰⁹. Ce flacon qui avait été vidé de son

¹⁰⁷ DUCHAMP (Marcel), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 151.

¹⁰⁸ CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Féminin masculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 120.

¹⁰⁹ NAUMANN (Francis M.), *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, p. 85.



Fig. 128. MAN RAY, *Rose Sélavy*, photographie en noir et blanc, 1921.



Fig.129. MAN RAY, *Rose Sélavy*, photographie en noir et blanc, 1921.



Fig. 130. MAN RAY, *Rose Sélavy*, photographie en noir et blanc, 1921.



Fig. 131. DUCHAMP (Marcel), *Belle haleine. Eau de Voilette*, 1921.

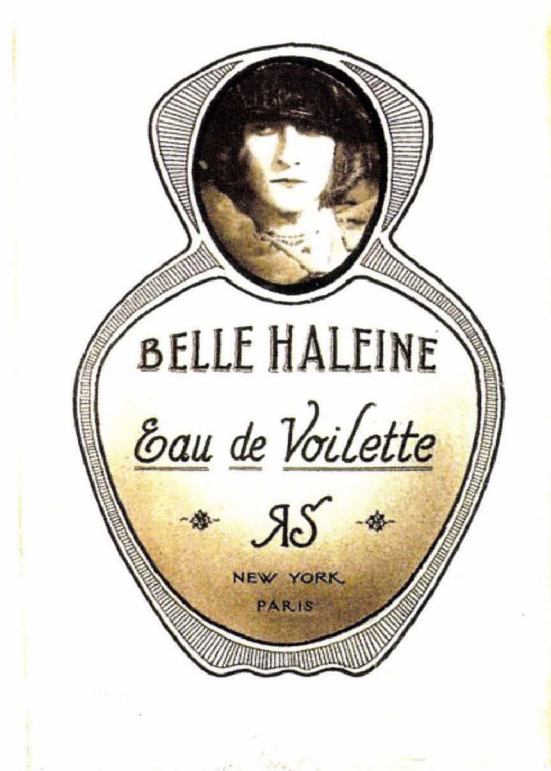


Fig. 132. MAN RAY et DUCHAMP (Marcel),
Belle haleine. Eau de Voilette, photo-collage
et encre, 29,6 x 20 cm, 1921.

contenu et qui était rempli de l'esprit de Rrose, « fut à nouveau photographié par Man Ray et reproduit sur la page de couverture de New York Dada, magazine à numéro unique entièrement maqueté et édité par Duchamp et Man Ray, et publié en avril 1921 »¹¹⁰. Face à cette œuvre, Marie-Laure Bernadac déclare : ce « readymade assisté dont la signification est plurielle ; *belle haleine* renvoie à la contrepèterie érotique : "il y a celui qui fait le photographe et celle qui a de l'haleine en dessous", et le choix d'un parfum comme image de marque dit bien que l'essence immatérielle et indéfinissable de la personnalité de Marcel Duchamp »¹¹¹. De même, dans son livre consacré à Marcel Duchamp, Robert Lebel associe cette soudaine métamorphose androgyne à « l'exemple de Léonard de Vinci, auquel Duchamp avait rendu hommage à sa manière en pourvoyant la Joconde d'attributs masculins »¹¹², ou « faut-il voir dans cette entité féminine (qui fait pendant à l'Udnie de Picabia), le signe, évidemment encore ironique, d'une acceptation dorénavant passive des circonstances »¹¹³?

Les portraits de Marcel Duchamp travesti marquèrent à jamais l'histoire de l'art. En 1981, Christopher Makos avoue s'en être directement inspirés pour réaliser un portrait de Andy Warhol transformé en femme.

A cette époque, l'action de se travestir n'était pas inconnue à Andy Warhol. Il l'avait déjà expérimentée lorsqu'il produisit entre 1981 et 1982, la série de polaroids, nommée: *Self-Portrait in drag* (Fig. 133, Fig. 134 et Fig. 135). Lorsque Andy Warhol changeait de genre, il se faisait prénommer Drella. Il avait créé ce prénom en imaginant une « contraction entre Dracula et Cendrillon, la première faisait allusion à sa manière

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 85 – 86.

¹¹¹ CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Fémininmasculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 120.

¹¹² LEBEL (Robert), *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Fawcus et Bushe, 1959, p. 46.

¹¹³ *Ibid.*

de garder son sang froid et la seconde à son homosexualité »¹¹⁴. Pour devenir Drella, il se faisait poser des perruques blondes, brunes ou poivre et sel. Des maquilleuses lui poudraient le visage pour unifier et éclaircir son teint. Ses yeux et ses sourcils étaient soulignés d'un trait noir. Enfin, on lui redessinait les lèvres d'une façon plus ou moins pulpeuse en les ornementant d'un rouge pur. Dans ces portraits, il ne voulait pas représenter un idéal féminin. Il désirait au contraire transcrire la beauté perdue des femmes, lorsque celles-ci arrivent au crépuscule de leur vie. D'ailleurs sur ces photographies, il ne sourit jamais. Son regard grave, scrute le spectateur, sans doute pour que celui-ci examine avec attention le portrait qui est placé face à lui. Dans le catalogue, intitulé: *Andy Warhol, 365 takes*, par The staff of the Andy Warhol Museum Collection, les reproductions de ces polaroids sont accompagnées de la citation suivante:

« In the sixties, average types started having sex-identity problems, and some people saw a lot of their own questions about themselves being acted out by drag queens. So then, naturally, people seemed to sort of want them around_ almost as if it made them feel better because then they say to themselves, "I may not know exactly what I am, but at least I know I'm not a drag queen" »¹¹⁵.

Une fois traduite, cette déclaration de Andy Warhol signifie: «Dans les années soixante, on observait de nombreux cas de problèmes liés à l'identité sexuelle, et certaines de ces personnes se demandaient si elles devaient se considérer comme des drag queens. Donc naturellement, certaines d'entre elles ont voulu leur ressembler pour savoir si elles allaient mieux se sentir en tentant cette expérience parce qu'elles se disaient à elles-mêmes, "je ne sais pas ce que je suis exactement mais au moins je sais que je ne suis pas un drag queen" »¹¹⁶.

¹¹⁴ THE STAFF OF ANDY WARHOL MUSEUM COLLECTION, *Andy Warhol, 365 takes*, Londres, Thames and Hudson, 2004, p. 301. Traduction réalisée par Aurélie Martinez.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 300.

¹¹⁶ *Ibid.*



Fig. 133. WARHOL (Andy), *Self-portrait in drag*, Polaroid print, 10,8 cm x 8,6 cm, 1981, Solomon R. Guggenheim Museum, Purchased with funds contributed by the Photography Committee, 2005. 2005.68.



Fig. 134. WARHOL (Andy), *Self-portrait in drag*, polaroid, polacolor 2 tranfer print 1998.1.2910, 10,8 cm x 8,6 cm, 1981-1982.



Fig. 135. WARHOL (Andy), *Self-portrait in drag*, polaroid, polacolor 2 tranfer print 1998.1.2910, 10,8 cm x 8,6 cm, 1980.

Pour cet artiste, le fait de se transformer en drag queen, ne pouvait pas l'aider à résoudre ses propres préoccupations ou celles d'autres hommes qui s'interrogent à propos de leur orientation sexuelle. Selon lui, l'acte de se travestir ne pouvait pas répondre à ces questionnements intrinsèques. Il n'avait pas besoin de se travestir en femme pour assumer sa part de féminité due à son homosexualité. Pour lui, il lui suffisait juste de trouver un équilibre entre sa part masculine et sa part féminine. Bien que Andy Warhol ne trouvait pas d'intérêt à se travestir en drag queen ou en transsexuel pour assumer son identité féminine, il avait décidé de garder au plus profond de son être cette dualité sexuelle en l'assumant et en la revendiquant. A ce sujet, comme le fait justement remarquer Bernard Lafargue, dans son écrit, intitulé: *Revoir Molinier de fils Queer paré: un art du sexe comme performance et feu d'artifice*, extrait du catalogue : *Jeux de Miroirs*, où il analyse les œuvres travesties entre autres les *Self-portraits in drag* de Warhol:

« Ce nouveau sexe de l'art n'est "ni féminin ni masculin", comme on l'écrit souvent, ni même hermaphrodite : il est féminin et masculin. Transgenre. "Trans-sexuel", au sens large du terme. Il jaillit d'une *Fontaine* de flux mêlés, non plus à la mode hétérosexuelle ni homosexuelle, mais trans-sexuelle. Un cocktail trouble et moiré, troublant et bizarre. "*Queer*" comme le disait déjà les regardeurs new-yorkais »¹¹⁷.

Cette préoccupation concernant la reconnaissance de l'identité sexuelle devint le sujet central de l'œuvre de Michel Journiac.

« Mais à l'instar de Marcel Duchamp dont l'œuvre n'est réductible à aucune des avant-gardes qu'il traversa, Michel Journiac est un artiste hors norme et hors dogme, qui ne cessa d'inventer – pour les mettre en doute aussitôt – ses propres conditions intellectuelles et esthétiques d'appréciation. A cette différence près avec l'auteur du ready-made que son action ne se limite

¹¹⁷ MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 93.

pas seulement à interroger l'objet d'art ou même son propre corps avec sa fameuse tonsure et son travestissement en Rose Sélavy, mais le fait humain dans sa totalité à travers ses conditionnements fondamentaux : organiques, sociologiques et mentaux, en commençant par le fait humain le plus excentrique et le moins apparemment "conditionné" : être artiste »¹¹⁸.

Dans son œuvre, (qui débute dans les années 1960) Michel Journiac met en scène son propre corps ou celui d'autrui, pour révéler le malaise que celui-ci endure dans une société qui rejette les individus homosexuels. Par son travail artistique, composé de performances, de peintures, de photographies, d'installations et de sculptures, il tend à stimuler la passivité de l'individu, dominée par la société de consommation.

La revendication de son identité sexuelle dans une société qui rejette le droit d'avoir une sexualité autre que celle établie par la norme et la religion devient l'un des thèmes principaux de son œuvre. Pour montrer son mal être, il associe l'homosexualité à la mort car cette revendication sexuelle est condamnée par l'ordre établi. D'ailleurs cette condamnation engendre, chez beaucoup d'homosexuels, un sentiment de culpabilité et de ce fait une intériorisation de l'exclusion qui les maintient dans une image négative vis-à-vis d'eux même et d'autrui. Comme le constate Michel Journiac, l'homosexualité est associée à une maladie mentale, dans le sens où la revendication de cette sexualité ne s'intègre pas au social. A ce sujet, il déclare : « il n'y a pas de maladies mentales en dehors des tumeurs, il n'y a que des faits sociaux, politiques, économiques qui oppriment, qui contraignent les gens à réagir de telle ou telle manière »¹¹⁹. Par cette déclaration, Michel Journiac s'oppose aux théories analytiques de la psychanalyse qui comparent l'homosexualité à un dérèglement du complexe

¹¹⁸ MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 39.

¹¹⁹ MUSEE DE MARSEILLE. *L'art au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marseille, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1996, p.194.

d'Œdipe. Ainsi, Michel Journiac se demande pourquoi met-on tant d'énergie à analyser le psychisme, alors que comme il le défend : « la réalité, c'est le corps »¹²⁰?

En réaction, il réalise en 1972, une planche de quatre photographies, intitulée, *Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie* (Fig. 136). Cette œuvre parodie « la théorie freudienne et plus précisément, un des aspects du complexe d'Œdipe qui postule que l'enfant s'identifie à son père pour conquérir sa mère ou s'identifie à celle-ci pour séduire son père. Si le désir de séduction du père n'est pas dépassé, il engendre pour l'enfant un choix d'objet homosexuel »¹²¹. Michel Journiac créa cette œuvre car il « refusait l'explication psychanalytique qui énonce que ce choix sexuel découle d'un complexe d'Œdipe non résolu. Il leur reprochait, que quoi qu'il advienne, et interprètent toujours à partir d'un problème oedipien, des rapports aux parents, sans tenir compte du contexte social »¹²².

Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie est composé comme une planche de photomaton en noir et blanc, mais à la différence que les personnages pris en photographies ont une identité différente, malgré un jeu de mimétisme identitaire évident. Les deux clichés de la partie supérieure représentent le père de Michel Journiac et Michel Journiac travesti en son père. La partie inférieure montre le portrait de sa mère et de Michel Journiac déguisé en elle. Ces clichés représentent un couple et une tierce personne : leur fils qui les imite presque à la perfection. En incarnant son père, Michel Journiac se vieillit physiquement, mais reste un homme. Par contre, lorsqu'il se travestit en sa mère, il fait fusionner sa propre

¹²⁰ *Ibid*, p.194.

¹²¹ MUSEE DE STRASBOURG. *Michel Journiac*. Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p.92.

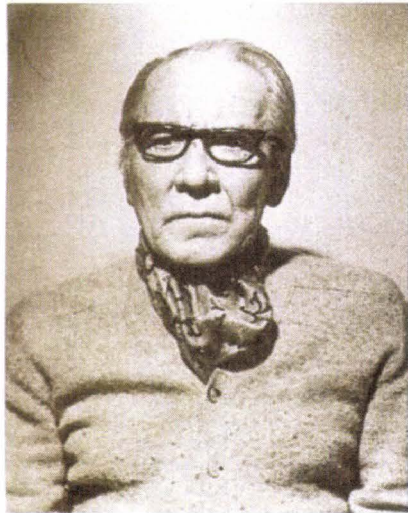
¹²² *Ibid*.

identité sexuelle masculine avec celle de sa mère. En ce sens, par ce quatrième cliché, il incarne les deux sexes, symbolisant métaphoriquement la figure de l'androgynie.

Néanmoins, quelques différences sont à observer entre son père et Michel Journiac, et entre Madame Journiac et son fils. Entre le père et le fils, la différence est visible au niveau de la coiffure. Le père a les cheveux peignés en arrière, tandis que Michel Journiac a une mèche sur le côté droit. De même, le noeud du foulard autour du cou des deux personnages n'est pas tout à fait le même. Celui de Michel Journiac est beaucoup plus bouffant. Il est également intéressant de constater que l'artiste est morphologiquement plus près de sa mère que de son père. La ressemblance entre ces deux personnages est frappante même si l'on observe de légers détails qui les différencient. Le premier est physique. Michel Journiac est beaucoup plus jeune que sa mère, en ce sens celle-ci a le visage plus affaissé et se tient en avant. De fait, Michel Journiac pourrait réellement incarner sa mère durant sa jeunesse. Le second se situe au niveau de la chaîne, que sa mère porte sous des rangs de perles, tandis que Journiac les fait passer par-dessus. A ce sujet, nous citerons Marie-Laure Bernadac qui nous explique que « les vêtements sont traditionnellement des signes d'identification de la différence sexuelle. Ils permettent aussi de montrer et de cacher, de voiler et de se dévoiler »¹²³. En ce sens, en revêtant les habits et les accessoires de son père et de sa mère, Michel Journiac s'approprie momentanément leur identité et le sexe féminin en se travestissant en sa mère.

Ce travestissement révèle un réel questionnement identitaire car Michel Journiac ressemble très fortement à ses deux parents. Ce n'est qu'en portant des accessoires : les habits de son père et ceux de sa mère, et un ajout de perruque (pour imiter la coiffure de

¹²³ CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Féminimasculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 121.



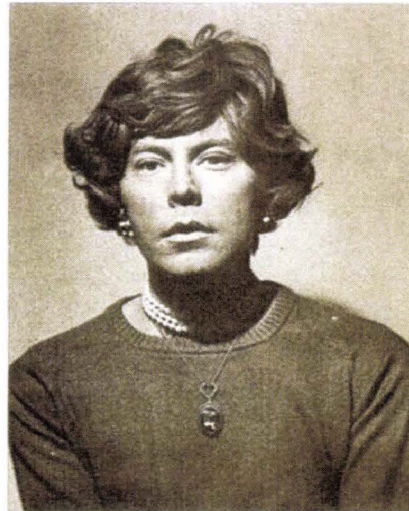
PERE : Robert Journiac travesti en Robert Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Robert Journiac



MERE : Renée Journiac travestie en Renée Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Renée Journiac

Fig. 136. JOURNIAC (Michel), *Hommage à Freud*,
constat critique d'une mythologie travestie,
envoi postal, impression sur papier,
29,7 x 21 cm (verso), 1972.

sa mère), qu'il arrive à leur ressembler trait pour trait dans les moindres détails. Face à ces portraits comparatifs, nous remarquons que Michel Journiac travesti en Robert Journiac s'apparente très fortement à Michel Journiac travesti en Renée Journiac, insinuant qu'il serait possible que Robert Journiac ressemble à sa femme, Renée Journiac. Ainsi, il se crée un curieux jeu de ressemblance entre le mari et la femme, produit par l'identification mimétique de leur fils passant du travestissement de l'un vers l'autre. Il émerge une ambiguïté dans les rapports et les rôles au sein de cette famille où le fils devient son père ou sa mère et où les parents semblent se ressembler comme frère et sœur. En ce sens, le fils peut devenir le mari de sa mère ou inversement l'épouse de son père, parodiant ainsi la théorie du complexe d'Œdipe « où l'enfant s'identifie à son père pour conquérir sa mère ou s'identifie à celle-ci pour séduire son père »¹²⁴. Et comme les sous titres le signifient, les parents entrent eux aussi dans un jeu de travestissement de leur propre identité. Que faut-il comprendre lorsqu'on lit sous le portrait du père : « Robert Journiac travesti en Robert Journiac »¹²⁵ et sous la photographie de la mère : « Renée Journiac travestie en Renée Journiac »¹²⁶ ? Il serait logique que nous soyons confrontés à une nouvelle série photographique où le père se travestirait en sa femme et Renée Journiac en son mari. Ce possible échange identitaire entre deux conjoints de sexe opposé serait-il à son tour rejeté de la même façon par une société qui a déjà du mal à accepter l'homosexualité d'un fils ? Enfin, peut-on affirmer comme l'exprime Lydie Pearl, dans son article intitulé : *Economie sans frontière et monnaie de sang*, qu'en produisant cette œuvre : « Michel Journiac nous montre qui il est, une identité ambulante entre deux rôles, une personne autre, étrangère au code

¹²⁴ MUSEE DE STRASBOURG. *Michel Journiac*. Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 92.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁶ *Ibid.*

social en vigueur et qui abolit, non pas la différence entre les sexes, mais le principe d'opposition entre les sexes »¹²⁷ ?

Dans la continuité de cette représentation qui tend à dénoncer toutes les possibilités de déstabilisations mentales liées au symptôme de l'homosexualité, instaurées par la société, Michel Journiac réalise en 1975, une seconde série photographique où il se met de nouveau en scène avec ses parents, et qu'il intitule : *L'inceste* (Fig. 137, 138, 139 et 140). Bizarrement, malgré son sujet tendancieux, cette œuvre n'est pas pour autant censurable ou inacceptable, car elle est mise en scène de façon stéréotypée et humoristique, sous la forme d'un roman photos. Elle fait sourire le spectateur, plus qu'elle ne le choque. Ici, Michel Journiac nous maintient comme pour *Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie*, dans une parodie qui annule tous les aspects négatifs et néfastes du sujet traité.

La première photographie extraite de cette série (composée de neuf photomontages), représente les mêmes trois protagonistes que dans *Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie*. On y observe le portrait de Robert Journiac (le père), de Renée Journiac (la mère) et enfin de Michel Journiac (le fils). Mais ici, l'accent est plutôt mis sur le nom de famille : Journiac, car les prénoms ne sont signifiés que par la première lettre du prénom de chacun¹²⁸. Pour cette planche, comme à son habitude, Michel Journiac réalise des portraits semblables à ceux des photographies d'identité.

Les huit autres clichés sont présentés différemment. Mais la composition d'ensemble, est la même pour chacun d'entre eux. Du second au neuvième, la mise en scène, établie par Michel Journiac, est toujours la même. A gauche, un couple de deux

¹²⁷ QUASIMODO, *Fictions de l'étranger*, N°6, Montpellier, Association Quasimodo, 2000, p. 183.

¹²⁸ Pour le père : « r. », qui correspond à Robert. Pour la mère : « r. », qui signifie Renée. Et enfin pour le fils : « m. », comme Michel.



père : r. journiac



mere : r. journiac



filis : m. journiac

Fig. 137. JOURNIAC (Michel), *L'inceste* (extrait), action photographique,
9 photomontages, 50 x 80 cm, 1975.



Père-amant Fils-garçon-amant

Fils-voyeur

Fig. 138. JOURNIAC (Michel), *L'inceste* (extrait), action photographique,
9 photomontages, 50 x 80 cm, 1975



Mère-amante Fils-fille-amante

Fils-voyeur

Fig. 139. JOURNIAC (Michel), *L'inceste* (extrait), action photographique,
9 photomontages, 50 x 80 cm, 1975



Fils-fille-amante Fils-garçon-amant

Fils-voyeur

Fig. 140. JOURNIAC (Michel), *L'inceste* (extrait), action photographique,
9 photomontages, 50 x 80 cm, 1975

personnages enlacés (les acteurs sont à chaque fois différents d'un cliché à l'autre) est représenté, tandis qu'à droite, à chaque fois, Michel Journiac est reconnaissable, mais il est habillé d'une façon différente (et se surnomme: *le fils-voyeur*). Chacune de ces planches est sous-titrée.

En voici la liste:

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1) <i>Père-amant Fils-garçon-amant</i> | <i>Fils-voyeur</i> (Fig. 138) |
| 2) <i>Père-amant Fils-fille-amante</i> | <i>Fils-voyeur</i> |
| 3) <i>Mère-amante Fils-garçon-amant</i> | <i>Fils-voyeur</i> |
| 4) <i>Mère-amante Fils-fille-amante</i> | <i>Fils-voyeur</i> (Fig. 139) |
| 5) <i>Fils-père-amant Fils-mère-amante</i> | <i>Fils-voyeur</i> |
| 6) <i>Fils-fille-amante Fils-garçon-amant</i> | <i>Fils-voyeur</i> (Fig. 140) |
| 7) <i>Fils-fille-amante Fils-fille-amante</i> | <i>Fils-voyeur</i> |
| 8) <i>Fils-garçon-amant Fils-garçon-amant</i> | <i>Fils-voyeur</i> |

L'inceste désigne des relations sexuelles entre personnes dont le degré de parenté interdit le mariage. C'est-à-dire entre un père et son fils ou sa fille, entre une mère et son fils ou sa fille, entre un frère et une sœur, entre un frère et son frère et enfin entre deux sœurs. C'est ainsi que Michel Journiac offre, visuellement, au spectateur, toutes les possibilités d'inceste qui peuvent apparaître au sein d'une famille composée d'un père, d'une mère, de deux filles et de deux fils. Dans les photomontages, désignés : *Père-amant / Fils-fille-amante / Fils-voyeur*, *Mère-amante / Fils-fille-amante / Fils-voyeur*, *Fils-père-amant / Fils-mère-amante / Fils-voyeur*, *Fils-fille-amante / Fils-garçon-amant / Fils-voyeur*, et *Fils-fille-amante / Fils-fille-amante / Fils-voyeur*, Michel Journiac apparaît travesti en son père, en sa mère, en deux sœurs imaginaires et en un frère jumeau, qui lui ressemble trait pour trait. Dans toutes ces scènes d'incestes sous entendues (car elles ne montrent pas l'acte sexuel) Michel Journiac se dédouble, ou se

fractionne en trois personnages identiques. Il est à la fois l'un des protagonistes (accompagné de son vrai père ou de sa véritable mère), ou si besoin est, les deux acteurs qui commettent l'inceste, sans omettre le *filis-voyeur* qui est présent dans toutes les scènes. A travers ces différents photomontages, son identité varie de l'incarnation de sa propre personnalité à six autres personnages. Il tient, ainsi, le rôle des identités féminines, en imitant les personnages de sa mère et de ses deux pseudo sœurs, sans négliger deux autres acteurs masculins, par l'incarnation de son père et de son frère imaginaire. Dans les photomontages où son père et sa mère véritables ne sont pas présents (mais où Michel Journiac tient leur rôle), tous les membres de la famille se ressemblent comme des frères et des sœurs, car ils sont tous incarnés par l'artiste. Le corps de Michel Journiac (travesti ou pas), en devient le point de référence identitaire.

Mais à force de voir Michel Journiac se travestir en tous personnages issus d'une même famille réelle ou imaginaire, où il passe d'un sexe à l'autre, le spectateur tend à se demander si cet artiste n'est pas en train de perdre sa propre identité ? Faut-il comprendre cette quintessence de travestissements comme une quête de reconnaissance vis-à-vis de l'autre ou comme une revendication de sa propre identité sexuelle qu'il souhaite afficher ?

Ce jeu de travestissement fait partie intégrante de l'œuvre de Michel Journiac. Un an, avant la réalisation de *L'inceste*, en 1974, il devenait une épouse modèle dans *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*. Il réalise cette œuvre exquise, comme une série de photographies, comparable à celle que l'on pourrait extraire d'un roman photos. Dans chacun de ces clichés, on observe une *femme ordinaire* faire ses tâches quotidiennes que l'artiste a intitulées : *le réveil, le message, la lessive* (Fig. 141), *l'arrivée au travail, le pointage, le travail, le raccord* (Fig. 142), *le repas de midi, le café, la cigarette, le départ au travail, la sortie du travail, le métro, les courses, l'achat,*



Fig. 141. JOURNIAC (Michel), *24 heures de la vie d'une femme ordinaire, la lessive*, photographie, 1974.



Fig. 142. JOURNIAC (Michel), *24 heures de la vie d'une femme ordinaire, le raccord*, photographie, 1974.



Fig. 143. JOURNIAC (Michel), *24 heures de la vie d'une femme ordinaire, la strip-teaseuse*, photographie, 1974.



Fig. 144. JOURNIAC (Michel), *24 heures de la vie d'une femme ordinaire, le play-boy*, photographie, 1974.

la cuisine, l'arrivée du mari, la vaisselle, le coucher. Cette femme a aussi des rêves. Elle désire un *amant*. Comme toutes les femmes, elle a des fantasmes et elle voudrait devenir: une *dame en blanc*, une *putain*, une *lesbienne*, une *cartomancienne*, une *cover-girl*, une *femme travestie en homme*, une *strip-teaseuse* (Fig. 143), une *reine*, une *communiant*e, une *mariée et enfin une veuve*. Elle désire également connaître *la maternité, l'allaitement, le viol, un play-boy* (Fig. 144) et *l'enlèvement*.

Bien que cette œuvre possède un grand aspect humoristique, elle permet à Michel Journiac de dénoncer le manque de liberté de la femme au début des années 1970. Pour expliquer son opinion, il répond à une interview, dans le magazine hebdomadaire : *Marie-Claire*, paru au cours de l'année 1973-1974. En voici un extrait : « Je n'avais pas la prétention en m'habillant en femme pendant 24 heures de mettre à nu toute la complexité de la condition féminine. Je voulais plutôt illustrer un certain nombre de situations, les expérimenter avec mon propre corps, amener le public à se poser des questions, montrer aux femmes combien elles sont piégées et aux hommes, ce qu'ils peuvent faire d'une femme »¹²⁹. Toutes les tâches de la vie quotidienne de la femme qu'il incarne sont calquées et dépendent du bien être de son mari. Cette aliénation débute dès le réveil jusqu'au coucher. Cette épouse est totalement dévouée et soumise à son époux et semble ne pouvoir s'échapper de la vie ennuyeuse, banale et sans intérêt. Son allure est celle d'une bourgeoise, qui doit être distinguée, bien éduquée, maniérée, ou encore bien habillée et bien coiffée (en suivant les conseils donnés par les magazines de mode). Face à tous ces codes sociaux qui lui sont dictés, elle ne peut s'échapper que grâce à ses rêves et à ses fantasmes, en sachant qu'ils ne se concrétiseront peut-être jamais. D'ailleurs, certains de ces fantasmes peuvent paraître un

¹²⁹ Extrait du texte sur le site internet : http://www.exporevue.com/magazine/fr/journiac_24h.html

peu excessifs ou décalés. Nous citerons par exemple : *la dame en blanc*, *le viol*, *la communiant*, *la mariée* (alors que cette *femme ordinaire* est déjà mariée). De même les planches de *la femme travestie en homme* et de *la lesbienne* peuvent paraître incongrues ou excessives. Elles révèlent pourtant les principales revendications sociales de Michel Journiac, en faisant par exemple référence à la reconnaissance de son homosexualité.

En analysant ces différentes œuvres, il est évident que Michel Journiac passe d'un sexe à un autre avec beaucoup d'aisance. Pour cet artiste, le travestissement devient un moyen d'expression pour dénoncer les carcans instaurés par la société, dans laquelle il revendique son homosexualité, mais aussi d'autres libertés comme celles des droits des femmes dans les années 1970. Ces jeux identitaires doivent-ils conduire le spectateur à s'interroger sur le monopole que la société détient vis-à-vis de son corps ? La revendication d'une identité corporelle autre ou un non respect des normes sociales est-il encore possible ? Sera-t-il à toute évidence rejeté à son tour ?

Tous ces artistes, se sont servis de ces changements d'appartenance sexuelle pour interpellier le public sur des sujets de société. Marcel Duchamp s'est travesti en Rose Sélavy pour produire un coup d'éclat, pour surprendre une nouvelle fois le public. Mais ce travestissement doit-il être perçu comme une provocation, car comme il le déclarait lui-même : il aurait pu prendre aussi comme pseudonyme un nom juif ? Au début du XX^e siècle, quel autre homme qu'un artiste aurait osé dévoiler sa nouvelle identité féminine aux yeux du monde ? Cinquante ans plus tard, Andy Warhol fit son autoportrait en apparaissant lui aussi travesti en femme. Par là même, il désira montrer aux homosexuels, qu'il n'était pas nécessaire de changer d'apparence pour accepter leur identité sexuelle. Enfin, les séries de travestissements présentes dans l'œuvre de Michel

Journiac, ne sont pas non plus anodines. Grâce à des transformations physiques, il met en scène ses problèmes intimes à travers son œuvre. Son œuvre lui permet de revendiquer son mal être en tant qu'homosexuel dans une société qui n'accepte pas la divergence sexuelle.

Néanmoins, l'acte de travestissement ne fut que passer dans l'œuvre de ces artistes, au contraire de Pierre Molinier où il fut partie intégrante de sa vie et de son œuvre: Pierre Molinier. A ce propos, Olivier Le Bihan en citant Jean-Didier Vincent, dans un extrait de la préface du catalogue *Pierre Molinier/ Jeux de Miroirs*, déclare : « Molinier n'appartient pas à l'histoire de l'art mais à l'histoire de l'homme, c'est de la sociologie, c'est de la psychologie, ce n'est pas de l'art, ni même de l'art brut »¹³⁰.

3. Du travestissement au transvestissement chez Pierre Molinier

Avant de s'intéresser au quotidien de Pierre Molinier, nous allons présenter certains individus qui étaient exhibés dans les foires et les cirques au début du XX^e siècle, afin que les spectateurs viennent examiner leur bisexualité physique (qui était loin d'être toujours véridique).

Ces *hommes-femmes* étaient presque tous mis en scène de la même manière. Sur les photographies qui les représentaient, ils posaient presque totalement nus ou portaient des costumes de scène qui accentuaient leur dualité sexuelle. Visuellement, il semblait qu'un trait vertical avait été tracé au centre de leur corps pour séparer sur le côté droit, leur partie masculine et sur le côté gauche, leur anatomie féminine (ou inversement,

¹³⁰ MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 5.

selon les cas). C'est ainsi que leur bras et leur pectoral gauches étaient soigneusement musclés, tandis que sur la partie opposée on observait un sein féminin, un bras fin et du vernis sur les ongles de la main.

Une sculpture que Robert Gober réalisa en 1991 (Fig. 145) est sensiblement comparable à ces étranges anatomies qui semblaient être plus factices que réelles. Cette œuvre représente un torse bisexué car il est marqué d'un sein féminin sur le côté gauche et de l'autre côté, d'un téton masculin recouvert de poils. La forme de cette sculpture est comparable à une espèce de sac que l'on a rembourré pour le faire ressembler à un torse qui s'affaisse. Mais de face, ce buste est paradoxalement hyperréaliste dans le traitement de la couleur et de la matière car elles imitent la pigmentation et la texture de la peau humaine. Robert Gober y a aussi soigneusement implanté des poils.

L'anatomie de ces *hommes-femmes* semblait être fait à partir du collage de la moitié d'un corps féminin et de la moitié d'une anatomie masculine. L'habit de scène était aussi composé de deux parties afin de signifier la réunion des deux sexes. La moitié d'un slip était par exemple cousu avec une demi culotte en dentelles. De même, la jambe masculine était poilue et se finissait par une chaussure de boxeur, tandis que de l'autre côté, elle était soigneusement rasée, ou recouverte d'un bas qui se terminait par le port d'une chaussure à talon. Même si ces êtres étaient mis en scène de la sorte pour faire fantasmer le public, on observait que leur sexe était toujours dissimulé sous un drapé, par un boa ou tout simplement caché d'une main. Leur nom de scène était composé de la réunion d'un prénom masculin et féminin. Parmi eux, nous citerons : Freida-Fred Van (Fig. 146), né en 1908, à New York. Il donnait des représentations érotiques au Palace Of Wonders, dans les années 1930. En France, Albert-Alberta



Fig. 145. GOBER (Robert), *Sans titre*, 1991.

Karas, fit carrière jusqu'à la fin de sa vie, mais sa bisexualité physique semblait ne pas être véridique. Il fut photographié vers 1945, par Lisette Model, qui exécutait alors une série de clichés sur le cirque (Fig. 147 et Fig. 148). En 1920, l'australien Josephine-Joseph (Fig. 149), se faisait aussi appeler : le « double paradoxe sexuel ». Il joua son propre rôle dans le film *Freaks*, mis en scène par Tod Browning. Enfin, nous mentionnerons Bobby Kork (Fig. 150), « le moitié homme, moitié femme ». Ses représentations étaient très populaires car il était quasiment le seul à faire son numéro totalement dénudé, en dissimulant seulement son sexe. Mais lui aussi était soupçonné de ne pas être un véritable hermaphrodite.

Ces différents acteurs de shows à connotations érotiques, étaient-ils vêtus de la sorte dans la vie courante, ou seulement pendant la durée de leur spectacle ? Nous pensons que non. Ces mises en scène corporelles étaient juste réservées au public.

Certains hommes portent au quotidien des sous-vêtements féminins car comme ils l'expliquent, ils en ressentent le besoin. Le fait de porter des dessous, destinés à l'autre sexe, leur procure un bien être, une excitation sexuelle ou leur permet de faire ressortir la féminité qui est cachée au plus profond de leur masculinité. Pourtant la plupart de ces hommes n'ont pas forcément des tendances homosexuelles. De la manière dont l'explique, Marie-Laure Bernadac : « Tout comme les cheveux, les vêtements sont traditionnellement des signes d'identification de la différence sexuelle. Ils permettent aussi de montrer et de cacher, de voiler et de se dévoiler ; leurs matières, satin, velours, cuir ou soie sont empreintes de sensualité. [...] Pour Gotscho, le jeu avec le vêtement remplace le jeu avec le corps »¹³¹.

¹³¹ CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Féminin masculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 121.

Pierre Molinier, dont la vie et l'œuvre semblent être totalement confondues, était fasciné par certains détails physiques et vestimentaires qui caractérisent la séduction féminine. A ce propos, Michel Bénézech fait remarquer, dans son ouvrage intitulé : *La chair de l'âme*, que: « ses deux principales paraphilies¹³² semblent avoir été son fétichisme pour les jambes des deux sexes, porteuses de bas, et de chaussures à talons hauts, et son goût persistant pour le maquillage »¹³³.

Dans le tome 2 de *Psychopathia sexualis*, le Docteur R. von Krafft-Ebing donne la signification du mot *fétichisme*. Voici sa définition : « quelle que soit la voie par laquelle s'est allumé l'étincelle d'amour, c'est seulement par suite de l'individualisation que toute partie du corps, toute qualité du partenaire est trouvée belle. A la vérité, c'est souvent aussi primairement, une qualité de telle ou telle partie du corps, ou telle ou telle qualité de l'âme éveilleront l'amour. Le primaire et le secondaire se mélangent ici de telle sorte que parfois nous ne pouvons pas les séparer. Malgré tout, on peut retenir fermement que la plupart des gens sont sexuellement excités par des qualités déterminées de l'autre sexe. Nous en avons déjà une indication générale dans la foule des annonces pour mariages. L'un demande une blonde, l'autre une brune ; l'un recherche une femme potelée, et l'autre une femme mince ; de même, une jeune fille cherche un homme jeune, et une autre un homme plus âgé, ou aussi un homme avec des qualités déterminées du corps et de l'âme. Parfois la prédilection pour une qualité déterminée peut aller si loin, qu'il faut la considérer comme morbide »¹³⁴.

¹³² La paraphilie est une activité sexuelle qui est considérée comme anormale. Un paraphile se distingue par une préoccupation de l'objet ou d'un comportement au point de dépendre de cet objet ou du comportement pour parvenir à une satisfaction sexuelle. Les fétichistes, masochistes, voyeuristes, exhibitionnistes, etc. sont des paraphiles.

¹³³ BÉNÉZECH (Michel), *La chair de l'âme*, Lormont, Les Bords de l'Eau, 2007, p. 75.

¹³⁴ KRAFFT-EBING (Dr R. Von), *Psychopathia sexualis*, Tome 2, Paris, Pocket, 1999, p. 7-8-9.



Fig. 146. Photographie de Freida-Fred Van.



Fig. 147. MODEL (Lisette), *Albert-Alberta, Hubert's Flea Circus de la 42e rue, New York*, épreuve à la gélatine argentique, 34,4 x 27,4 cm, vers 1945.



Fig. 148. Affiche du spectacle de Albert-Alberta.



Fig. 149. Joséphine-Joseph dans le film *Freaks* de Tod Browning.

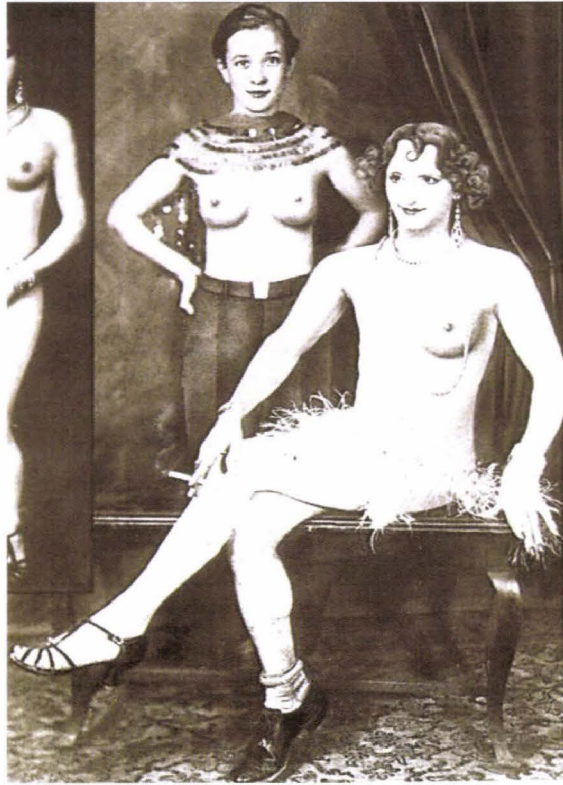


Fig. 150. Photographie représentant Bobby Kork.

« D'après Binet ("Du fétichisme dans l'amour", Revue philosophique 1887), Krafft-Ebing a nommé fétichisme la prédilection pour de telles qualités physiques ou psychiques. En fait, l'enthousiasme érotique pour une qualité déterminée, pour des parties du vêtement, pour la forme d'une partie du corps, rappelle fréquemment l'adoration de reliques, d'objets bénis ou sacrés, d'idoles. Dans l'histoire des religions, on parle aussi de fétiche en ce cas »¹³⁵.

Dans la suite de son explication le Docteur R. von Krafft-Ebing différencie deux types de fétichisme : celui qu'il considère comme normal et le pathologique. Ce dernier « présente un grand intérêt psychiatrique, et à l'occasion médico-légal, mais en outre un notable intérêt social. Le fétichisme pathologique peut se rapporter à des parties du corps, à des objets sans vie, qui pourtant sont presque toujours des parties du vêtement. Nous l'observons aussi bien dans l'amour hétérosexuel que dans l'homosexuel. Il n'est pas facile de tracer une frontière précise entre le fétichisme normal et le pathologique. L'anormal consiste en ce qu'une impression partielle concentre en elle l'intérêt sexuel, de telle sorte, que toutes les autres impressions pâlisent à côté et deviennent plus ou moins indifférentes. [...] il est hors de doute qu'au domaine pathologique appartiennent ces cas où tout instinct manque pour le coït et où l'instinct génital ne se rapporte qu'à des actes sexuels avec l'objet du fétichisme. Toute fois, pour cela, nous ne devons pas la puissance génitale comme l'objet décisif, mais bien seulement l'instinct en soi. Souvent, le fétichiste pathologique est tout à fait en état d'avoir des rapports sexuels normaux, en s'aidant par exemple des représentations de l'imagination »¹³⁶.

Pour illustrer ce propos, le Docteur R. von Krafft-Ebing prend comme exemple le cas du fétichiste de la chevelure. On se donne du plaisir en visualisant l'image mentale des cheveux qu'on contemple ou caresse.

Pierre Molinier était un fétichiste des jambes et de tous les attributs qui servaient à les ornementer afin de sublimer toute l'excitation sexuelle qu'elles représentaient à ses yeux. Il ne nia jamais ses tendances fétichistes envers les jambes des femmes (Fig. 151).

¹³⁵ KRAFFT-EBING (Dr R. Von), *Psychopathia sexualis*, Tome 2, Paris, Pocket, 1999, p. 7-8-9.

¹³⁶ *Ibid.*

Lors de l'entretien qu'il accorda, en 1972, à Pierre Chaveau, il confie que cette fascination remontait à son enfance. A ce propos, Pierre Chaveau lui posa la question suivante: « et vous votre fétichisme pour les bas, les talons, ça vous est venu quand »¹³⁷?, Pierre Molinier répondit simplement :

« oh, moi depuis toujours !... Ma mère était couturière... elle avait des petites employées, c'était l'époque des jupes longues. Je devais avoir 2, 3 ans, je marchais à quatre pattes. Je me mettais sous les jupes et je leur touchais les cuisses, je leur touchais les jambes, les bas et alors les petites... je devais leur toucher la chatte certainement un peu. Alors je leur embrassais les cuisses, et, vous savez, j'étais heureux d'être sous les jupes... [...] C'était l'époque des bas de fils avec des espèces d'ajourés sur les côtés en dessin, alors je leur touchais les cuisses »¹³⁸. Il rajouta : « après ça a été les jambes de ma sœur qui m'ont excité... depuis l'âge de 8, 10 ans, même avant... J'étais amoureux des jambes de ma sœur et après j'étais amoureux de mes jambes. Je me foutais sur le lit et je regardais mes jambes. Alors ma sœur me disait : "tu te regardes les jambes ?" Oui il me semble que je vois les tiennes. Alors je me mettais ses bas et ses souliers... Le fétichisme, voyez-vous »¹³⁹.

Selon Roland Villeneuve « toute la psychopathie de Molinier tient dans »¹⁴⁰ l'« observation médicale »¹⁴¹ suivante :

« Cette autosatisfaction est en tous points comparable à celle qu'éprouvait une "malade" de Krafft-Ebing: "Je ne sais pas d'où cela vient, mais je m'excite sur mon propre pied et ce n'est pas seulement mon pied, mais aussi ma jambe et surtout le bas de la cuisse, qui offre pour moi un charme. J'aime à m'asseoir sur une chaise de façon à pouvoir étendre mes jambes devant moi en les posant sur une autre chaise, ou à m'asseoir sur un canapé dans le même but, de façon à observer mes pieds et mes jambes; de préférence chaussés et que mes cuisses inférieures soient

¹³⁷ MOLINIER (Pierre), CHAVEAU (Pierre), *Molinier : Entretien avec Pierre Chaveau 1972*, Bordeaux, Opales/ Pleine page, 2003, p. 23.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁰ MOLINIER (Pierre), *Le Chaman et ses créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve, William Blake & Co, 1995, p. 14.

¹⁴¹ *Ibid.*



Fig. 151. MOLINIER (Pierre), *Les Jambes de la poupée*, Frac-collection Aquitaine.

recouvertes de bas. C'est surtout le côté interne de mes chaussures qui m'offre un charme, précisément à l'endroit où le coup de pied est le plus voûté, et c'est pour cette raison que je me fais faire des chaussures avec hauts talons, parce que le haut coup de pied m'excite" (Observation 344) »¹⁴².

Mais à l'âge de ses dix huit ans, sa sœur fut emportée par la grippe espagnole. Il s'enferma dans la chambre où était exposé son corps, prétexta qu'il désirait prendre quelques photos d'elle, afin d'admirer en secret une dernière fois ces jambes qu'il aimait tant. En revenant sur ce moment, lors de son entretien, Pierre Chaveau lui demanda : « Quand vous avez violé le cadavre de votre sœur c'est pour le fétichisme »¹⁴³? La réponse de Pierre Molinier fut la suivante :

« Ah ça ? C'est parce que... Ma sœur je l'avais photographiée. J'avais dit à mes parents : surtout ne me dérangez pas alors j'ai fermé la porte à clé. Elle était morte... [...] On l'avait habillé en communiante, elle avait des bas noirs ; je lui ai caressé les jambes un peu. Ça m'a fait de l'effet, je me suis mis sur elle, j'ai joui, sur son ventre, morte. Elle était jolie quand même, elle était très jolie, même morte, et alors comme ça, le meilleur de moi-même est parti avec elle [rires], elle était très bien ma sœur, elle avait des jambes sensationnelles... elle avait de jolies jambes »¹⁴⁴. Pierre Molinier tirait donc son plaisir de la contemplation ou de caresses exercées sur les jambes de son entourage féminin, de ses partenaires sexuelles ou encore de ses propres jambes. Mais ce n'était pas les jambes nues qui l'excitaient. Il fallait qu'elles soient gainées de bas noirs ou à résilles. Pour lui, les sous-vêtements féminins étaient une source d'excitation sexuelle. Il était attiré par les femmes qui portaient des corsets, des gaines, des soutiens gorge à balconnet, des porte-jarretelles, des voilettes, des hauts de forme, sans oublier des chaussures à talons aiguilles qu'il affectionnait le plus. A ce sujet, dans son entretien accordé à Pierre Chaveau, il parle de sa rencontre

¹⁴² *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁴³ MOLINIER (Pierre), CHAVEAU (Pierre), *Molinier : Entretien avec Pierre Chaveau 1972*, Bordeaux, Opales/ Pleine page, 2003, p. 26.

¹⁴⁴ *Ibid.*

avec Hanel, une jeune femme qui était aussi « une fétichiste des bas et des souliers à talons hauts »¹⁴⁵. Il eut quelques aventures avec elle et il réalisa des photos en sa compagnie. Pierre Molinier s'amusait à donner plus de hauteur à ses escarpins, pour magnifier l'allure de ses jambes. Il les agrémentait également de godemichés (Fig. 152) pour pouvoir pratiquer des autosodomies. Selon le témoignage de Michel Bénézech, Pierre Molinier était bisexuel. « Hétérosexuel, Pierre Molinier eut de nombreuses aventures féminines, amenant ses maîtresses au domicile conjugal, ce qui, en surcroît de ses nombreuses frasques, conduira son épouse à se séparer de lui en 1951, puis à demander le divorce qu'elle obtiendra en 1961. Mais le peintre eut aussi quelques rares aventures homosexuelles, et un de ses élèves nous affirma que Pierre Molinier pratiquait sur lui le cunnilinctus anal »¹⁴⁶. A ce sujet, dans son entretien avec Pierre Chaveau, où celui-ci lui demandait : « avez-vous déjà couché avec un homme »¹⁴⁷? Pierre Molinier avoua avoir eu une liaison avec un certain Skin Do¹⁴⁸. Il avait été attiré par lui car il portait des bas et surtout parce qu'il « avait des jambes magnifiques »¹⁴⁹. Mais comme il l'affirmait, le sexe du partenaire lui était égal. A ce sujet, il déclarait : « moi que ce soit un homme ou une femme, pourvu qu'il ait de belles jambes et ... qu'il se rase surtout, parce que je n'aime pas les poils... les belles jambes m'excitent, que ce soit un homme qui se mette des bas avec porte-jarretelles et qui ait les jambes bien rasées, les jambes bien faites, ça m'excite autant qu'une femme »¹⁵⁰.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁶ BÉNÉZECH (Michel), *La chair de l'âme*, Lormont, 2007, p. 74.

¹⁴⁷ MOLINIER (Pierre), CHAVEAU (Pierre), *Molinier : Entretien avec Pierre Chaveau 1972*, Bordeaux, Opales/ Pleine page, 2003, p. 34.

¹⁴⁸ Selon Jacques Abeille, Skin Do était un travesti qui se produisait dans des cabarets en tant que danseuse nue. Grâce à la chirurgie, il devint une femme.

¹⁴⁹ MOLINIER (Pierre), CHAVEAU (Pierre), *Molinier : Entretien avec Pierre Chaveau 1972*, Bordeaux, Opales/ Pleine page, 2003, p. 34.

¹⁵⁰ *Ibid.*



Fig. 152. MOLINIER (Pierre), *Soulier godemiché*.

Pierre Molinier s'habillait en homme lors de ses sorties, en portant néanmoins de temps à autre « des bas de femmes, y compris sous un complet-veston »¹⁵¹. Lorsqu'il était dans l'intimité, sa tenue préférée était d'être en robe de chambre sous laquelle, il dissimulait une tenue de travesti et en particulier une paire de bas qui mettait en valeur ses jambes. D'ailleurs, dès qu'il accordait un entretien, à son domicile, il avait pour habitude de dévoiler cette tenue intime. Lorsqu'il se mettait en scène dans des séances photographiques, il incarnait *le Chaman*, un être mi-homme, mi-femme, dont le sexe masculin était soit en érection (Fig. 153), soit dissimulé entre les jambes, ou encore effacé grâce à la magie du photomontage (Fig. 154).

Dans les premières lignes du texte de présentation du catalogue : *Le Chaman et ses Créatures*, Roland Villeneuve donne sa propre définition du mot chaman. Telle est sa déclaration :

« Pour qui s'en rapporte aux dires des ethnologies et des théologiens, le Chaman forme un être à la fois bizarre et ambigu. On le dit capable du meilleur et du pire. Tantôt planant sur les sommets, tantôt rôdant dans la poussière. Tel jour ouranien, tel autre diabolique, il commande, non sans superbe, aux éléments ; infléchit le destin ; s'en va plonger au plus profond de l'Érèbe et, dans le même temps, s'abandonne aux turpitudes de la chair. C'est par des voies interdites qu'il accède à la connaissance et, tandis que la débauche bat son plein qu'il acquiert le plus vif concept de la divinité. [...] Prêtre, sorcier, danseur et travesti, le Chaman se complaît dans l'aura dionysiaque, la confusion et le chaos. Son monde est celui de la mystique à – rebours, de la magie, de l'extase et du sexe. Mais cet univers orgiastique — assez limité, il faut le reconnaître, finirait par laisser ses adeptes, si l'Art ne venait éclairer parfois le cercle où ils se meurent. A cet égard, Pierre Molinier fait partie des élus »¹⁵².

¹⁵¹ ABEILLE (Jacques), *Pierre Molinier, présence de l'exil*, Bordeaux, Opales/ Pleine page, 2005, p. 67.

¹⁵² MOLINIER (Pierre), *Le Chaman et ses créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve, William Blake & Co, 1995, p. 11.

D'ailleurs, comme il l'explique, Pierre Molinier était : « natif du troisième décan du Bélier et, de ce fait, despotique, sensuel et passionné ; prêtre manqué n'ayant gardé de son passage au séminaire que l'attrait des chasubles et des surplis ; artiste jusqu'au bout des ongles et psychopathe convaincu, Molinier apparaît comme l'archétype du chaman occidental »¹⁵³.

En examinant les photographies de Pierre Molinier travesti, Michel Bénézech le compare à l'androgynisme primordial platonicien dont la particularité est de posséder les deux identités sexuées. Afin de mieux comprendre cette comparaison, une référence à l'extrait du *Discours d'Aristophane*, où l'androgynisme primordial est décrit, paraît essentielle. Selon l'explication d'Aristophane :

« Il y avait trois sortes d'hommes : l'homme double, la femme double et l'homme-femme ou androgynisme. Ils étaient de forme ronde, avaient quatre bras, quatre jambes et deux visages opposés l'un à l'autre sur une seule tête. Vigoureux et audacieux, ils tentèrent d'escalader le ciel. Pour les punir, Zeus les coupa en deux, leur tournant le visage du côté de leur coupure, afin que la vue du châtiment, les rendit plus modestes, et chargea Apollon de guérir la plaie. Mais dès lors chaque moitié rechercha sa moitié, et quand elles se retrouvaient, elles s'étreignaient avec une telle ardeur de désir qu'elles se laissaient mourir dans cet embrassement de faim et d'inaction. Pour empêcher la race de s'éteindre, Zeus mit par-devant les organes de la génération qui étaient restés par derrière. De cette manière les hommes purent apaiser leurs désirs et enfanter, et c'est ainsi que l'Amour rétablit l'unité primitive. Chacun de nous n'est donc qu'une moitié d'homme, et cherche sa moitié. Ceux qui proviennent des androgynismes aiment le sexe différent du leur ; les femmes qui proviennent de la double femme primitive aiment les femmes, et les hommes qui proviennent de la division du double homme aiment les hommes, et ce sont les meilleurs. Lorsque chaque moitié rencontre sa moitié, l'amour les saisit

¹⁵³ *Ibid.*



Fig. 153. MOLINIER (Pierre), *Le Chaman*, photomontage, variante, courtesy galerie Kamel Mennour.

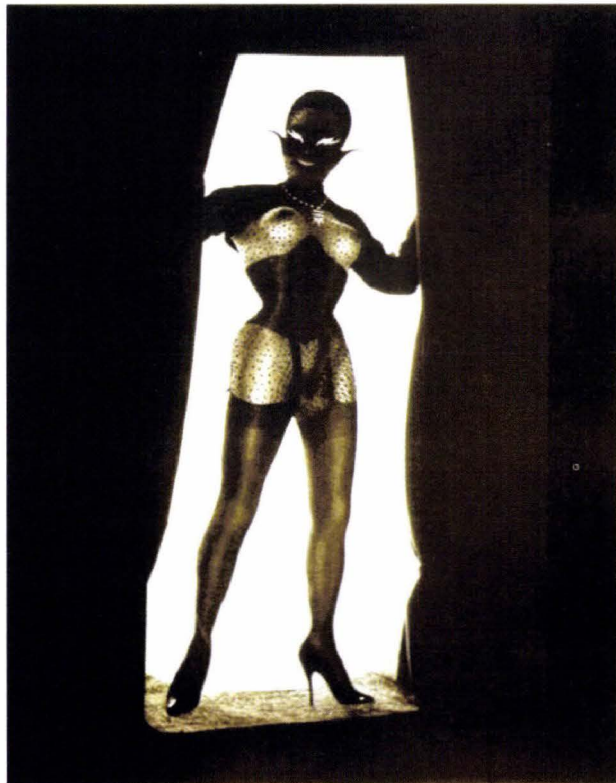


Fig. 154. MOLINIER (Pierre), *Le Chaman*, photomontage, courtesy galerie Kamel Mennour.

d'une si merveilleuse façon qu'elles ne veulent plus se séparer : elles aspirent à se fondre ensemble et à refaire ainsi l'unité primitive.»¹⁵⁴

A la lecture de cette description, comme le fait remarquer Jean Libis dans *Le mythe de l'androgynie*, ces êtres fantasmatiques, après avoir été séparés de leur moitié ne veulent plus en être désunis dès qu'ils se retrouvent, au point de se laisser mourir dans les bras l'un de l'autre. Ces couples recomposés ne sont-ils pas comparables à la sculpture de Brancusi, nommé : *Le baiser* (Fig. 155) ? A ce sujet, Jean Libis déclare : « le sculpteur Brancusi, dans son œuvre intitulée "le baiser", confond les amants dans un amalgame de pierre qui efface les différences de sexes en même temps qu'il efface les signes extérieurs de la vie : l'androgynie ici surgit dans la pétrification d'un parallélépipède minéral approximatif, où n'a plus place la fluidité des phénomènes biologiques »¹⁵⁵. Dans ce cas précis, l'amour est lié à la mort, comme Eros est lié à Thanatos. En se retrouvant, les moitiés ne veulent plus être séparées, jusqu'à mourir d'inaction.

« Ainsi la mort apparaît en un premier sens comme le corrélat de l'apparition du sexe ; l'homme sexué souffrant d'une situation dont il comprend mal les termes – car les actes des dieux ne nous sont jamais tout à fait intelligibles – et à laquelle il ne voit pas d'issue se laisse sombrer dans la mort qui efface toutes les tensions. Ici l'Androgynie perdu, et définitivement perdu, relégué comme réminiscence de ce qui fut la Nature humaine, signifie que la vie hic et hunc, empêtrée dans une sexualité aporétique ne vaut la peine d'être vécue »¹⁵⁶.

De même, mais selon une approche artistique, tout à fait différente, une des œuvres contemporaines de Louise Bourgeois, intitulée : *Seven in bed* (Fig. 156), datant de 2001, est figurativement comparable à ces créatures. Bien que la signification de cette sculpture soit quelque peu divergente par rapport à l'extrait cité ci-dessus, sa

¹⁵⁴ PLATON, *Le Banquet*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 16-17.

¹⁵⁵ LIBIS (Jean), *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1991, p. 256.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 255-256.

composition figurative est tout fait à comparable à l'illustration physique des différentes déterminations sexuelles énoncées par Platon. Cette œuvre montre sept corps sexués, semblables à des poupées chiffon, de couleur rose, couchés et entrelacés les uns avec les autres sur un lit. La particularité de ces figures est que certaines d'entre elles possèdent deux têtes fusionnées sur un seul corps (Fig. 157). Cette dualité céphalique, leur permet d'embrasser aussi bien des partenaires qui se trouvent devant et derrière elles. Cet entrelacement de corps représente les prémisses de l'acte sexuel, qu'il soit hétérosexuel ou homosexuel. D'ailleurs, dans son explication pour justifier la production de cette œuvre, Louise Bourgeois déclare avoir voulu représenter des actes sexuels incestueux fantasmés, entre elle, ses frères, ses sœurs et ses parents lorsque durant son enfance, ils se retrouvaient tous ensemble dans le lit parental.

En poursuivant l'analyse du discours d'Aristophane, Sigmund Freud, dans le chapitre des *aberrations sexuelles*, extrait des *Trois essais sur la théorie sexuelle*, donne son avis à propos de ces représentations sexuelles. Il compare ce texte à « la plus belle illustration de la théorie populaire de la pulsion sexuelle »¹⁵⁷. Pour lui, il énonce clairement « la séparation de l'humain en deux moitié - homme et femme - qui aspirent à s'unir de nouveau dans l'amour »¹⁵⁸ que la métaphore «des hommes pour qui l'objet sexuel n'est pas représenté par la femme, mais par l'homme, et des femmes pour qui il n'est pas représenté par l'homme, mais par la femme»¹⁵⁹. « On appelle de telles personnes des "sexuels contraires", ou mieux, des invertis, et le lui-même est appelé *inversion* »¹⁶⁰. Il remarque trois sortes d'invertis : Les « absolus, c'est-à-dire que leur objet sexuel ne peut être qu'homosexuel », les « amphigènes (hermaphrodites psychosexuels), c'est-à-dire que leur objet sexuel peut aussi bien appartenir au même

¹⁵⁷ FREUD (Sigmund), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 38.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*



Fig. 155. BRANCUSI, *Le Baiser*, pierre, 28 x 26 x 21,5 cm,
1907-1908, Muzeul de Arta, Craiova.



Fig. 156. BOURGEOIS (Louise), *Seven in bed*, tissu et acier inoxydable, 29,5 x 53,3 x 53,3 cm, 2001.

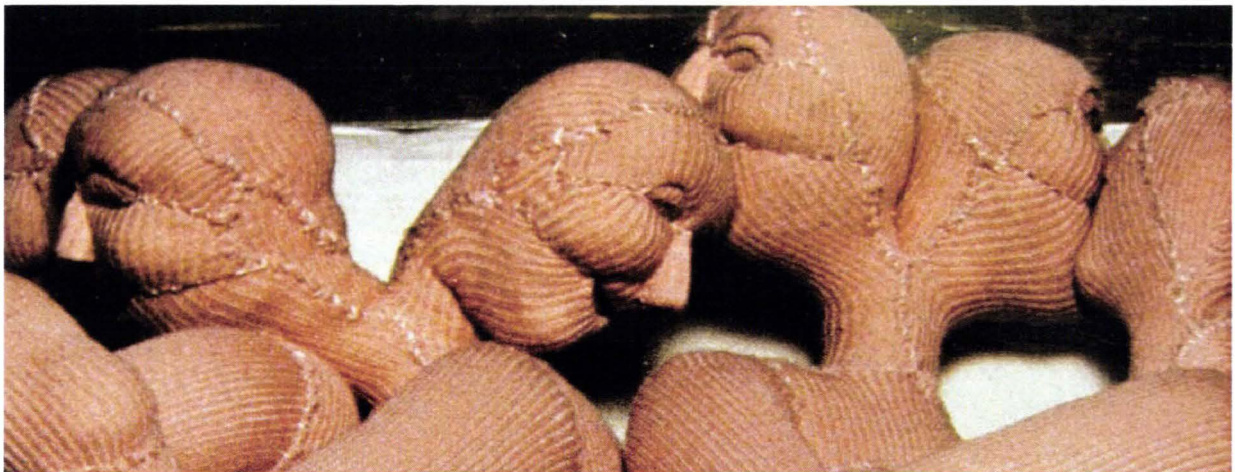


Fig. 157. BOURGEOIS (Louise), *Seven in bed* (détail), tissu et acier inoxydable, 29,5 x 53,3 x 53,3 cm, 2001.

sexe qu'à l'autre ». Enfin, il cite les « occasionnels, c'est-à-dire que, sous certaines conditions externes, parmi lesquelles l'inaccessibilité de l'objet sexuel normal et l'imitation viennent au premier plan, il leur arrive de prendre pour objet sexuel une personne du même sexe et de tirer satisfaction de l'acte sexuel consommé avec elle »¹⁶¹.

Même si le personnage du *Chaman* est comparable à la figure de l'androgyme primordial, qui symbolise la bisexualité, Pierre Molinier se disait plus attiré par les femmes que par les hommes. A ce propos, comme le rapporte Françoise Garcia : Pierre Molinier « se disait *lesbien*. Ainsi exprimait-il son rêve d'être femme pour mieux aimer les femmes mais aussi se séduire lui-même dans le reflet du miroir »¹⁶². En qualifiant Pierre Molinier de cet adjectif, Françoise Garcia ne s'arrête pas à la première définition de ce terme qui désigne l'homosexualité féminine. Selon elle, ce terme peut être également expliqué de la manière suivante : « être lesbien, c'était renoncer à dominer, comprendre l'autre jusqu'à renoncer, ne plus être ni homme ni femme, pour mieux retrouver l'autre »¹⁶³. La perception de Françoise Garcia, vis-à-vis de cet artiste était la suivante : « lesbien, il l'était aussi dans la vie quotidienne. Fustigeant les idées convenues, il se moquait des offuscations hypocrites, provoquait, profanait, s'exhibait sans scrupule, laissant sa porte ouverte aux marginaux, à ceux qui vivaient dans le secret la question du genre. Molinier était un être libre, [...] convaincu de l'union des contraires, de l'union originelle, où le masculin et féminin se confondent dans la dynamique de ses photomontages »¹⁶⁴.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶² MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 13.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

Pierre Molinier réunissait physiquement les caractéristiques masculines et féminines lorsqu'il incarnait le *chaman*. Dans son livre, intitulé : *Pierre Molinier, présence de l'exil*, Jacques Abeille fait la description du personnage, que l'on peut observer sur la couverture du catalogue, nommé : *Le chaman et ses créatures*. En voici le portrait : « l'image initiale est celle de l'initié paré de ses atours, écartant deux pans de ténèbres tandis que le fond lumineux devant quoi elle se dresse perfore de son éclat son masque obscur »¹⁶⁵. Ce double fantasmatique, comme le décrit Jacques Abeille, semblait avoir investi le corps de Pierre Molinier au quotidien. Lors de leur première rencontre, Jacques Abeille se demanda s'il était face à Pierre Molinier lui-même ou à ce fameux double. Voici la description de cette rencontre :

« Molinier vint nous ouvrir la porte palière. Il était enveloppé d'une vaste robe de chambre d'un bleu profond et j'aperçus qu'il portait des chaussures de femmes à talon-aiguille qui surélevaient sa taille. [...] sans cesser de discourir car il était très en verve, il s'empara du masque qu'il tenait prêt et d'un volte se défit de son enveloppe. Le chaman était devant nous. Il s'agissait d'une ravissante petite femme dont les jambes fuselées étaient gainées de bas de soie tendus sur ses cuisses par les jarretelles d'une guêpière qui lui étranglait la taille et faisait saillir des fesses admirablement rondes que ne dissimulait guère une étroite culotte, elle aussi de soie noire. Du rebord supérieur de la guêpière surgissaient les pectoraux et les épaules nerveuses d'un éphèbe. La peau d'un pâle ivoire était sans défaut. Sous de longs gants noirs boutonnés au dessus du coude, frémissaient des mains menues et déliées. La noire frontière des gants et de la guêpière marquait la jonction du masculin et du féminin chez cet androgyne juvénile, mais le cou et le menton commençaient d'avouer un autre âge. Les lèvres même, quoique fort bien dessinées, montraient la crispation propre aux porteurs de dentier. Elles étaient ombrées d'un terrible masque, neutre d'expression mais d'un rouge agressif et profond d'où jaillissait en flots intarissables la voie aigrette et chantante d'un homme plus que sexagénaire »¹⁶⁶.

¹⁶⁵ ABEILLE (Jacques), *Pierre Molinier, présence de l'exil*, Bordeaux, Opales/ Pleine page, 2005, p. 71.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 71-72.

Il poursuit en ajoutant : « Ce que le fil des mots me contraint de reconstruire étage par étage : femme de la pointe du pied à mi torse, garçon jusqu'au cou, vieil homme soupçonné jusqu'aux lèvres et démon rouge jusqu'au crâne couvert d'une résille »¹⁶⁷. A la lecture de cette description où le corps vieillissant de Molinier pouvait encore donner l'illusion de certaines parties du corps féminin, nous nous référerons à une réflexion sur l'ambiguïté du passage d'un genre à un autre que Jacques Abeille développe un peu plus tard dans son ouvrage. En revêtant par exemple une guêpière qui met en valeur les fesses et la poitrine, « qu'on le veuille ou non, on se sent un peu femme. Quand on est une femme, on est un peu plus soi-même, la sensation est nettement plus troublante quand on est un homme. Est-ce à dire qu'il suffirait à un homme de se laisser aller pour franchir cette fameuse barrière des sexes ? En clair : connaître, voire s'appropriier le jouir féminin »¹⁶⁸? Pour donner une illustration mythique à cette interrogation, Jacques Abeille introduit l'exemple de Tirésias qui comme il le déclare, fut le seul à avoir « le privilège de pouvoir être homme ou femme au gré de son caprice »¹⁶⁹.

Dans l'Antiquité, la légende de Tirésias était interprétée selon trois versions différentes. Malgré quelques variantes, elles narrent comment Tirésias fit l'expérience physique de l'autre sexe. La première évoque son passage d'un genre à un autre. Un jour, en examinant deux serpents en train de s'accoupler, Tirésias tente de les séparer mais il tue par accident la femelle. Il se transforme alors en femme. Sept ans plus tard, il (elle) est confronté (ée) à la même scène, mais cette fois-ci, en tuant le mâle, il redevient homme. Ce passage d'un sexe à un autre n'est pas innocent car en tuant un serpent, Tirésias tue un animal chargé de symboles. Le serpent « est lui-même, à son essence, un couple d'opposés aux dimensions cosmiques qui réunit les valeurs du jour et de la nuit, du bien

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 114.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.

et du mal, de la vie et de la mort, du masculin et du féminin. Peut-être à cet égard, est-il d'abord l'ourouboros, le serpent qui se mord la queue de l'alchimie, primordial (materia prima) et terminal (matière sublimée dans l'esprit), androgyne et, pour tout dire, à la fois unique et multiple selon l'antique axiome *hen ta panta* : l'Un-toutes-les-choses. Parfaite illustration de la *coincidentia oppositorum*, de l'unité du chaos et du cosmos, du "sans forme" et du manifesté, le serpent appelle quasi nécessairement, aussitôt qu'il prend une signification précise dans tel ou tel mythe, la signification inverse qui lui est tout aussi légitime »¹⁷⁰.

Comme l'explique Luc Brisson, dans *le sexe incertain*, la copulation de deux serpents est associée à la bisexualité. A ce propos, en citant Aristote, il déclare: « "Les animaux apodes allongés, comme les serpents et les murènes, s'entrelacent ventre contre ventre. Les serpents en particulier s'enlacent si étroitement qu'ils semblent former le corps d'un serpent unique à deux têtes". Chez les animaux apodes allongés l'union sexuelle donne donc l'impression d'une fusion de deux corps constituant en définitive un animal pourvu des deux sexes »¹⁷¹. En ce sens, ces serpents, « Tirésias fait l'expérience de la condition masculine et de la condition féminine, où réside la division la plus générale et la plus essentielle dans le genre humain ; voilà d'ailleurs pourquoi Zeus et Héra le prennent pour arbitre [...] »¹⁷². Cette seconde histoire est la suivante : un jour alors qu'il assistait à une dispute entre Zeus et Héra sur le fait de savoir de qui de la femme ou de l'homme éprouvaient le plus de plaisir dans l'acte d'amour, ils consultèrent Tirésias, car il avait eu l'expérience des deux sexes. Héra qui soutenait l'idée que les hommes avaient la dominance sur les femmes, condamna Tirésias à la cécité quand celui-ci affirma le contraire. Ayant éprouvé cette expérience physique, il expliqua que la femme

¹⁷⁰ MARIE (Gisèle), PERIGAUT (Françoise), TONDAT (Alexandra), CAZENAVE (Michel), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, 1996 p. 623.

¹⁷¹ BRISSON (Luc), *Le sexe incertain, androgynie et hermaphrodisme dans l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Gallimard, 1987, p.111.

¹⁷² *Ibid.*, p. 111-112.

était neuf fois plus sensible au plaisir que l'homme. Zeus ne pouvant annuler ce sort, lui donna les facultés d'un grand prophète.

L'expérience physique de la bisexualité n'est pas seulement présente dans les mythes et les croyances. Elle est également mentionnée dans le texte de *La Genèse* à propos d'une ambiguïté textuelle concernant la description de l'homme primordial : Adam.

Dans la religion chrétienne, comme le fait remarquer Jean Libis, dans *Le mythe de l'androgynie*, « le récit de *La Genèse*, nous installe d'emblée en face d'une représentation problématique. "Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu, il le créa – homme et femme il les créa" »¹⁷⁴. A la lecture de cette phrase, le changement du pronom personnel, *le* en *les* peut paraître incongru. Le passage « il le créa – homme et femme il les créa »¹⁷⁵, montrerait, selon Jean Libis, « que les deux personnes créées, Adam et Eve, sont investis d'une nature duelle »¹⁷⁶. Jean Libis renforce cette constatation en nous expliquant que « Adam est façonné à partir de la Terre tandis que Eve est, selon la tradition la plus connue, "extraite" de l'homme lui-même »¹⁷⁷.

Mais ces deux extraits de *La Genèse* n'ont jamais été expliqués clairement par la religion chrétienne, car comme nous le remarquons, Adam et Eve auraient des origines androgyniques, peu catholiques. Pourtant Jean Libis observe que l'androgynie d'Adam, qui permet à Dieu d'extraire de son être Eve, « figure explicitement dans plusieurs commentaires rabbiniques et dans la tradition kabbalistique »¹⁷⁸. A ce propos, « Certaines interprétations imagées ne manquent pas de pittoresque. Ainsi "Adam et

¹⁷⁴ LIBIS (Jean), *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1991, p.86.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.87.

Eve étaient faits dos à dos, attachés par les épaules, alors Dieu les sépara d'un coup de hache ou en les coupant en deux. D'autres interprétations diffèrent: le premier homme (Adam) était homme du côté droit et femme du côté gauche; mais Dieu l'a fendu en deux moitiés" »¹⁷⁹. Ces deux légendes ont une ressemblance frappante avec la description des ancêtres mythiques de Platon, mais aussi avec les anatomies duelles des hommes-femmes qui se produisaient jadis dans les cirques, et les cabarets érotiques. « Dans le Zohar, l'androgynat de l'Homme primordial est clairement attesté. C'est le thème de l'Adam Kadmon, dont la nature reflète fidèlement la bipolarité divine. "Par les mots que "la lumière soit", l'Écriture désigne la partie de l'homme qui émane du Père, c'est-à-dire le Mâle, et par ces mots, "et la lumière fut", l'Écriture désigne la partie de l'homme qui émane de la Mère, c'est-à-dire la femelle. C'est pourquoi l'homme a été créé avec deux visages »¹⁸⁰. A ce sujet, Jean Libis cite un extrait de *la Zohar*, (écrite au XIII^e siècle) : « nous inférons que toute figure qui ne représente pas le mâle et la femelle ne ressemble pas à la figure céleste... Le mâle seul ne mérite pas le nom d'"homme", tant qu'il n'est pas uni à la femelle ; c'est pourquoi l'Écriture dit : "Et il leur donna le nom d'homme" »¹⁸¹. Par cette citation, il nous instruit que l'Adam Kadmon doit réunir les deux natures, pour mériter le nom d'*homme*. Cette affirmation expliquerait le passage du *le* au *les*. Cette bipolarité sexuelle donne donc à Adam la sagesse divine, que Dieu lui transmet en le façonnant à son image.

Jean Libis signale d'autres interprétations plus fantaisistes relatives à l'androgynie d'Adam. Il donne par exemple celui d'un Adam androgyne capable de s'engendrer tout seul, stimulé par sa pensée quasi érotique vouée à son créateur, que décrit Antoinette Bourignon. Voici un extrait de cette description :

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p.88.

« il y avait dans le ventre d'Adam un vaisseau où naissent de petits œufs, et un autre vaisseau plein de liqueur qui rendaient les œufs féconds. Et lorsque l'homme s'échauffait dans l'amour de son Dieu, le désir où il était qu'il y eût d'autres créatures que lui pour louer, pour aimer et pour adorer cette grande majesté, faisait répandre le feu de l'amour de Dieu sur un ou plusieurs de ces œufs avec des délices inconcevables : et cet œuf rendu fécond sortait quelques temps après de ce canal, hors de l'homme, en forme d'œuf, et venait peu après, éclore un homme parfait »¹⁸².

Michel Tournier dans un article des *Nouvelles Littéraires* du 26/11/1970, intitulé *Des éclairs dans la nuit du cœur*, atteste lui aussi, selon son interprétation de la *Genèse*, de l'androgynie d'Adam. « Au commencement, l'homme était double, nous apprend *La Genèse*, Dieu, qui n'a pas de sexe défini, l'ayant façonné à son image, il était mâle et femelle à la fois »¹⁸³. Fier de cette capacité, il provoque Dieu en goûtant le fruit défendu, dont les vertus lui donne des pouvoirs divins. Dieu, pour le punir de son orgueil, lui arrache un flanc. De cette partie, il crée Eve, en enlevant à Adam sa partie féminine. Dans le second chapitre de *La Genèse*, Dieu ne retire pas à Adam, son flanc, mais une côte, avec laquelle il crée Eve. Par l'emploi du mot flanc, Michel Tournier métaphorise les parties sexuelles féminines d'Adam. En le lui enlevant, Dieu le divise en deux entités sexuelles séparées.

Le texte de *La Genèse*, sous-entend néanmoins que Eve est bel et bien extraite de l'anatomie d'Adam comme en témoigne ce passage : « et l'homme dit : voici cette fois celle qui est os de mes os et chair de ma chair ! On l'appellera femme, parce qu'elle a été prise de l'homme »¹⁸⁴. « C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère et

¹⁸² *Ibid.*, p.90.

¹⁸³ BOULOUMIÉ (Arlette), *Michel Tournier, Le Roman Mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Mayenne, 1988, p.158.

¹⁸⁴ SEGOND (L.), *La Sainte Bible, qui comprend l'ancien et le nouveau testament traduits sur les textes originaux hébreu et grec*, Toronto, The Ryerson Press, 1949, p.2, chap. 2 de *La Genèse*.

s'attachera à sa femme, et ils deviendront une seule chair »¹⁸⁵. L'extrait: « [...] voici cette fois celle qui est os de mes os et chair de ma chair » suivi de « elle a été prise de l'homme » démontre une nouvelle fois que l'homme premier: Adam, possédait à l'intérieur de son corps une partie ou la totalité de l'anatomie de Eve. Enfin, la phrase: « ils deviendront une seule chair » semble de nouveau se référer à la morale du discours d'Aristophane où les sexes contraires ou identiques « aspirent à se fondre ensemble et à refaire l'unité primitive »¹⁸⁶.

Tirésias, qui fit selon la légende l'expérience des deux sexes et les différentes interprétations de la bisexualité d'Adam, dont le corps féminin d'Eve fut extrait, sont imaginaires, mais elles font référence à la quête de féminité de Pierre Molinier. Il la rechercha toute sa vie, en voulant devenir symboliquement le double de sa sœur défunte. Cet artiste était-il donc inconsciemment porteur d'une bisexualité psychique, qu'il manifestait en se travestissant en femme, ou encore en reconnaissant ses orientations sexuelles aussi bien envers les hommes que les femmes ?

Dans *Le Discours D'Aristophane*, l'homme-femme ou Androgyne primordial est le représentant physique (bien que fantasmatique) de la bisexualité. En ce sens, comme le signifie ce texte, « ceux qui proviennent des androgynes aiment le sexe différent du leur »¹⁸⁷. Mais sexuellement, cette description ne décrit pas des individus dont l'objet sexuel peut-être à la fois une personne du même sexe que le leur, et un être dont le sexe est différent du leur. En ce sens, l'androgyne primordial de Platon ne représente pas l'instinct de bisexualité mais d'hétérosexualité. Pour que l'homme-femme ait une orientation sexuelle bisexuée, il aurait fallu ajouter que « ceux qui proviennent des

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ PLATON, *Le banquet*, Paris, GF Flammarion, 1964, p.17.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

androgynes aiment le sexe différent du leur »¹⁸⁸ et semblable au leur. De fait, dans son récit, Platon cite l'homosexualité de l'homme, de la femme, l'hétérosexualité mais ne fait aucune allusion à la bisexualité qui conduit un individu hétérosexuel (qu'il soit homme ou femme) à avoir occasionnellement des rapports charnels avec un être du même sexe que le sien.

Comme il le déclare dans la citation suivante, Sigmund Freud pensait trouver l'explication et l'origine du développement d'une bisexualité psychique en étudiant les prémisses du développement embryologique. Bien que cette certitude se transforma au fil de ses recherches, nous énoncerons sa première déduction :

« un certain degré d'hermaphrodisme anatomique appartient en effet à la norme ; chez tout individu mâle ou femelle normalement constitué, on trouve des vestiges de l'appareil de l'autre sexe, qui privés de toute fonction, subsistent en tant que qu'organes rudimentaires ou qui ont même été transformés pour assumer d'autres fonctions. La conception qui découle de ces faits anatomiques depuis longtemps connus est celle d'une disposition bisexuelle originaire qui se modifie au cours de l'évolution jusqu'à devenir monosexualité, en conservant quelques menus restes du sexe atrophié »¹⁸⁹.

Mais en étudiant l'avis de nombreux psychanalystes, nous entreprendrons une autre approche de cette prédisposition psychique. Tel que le signifie, Christian David, « ce n'est pas à la présence vestigiale chez un individu de tel sexe de certaines particularités de l'autre sexe, mais à des organisations psychiques qui dépendent de bien d'autres facteurs que se trouve rattachée la bisexualité psychique »¹⁹⁰. En ce sens, « la bisexualité, en tant que présence conjointe de dispositions psychosexuelles opposées, les unes conscientes les autres inconscientes, chez chacun de nous, procède - quelques

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ FREUD (Sigmund), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p.46.

¹⁹⁰ DAVID (Christian), *La bisexualité psychique*, Paris, Payot & Rivages, 1997, p. 25.

soient ses correspondances biologiques – de processus psychiques. Comment reconnaître qu'au fond "nous constatons qu'une chose, c'est qu'il existe chez des individus des deux sexes des tendances pulsionnelles aussi bien masculines que féminines pouvant devenir les unes et les autres inconscientes par refoulement" »¹⁹¹? En ce sens, « tout être humain aurait constitutionnellement des dispositions sexuelles à la fois masculines et féminines qui se retrouvent dans les conflits que le sujet connaît pour assumer son propre sexe »¹⁹². La naissance de cette appellation semble être attribuée au Docteur R. Von Krafft-Ebing, en 1886, dans son ouvrage, nommé : *Psychopathia sexualis*, où il étudie les différentes formes de sexualité. Il serait le créateur de la notion de bisexualité, qui apparaît chez les homosexuels, mais aussi dans le désir de vouloir appartenir à l'autre sexe, qu'il définit sous le terme d'*hermaphrodisme psychique*. D'autres témoignages affirment que Freud a emprunté le terme de *bisexualité psychique* à Wilhelm Fliess, un ami, oto-rhino-laryngologiste allemand, avec lequel il entretient une longue correspondance, qui, lui aussi, « avait revendiqué en 1906 la paternité de l'idée de bisexualité en tant qu'applicable à tous les individus »¹⁹⁵. « Fliess interprète la théorie freudienne du refoulement en invoquant le conflit qui existe, chez tout individu, entre les tendances masculines et féminines ; Freud résume en ces termes l'interprétation de Fliess : "Le sexe [...] dominant dans la personne aurait refoulé dans l'inconscient la représentation psychique du sexe vaincu" »¹⁹⁶. Mais ce rapprochement avec la notion de refoulement, c'est-à-dire sa sexualisation, n'est pas du goût de Freud, car il ne veut pas, au début de son analyse, l'associer à la différence des sexes.

Claude Aron, dans son livre, intitulé : *La bisexualité et l'ordre de la nature*, souligne que Freud tend « à s'interroger sur la façon dont on peut concevoir

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² LAPLANCHE (Jean), PONTALIS (Jean-Bertrand), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 49-50.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.230

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.50.

l'intervention de la bisexualité dans la genèse de l'inversion sexuelle »¹⁹⁷. Il prolonge son explication à propos de la pensée de Freud, en déclarant que « l'hermaphrodisme somatique et l'hermaphrodisme psychique seraient donc des choses indépendantes ... Il ne pense pas que l'hermaphrodisme psychique puisse à lui seul expliquer l'inversion sexuelle parce que celle-ci devrait alors s'assortir des qualités psychiques et des traits de caractères de l'autre sexe, ce qui n'est pas toujours le cas »¹⁹⁸. Dans le numéro sur la *Bisexualité*, extrait des Monographies de la Revue Française de Psychanalyse, le texte de présentation, émet la conclusion que Claude Aron « est amené à considérer que "le poids de la culture l'emporte sur celui de la nature dans la fixation de l'identité sexuelle et donc dans le déterminisme de la bisexualité humaine" »¹⁹⁹.

Dans son texte intitulé : *Identité, bisexualité psychique et narcissisme*, Maurice Haber tend à « souligner l'importance du concept et, tout particulièrement, son articulation indissociable, dès l'origine, avec l'identité et la structure psychique narcissique »²⁰⁰. Pour étayer son explication, il analyse des cas cliniques qui « relèvent, pour l'essentiel, d'une économie narcissique »²⁰¹. Victime d'un dérèglement identitaire, « leur fragilité a pour effet que le rapprochement avec l'autre se transforme souvent en excitation intense, en traumatisme effractant. Ils avouent un recours essentiel, compulsif à l'agi comportemental, addictif ou sexuel — compulsions masturbatoires, impulsions homo- ou hétérosexuelles, sans vrai plaisir »²⁰². Cette régression est définie comme « une tentative de privilégier le complexe identitaire original, tentative — de par la spécificité de la structure narcissique — de retrouver " ... la cohésion structurale, la

¹⁹⁷ ARON (Claude), *La bisexualité et l'ordre de la nature*, Paris, Odile Jacob, 1996, p.229.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.229-230.

¹⁹⁹ ARON (C.), BOKANOWSKI (T.), COURNOT (J.), DAVID (C.), GOLFRIND (J.), HABER (M.), KAMEL (F.), *Bisexualité*, Monographie de la Revue de Psychanalyse, Paris, PUF, 1997, p.8.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.49.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

stabilité temporelle et la coloration affective positive de la représentation de soi" »²⁰³. En ce sens, Haber précise que ces patients possèdent un problème d'appréhension de leur corps. L'apparition d'une angoisse, lorsqu'ils sont séparés d'autrui, se manifeste par une demande de reconnaissance de leur identité propre. Selon Haber, cette analyse induit une recherche sur les relations entre le narcissisme et l'identité en les confrontant à la notion de bisexualité psychique. A ce sujet, il déclare : « j'ai choisi une citation, extraite de "Le moi et le ça" qui, dans sa complexité, me permet d'introduire mon questionnement : "... Une investigation plus poussée découvre la plupart du temps le complexe d'Œdipe dans sa forme la plus complète, complexe qui est double, positif et négatif, sous la dépendance de la bisexualité originaire de l'enfant.", étant décrit par ailleurs que ces deux versants ne veulent pas dire symétrie chez le garçon et chez la fille »²⁰⁴. Il explique le négatif et le positif du complexe d'Œdipe en prenant pour exemple le cas clinique de Dora, étudié par Freud, dont la bisexualité oscillait entre « son identification masculine à son père et son identification féminine à Mme K. aimée de son père »²⁰⁵. Ce cas révèle donc à la fois le conflit, l'identification sexuelle parentale et les pulsions de genres vis à vis de l'objet du désir. En ce sens, Maurice Haber compare la bisexualité à « un "ensemble", un "complexe" psycho-corpo-sexuel qui deviendra, en principe, de plus en plus psychique mais qui gardera toujours ses repères et articulations avec le corps »²⁰⁶. Enfin, il conclut, en attestant que « la bisexualité psychique, à son terme, est un ensemble psychique doté d'une polarité sexuée dominante ; un ensemble vivant de caractéristiques d'un sujet, capable de mobilité et de transformations relatives »²⁰⁷.

²⁰³ *Ibid.*, p.50.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.53.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.66.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.67.

Face à tous ces propos, il était évident de constater que Pierre Molinier « jouait avec les artifices et les sortilèges érotiques du corps féminin, détournait ses propres images pour créer l'illusion de l'autre sexe, ou plutôt de l'autre »²⁰⁸. A ce sujet, Pierre Esturgie dans son ouvrage, intitulé : *Le genre en question ou questions de genre. De Pierre Molinier à Pedro Almodovar*, remarque Pierre Molinier pratiquait plus le transvestissement que le travestissement. Selon lui, « la différence entre transvestisme et travestisme est élémentaire : la relation du travesti au vêtement féminin est différente, il n'y a pas de sensation érotique »²⁰⁹. De part son obsession à incarner la figure féminine à travers le transvestissement, Pierre Molinier se situait beaucoup plus à la lisière de la trans-identité que dans la simple imitation de ce sexe opposé qui le fascinait tant. Mais cette fascination ne lui faisait pas autant renier son sexe d'origine. A ce sujet, il déclara : « ce que je n'ai pas voulu c'est me faire enlever le sexe, parce que j'aurais voulu être les deux à la fois »²¹⁰. Par conséquent, lorsqu'il incarnait le *Chaman*, il se définissait à la fois comme une femme-homme, un androgyne ou encore une femme phallique.

Le transvestissement est donc un état à la fois corporel et psychique intermédiaire entre l'imitation du sexe opposé, nommé travestissement et le passage définitif vers l'autre sexe ou la réunion des deux, grâce à l'acte de chirurgie plastique, défini sous le nom de transsexualité. Dans son écrit, intitulé : *Changer de sexe*, Colette Chiland, en donne la définition suivante :

« Les transvestis se travestissent épisodiquement, souvent dès la seconde moitié de la période de latence ; ils éprouvent non seulement un bien-être à le faire, mais une jouissance érotique, ils se regardent dans la glace en se masturbant, leur pénis est très investi par eux. [...] Ils désirent se

²⁰⁸ MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 67.

²⁰⁹ ESTURGIE (Claude), *Le genre en question ou questions de genre. De Pierre Molinier à Pedro Almodovar*, Variations IX, Paris, Léo Scheer, 2008, p. 71.

²¹⁰ *Ibid.*

montrer habillés en femme [...] A un moment ou à un autre, ils révèlent à leur femme ce qu'il en est [...] Certains travestis, à un moment souvent tardif dans leur vie, trouvent que s'imaginer être une femme et se travestir en femme ne suffit plus, ils veulent devenir une femme, et ils viennent demander des hormones, et parfois plus tard une intervention chirurgicale. On peut dire qu'ils se sont transsexualisés secondairement »²¹¹.

En ce sens, lorsque le transvestisme se manifeste, le sujet concerné, commence réellement à développer un sentiment de transsexualisme²¹². Obnubilés par le désir de changer d'identité sexuée, ces hommes ou ces femmes font alors modifier chirurgicalement leurs caractéristiques sexuelles afin d'acquérir organiquement le sexe dont ils ont toujours rêvé.

Face à l'émergence de ces nouvelles identités bisexuelles, biologiques, transformées ou passagères, notre société verra-t-elle, comme l'envisagent certains penseurs, le « jour où la tyrannie du genre sera abolie, où n'existera plus qu'un seul genre : un genre uniformément humain, au-delà des différences des sexes, de race ou de classe sociale »²¹³ ? « Que deviendrons-nous lorsque, dans nos actes de naissance et dans nos pièces d'identité, il n'y aura plus de signe de notre appartenance au genre masculin ou féminin »²¹⁴?

²¹¹ CHILAND (Colette), *Changer de sexe*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 27-28.

²¹² En psychiatrie, le transsexualisme est défini comme un sentiment délirant d'appartenir au sexe opposé, malgré une morphologie sexuelle normale, le plus souvent associé au désir de changer de sexe.

²¹³ ESTURGIE (Claude), *Le genre en question ou questions de genre. De Pierre Molinier à Pedro Almodovar*, Variations IX, Paris, Léo Scheer, 2008, p. 135.

²¹⁴ IACUB (Marcela), Préface, ESTURGIE (Claude), *Le genre en question ou questions de genre. De Pierre Molinier à Pedro Almodovar*, Variations IX, Paris, Léo Scheer, 2008, p. 9.

**ENTRE L'ANIMALISATION DE L'HOMME
ET L'HUMANISATION DE L'ANIMAL**

I

L'hybride imaginaire du mythe

« En 1875, on a pu voir à Paris un monstre à qui son Barnum donnait le nom d'*homme-chien* ; c'était là une variante ; car, quelque temps auparavant, ce même barnum l'avait exhibé, à Berlin, sous l'appellation d'*homme des bois*, prétendant qu'il était issu du commerce d'une femme avec un ours. En réalité, c'était un paysan russe, né dans le gouvernement de Kostroma, et dont le vrai nom était Adrien Jefichjew. Son visage, sa tête et une partie de son corps étaient recouverts de poils longs de plusieurs centimètres, de couleur brun-roussâtre, quelque peu laineux ; son aspect était celui d'un gros chien griffon »¹.

Les représentations de l'androgynie dans les œuvres contemporaines permettent de saisir que cet être bisexué peut être à la fois considéré comme un cas pathologique, un corps doublement sexué grâce aux avancées de la chirurgie plastique reconstructrice ou comme une simple imitation lorsqu'un sexe se travestit en l'autre. Perdu dans ce déséquilibre identitaire, les individus dont la dualité sexuelle est physique et ceux dont le fantasme les conduit à se déguiser selon les critères vestimentaires de l'autre sexe, montrent que l'homme ou la femme n'accepte pas toujours le sexe qui lui a été attribué à la naissance. Mais qu'en est-il des êtres

¹ MARTIN (Ernest), *Histoire des monstres. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Grenoble, Jérôme Million, 2002, p. 238.

qui nous impressionnent car ils sont atteints d'hypertrichose², ou encore de symélie³, et qui étaient jadis comparés à des *hommes-bêtes* ? En quoi ces nouvelles monstruosité physiques font-elles apparaître de nouvelles identités duelles aux caractéristiques à la fois humaines et animales ? Les représentations des hybrides ont toujours peuplé les mythes, les contes et les légendes, pourquoi ? Dans l'art actuel, Matthew Barney a remis en scène ces créatures imaginaires dans ses œuvres. De son côté Patricia Piccinini renverse le processus en proposant au spectateur non plus des humains en cours d'animalisation mais des animaux que l'homme est en train d'humaniser grâce aux avancées des manipulations génétiques.

Ce processus, où cohabitent des données anatomiques, sociologiques, anthropologiques et psychanalytiques, nous conduira à analyser des œuvres où *l'homme-animal* et l'animal en cours d'humanisation démontrent que les relations entre la race humaine et l'espèce animale évoluent.

1. Les figures des hommes-animaux de la mythologie aux représentations physiognomonistes

Dans l'Antiquité, les hybrides peuplaient les mythes. Parmi ces créatures imaginaires, les satyres séjournèrent dans les bois de l'Arcadie. Leur activité principale était d'escorter les Ménades⁴ au cours des cérémonies dionysiaques. Selon le poète grec Hésiode, les satyres

² L'hypertrichose est un développement anormal du système pileux, qui recouvre une partie ou la totalité du corps. Les cas porteurs de cette défaillance génétique étaient exhibés dans les foires et les cirques comme des *hommes-chiens*.

³ La symélie est une défaillance morphologique qui se manifeste par la fusion des membres inférieurs. Les individus atteints de cette pathologie sont comparés à des sirènes.

⁴ Ménade signifie: femme possédée. Durant les fêtes dionysiaques, ces femmes célébraient leur Dieu, en étant prises d'une folie extatique, qu'elles exprimaient en dansant, en chantant, et en jouant de divers instruments de musique, dans les montagnes. Elles étaient vêtues de peaux de bêtes, tenaient un bâton qui leur servait de canne, portaient des couronnes de feuilles de lierre, de chêne ou de sapin. Elles agitaient des torches, des serpents et des grappes de raisin. Leur attitude primaire les poussait parfois à tuer et à dévorer les animaux qu'elles découvraient sur leur chemin dans les montagnes.

étaient les descendants des cinq filles d'Hécatéros. Avant de se transformer en êtres mi-hommes, mi-bêtes, ils avaient une anatomie humaine. Ce n'est que plus tard, qu'on leur attribua des oreilles pointues, des pattes de cheval ou de chèvre, des sabots et des petites cornes sur le haut de la tête. Ils personnifiaient la fertilité spontanée de la nature sauvage. Leur libido débordante les incitait à poursuivre les nymphes.

Les satyres sont décrits comme les descendants de Silène, un être, au ventre rebondi, au nez épaté, à la queue et aux oreilles de cheval, au crâne chauve, et qui se déplace la plupart du temps sur un âne. En fonction des récits, la paternité de Silène est attribuée au Dieu Pan, ou à Hermès. Dans la nature, Silène est un esprit des eaux, mais aussi le disciple du Dieu Dionysos. Selon les légendes, on lui attribue soit une très grande sagesse et des aptitudes de prophète, que le roi Midas voulut acquérir en le capturant, ou à l'inverse un caractère lubrique, qui le prédestine principalement à être obnubilé par le vin et les plaisirs charnels avec les nymphes. Silène est souvent décrit comme un satyre laid, vieillissant et ventru. A ce propos, en 1992, à Mexico, Joël-Peter Witkin réalise sa propre interprétation de ce personnage.

Dans cette composition en noir et blanc, intitulé *Satiro* (Fig. 158), il met en scène un homme sans bras, que la médecine définit comme un individu atteint d'amélie⁵ (absence à la naissance d'un ou de plusieurs membres), en lui attribuant au lieu des jambes, des cuisses poilues qui se terminent par des pattes de cervidé. Dans son ouvrage, intitulé : *Les Monstres dans l'art, êtres humains et animaux, bas-reliefs, rinceaux, fleurons, etc.*, Edmond Valton donne la description des pattes dont les caractéristiques sont, selon lui, très proches anatomiquement de la jambe de l'homme (Fig. 159). A ce propos, il déclare :

⁵ Dans amélie, le préfixe *a* signifie l'absence et *melos* : les membres. En conséquent, le terme amélie est utilisé, dans le domaine médical, pour décrire une absence de membres.

« cette jambe de quadrupède qui se substitue à la jambe humaine apporte une légère modification dans le détail de la forme, mais ne fait disparaître aucune pièce essentielle, n'en surajoute non plus aucune. – On sait, en effet que le membre postérieur du bouc, comporte comme chez nous le membre inférieur, une cuisse, un genou, un talon ; que la différence, qui commence là, consiste en ce que les quadrupèdes, en général et les boucs en particulier, marchent sur le bout des doigts et le talon en l'air, tandis que nous marchons sur la plante du pied et que notre talon touche le sol, que le pied des boucs n'a que deux orteils dans un sabot fendu, disposition qui n'empêcherait nullement l'être ainsi bâti de marcher, d'accomplir toutes les fonctions de la vie, d'exister en un mot »⁶. Il se prend alors à rêver de l'existence possible des satyres, car selon lui, même si : « la science n'en a jamais découvert aucune trace, on ne peut affirmer qu'elle n'en trouvera jamais »⁷.

Sur les épaules de son satyre, Joël-Peter Witkin a disposé de part et d'autre, deux couronnes d'épines, afin peut-être de sensibiliser le spectateur sur la difformité du corps. Le modèle qui incarne cette créature ne présente pas une très grande beauté physique. Sa physionomie est proche de celle des satyres ventrus et peu gracieux que les récits mythologiques décrivent. Il est passif, assis sous un arbre, à côté de son chien qui scrute le spectateur alors que lui a le regard plongé dans le vague. Au second plan, le spectateur peut observer une prairie où un troupeau de moutons est en train de paître.

Dans la mythologie, le satyre n'est pas la seule créature fabuleuse et hybride qui peuple les récits fantastiques. Les sirènes ont, elles aussi, une anatomie mi-animale, mi-humaine. Dans les récits mythologiques, elles n'étaient pas encore pourvues d'une queue de poisson comme dans les représentations actuelles qui apparaissent à l'époque médiévale. A l'origine, elles étaient décrites comme des créatures mi-femme, mi-oiseau, et ressemblaient aux harpies par rapport à leur comportement et à leur constitution corporelle. Suivant les

⁶ VALTON (Edmond), *Les Monstres dans l'art, êtres humains et animaux, bas-reliefs, rinceaux, fleurons, etc.*, Paris, Flammarion, 1905, p. 63.

⁷ *Ibid.*



Fig. 158. WITKIN (Joël-Peter), *Satiro*, photographie argentique, Mexico, 1992.

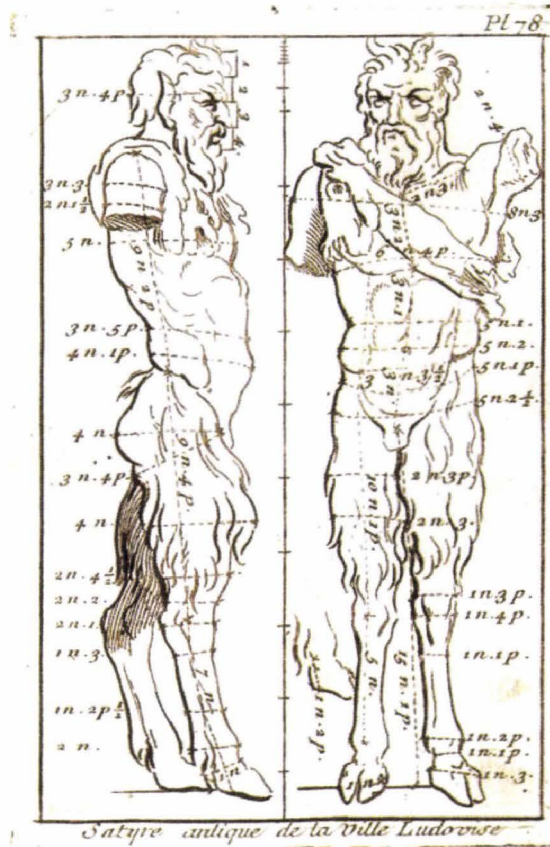


Fig. 159. JOMBERT (Charles-Antoine), Planche 78 : Satyre antique de la ville Ludovisi, Palais Piombino, Rome, XVIIIe siècle.

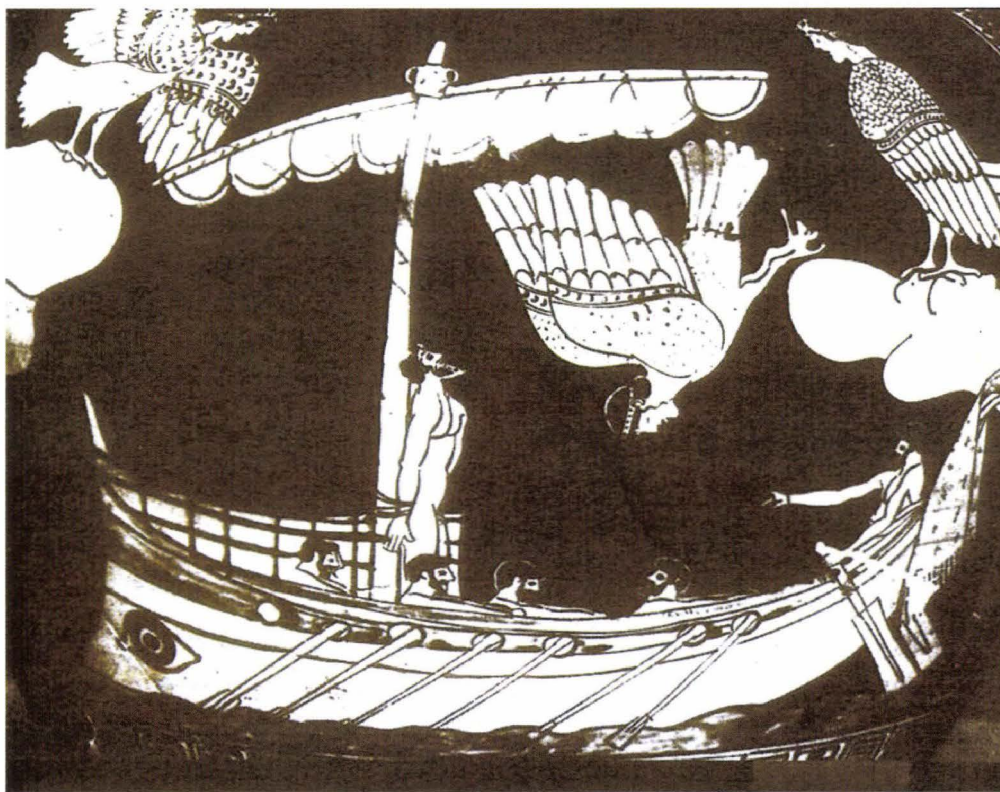


Fig. 160. VULCI, *Ulysse et les sirènes*, jarre antique, environ 480 avant J.C.

récits, elles étaient au nombre de deux, de trois ou de quatre. D'une légende à une autre, elles avaient pour mère une muse ou pour père : le dieu-fleuve Achéloos. Elles vivaient sur l'île d'Anthémoessa. Afin d'attirer les marins sur la terre, pour les dévorer, elles usaient de leur chant mélodieux. L'une, d'entre elles, s'appelait Ligia qui signifie « aiguë », la seconde : Parthénopé qui se traduit par « une voix de jeune fille », la troisième : Himéropa, synonyme de « douce voix », ou encore : Thelxiépie, que l'on traduirait comme un « discours enchanteur », etc. Face à leur beauté et à leurs talents de séductrices maléfiques, Carl Gustave Jung, dans son ouvrage, intitulé : *L'homme et ses symboles*, les définissait comme les représentantes des « aspects dangereux de l'anima »⁸, qui conduisaient inévitablement les hommes à la mort, à l'exception de deux d'entre eux qui portaient les célèbres prénoms de Orphée et de Ulysse (Fig. 160).

« On peut rapprocher ces figures mythiques des observations ethnologiques et anthropologiques de Pline l'Ancien, qui nous parle du peuple des Monocoli vivant près du pays des Troglodytes (l'Inde ou l'Ethiopie, selon les auteurs). Ils étaient, paraît-il, "affublés d'un seul membre inférieur médian avec lequel ils se déplaçaient avec agilité". Ce peuple porte également le nom de Sciapodes, signifiant en grec "pieds d'ombre", car ces individus étaient affublés d'un pied énorme; ainsi, aux plus chaudes heures de l'été pouvaient-ils s'allonger, lever leur unique membre en l'air et se protéger du soleil »⁹.

Quelques siècles plus tard, dans les bestiaires médiévaux, les sirènes perdent leur demi corps d'oiseau pour une double queue de poisson (Fig. 161), qui deviendra, au fil du temps, unitaire. Ces nouvelles représentations sont néanmoins comparables à d'autres créatures énoncées durant l'Antiquité. Dans son ouvrage, intitulé : *Les monstres humains dans l'Antiquité, analyse paléopathologique*, Philippe Charlier les décrit comme des « êtres

⁸ JUNG (Carl Gustav), *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 178.

⁹ CHARLIER (Philippe), *Les monstres humains dans l'Antiquité, analyse paléopathologique*, Paris, Fayard, 2008, p. 248.

fabuleux mi-hommes et mi-poissons »¹⁰, mais ce ne sont pas pour autant des sirènes. A son tour, « Nonnos de Pannopolis relate l'existence d'un certain Cydnos, petit-fils de Japet, moitié homme et moitié fleuve, affublé d'une queue de poisson à la place des membres inférieurs, apparaissant dans une légende de Cilicie »¹¹.

Dans l'art actuel, le sculpteur Dongwook Lee propose au spectateur deux représentations de sirènes. La première, intitulée : *Extinction* (Fig. 162), figure le corps, hyperréaliste mais à très petite échelle, d'une sirène morte, flottant le ventre en l'air dans un aquarium. Il semblerait qu'elle n'ait pas survécu à sa captivité, comme bon nombre de poissons rouges domestiques. Dans sa seconde composition, nommée : *Seven* (Fig. 163), il met en scène, toujours en respectant une taille miniature, un groupe de sirènes brunes, dans un bassin aux parois translucides, toutes identiques, qui semblent demander de l'aide au spectateur.

Dans le *Cremaster 5*, Matthew Barney met en scène un homme sirène, aux capacités à la fois terrestres et aquatiques, et comparable au dieu des mers Neptune. Incarnée par l'artiste lui-même, cette créature possède une anatomie humaine jusqu'à la moitié des cuisses. Elle est recouverte ensuite d'une peau de poisson. Matthew Barney l'appelle : *Her Giant* (le Géant de la reine des chaînes, incarnée par l'actrice Ursula Andress). Cet hybride réside dans les bains Gellért à Budapest. Privé d'organes génitaux externes, il possède néanmoins un scrotum, qu'une cour de nymphes, mi hermaphrodites, mi sirènes, entoure de sept rubans de couleurs bleue et jaune, reliés à sept pigeons jacobins. Grâce aux fluctuations de la température des bains et à l'envol des oiseaux, le réveil du muscle crémaster produit une stimulation et permet la descente des testicules dans les réceptacles du scrotum. L'émergence du stade de la différenciation sexuelle est signifiée ici par le mélange des rubans bleus et jaunes qui font

¹⁰ *Ibid.*, p. 249.

¹¹ *Ibid.*



Fig. 161. VIRGILUS, *Aristée dans le palais de Cyrène*, gravure, 1502.

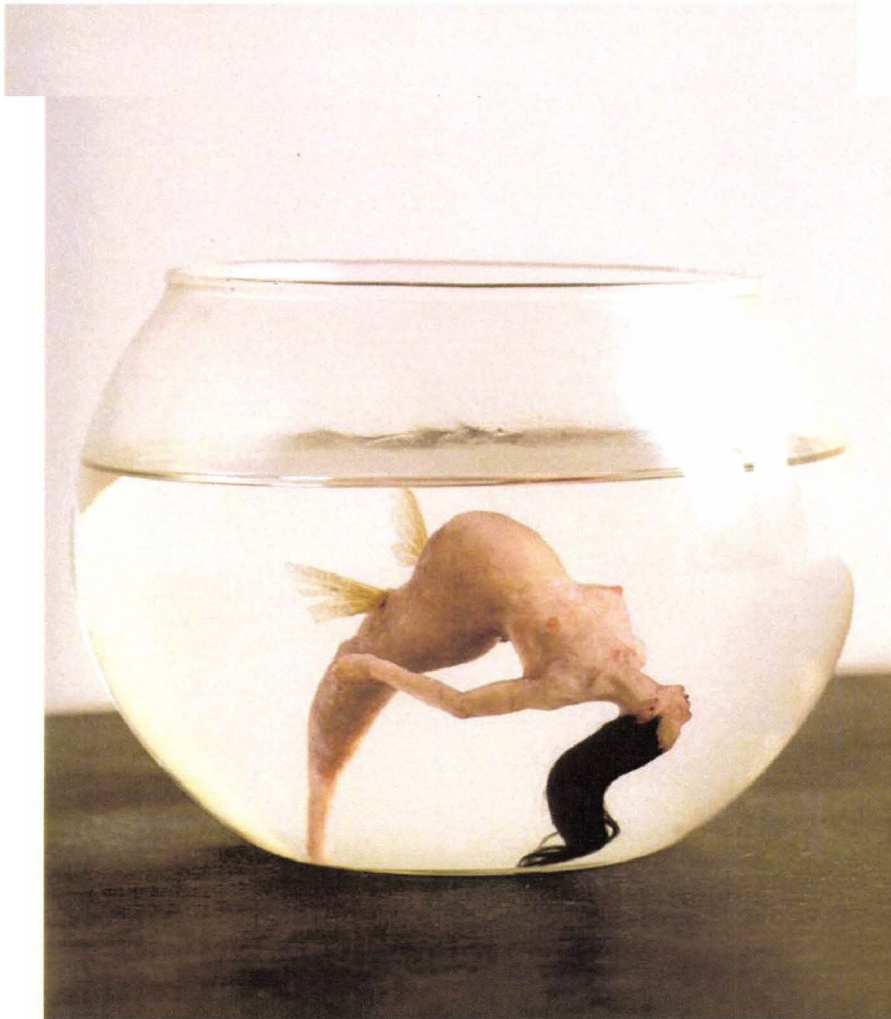


Fig. 162. LEE (Dongwook), *Extinction*, mixed media, 16 x 16 x 12 cm, 2004.



Fig. 163. LEE (Dongwook), *Seven* (détail), mixed media, 25 x 30 x 45 cm, 2004.

apparaître symboliquement la couleur verte. Fier de sa transformation enfin réussie, le géant lève les bras en l'air pour signifier à sa reine sa victoire. Mais celle-ci, trop préoccupée pour comprendre, ne lui accorde aucune reconnaissance.

Enfin, dans le domaine de la littérature, au XIXe siècle, Hans Christian Andersen écrit le conte de *La petite sirène*. Ce texte raconte l'histoire d'un amour impossible entre un humain et une hybride, qui donne sa voix à la sorcière des mers pour que celle-ci transforme sa queue de poisson en une belle paire de jambes.

Parmi les créatures fabuleuses hybrides qui peuplent les mythes antiques, les centaures, souvent de sexe masculin, ont un buste d'homme fusionné à un demi corps de cheval (Fig. 164). Le père de ces créatures : Centauros, est reconnu comme le fils d'Apollon et de Stilbé, ou bien de Ixion. Les centaures vivent sur le mont Pélion, en Thessalie. De part leur mœurs brutales et paillardes, ils se nourrissent de chair et étaient considérés comme un peuple de guerriers sauvages et sans retenue. Après avoir été chassés de leur mont, ils trouvèrent eux aussi refuge en Arcadie. En 2006, Dongwook Lee réalise sa propre version du centaure (Fig. 165). Comme à son habitude, même si l'apparence de cet hybride est hyperréaliste, il ne mesure que 6 centimètres de haut. Il est imberbe du haut de sa tête humaine jusqu'à la pointe de ses sabots. Cette absence de pelage est assez déstabilisante, dans le sens où le corps de l'homme semble s'être complètement approprié l'anatomie animale. Ce rendu plastique avait été déjà produit par l'artiste lorsqu'en 2005, il avait sculpté un cheval, sans aucune tonsure, mais dont la particularité était d'être entièrement recouvert d'une peau humaine (Fig. 166).

Cette transgression de l'image de l'homme dont le corps se mélange à une anatomie animale n'est pas seulement une spécificité antique, elle apparaît de façon récurrente dans les

représentations médiévales. De fait, il paraît essentiel de comprendre quelles étaient la place et la signification des images d'hybrides à cette époque.

En lisant un texte, intitulé : *Portrait de l'homme en hybride*, extrait de l'ouvrage : *Image et transgression au Moyen Âge*, écrit par Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, le lecteur apprend qu'«entre le XII^e et le XVI^e siècle, dans la statuaire et l'enluminure, prolifèrent les monstres, les figures hybrides qui mélangent l'homme à des créatures diverses du monde animal ; ce trait est si saillant qu'il demeure en Occident comme une singularité de l'art médiéval ».¹² « Ces êtres évoquent une chute des frontières, une confusion entre l'homme et l'animal, et entre les animaux eux-mêmes »¹³. Cette classification révèle que des hybrides, telle que la sirène, font « partie du monde animal ordinaire au même titre que le loup ou l'éléphant »¹⁴ car celle-ci est visiblement « intégrée aux bestiaires et aux encyclopédies médiévales »¹⁵. Par conséquent, cette créature « n'est monstrueuse ou hybride que pour notre regard moderne »¹⁶.

Les hybrides *protéiformes*, dans le sens où ces monstres peuvent prendre à loisir de nouvelles formes, sont considérés « comme des aberrations taxinomiques¹⁷ »¹⁸.

« Ils cherchent à contredire le plus possible l'ordre de la Création et les lois de la nature. Cela donne des monstres sur pattes au corps de poisson (leur corps "aérien" est celui d'un animal dont la caractéristique est de nager), ou ayant en lieu et place des pieds, ou formés d'une partie inférieure reptilienne (le serpent semble une aberration en soi en tant qu'animal terrestre dépourvu de pattes). Ces hybrides se distinguent encore des "animaux fabuleux" comme la sirène ou la licorne par

¹² BARTHOLEYNS (Gil), DITTMAR (Pierre-Olivier), JOLIVET (Vincent), *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 26.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ La taxinomie est une science qui a pour objet de décrire les organismes vivants et de les regrouper en entités nommées taxons afin de les identifier, de les nommer, et de les classer.

¹⁸ BARTHOLEYNS (Gil), DITTMAR (Pierre-Olivier), JOLIVET (Vincent), *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 27.



Fig. 164. LAMBERT-SIGISBERT (Adam), *Planche 7: Mensurations d'une sculpture figurant un centaure portant l'amour*, sanguine et plume, encre brune, mine de plomb, 33,5 x 24,7 cm, XVIIIe siècle.



Fig. 165. LEE (Dongwook), *Untitled*, mixed media, 9 x 2 x 6 cm, 2005.



Fig. 166. LEE (Dongwook), *Untitled*, mixed media, 6 x 2 x 9 cm, 2005.

l'absence de nom propre ou de texte narratif les concernant. [...] L'absence de nom est en effet liée de façon ontologique à ces êtres dont la caractéristique est d'exister entre deux créatures, et donc entre deux catégories verbales. Leur donner un nom reviendrait à créer un nouvel animal, une nouvelle catégorie, et annulerait de fait leur nature transgressive en niant leur existence interstitielle¹⁹ »²⁰. Afin de visualiser ce type d'hybrides protéiformes, une référence sera faite à l'ouvrage, intitulé : *Les heures de Croy* ou plus communément appelé : *Le livre des drôleries*. Les *drôleries* sont définies comme des motifs qui ornent le décor en marge d'un manuscrit. Cette composition réunit, entre autres, des mélanges d'animaux ou des fusions contre nature entre l'homme et l'animal (Fig. 167). En examinant les pages, le lecteur découvre un bestiaire composé de coqs à tête d'homme, de chiens portant des masques humains, de créatures mi-dragon, mi-oiseau et dont le postérieur a été remplacé par une tête d'éléphant, etc. Les tableaux de Jérôme Bosch sont peuplés par ce genre de créatures (Fig. 168).

« Le Moyen Âge n'a pas fourni de clé, un texte qui expliquerait définitivement la nature de ces images de la transgression. En revanche, il arrive que des images verbales renseignent le lecteur d'une manière exemplaire sur leur mode de fonctionnement. C'est le cas de la description de la fraude dans l'enfer dantesque (chant XVII, v. 1-4, 7-18):

"Voici venir la bête à queue aiguë
qui brise armes et murs, passe les monts,
empuantit la terre tout entière":
ainsi se mit à me parler mon guide [Virgile].

[...]

Et cette ignoble image de la fraude
Vint accoster de la tête et du torse
Mais sans hisser sa queue sur le rebord.

¹⁹ L'interstice est défini comme un petit intervalle qui apparaît entre les parties d'un tout.

²⁰ BARTHOLEYNS (Gil), DITTMAR (Pierre-Olivier), JOLIVET (Vincent), *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 27-28.

Elle avait face d'homme – et d'homme juste,
si suave qu'elle était à fleur de peau -,
mais d'un serpent tout le reste du tronc;
pattes velues, fourrées jusqu'aux aisselles,
et, sur ses flancs, son poitrail, son échine [...] »²¹.

En lisant ce passage, le lecteur constate que la créature des enfers n'a pas de nom. Elle est seulement décrite comme une « bête ». Ce « terme générique, donc flou, de "bête" est utilisé d'emblée, et tout au long de cet épisode le monstre, qui reste provisoirement indéfini et non nommé, reste insoumis aux voyageurs. Mais à la fin de la rencontre, lorsque Dante et Virgile sont parvenus à dominer physiquement et moralement la créature, le poète latin, pour la première fois, nomme la bête: "Géryon, pars maintenant..." Ainsi nommé, le monstre perd sa nature transgressive »²². D'une manière paradoxale, la « bête » possède un visage « juste » et « suave » tandis que la description de sa partie animale comporte de fortes connotations négatives. Une partie de son buste est celui d'un « serpent », et ses extrémités inférieures ressemblent plus à des « pattes velues, fourrées jusqu'aux aisselles »²³, qu'à des jambes. Cette description physiologique de la « bête » permet donc de démontrer qu'« il y a bel et bien hybridation flagrante – transgression – de deux des catégories que Dieu a posées le plus en opposition et dans la différence ontologique la plus grande : l'animal (multiplicité créée avant l'homme dans un geste répété), et l'humain (qui participe à la nature divine, fait dans un geste ultime de perfection, pour qui l'œuvre de la Création a été faite, et en lequel Dieu a choisi de s'incarner) »²⁴. De fait, l'homme, en tant que création la plus réussie de Dieu, est beaucoup plus important à ses yeux que l'animal. « Le type humain idéal – comme le montrent certaines images d'Adam – est grand, symétrique, bien découpé, de peau claire, par contraste avec le

²¹ *Ibid.*, p. 28-29.

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴ *Ibid.*



Fig. 167. Les Heures de Coy, Codex, 1858, XVI^e siècle, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek.

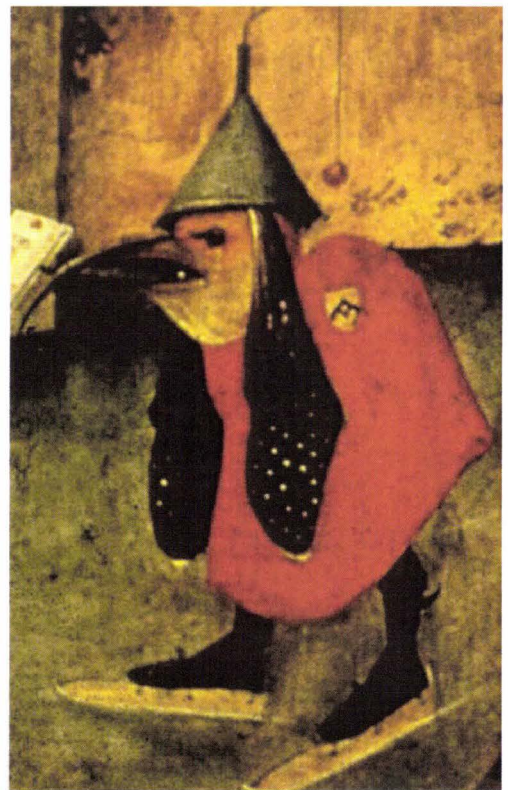


Fig. 168. BOSCH (Jérôme), *La Tentation de Saint Antoine*, détail du panneau Central, 1505-1506, Museo Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

teint sombre, avec la nudité ou avec les parures étrangères, qui signifient la sauvagerie, voire l'engeance démoniaque »²⁵. En ce sens, en étant « fait à l'image et à la ressemblance de Dieu, l'altération de son apparence consacre le caractère contre nature du hors-la-loi (*transgressor*) »²⁶. Et tel qu'il est énoncé, dans *Le Lévitique* : « nul homme ne servira Dieu, ne servira le Seigneur s'il est boiteux, s'il a le nez trop grand et tordu, s'il est atteint d'eczéma... (Lévitique 21, 16-23) »²⁷.

Les représentations de l'animal en tant qu'inversion de l'homme ne se sont pas estompées après le Moyen Âge. A la renaissance, la physiognomonie, créée au cours de l'Antiquité, refait son apparition.

Selon Johann Heinrich Praetorius, la physiognomonie est définie comme « une représentation brève et claire de comment reconnaître du visage, des gestes et la figure de quelqu'un, ses penchants, bons ou méchants, pour se diriger dans l'action et le commerce avec lui »²⁸. Afin de clarifier cette définition, Jurgis Baltrusaitis, dans son ouvrage, intitulé : *Les Perspectives dépravées, Tome 1 Aberrations*, dans le chapitre consacré à l'étude de la physiognomonie animale, déclare : « le corps de l'homme a, de tout temps, été scruté par les devins et par les philosophes, qui y cherchaient les signes de ses dispositions profondes. La forme du nez, des yeux, du front, la composition de chaque partie et de l'ensemble révèlent, pour ceux qui savent lire, son caractère et son génie. Le physiognomoniste l'observe, comme l'astrologue, le ciel, où sont inscrits les arrangements et les destins du monde, et il procède tantôt par déduction directe, tantôt par analogie »²⁹.

En physiognomonie animale, le fait de comparer une physionomie animale à celle d'un être humain, afin de représenter ses passions, ne pouvait pas porter atteinte à l'image du

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, p. 42.

²⁸ CLAIR (Jean), *L'âme au corps, arts et sciences, 1793-1993*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 224.

²⁹ BALTRUSAITIS (Jurgis), *Les Perspectives dépravées. Tome 1 Aberrations*, Paris, Flammarion, 2008, p. 15.

corps de l'homme en tant que création divine. Dans ce cas, l'homme pouvait donc être comparé à un « animal déraisonnable »³⁰. Mais, tel que le précise G. B. Della Porta, dans son ouvrage intitulé : *De humana physiognomonia*, cité par Elisabeth Madlener, dans le catalogue de *L'âme au corps, arts et sciences, 1793-1993* :

« jamais un homme, comparé au corps d'un autre animal, ne sera tout à fait pareil à celui-ci ; même si il lui ressemble à un certain degré, cela sera vrai seulement pour certaines parties. Ces parties ou signes, caractérisant les passions des animaux, et ces passions elles-mêmes, sont en parties spécifiques, en parties universelles. Les signes spécifiques sont le fait d'une espèce particulière : ainsi les chiens se caractérisent par l'injure et l'invective³¹, mais les ânes sont "bêtes". Parmi les signes universels, certains concernent tous les animaux, d'autres la plupart d'entre eux : commun à tous, jusqu'aux fourmis, est le sentiment de l'affront ; la plupart sont touchés par les élans de Vénus, présents chez tous, mais nulle part aussi manifestes que chez les ânes ou les cochons »³².

Selon « les *physiognomonistes* antiques du pseudo-Aristote, de Polémon, d'Adamantios, du pseudo-Apulée [...] Tout est indice de figure. Les signes de la magnanimité³³ sont les cheveux durs, le corps droit, la charpente robuste, le ventre large et non proéminent ; les signes de la timidité – les cheveux souples, le corps engourdi, les mollets plats, la face pâle, les yeux faibles et clignotants (pseudo-Aristote). [...] Ces raisonnements, où se confondent la matière et l'esprit, reviennent sans cesse dans ces dissertations, mais il en est aussi qui font leurs déductions en comparant les traits de l'homme aux formes des animaux dont on croit connaître mieux les aptitudes et les instincts.

Les bœufs sont lents et paresseux. Ils ont le bout du nez épais et les yeux grands : sont lents et paresseux ceux qui ont le bout du nez épais et les yeux grands.

Les lions sont magnanimes et ils ont le bout du nez rond et aplati, les yeux relativement creux : sont magnanimes ceux qui ont les mêmes particularités dans le visage.

Pseudo-Aristote

³⁰ CLAIR (Jean), *L'âme au corps, arts et sciences, 1793-1993*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 226.

³¹ L'invective est définie comme un discours violent et injurieux.

³² CLAIR (Jean), *L'âme au corps, arts et sciences, 1793-1993*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 226.

³³ La magnanimité est synonyme de bienveillance, de clémence et de grandeur d'âme.

Ceux qui ont les mâchoires petites sont traîtres et cruels. Les serpents qui les ont petites ont tous ces vices.

Une bouche démesurément fendue est celle d'une personne vorace, cruelle, folle et impie. Les chiens ont la gueule fendue de la même sorte.

Adamantios»³⁴.

Quelques siècles plus tard, « le Moyen Age a puissamment senti ces conceptions. Son imagerie et sa littérature sont pleines de créatures hybrides où tous les règnes se confondent. Toute la société est figurée sous les masques d'animaux dans l'Ancien Renart et le Renart Novel (1288), avec Noble le lion, Tardif le limaçon, Bernard l'âne, Tybert le chat... Fauvel (1310-1314), mi-homme, mi-cheval, et acrostiche des vices (Flatterie, Avarice, Vilenie, Variété, Envie, Lâcheté), incarne la même idée :

... hommes sont devenus bêtes.

... Nous allons par la nuit sans lanterne

Quand bestialité nous gouverne »³⁵.

Mais ce n'est réellement qu'à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance que les réflexions philosophiques relatives aux études physiognomonistes réapparaissent. Jurgis Baltrusaitis cite la parution, en 1474, de l'ouvrage de Pierre d'Albano, intitulé : *Physionomie*. Il signale également la parution en 1586, de *La Physiognomonie humaine*, écrit par Giambattista della Porta. Dans cet écrit illustré, « Platon est comparé au chien, Socrate, au cerf, Sergius Galba à l'aigle, Vitellius au hibou. [...] Du chien, Platon a le nez haut et bien flairant, ainsi que le front, étendu en longueur, ce qui dénote, selon Adamantios et Polémon, du naturel et du bon sens. Le nez camus du cerf révèle, chez Socrate, la luxuriance. La tête

³⁴ BALTRUSAITIS (Jurgis), *Les Perspectives dépravées. Tome I Aberrations*, Paris, Flammarion, 2008, p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

merveilleusement grande comme celle du hibou (Vitellius) indique un esprit hébété et le caractère indocile»³⁶.

Au XVII^e siècle, Descartes développe «une nouvelle théorie de la physiologie et du classement des passions. Leur siège ne réside pas dans le cœur, mais dans la glande pinéale du cerveau, et leurs catégories ne sont pas celles des Anciens (concupiscibles et irascibles). Il y en a six primitives, avec une quarantaine de subdivisions, dont on peut déceler le mécanisme et même les signes extérieurs. C'est Charles Le Brun (Fig. 169, 170, 171) qui en tira les conséquences pour les artistes, en précisant :

Et comme nous avons dit que la glande qui est le milieu du cerveau est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font le mieux connaître.

Aussi a-t-il élaboré quarante et un masques de passions simples et de leurs dérivés composés, où tout est commandé par le mouvement des arcades sourcilières. Les dessins ont été présentés à une séance de l'Académie de Peinture en 1678 et reproduits dans d'innombrables éditions de son *Traité de l'Expression* »³⁷. En découvrant ses représentations, Jurgis Baltrusaitis constate que « les hommes peuvent être divisés en général en trois classes : 1. — aux passions douces qui n'altèrent pas leurs traits ; 2. — aux passions généreuses qui leur impriment une marque particulière ; 3. — aux passions condamnables et atroces qui en dégradent la figure. Les animaux aussi se départagent selon les complexions, les lions étant nerveux et coléreux, les léopards, trompeurs et fins, les ours, sauvages, farouches, terribles, mais le problème de l'indice se complique par la diversité des bêtes ayant des instincts analogues, comme par exemple, la lubricité commune aux boucs, aux ânes et aux porceaux. Pour remédier à ces difficultés et évaluer exactement le signe, Le Brun propose un procédé géométrique »³⁸. Selon lui : « le génie de l'homme et la nature de l'animal peuvent être mesurés par

³⁶ *Ibid.*, p. 24.

³⁷ *Ibid.*, p. 36-37.

³⁸ *Ibid.*, p. 39.

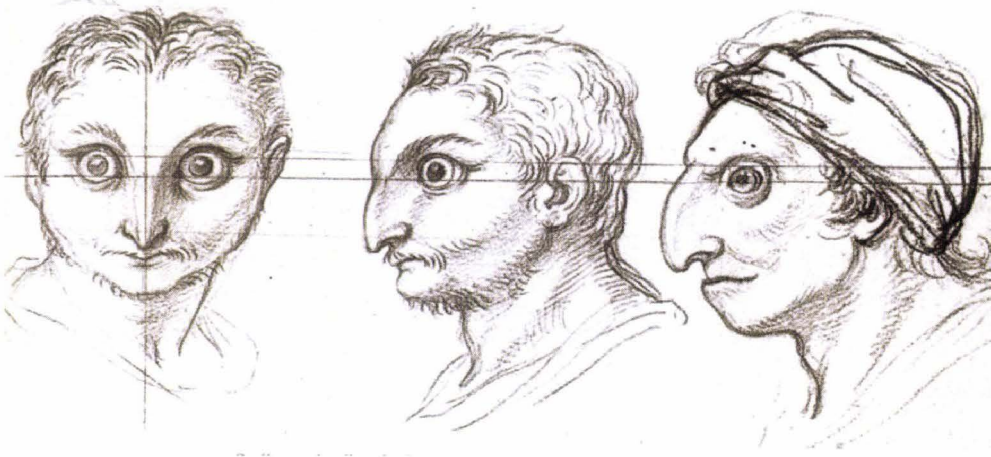


Fig. 169. LE BRUN (Charles), *Homme/chouette*, XVII^e siècle, 47,5 x 60,5, Musée du Louvre.



Fig. 170. LE BRUN (Charles), *Homme/fouine*, XVII^e siècle, 47,5 x 60,5, Musée du Louvre.



Fig. 171. LE BRUN (Charles), *Homme/boeuf*, XVII^e siècle, 47,5 x 60,5, Musée du Louvre.

l'angle constitué par les droites passant dans l'axe des yeux. S'il se trouve sur le nez, le sujet est animé de passions nobles, s'il s'élève sur le front, ce sont des impulsions honteuses»³⁹.

A la fin du XVIII^e siècle, et jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, les représentations des hybrides mi-homme, mi-animal, se développent en surnombre. « Le renouveau se manifeste sous toutes les formes : des bêtes agissant comme des hommes, des bêtes à tête humaine, des hommes à tête d'animal se multiplient dans l'imagerie avec une verve inépuisable »⁴⁰. Ces images s'inspirent des représentations physiognomonistes, mais elles n'ont aucune connotation philosophique ou scientifique. Leur publication dans les journaux ou dans les pamphlets permet à leurs auteurs de critiquer les hauts dignitaires du pouvoir en place. Parmi ces portraitistes caricaturistes, nous citerons Jean-Ignace-Isidore Gérard, dit J.J. Grandville (1803-1847) et Honoré Daumier (1808-1897). J.J. Granville réalise ainsi un « schéma régressif allant de l'Apollon au batracien »⁴¹ (Fig. 172). Il dessine cette régression en s'inspirant « des planches évolutionnistes de Lavater qui représentaient en vingt-quatre profils la métamorphose de la "bestialité dégoûtante" (première figure) en "pénétrante divinité" (dernière figure), en passant par "le plus bas degré d'humanité" (douzième figure) »⁴². J.J. Granville imagine cette reproduction inversée afin de contrarier son véritable auteur. Dans la planche originale, J.-G. Lavater (1741-1801) « propose sa propre échelle de l'angle facial, qu'il nomme "*la ligne d'animalité*", où l'on voit un développement qui aboutit aussi à Apollon, mais en partant non pas du singe, mais d'une grenouille, et en passant, non pas par huit, mais par vingt-quatre stades. [...] Ce sont des monstres fantastiques, d'où se dégage lentement le nez, le front et le menton, et où la bouche et les yeux deviennent plus petits. [...] L'évolution est déroulée comme un caprice, avec des êtres inventés, mais elle contient le même kaléidoscope des formes humaines et animales. Gilbert Lascaut s'est

³⁹ *Ibid.*, p. 39 et 41.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁴¹ BARTHOLEYNS (Gil), DITTMAR (Pierre-Olivier), JOLIVET (Vincent), *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 43.

⁴² *Ibid.*

demandé s'il n'y avait pas un souvenir inconscient ou conscient du mythe de Latone, mère d'Apollon, faisant métamorphoser en grenouilles les paysans lyciens qui lui manquaient de considération »⁴³.

2. Les mythes d'hommes-animaux chez Matthew Barney

Dans la majeure partie de ses longs métrages, Matthew Barney met en scène des hybrides que le spectateur peut morphologiquement comparer aux créatures fabuleuses représentées dans les mythes, les ornements moyenâgeux, et les portraits physiognomonistes. La forme corporelle de ces satyres, sphinx, ou sirènes reste figée dans un entre deux où la métamorphose vers une identité propre n'est pas toujours envisagée, pourquoi ?

En 1993, Matthew Barney réalise le *Drawing Restraint 7*. Dans le préambule, du livre consacré à ce film, intitulé *F(r)iction*, Klaus Kertess définit le terme *Drawing Restraint* comme un dessin dont la conception demande à son créateur une contrainte physique et mentale, car comme il l'explique : « certaines contraintes sont nécessaires à la création »⁴⁴.

Dans ce court métrage, d'une durée de 13 minutes, le spectateur découvre trois satyres, mi-homme, mi-bouc, dans une limousine bleue. L'un, d'entre eux, paraît être plus jeune que les deux autres, car il ne possède pas encore de tonsure animale (Fig. 173). Cette absence de pelage lui donne plus d'humanité qu'aux deux autres. Il possède la même anatomie asexuée que les *fées* dans le *Cremaster 4*. La morphologie des deux autres satyres est plus proche pour l'un de celle d'une chèvre, tandis que l'autre, ressemble à celle d'un bouc (Fig. 174). Cette différence est décelable, après l'observation des cornes. Elles sont plus courtes chez l'homme-chèvre que chez l'homme-bouc où elles sont en forme de spirale.

⁴³ BALTRUSAITIS (Jurgis), *Les Perspectives dépravées. Tome 1 Aberrations*, Paris, Flammarion, 2008, p. 65 et 67.

⁴⁴ BARNEY (Matthew), KERTESS (Klaus), *Drawing Restraint 7*, Ostfildern, Cristina Bechtler, Cantz Verlag, 1995, p. 10.

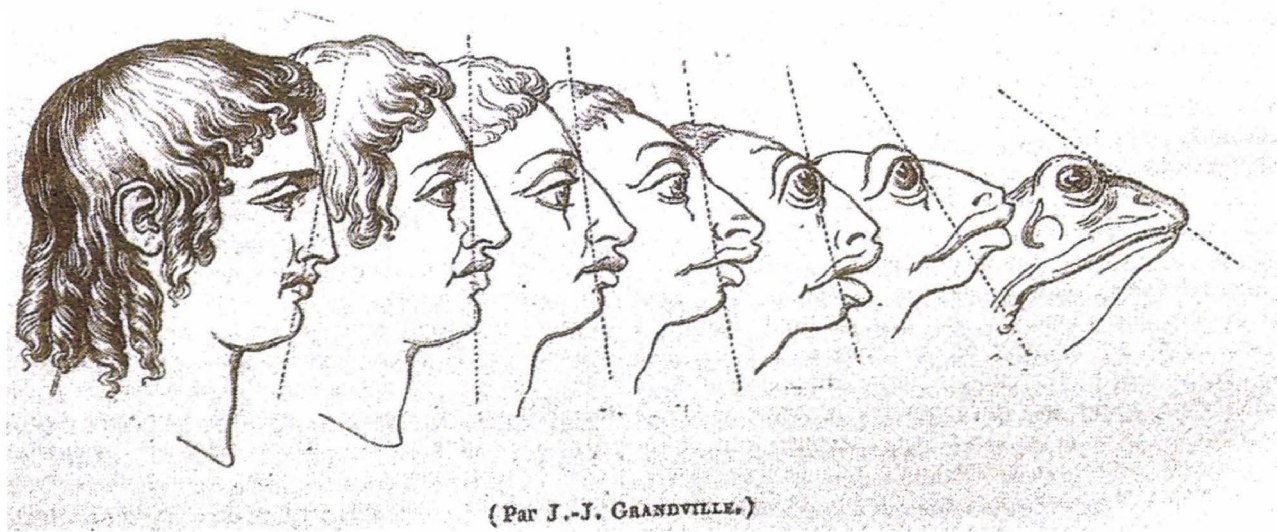


Fig. 172. GRANVILLE, *Régression homme-animal*, gravure, 1877.



Fig. 173. BARNEY (Matthew), *Drawing*
Restraint 7, le jeune satyre.



Fig. 174. BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint 7*, le satyre mi-homme, mi-chèvre et le satyre mi homme, mi bouc.

Ces créatures semblent émerger d'un mythe gréco-romain. Pourtant, l'action se déroule de nos jours, sur l'île de Manhattan, où la voiture entreprend un parcours cyclique. Elle emprunte tour à tour, les ponts et les tunnels qui relient Manhattan aux différents quartiers qui l'entourent. Au fil de la lecture, on observe des plans fixes du Queens borough bridge, du George Washington bridge, du Holland tunnel, du Brooklyn bridge, du Manhattan bridge, et pour finir, du Midtown tunnel, qui semblent entrecouper et rythmer le déroulement du film. En évoluant dans un espace temps qui ne semble plus être le nôtre, la limousine où les hybrides commencent chacun à leur tour à s'agiter, est comparable à une extension technologique, qui rend possible des communications entre le monde terrestre et un espace onirique. En ce sens, l'île de Manhattan peut-elle être comparée à l'Arcadie, où les satyres évoluaient durant l'Antiquité ?

Le film commence par un plan du Queens borough bridge, pour revenir à l'intérieur de la voiture, où les satyres, assis à l'arrière commencent à gesticuler. L'un se rapproche de la caméra, tandis que l'autre éclate de rire. Une lutte commence entre eux. Après un second plan fixe sur le George Washington bridge, le satyre le plus jeune commence à s'agiter. Tandis que la lutte continue à l'arrière du véhicule, le jeune satyre, qui tient encore le volant d'une main, est en train de passer entre l'assise et le dossier du siège. L'image suivante montre un plan sur le toit ouvrant du véhicule. De nouveau, on observe un plan fixe du Holland tunnel, où la limousine pénètre. S'en suit, une succession d'images où l'on découvre l'extérieur de la voiture, mais aussi des plans sur la lutte à l'arrière, suivie d'un retour à l'intérieur, avec l'apparition de la lune à travers le toit ouvrant. Cet astre, hautement symbolique, est-il montré pour signifier une phase de transformation physique des hybrides? Est-elle présente pour leur insuffler une détermination sexuelle qui est encore indéterminée ? Ou Matthew Barney fait-il tout simplement allusion à la déesse de la lune, nommée Séléné, que le dieu Pan aima et tenta d'attirer dans les bois en lui promettant une toison de laine blanche?

Le récit de ce film a des origines mythologiques. Bien que les trois satyres évoluent dans notre monde contemporain, ils possèdent les caractéristiques physiques des créatures mythologiques. La comparaison, entre l'île de Manhattan et l'Arcadie et l'apparition de la lune, en référence à la déesse Séléné, fait aussi directement référence à plusieurs mythes.

En examinant de nouveau les gesticulations du jeune satyre à travers le pare brise avant, suivies de l'apparition d'un nouveau lieu : le Brooklyn bridge, qui s'enchaîne par la lutte et l'excursion du jeune satyre qui est de nouveau coincé dans le repli du siège, puis d'un nouveau plan sur le Manhattan bridge, nous constatons que l'agitation ambiante ne s'est pas apaisée. L'action continue avec une courte séquence sur la lutte, qui est de nouveau interrompue par une image fixe qui représente, cette fois-ci, le Midtown tunnel, où la limousine s'introduit. Après ce visuel, on observe que le jeune satyre est assis à l'inverse du volant. Il a passé ses jambes dans l'espace entre le dossier et l'assise du siège. Il regarde sa queue, qui est dressée vers le haut, à la manière d'un phallus en érection. Il exprime son agitation par un cri. Face à lui, les jambes des deux autres satyres ont changé d'aspect. Elles sont écorchées et laissent entrevoir, la chair, les muscles, les tendons et les os. Pendant ce temps, le jeune satyre, les dents serrées, tient sa queue. Les jambes des deux autres semblent désormais se décomposer, en une matière visqueuse et filandreuse. C'est ainsi que le film prend fin.

Selon Neville Wakefield qui analyse le *Drawing Restraint 7*, dans le catalogue, intitulé : *Pace car for the hubris pill*, l'écorchage des satyres est une punition relative à leur trop grande vanité et à leur « folie de vouloir défier les dieux »⁴⁵. Dans le cas présent, ils semblent résister à la volonté de la déesse Séléné qui tente de leur insuffler une sexualité

⁴⁵ MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN, CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, KUNSTHALLE, *Matthew Barney - Pace car for the Hubris pill : Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 21.10.1995-1.1.1996, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 26.1.1996-8.4.1996, Kunsthalle, Bern, 17.5.1996-23.6.1996 / Museum Boymans-van Beuningen, CAPC Musée d'art contemporain, Kunsthalle, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1995, p. 9.*

déterminée. Dans la mythologie grecque, le châtement de l'écorchage n'est pas étranger aux satyres. Neville Wakefield compare donc cette punition à celle que reçut Marsyas, en voulant défier le dieu Apollon. Voici le récit de cette histoire :

« L'origine mythologique de la vanité et son pendant, le châtement mérité, la personnification de la vengeance divine revient aux grecs. C'est le mythe de Marsyas le satyre, archétype de l'homme et symbole de la poly-présence sexuelle de la nature, qui ayant trouvé par hasard des flûtes abandonnées par la déesse Athéna, découvre la musique des dieux. Irrité par la témérité du satyre, Apollon défie le dieu-bouc dans un concours de musique, convenant que le gagnant infligera au perdant le châtement qui lui plaira. Le concours ou ce qu'il en est, s'avère mettre les concurrents à égalité, jusqu'à ce qu'Apollon, dépassant les limites, défie Marsyas : "fais avec ton instrument autant que je peux faire avec le mien. Retourne-le et joue et chante en même temps". Le satyre ne pouvant relever le défi, le châtement fut allié à la divine cruauté de la vengeance : il fut écorché à vif, sa peau clouée à un pin »⁴⁶.

En 1576, Le Titien peint cet épisode mythologique, qu'il intitule : *Le Supplice de Marsyas* (Fig. 175), en référence à l'écorchement de Marcantonio Bragadin lors du siège de Famagouste, en août 1571. Dans la partie centrale de son huile sur toile, « il pend le satyre phrygien par les pieds, lui restituant son statut semi-bestial, mais lui donne un visage angélique, halluciné, et cet œil grand ouvert qui fixe avec reproche le spectateur »⁴⁷. A la lecture de la description de cette scène, Alain Jaubert déclare que « Ovide pourrait être bien le vrai patron des anatomistes, lui qui décrit en quelques images fulgurantes les nerfs mis à nu, les veines palpitantes, les viscères saillants et les fibres translucides »⁴⁸.

Cette « image nous donne le frisson, nous révolte. Mais il y a dans l'écorchement une sorte de noblesse qui le met au-dessus du simple supplice. Parmi toutes les horreurs charnelles inventées au cours des siècles au gré de civilisations imaginatives, carcan, chevalet, flagellation, lapidation, pal, estrapade, arrachage des yeux, de la langue, des seins, ou des entrailles, section des mains, des pieds

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, *Figures du corps : une leçon d'anatomie aux Beaux-Arts*, sous la direction de COMAR (Philippe), Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008, p. 109.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 103.

ou du sexe, noyade, gril, crucifixion, écrasement, écartèlement, sciage, pendaison, décapitation, crémation, le simple arrachage de la peau semble pur raffinement. On a longtemps imaginé que la peau n'était qu'un vêtement. Une sorte d'étroit manteau merveilleusement ajusté dont il suffisait de trouver les lignes de forces, les méridiens secrets, avant d'inciser et pouvoir tout faire venir d'un coup. [...] L'écorchement de l'humain n'est pas une variante de celui du lapin. Ni même celui de l'anguille, une bête qui, dans un premier temps, ne semble pas être affectée outre mesure par cette agression contre son intégrité. C'est un supplice rare. Il suppose une immense dextérité de la part du bourreau »⁴⁹.

Neville Wakefield compare le châtiment de Marsyas à un acte de sadomasochisme. En citant Sylvere Lotringer, il explique néanmoins que sa fonction « n'est pas un exercice gratuit dans le fascisme précis, mais une forme extrêmement rituelle de thérapie sociale »⁵⁰ où « en soumettant son esclave à une spirale étourdissante de violence et d'érotisme, le maître lui promet plus que du plaisir : il dépouille l'esclave des inhibitions qui l'empêchent d'être responsable de son existence. La mort n'est pas ici le but, mais l'horizon interne (et éventuellement la tentation suprême) d'une renaissance subjective. Seule l'internalisation⁵¹ monadique⁵² du contrat sado-masochiste peut renverser les lois oedipiennes de la création, amalgamer les objets et les identités dévier les buts et les substances, pour réinventer la réalité. Mais l'homme qui refuse de respecter les lois de différenciation défie les dieux »⁵³. Ainsi, « le mot hybride, dérive après tout du grec hubris (vanité), et hybrider le corps c'est ébranler le monde de la séparation et de la distinction, c'est : discréditer la puissance et la rationalité du père-créateur »⁵⁴. Nous concluons donc que comme dans le *Cremaster 4*, la finalité du récit ne peut aboutir. Ni le candidat Loughton, ni les satyres du

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵¹ L'internalisation est un processus par lequel un sujet incorpore à son propre système de valeurs, ainsi qu'à ses comportements et attitudes, des données extérieures.

⁵² Pour le philosophe Leibniz, la monade est à la fois une substance simple, un élément premier de toutes les choses, et qui contient en elle-même le principe et la source de toutes ses actions.

⁵³ MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN, CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, KUNSTHALLE, *Matthew Barney - Pace car for the Hubris pill : Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 21.10.1995-1.1.1996, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 26.1.1996-8.4.1996, Kunsthalle, Bern, 17.5.1996-23.6.1996 / Museum Boymans-van Beuningen, CAPC Musée d'art contemporain, Kunsthalle, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1995, p. 10.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.



Fig. 175. TITIEN (Tiziano Vecellio), *Le Supplice de Marsyas*,
huile sur toile, 212 x 207 cm, 1576, République Tchèque,
Olomouc, Archevêché.

Drawing Restraint 7, ne pourront découvrir une sexualité propre, car tel que le fait remarquer Nancy Spector dans la catalogue consacré au *Cremaster Cycle* : « cela est une réprimande inévitable pour les *hubris* »⁵⁵. « La forme des satyres est considérée comme une anomalie, une interruption dans l'ordre cosmique des choses. Mi-homme, mi-bête, cette créature bâtarde existait dans le monde ancien pour rappeler l'existence du chaos tapi sous la façade de la réalité ... Pan est le dieu de la régression, il est le souverain du royaume de l'indifférenciation »⁵⁶. De fait, il incarne la créature qui va à l'encontre des principes de divisions et de différenciations énoncées dans le texte de *La Bible*, lorsque Dieu créa le monde, en dissociant la terre et le paradis, la lumière et les ténèbres. « La création de nouvelles formes va à l'encontre du code divin au sujet de la bipolarité ségrégative — ces étranges amalgames, mélanges interdits, fusions surnaturelles — usurpent ou déforment le rôle du créateur »⁵⁷. « En jouant le rôle d'un artiste démurge, Barney greffe la quintessence du mythe de l'*hubris* au modèle biologique de l'indifférenciation sexuelle embryonnaire pour donner la signification de *Drawing Restraint 7* »⁵⁸. Ainsi, peut-on considérer le *Drawing Restraint 7*, comme le préambule du Cycle des *Cremaster*, où les lois de la différence sont entièrement réécrites ?

La figure du satyre n'est pas le seul hybride, présent dans les œuvres filmiques de Matthew Barney. Dans le *Cremaster 3*, qu'il réalise en 2002, il met en scène un personnage féminin, mi-humain, mi-léopard. Ce monstre porte les caractéristiques physiques du sphinx, qui signifie : l'étrangleuse. Durant l'Antiquité, cette créature était pourvue d'une tête de femme à laquelle était rattaché un corps de félin ailé. Son rôle était de surprendre les jeunes thébains, qui osaient s'aventurer en dehors de leur ville. Assise sur un mur, elle leur posait la

⁵⁵ SPECTOR N. *The Cremaster cycle*. New York, Hardcover, publication Guggenheim Museum, 2002, p. 22, (traduction en français réalisée par Martinez A.).

⁵⁶ *Ibid.*, p.22.

⁵⁷ *Ibid.*, p.23.

⁵⁸ *Ibid.*

fameuse énigme : Quel est l'être qui marche tantôt sur deux pattes, tantôt sur quatre et tantôt sur trois et qui avance plus rapidement quand il utilise le moins de pattes ? Elle précipitait sur les rochers ceux qui ne répondaient pas correctement, puis elle dévorait leur corps. Selon la légende, seul, Œdipe lui donna la bonne réponse : l'homme. Le sphinx, en l'entendant, se précipita du haut des rochers et mourut.

Dans le *Cremaster 3*, la *femme-léopard* ne pose pas d'énigme au personnage principal mais elle le provoque afin que celui-ci lui donne à son tour la mort. Dans ce film, la présence de ce personnage n'est pas seulement liée à ce mythe antique. L'analyse portera donc sur la signification symbolique de ce personnage. Le scénario de ce long métrage, se déroule dans trois lieux différents. Le premier, défini comme le préambule du film, mène le spectateur sur une île où vivent un géant et un nain. Le second emplacement est le Chrysler building. Le troisième est le Musée Guggenheim à New York. C'est, dans ce dernier lieu, que l'*apprenti* (joué par Matthew Barney, vêtu d'un habit d'écosse d'une couleur rose corail, rencontre la *femme-léopard* (Fig. 176). Cette partie du scénario s'intitule : *The Order*, car l'*apprenti*, tel un héros de jeu vidéo, a pour tâche de gravir les cinq étages du Musée, en accomplissant à chaque montée une action ou en rencontrant un ou des personnages différents. Au premier étage, des danseuses de music-hall, déguisées en mouton, sont définies, comme la troupe de : *the order of rainbow for girls* (l'ordre de l'arc-en-ciel pour demoiselles). Le second est l'étage où se déroule *the agnostic front us Murphy's law* (l'agnostique⁵⁹ face aux lois de Murphy), qui peut être défini comme une joute musicale entre deux groupes de hardcore new-yorkais et leur public respectif. Au troisième étage, l'*apprenti* fait la connaissance de *Aimee Mullins*, une splendide femme, vêtue de blanc (Fig. 177) et dont la particularité est de se transformer, sans pouvoir le contrôler, en *femme-léopard*. Au quatrième étage, une sculpture figurative apparaît. Elle représente la sculpture blanchâtre d'un cadavre de mouton sur lequel l'*apprenti* assemble

⁵⁹ Un agnostique est une personne qui pense que l'absolu est inaccessible, et qui prononce donc son scepticisme vis-à-vis de la religion et de la métaphysique.



Fig. 176. BARNEY (Matthew), *Cremaster 3*, la femme-léopard.

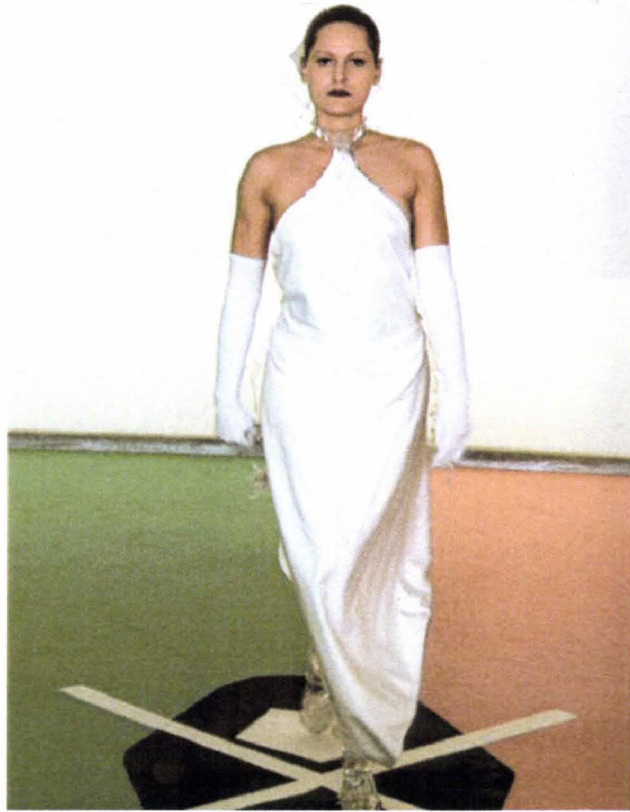


Fig. 177. BARNEY (Matthew), *Cremaster 3*, Aimee Mullins.

des trompes de cornemuse. Elle est intitulée : *the five points of fellowship* (les cinq points d'association). Enfin, le cinquième étage est celui de *Richard Serra*, en personne. Dans la réalité, Aimee Mullins, malgré son handicap qui la prive de jambes, est à la fois un mannequin et une athlète para olympique. Née tout d'abord sans pieds, elle a ensuite été amputée des deux jambes, alors qu'elle était âgée d'un an. Pour jouer son propre rôle (car Matthew Barney ne lui a pas donné un nom de fiction), Matthew Barney lui a fait fabriquer des prothèses en cristal et pour interpréter la *femme-léopard*, il lui a fait confectionner des pattes.

Mais avant de rencontrer la *femme-léopard*, l'*apprenti* fait la rencontre de son double, vêtu de blanc, afin sans doute d'exprimer la pureté. Elle défile dans l'espace, tel un mannequin sur un podium, dans une attitude lascive, en faisant des aller-retour. L'*apprenti* est ébloui par sa beauté. A son contact, il se transforme en son alter ego au masculin. Il se féminise en revêtant la même tenue qu'elle. Au cours de leur étreinte, la femme en blanc, qui commence à embrasser l'épaule de l'*apprenti*, se met à le mordre férocement. Cet acte bestial, la fait se transformer en la *femme-léopard*. Elle lui griffe violemment le dos. Ainsi, cette créature hybride est-elle le double en négatif de la femme en blanc ou encore l'incarnation charnelle de ses pulsions libidineuses refoulées ? A ce sujet, la nudité de la *femme-léopard* dévoile clairement ses attributs féminins. L'*apprenti* (qui a retrouvé son allure d'écossais et ses esprits), se doit d'affronter cette créature hostile. Le combat s'arrête un moment. La *femme-léopard* se retire pour faire sa toilette, en léchant le sang de son adversaire qui a souillé ses pattes. Mais, l'*apprenti*, comparable à Œdipe, ne compte pas en rester là, car il se dirige avec hâte vers le second étage pour aller chercher des instruments qui lui permettront de tuer la bête. A son retour au 3^{ème} étage, alors qu'il va lui porter le coup de grâce, des images des séquences qui se déroulent en parallèle dans le Chrysler Building apparaissent. L'*apprenti*, de ce second scénario, est confronté à son maître, qui n'est autre que Richard Serra. En ce sens,

au même moment où l'*apprenti* du Chrysler Building tue Richard Serra, l'*apprenti* du Guggenheim, donne la mort à la *femme-léopard* (Fig. 178).

Même après sa mort, la *femme-léopard* reste une énigme. Pourquoi apparaît-elle et prend t'elle la place de la femme en blanc ? Se manifeste t'elle lorsque la femme en blanc se laisse envahir par ses pulsions sexuelles envers l'*apprenti* ? Selon les analyses de certains psychanalystes comme Carl Gustave Jung, ces incarnations chimériques représentent nos pulsions sexuelles refoulées.

Le sphinx, dont l'anatomie est presque semblable à la celle de la *femme-léopard*, est une figure que les psychanalystes ont intégrée dans leurs interprétations. A ce propos, dans son ouvrage, intitulé : *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Carl Gustav Jung, déclare : « le mot "sphinx" éveille l'idée d'énigme ; un être énigmatique qui pose aussi des énigmes, comme le sphinx d'Oedipe et qui se tient au début d'une destinée comme annonce symbolique de l'inéluctable. Le sphinx est une représentation mithériomorphe de l'imgo maternelle que l'on peut appeler la "mère terrible" »⁶⁰. Il continue en signifiant que la symbolique des êtres hybrides mêlant l'homme et l'animal ou encore les animaux seuls, figure une représentation thériomorphe⁶¹ de la libido. Cette énergie est décrite par Sigmund Freud comme le substrat des transformations de la pulsion sexuelle relative à l'objet. Elle a pour but et elle est à la source de l'excitation sexuelle. Carl Gustav Jung compare cette représentation de la libido à une énergie psychique, qu'il définit aussi sous le nom d'*appetitus*. Il poursuit son analyse en expliquant que « les rêves fourmillent de telles représentations thériomorphes de la libido. Les êtres mixtes ... ne sont pas rares non plus. Bertschinger nous a donné une série d'exemples où, en particulier la partie inférieure (animale) est représentée thériomorphiquement. La

⁶⁰ JUNG (Carl Gustave), *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, France, Georg Editeur SA, 1993, p. 305.

⁶¹ Thériomorphe : ressemblance avec une bête sauvage.



Fig. 178. BARNEY (Matthew), *Cremaster 3*, la femme-léopard décédée.

libido ainsi figurée est l'instinctivité "animale" à l'état de refoulement »⁶². Le refoulement est à définir comme l'opération par laquelle le sujet cherche à repousser ou à maintenir dans l'inconscient des représentations, comme des pensées, des images ou des souvenirs, qui sont liés à une pulsion. Ainsi, Carl Gustave Jung conclut que « les symboles théorimorphes concernent toujours les manifestations inconscientes de la libido »⁶³. Le refoulement est ici de l'ordre de la sexualité, mais il peut aussi être lié à la notion d'instinct relatif aux fondements vitaux et aux lois de la vie. A ce sujet, Jung constate que « les enfants sont incapables de distinguer leurs propres instincts de l'influence de la volonté des parents. Et cette incapacité propre à l'état d'enfant de faire la distinction est cause que les animaux qui représentent les instincts sont en même temps des attributs des parents qui apparaissent alors sous la forme animale, le père comme taureau, la mère comme vache, etc. »⁶⁴. Le sphinx (en tant d'hybride) « correspond à l'image de la mère : en haut la moitié humaine, digne d'être aimée, attirante, en bas, la moitié animale, terrible, que l'interdiction de l'inceste a transformée en animal angoissant »⁶⁵. En ce sens, en rencontrant le sphinx et en répondant à l'énigme, Œdipe fait apparaître inconsciemment la notion d'inceste matriarcal, car il vaincra la bête et épousera sa mère. Carl Gustave Jung associe alors le sphinx à la figure de la « mère terrible », « redoutable », « dévorante », en tant qu'incarnation symbolique de l'inceste. Œdipe est alors condamné à briser la loi qui est transmise à chaque enfant de ne pas enfreindre la réglementation des structures d'alliance et de parenté. Dans *L'interprétation du rêve*, Sigmund Freud fait aussi référence à l'histoire d'Œdipe, en énonçant le complexe de celui-ci. Selon son explication, « les parents jouent un rôle dans la vie de l'âme infantine de tous ceux qui seront plus tard des psychonévrosés le rôle principal, et l'état amoureux envers l'une des parties du couple parental, la haine envers l'autre partie, appartiennent au stock immuable du matériel de

⁶² JUNG (Carl Gustave), *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, France, Georg Editeur SA, 1993, p. 306.

⁶³ *Ibid.*, p. 307.

⁶⁴ *Ibid.*, p.308.

⁶⁵ *Ibid.*, p.310.

motions psychiques formé en ce temps-là et tellement significatif pour la symptomatique de la névrose ultérieure »⁶⁵. Ainsi, « à l'appui de cette connaissance, l'Antiquité nous a transmis un matériau légendaire dont les effets radicaux et universels ne peuvent se comprendre que par une semblable universalité de ce qui a été présupposé plus haut à partir de la psychologie infantine »⁶⁶. Il en conclut que « "Oedipe-Roi" est ce qu'on appelle une tragédie du destin ... Le roi Œdipe, qui a abattu son père Laïos et épousé sa mère Jocaste, n'est que l'accomplissement de souhait de notre enfance. Mais, plus heureux que lui, nous avons depuis lors réussi, dans la mesure où nous ne sommes pas devenus des psychonévrosés, à détacher nos motions sexuelles de nos mères, à oublier notre jalousie envers nos pères »⁶⁷.

En 2005, Matthew Barney met de nouveau en scène la figure de l'hybride dans une nouvelle œuvre filmique qu'il intitule : le *Drawing restraint 9*. Mais cette fois-ci, il immerge ses personnages dans une mise en scène où il s'inspire des traditions de la religion shintô.

Selon les croyances panthéistes, toutes créations ou éléments de la nature sont divinisés. Notre perception occidentale de la nature est quelque peu différente des considérations extrême-orientales. Dans son ouvrage, intitulé: *Le sauvage et l'artifice: les japonais devant la nature*, Augustin Berque rappelle qu'« en français, "nature" a pour origine latine *natura* (même sens), de *naturus*, participe futur de *nasci* (naître). *Natura* traduisait le grec *phusis*, de *phuein* (naître, pousser), parent de *phuton* (plante) et de même racine que les mots latins *fecundus*, *felix* (heureux), *fetus*, de *feo* (je produis, j'engendre). *Nature* ne rend pas bien *phusis* (que Heidegger proposait donc de traduire par *aufgehen*: monter, devenir; ce que j'interpréterai plus loin par l'idée de "surrection"). Ce gauchissement historique n'a fait qu'amplifier une ambiguïté déjà présente dans *phusis*. De ce problème témoigne la définition contradictoire à laquelle se résout le Lalande: "Il n'est pas possible de ranger les sens du mot *nature*, au point de vue sémantique, en une série linéaire.

⁶⁵ FREUD (Sigmund), *L'interprétation du rêve*, Paris, PUF, 2004, p. 301.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p.303.

Ils paraissent s'être formés par rayonnement en plusieurs directions autour d'une idée primitive, qui serait sans doute celle du développement *spontané d'êtres vivants suivant un type déterminé* [souligné par A.B.]. Présence simultanée, donc, de la détermination et la spontanéité: cette contradiction fonde un débat qui, dans la pensée occidentale, se poursuit depuis plus de deux millénaires. La nature soit comme détermination, ensemble des lois opposables au hasard; soit au contraire comme spontanéité, opposable aux règles de la culture (*nomos*); mais aussi les deux à la fois »⁶⁸. Il constate que « ce sont des ambiguïtés analogues, sinon identiques, que recèle le mot japonais *shizen*, l'équivalent actuel de "nature". À cela s'ajoutent des ambiguïtés nées de l'arrangement tacite qui a consisté, voici un peu plus d'un siècle environ, à traduire généralement "nature" par *shizen*, alors que ce terme ne correspondait que partiellement aux acceptations de "nature" et que, du reste, il n'avait pas seul cours en japonais dans le cadre de la notion de nature. De fait, en japonais moderne, le français "nature" peut se traduire par deux constellations de mots ou d'expressions, selon le dictionnaire *Futsu-Wa Dai Jiten* de Hakusuisha (1981): l'une centrée autour de *shizen*, et comprenant les sens du cosmos, d'environnement, de paysage, etc.; l'autre autour de *honshitsu* (essence, nature propre) et comprenant le sens de caractère, de disposition, etc. »⁶⁹. A son tour, Philippe Descola dans son écrit, intitulé : *Par-delà nature et culture*, donne une définition plus synthétique de cette notion. Selon son analyse, « le terme même par lequel le concept de nature est traduit, *shizen*, n'exprime que l'un des sens du mot "nature" en Occident, le plus proche de la notion originelle de *phusis*, à savoir le principe qui fait qu'un être est tel qu'il est par lui-même, qu'il se développe conformément à sa "nature" »⁷⁰. Mais, tel qu'il le signifie : le « *shizen* ne recouvre en aucune façon l'idée d'une sphère des phénomènes indépendants de l'action humaine, car il n'y a pas de place dans la pensée japonaise pour une objectivation réflexive de la nature, un retrait de l'homme par rapport à ce qui l'entoure »⁷¹.

⁶⁸ BERQUE (Augustin), *Le sauvage et l'artifice : les japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, p. 169-170.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 170-171.

⁷⁰ DESCOLA (Philippe), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 55.

⁷¹ *Ibid.*

La religion shintô est considérée comme « la religion indigène du Japon. Même si elle a perdu son statut privilégié en 1945 et se trouve éclipsée à bien des égards par le bouddhisme, avec lequel elle a coexisté pendant mille cinq cents ans, la foi kami influence encore presque tous les aspects de la vie japonaise »⁷². « La vénération des Japonais pour la nature provient de la croyance du shintô selon laquelle les êtres-esprits occupent et gouvernent le monde naturel »⁷³. C'est ainsi que le shintô est défini comme la « voie des *Kami* (dieux) »⁷⁴. Les *kami* représentent des forces de la nature ou des êtres supérieurs. Ils sont vénérés par les adeptes de la religion shintô.

Les esprits des *kami* « sont censés pouvoir habiter temporairement des objets ou des végétaux. [...] Cet ensemble de croyances et de rites basés sur la purification (*harai, misogi*) s'est élaboré au cours des siècles sur le territoire du Japon et incorpora (probablement après le III^e siècle) d'autres croyances similaires venues de la péninsule de Corée et de Sibérie. [...] Assez rapidement, les croyances bouddhiques et shintô commencèrent de s'amalgamer dans l'esprit des Japonais qui ne voyaient pas beaucoup de différences entre les divinités et auxquels le bouddhisme apportait une sorte d'eschatologie⁷⁵ absente du shintô »⁷⁶. Après avoir été établi comme religion officielle d'Etat, en 1871 année de la restauration Meiji, qui remplaça l'empereur sur le trône, « le shintô prit brusquement fin à l'issue de la Seconde Guerre mondiale en 1945. L'empereur renonça à toute prétention à la divinité et la Constitution japonaise de 1947 interdit explicitement à l'Etat toute participation aux affaires religieuses. Le shintô redevint alors ce qu'il avait été pendant la majeure partie de sa longue histoire : un ensemble peu structuré de temples (*jinja*) dédiés à un nombre presque infini de *kami*. [...] Malgré l'ombre que le militarisme et

⁷² LITTLETON (C.Scott), *La sagesse orientale : Hindouisme, Bouddhisme, Confucianisme, Taoïsme, Shintoïsme*, Lyon, Parangon, 2000, p. 144.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ L'eschatologie est un discours sur la fin des temps.

⁷⁶ FRÉDÉRIC (Louis), *Le Japon : dictionnaire et civilisation*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1008-1009.

l'impérialisme japonais ont jetée sur le shintô au début de l'après-guerre, la religion continue à prospérer et à s'attirer l'affection, si ce n'est l'absolue loyauté, du peuple japonais »⁷⁷.

Les *kami*, définis comme des « divinités qui contrôlent presque tous les aspects de la nature et de la vie humaine »⁷⁸, sont issus de « la croyance en une multitude de divinités métaphoriquement désignées par l'expression *yaoyorozu no kami*, littéralement " les huit millions de dieux ". Selon cette croyance panthéiste, également en relation avec le monde fantastique des spectres et des fantômes, tout élément de la nature, tout objet, est doté d'une vie et d'une âme »⁷⁹. Ils « évoluent sans notion de bien et de mal, aussi bonnes que le soleil et la pluie, aussi terrifiantes que la sécheresse et les typhons »⁸⁰. Croire aux *kami*, c'est préserver l'équilibre naturel du Japon. Une maison ne peut pas être construite sans que ses propriétaires aient d'abord élevé un sanctuaire pour honorer les *kami*. Il existe cinq grandes familles de *kami*. Parmi elles, on rencontre : les *Maîtres de l'Eau*, les *Protecteurs des Montagnes*, les *Esprits de l'Air*, les *Gardiens des enfers* et les *Yûrei*⁸¹.

Les *kami* ont une anatomie hybride, où le corps de l'homme est mélangé à celui de l'animal. Répertoire dans la famille des *Maîtres des Eaux*, la femme des rivages, répondant au nom de *Iso-onna* (fig.179), est semblable aux sirènes de la Grèce antique qui ensorcelaient les équipages des bateaux. Conçue à partir d' « âmes d'animaux marins qui auraient été tués, ou »⁸² de « fantômes de femmes mortes noyées »⁸³, *Iso-onna* attrape avec sa chevelure tentaculaire les promeneurs qui marchent trop près de la mer et les y entraîne pour les vider de

⁷⁷ LITTLETON (C.Scott), *La sagesse orientale : Hindouisme, Bouddhisme, Confucianisme, Taoïsme, Shintoïsme*, Lyon, Parangon, 2000, p. 146-147.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁹ FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN, *Takashi Murakami. Kaikai Kiki*, Paris, Actes Sud, 2002, p.102.

⁸⁰ JOLIVALT (Sylvain), *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : Rencontre à l'heure du Bœuf*, Paris, You Feng, 2007, p. 8.

⁸¹ Les *Yûrei* sont des fantômes. Ils incarnent la colère qui se manifeste lors d'un excès de haine ou de tristesse.

⁸² JOLIVALT (Sylvain), *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : Rencontre à l'heure du Bœuf*, Paris, You Feng, 2007, p. 32.

⁸³ *Ibid.*

leur sang par ses morsures. Elle attire surtout les hommes en leur exposant sa poitrine dénudée, qui cache dans la partie inférieure de son corps une longue queue de serpent.

Parmi les *Maîtres des eaux*, les *kappa* (fig.180) sont « les plus connus, et les plus courants »⁸⁴ au Japon. « Les kappa sont des êtres amphibiens qui vivent dans les lacs, les rivières, et quelques fois dans les zones côtières. Malgré quelques différences régionales, ils ont généralement le même aspect. Ils ont approximativement la taille d'un enfant de trois à dix ans et ressemblent un peu à des singes »⁸⁵. Selon les représentations, leur peau de couleur bleue, verte, grise, et parfois rouge, est lisse comme celle des batraciens, recouverte d'écailles, ou encore de fourrure. « Leurs yeux sont ronds et jaunes. Ils ont un museau pointu comme un chien, ou un bec. Leurs mains et leurs pieds sont palmés comme les grenouilles et ont aussi des ventouses et des griffes. La plupart d'entre eux portent sur le dos une carapace de tortue »⁸⁶. Ils ont la capacité d'invisibilité ou de prendre les traits d'un humain, d'un animal ou d'un objet quelconque. Ils sont capables du pire comme d'entraîner un promeneur dans le fleuve ou la rivière pour le noyer. Pour se reproduire, ils doivent mettre enceintes les humaines en les attirant dans l'eau.

Dans la famille des *Protecteurs des Montagnes*, les *karasu-Tengu* ou *Tengu* (fig.181), sont mi oiseau (corbeau), mi humain. Leurs mains et leurs pieds sont remplacés par des serres. Tels des ninjas, ils sont armés de sabres, lances, bâtons, etc. « Ils peuvent posséder des humains, se transformer en bouddha, en bonze ou en *yamabushi*⁸⁷, de façon à tromper les hommes, et même s'arranger pour que des moines soient en proie à des désirs charnels »⁸⁸.

Pour finir, les animaux qui ont la capacité de se transformer, par exemple en êtres humains sont appelés les *yōkai henge*. Dans la littérature occidentale, Grégoire se retrouve

⁸⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Les *yamabushi* du Japon médiéval étaient des ascètes montagnards et des guerriers, principalement originaires de l'école bouddhique Shingon.

⁸⁸ JOLIVALT (Sylvain), *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : Rencontre à l'heure du Bœuf*, Paris, You Feng, 2007, p. 67.



Fig. 179. JOLIVALT (Sylvain), *Iso-onna*, aquarelle.

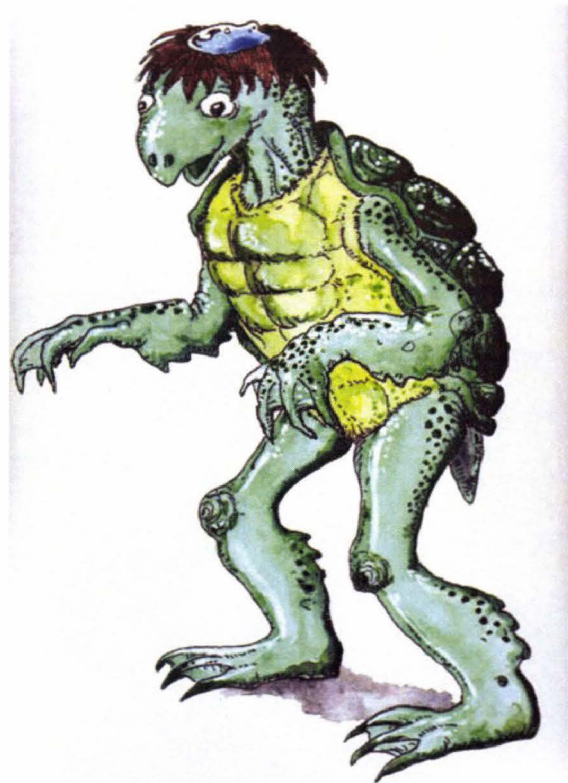


Fig. 180. JOLIVALT (Sylvain), *Kappa*, aquarelle.



Fig. 181. JOLIVALT (Sylvain), *Karasu-Tengu*, aquarelle.



Fig. 182. JOLIVALT (Sylvain), *Kitsune*, aquarelle.

transformé en un énorme cancrelat, dans la nouvelle de Franz Kafka, intitulée *La Métamorphose*. Dans les fables japonaises, le renard est le plus cité. Les *kitsune* (fig.182) sont également présents dans les contes chinois. Comme l'explique Sylvain Jolival : « lorsque les renards atteignent l'âge de cinquante ans, ils acquièrent la capacité de se transformer en femme. Mais pour pouvoir faire cela, selon les traditions [...] ils doivent s'incliner devant les "Sept Etoiles de la Louche du Nord" (Hokuto Shichisei : la Grande Ourse) après avoir mis un crâne humain sur leur tête. Si à ce moment-là, le crâne ne tombe pas de leur tête, ils obtiennent le pouvoir de se transformer »⁸⁹. Lorsqu'ils se transforment en femme (ce qui est le plus courant), les renards (renardes, car elles symbolisent le yin, la féminité ou le négatif), ont pour but de séduire et parfois de tuer les hommes pour leur dérober leur yang, représentant leur masculinité, afin d'acquérir un équilibre parfait.

Pour construire le scénario du *Drawing Restraint 9*, Matthew Barney s'est inspiré de ces créatures mythiques. Ultérieurement, ses personnages hybrides en quête d'une identité propre n'atteignaient jamais leur but. Dans cette nouvelle représentation, l'homme se débarrasse de son humanité afin d'acquérir une apparence animale. Cette métamorphose pourrait être associée à la définition du *devenir-animal* que Gilles Deleuze et Félix Guattari formulent dans le chapitre, intitulé *Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible*, extrait de *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*.

Selon eux, le « devenir n'est pas une évolution, du moins une évolution par descendance et filiation. Le devenir ne produit rien par filiation, toute filiation serait imaginaire. Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance. Si l'évolution comporte de véritables devenirs, c'est dans le vaste domaine des symbioses qui met en jeu des êtres d'échelles et de règnes tout à fait différents, sans aucune

⁸⁹ *Ibid.*, p. 146.

filiation possible »⁹⁰. Le devenir de l'homme en animal ne peut donc point naître du mélange de ces deux espèces. Dans ce cas, le devenir doit être compris comme une rupture qui engendre la naissance d'une nouvelle forme corporelle, autre que la première qui a été déjà vécue. Par conséquent, il apparaît que le mélange entre deux espèces qui présentent de trop grandes différences ne peut pas être envisagé.

« Devenir est un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ni généalogique. Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier ; ce n'est pas non plus régresser-progresser ; ce n'est pas correspondre, instaurer des rapports correspondants ; ce n'est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute consistance ; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à "paraître", ni "être", ni "équivaloir", ni "produire" »⁹¹.

Ce devenir-animal est exprimé dans le *Drawing Restraint 9*. Il ne montre pas une transformation d'un corps vers un autre où le passage entre les deux est envisagé selon différentes phases d'un changement physique, mais l'effacement de l'enveloppe humaine pour laisser la place à l'animal.

Ce long métrage, a été tourné à bord du Nisshin Maru, un baleinier japonais naviguant dans la baie de Nagasaki. Sur le pont du navire, une énorme sculpture faite à base de gelée de pétrole refroidie, est découpée avec soin par l'équipage, comme s'il tranchait le corps d'une baleine. Une partie de cette matière grasseuse est ajoutée au carburant qui alimente la chaudière du bateau. S'en suit l'arrivée d'un couple d'occidentaux qui semblent être venus sur ce navire pour pratiquer la cérémonie du thé en respectant la tradition shintô.

L'action commence véritablement lorsque le navire est pris au cœur d'un violent orage. L'agitation atmosphérique modifie la structure de la sculpture et engendre le

⁹⁰ DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p. 291.

⁹¹ *Ibid.*, p. 292.



Fig. 183. BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint 9*,
2h25, 2005, le couple d'occidentaux avant le
début de la découpe de leurs corps.

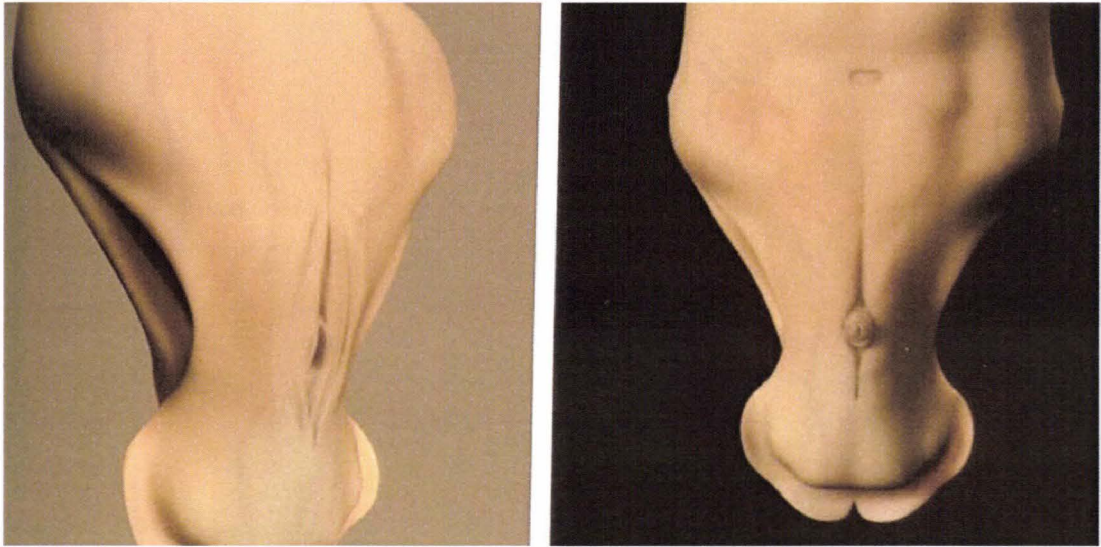


Fig. 184 et Fig. 185. BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint 9*, images en trois dimensions des corps des occidentaux après leur transformation. A gauche : la femelle et à droite : le mâle.

débordement de la chaudière qui envahit la salle où s'est réuni le couple occidental. Il se retrouve alors au milieu d'une nappe de fluides à base de pétrole, et de gelée de pétrole, semblable à un liquide amniotique, dans lequel ils commencent à s'étreindre et à s'embrasser (Fig. 183). Leur excitation ne les pousse pas à pratiquer l'acte sexuel. Munis d'un couteau qui sert habituellement à découper la chair des baleines, ils commencent mutuellement à découper la partie inférieure de leur corps. Ils n'expriment aucune souffrance. Leurs visages restent impassibles. Après s'être entaillé les cuisses, ils se tranchent les pieds. Leur sang et la graisse, extraits du découpage de leurs jambes, se mélangent au fluide, dans lequel ils baignent. S'en suit un dépeçage complet des membres inférieurs pour laisser apparaître une espèce de corps de cétacé (Fig. 184 et Fig. 185). La femelle extraite de la femme est sexuée. Il en est de même pour le spécimen masculin. C'est la première fois que Matthew Barney représente des hybrides dont le sexe est clairement affirmé. A la fin de la découpe, le couple s'immerge dans le liquide qui n'a pas cessé d'augmenter. La femelle en ressort et éjecte du pétrole par un évent qui est placé, comme pour le mâle, en-dessous de sa nuque. Cette séquence peut intriguer le spectateur. Comment un hybride mi-homme, mi-animal peut-il se baigner dans du pétrole? Le pétrole n'est-il pas reconnu comme une matière polluante et nocive pour tous les êtres vivants? Le pétrole alimente les machines qui ont tendance à détruire au fur et à mesure la nature. Au cœur de cette fiction, l'homme doit-il polluer son corps ou tout simplement baigner dans ce liquide, pour observer une mutation de son corps vers un devenir-animal? La fin de l'histoire ne montre pas si la transformation vers un devenir-animal aboutit complètement car le dépeçage n'est filmé que jusqu'au moment où les jambes sont complètement découpées. Néanmoins, à la fin du film, un plan éloigné montre les deux créatures en train de faire des plongeurs dans l'océan. Tandis que la petite sirène d'Andersen demande à la sorcière des mers de transformer sa queue de poisson en une paire de jambes, le

couple du *DR9* sacrifie ses membres inférieurs au profit d'une queue de cétacé (ou de ce qui s'en rapproche).

Le *Drawing Restraint 9* peut-être comparé à un plébiscite écologique qui dénonce les méfaits de la chasse à la baleine sur l'environnement. Même si ces cétacés n'y sont pas représentés dans leur forme habituelle, ils sont symbolisés par des espèces de longues concrétions dont la matière pour l'une ressemble à de l'ambre gris et pour l'autre à une longue colonne vertébrale blanche, semblable à celle d'une baleine. De plus, en se transformant en une espèce dérivée de cétacés, Matthew Barney et sa compagne (la chanteuse Björk) tentent-ils de sensibiliser l'homme destructeur à la préservation de certaines espèces animales ? La symbolique de cette fable est-elle liée aux préceptes ou aux traditions extrême-orientales du bouddhisme, de l'hindouisme ou encore de la religion shintô qui inculquent à l'homme de respecter la nature comme il se respecte, en vivant en harmonie avec elle ?

II

L'hybride réel de la science

1. L'image des métamorphoses entre homme et animal

En anatomie humaine, l'hybridation naturelle de l'homme avec une autre espèce comme celle des animaux n'a pas encore été répertoriée. Pourtant certains individus, qui présentent dès la naissance une défaillance génétique, ont été rebaptisés avec des noms de créatures hybrides mi-homme, mi-animal, et exploités par des imprésarios et des showmen. C'est ainsi que l'on rencontrait au sein des cirques et des foires, dès le début du XVIII^e siècle, des êtres humains que l'on appelait : *homme-chien*, *homme-porc-épic*, *femme-éléphant*, *femme-ours*, *homme-cheval*, *femme-panthère*, *homme-escargot*, *femme-limace*, *homme-serpent*, *femme-homard*, *homme-pingouin*, *femme-poisson* ou *sirène*, etc. Toutes ces appellations n'avaient aucune valeur scientifique. Elles étaient inventées par les bonimenteurs et les forains dans le but d'aiguiser la curiosité de la foule, qui adorait se délecter de ces soit disant hybrides.

Les premiers *hommes-bêtes* réels, sont répertoriés dès 1517, par Ambroise Paré dans son ouvrage, intitulé : *Des Monstres et Prodiges*, et plus particulièrement dans le chapitre IX, nommé : *Exemples des monstres qui se font par imagination*. A cette époque, et selon des croyances populaires, souvent erronées, la naissance d'un individu à physionomie dite animale était expliquée, par exemple, lorsque la mère, durant sa grossesse, avait été en

contact, avait été agressée, ou avait eu des relations sexuelles avec un animal. Par conséquent, l'enfant qui naissait, portait les traits de cet animal. Ces enfants, mi-homme, mi-bête, étaient considérés comme des disciples de Satan.

C'est ainsi qu'il raconte les causes de la naissance d'un enfant à face de grenouille (Fig. 186) :

« Le dit Bellanger, homme de bon esprit, désirant savoir la cause de ce monstre, s'enquit au pere d'où cela pouvoit proceder : luy dist qu'il estimoit que sa femme ayant la fièvre, une de ses voisines luy conseilla pour guarir sa fièvre, qu'elle print une grenouille vive en sa main, et qu'elle la tint jusques à ce que ladite grenouille fust morte : la nuit elle s'en alla coucher avec son mary, ayant tousjours ladite grenouille en sa main : son mary et elle s'embrasserent, et conceut, et par la vertu imaginative ce monstre avoit esté ainsi produit »⁹².

En poursuivant la lecture de cet ouvrage, au chapitre XX, nommé : *Exemples de la commistion et meslange de semence*, l'auteur décrit les causes de la naissance d'un enfant mi-homme, mi-chien (Fig. 187).

En « l'an 1493, un enfant fut conçu et engendré d'une femme et d'un chien, ayant depuis le nombril les parties superieures semblables à la forme et figure de la mere, et estoit bien accompli, sans que Nature y eust rien obmis : et depuis le nombril avoit toutes les parties inferieures semblables aussi à la forme et figure de l'animal qui estoit le pere : lequel (ainsi que Volateranus escrit) fut envoyé au pape qui regnoit en ce temps-là »⁹³.

A son tour, au XVIII^e siècle, Ernest Martin fait référence, dans son écrit, nommé : *Histoire des monstres*, à un *homme-porc-épic*, répondant au nom de « Edward Lambert, qui vivait au commencement du dix-huitième siècle »⁹⁴. Ernest Martin le décrit de la manière suivante :

« tout son corps, exceptée la figure, était recouvert de petites écailles cornées qui bruissaient lorsque, par application de la main, on les pressait, les unes contre les autres ; [...] mais il se pourrait bien que

⁹² PARÉ (Ambroise), *Des montres et prodiges*, Paris, L'œil d'or mémoire et miroirs, 2003, p. 119.

⁹³ *Ibid.*, p. 143.

⁹⁴ MARTIN (Ernest), *Histoire des monstres*, Grenoble, Million, 2002, p. 239.

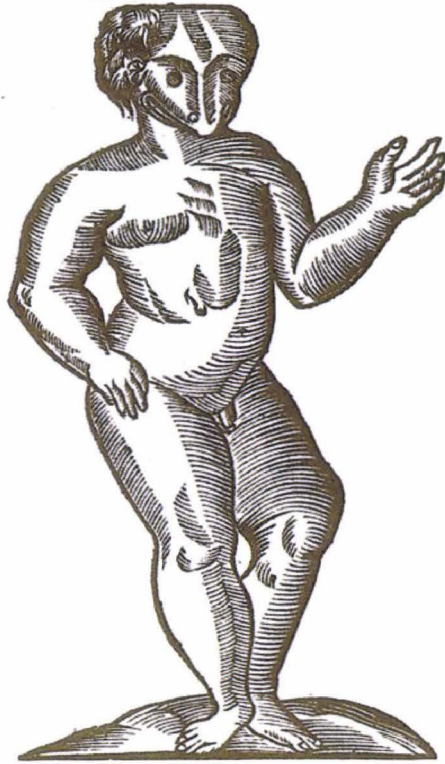


Fig. 186. PARÉ (Ambroise), *Figure prodigieuse d'un enfant ayant la face de grenouille*, illustration en noir et blanc, XVI^e siècle.



Fig. 187. PARÉ (Ambroise), *Figure d'un enfant Demy chien*, illustration en noir et blanc, XVI^e siècle.

Lambert, bénéficiant de l'insuffisance de la science de cette époque, et exploitant ses prétendues écailles, ne fût qu'un usurpateur du titre de monstre, et qu'en réalité il n'eût qu'une vulgaire affection congénitale ou même acquise de la peau »⁹⁵.

Selon, Martin Monestier, dans les cas où cette affection épidermique relève être une pathologie, « il s'agit généralement, comme dans les autres cas des hommes et femmes-serpents et alligators, d'ichtyose, curieuse kératinisation folliculaire. Affection assez rare dans laquelle des excroissances particulières en formes d'épines proviennent des exsudations des orifices des glandes sébacées. Dans d'autres cas, les peaux ne se débarrassent pas de leurs squames et les épidermes s'épaississent tant et deviennent si dur qu'ils en arrivent à former une croûte de 2 à 3 centimètres d'épaisseur, sur laquelle des cornes de plusieurs centimètres apparaissent à intervalles réguliers »⁹⁶.

Quelques années plus tard, en 1754, Ernest Martin cite la naissance de deux enfants malformés, originaires de Saint-Petersbourg, présentant une anomalie de la régression caudale portant sur la région pelvienne et sur les membres inférieurs, que l'on a souvent comparé à l'anatomie hybride des *sirènes*. Les jambes de ces enfants « étaient soudées, de manière à n'en plus former qu'une seule se terminant par un pied dirigé en arrière : ils présentaient donc quelque chose de la figure du poisson ; cette similitude n'avait pas échappé aux anciens, qui en avaient fait leurs sirènes : c'est de là que ces monstres ont reçu le nom de *sirénomèles* »⁹⁷. Dans *Histoire générale et particulière des anomalies chez l'homme et les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes des monstruosité, des variétés et des vices de conformation, ou Traité de tératologie, tome second*, Isidore Geoffroy Saint-

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ MONESTIER (Martin), *Les monstres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains. Des origines à nos jours*, Paris, Le cherche midi, 2007, p. 264.

⁹⁷ MARTIN (Ernest), *Histoire des monstres*, Grenoble, Million, 2002, p. 236.

Hilaire, explique que ce genre de pathologie est « essentiellement caractérisée par la réunion ou la fusion médiane des deux membres d'une même paire »⁹⁸.

« Les monstruosité syméliques n'ont toutefois jamais lieu, sans qu'il y ait absence d'une portion plus ou moins considérable de l'un et de l'autre des membres réunis. Souvent même, [...] le membre unique résultant de la fusion médiane, loin de contenir en lui les éléments de deux membres, n'est pas même équivalent à un seul membre normal. [...] Parmi les genres, au nombre de trois, qui composent présentement la famille des monstres syméliens, aucun n'a encore été distingué avec précision, ni dénommé. Ils sont tous caractérisés par la réunion des membres abdominaux, seule observée jusqu'à ce jour parmi les monstres unitaires »⁹⁹.

Les *symèles*, possèdent « deux membres abdominaux réunis, presque complets, terminés par un pied double dont la plante est tournée en avant »¹⁰⁰. Les *uromèles* ont « les deux membres abdominaux réunis, très incomplets, terminés par un pied simple, presque toujours imparfait, et dont la plante est tournée vers l'avant »¹⁰¹. Enfin, les *sirénomèles* ont « les deux membres abdominaux réunis, extrêmement incomplets, terminés en moignon ou en pointe, sans pieds distincts »¹⁰². Ces trois genres, sont parfois au nombre de quatre, mais ils possèdent les mêmes caractéristiques. On les appelle alors : les *sirènes sympode*, *monopode*, *hémimèle* et *ectromèle*. Ces types de morphologie ne sont pas dûs à une malformation des jambes. Elles se situent au niveau du bassin, qui permet la séparation des membres, dans un développement normal. Dans les cas les plus graves, où la viabilité n'est pas envisagée, on ne décèle « ni

⁹⁸ GEOFFROY SAINT-HILAIRE (Isidore), Histoire générale et particulière des anomalies chez l'homme et les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes des monstruosité, des variétés et des vices de conformation, ou Traité de tératologie, tome second, dont 1 atlas, Paris, J.-B. Baillière, 1836, p. 237.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 238-239.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 239.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

anus, ni rectum, ni organes génitaux, ni périnée, ni vessie, ni uretère et surtout pas de reins »¹⁰⁴.

Dés la moitié du XIX^e siècle, ces individus, qui n'étaient pas nés, selon des histoires fantasmagoriques, extraites des croyances populaires, mais à cause d'un dérèglement génétique, rencontrèrent un succès inattendu parmi les attractions des foires et des cirques. Les showmen basaient toute leur attraction sur la soit disante bestialité de ces êtres, qui terrorisait le public. A ce propos, Martin Monestier, dans son ouvrage, intitulé : *Les montres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains. Des origines à nos jours*, constate que « la seule vision de ces individus ravive ou entretient, consciemment ou de façon subconsciente, les terreurs ancestrales. Et si le public s'est toujours montré fasciné par eux, c'est bien parce qu'ils rétrogradent le "singe nu" à son animalité ancestrale. C'est en tenant compte de ces pulsions secrètes, de ces fascinations cachées, mais courantes, que les grands cirques, les shows, les parcs d'attractions présentèrent des monstres, en soulignant l'indéniable aspect humain qu'ils offraient, tout en l'associant à des pseudo-caractéristiques animales »¹⁰⁵.

Ernest Martin révèle, bien plus tard, l'existence d'un *homme-chien* : « En 1875, on a pu voir à Paris un monstre à qui son Barnum donnait le nom d'*homme-chien* ; c'était une variante ; car, quelque temps auparavant, ce même Barnum l'avait exhibé, à Berlin, sous l'appellation d'*homme des bois*, prétendant qu'il était issu du commerce d'une femme et d'un ours »¹⁰⁶. Cet homme, d'origine russe, nommé Adrien Jeftichjew (ou Adrian Jefticheff, selon l'orthographe utilisé) était surnommé : le *Velu de Caucase*. Il avait le visage, la tête et une partie de son corps recouverts de longs poils, de couleur brun roux. Il était atteint d'*hypertrichose* (issu du grec *hyper* : avec excès, et *thrix, trikhos* : poils). Ce symptôme se manifeste par un

¹⁰⁴ WOLFF-QUENOT (Marie-Josèphe), *Des monstres aux mythes*, France, Guy Trédaniel, 1996, p. 43.

¹⁰⁵ MONESTIER (Martin), *Les montres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains. Des origines à nos jours*, Paris, Le cherche midi, 2007, p. 237.

¹⁰⁶ MARTIN (Ernest), *Histoire des monstres*, Grenoble, Million, 2002, p. 238.

dérèglement hormonal. Il est aussi bien présent chez la femme que chez l'homme. Adrien Jeftichjew ressemblait à un gros chien griffon. Selon les témoignages de l'époque, son niveau intellectuel était assez peu développé. Il avait un fils qui présentait la même anomalie génétique que lui. Il s'appelait Fédor, et fut renommé Jojo (Fig. 188) par Barnum, qui l'exhibait en public, sous le nom : *d'homme-caniche*.

Comme le signifie, Martin Monestier, les hommes ou les *femmes-chiens*, n'étaient pas toujours atteints d'*hypertrichose*. Il cite le cas de Margarete Maultasch, dernière comtesse du Tyrol, de la dynastie de Meinhard, que l'on surnommait au XIV^e siècle, la *femme dogue*. Elle était décrite comme l'une des femmes les plus laides qui n'aient jamais existé. A ce sujet, le peintre, Quentin Metsys réalisa son portrait, entre 1525 et 1530 et il l'intitula : *Vieille femme grotesque* (Fig. 189). Sa ressemblance physiologique avec un chien n'était pas due à un dérèglement hormonal mais tout simplement à sa laideur apparente.

Les hommes et les *femmes-éléphants*, tiennent leur appellation, d'une anomalie de leur épiderme. Leur peau est rigide, épaisse et dure. Cette pathologie porte le nom d'*ichtyose*. L'*ichtyose* est une maladie de la peau qui se caractérise par l'apparition d'une sécheresse importante et la présence de squames (écailles de peau) très fines dont les bords sont libres, ressemblant à des écailles de poisson. Cette pathologie donne à la peau un aspect très rêche. Les ichtyoses sont le résultat d'un épaissement de la couche cornée de l'épiderme. Elles sont dues à l'élimination insuffisante de la couche cornée (*ichtyose* par rétention cornée) ou à une accélération de la formation de l'épiderme (couche superficielle de la peau) et de la couche cornée (couche superficielle de l'épiderme), on parle alors d'ichtyose proliférative. Cette maladie touche également les individus que l'on appelle les hommes ou *femmes-alligators* (Fig. 190). Martin Monestier cite le cas de « Susie, née à Vienne en 1904, qui deviendra la plus représentative des femmes éléphants, fait un temps carrière dans les shows américains sous l'appellation de femme hippopotame. Fort jolie de sa personne, Susie a réellement une peau semblable à celle d'un pachyderme. Elle est si épaisse qu'elle doit huiler son corps tous les jours



Fig. 188. EISENMMAN (Chas), *Jojo*.
The Russian Dog Face Boy, photographie, 1888.



Fig. 189. METSYS (Quentin), *Vieille femme grotesque*, Huile sur bois, 64 x 45,5 cm,
Londres, National Gallery.

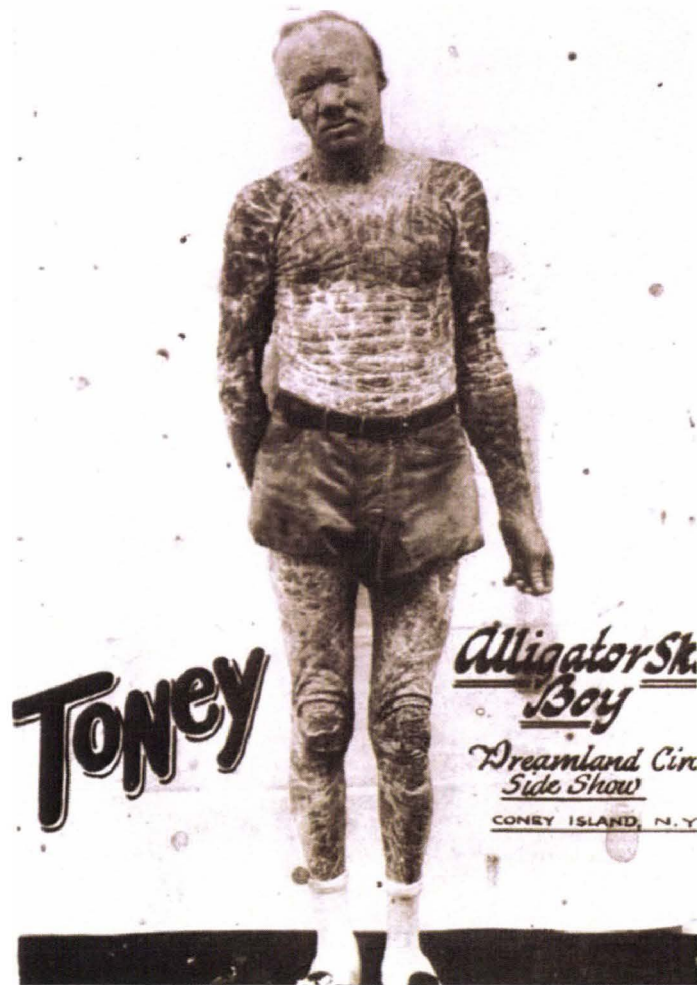


Fig. 190. *Toney*, le garçon à la peau d'alligator.

pour éviter que sa peau ne craque et ne se fissure. L'été est un calvaire pour elle. Ne pouvant transpirer, elle se frotte le corps toutes les trois heures avec de la glace pour se prémunir contre la chaleur »¹⁰⁷.

L'homme-éléphant le plus reconnu en son temps et encore de nos jours porte le célèbre nom de John Casey Merrick. « Son effroyable existence »¹⁰⁸, adaptée, au cinéma, en 1980, par le réalisateur David Lynch, dans le film : *Elephant man*, « est certainement l'une des histoires les plus extraordinaires et les plus pathétiques qui soit. L'on en doit les détails au professeur Frederick Treves, l'un des scientifiques les plus prestigieux de son époque, chirurgien privé de la reine Victoria, et qui devint en 1884 le protecteur de l'homme éléphant, adoucissant enfin avec un peu de chaleur humaine les dernières années d'une vie désespérante. Objet d'horreur et de répugnance, il est né à Leicester en Angleterre en 1862. Quand celui qui l'exploite arrive dans une fête foraine, il l'oblige à s'exposer une douzaine de fois chaque jour devant un public ahuri. Pour voyager, cet imprésario lui donne une sorte de paire de chaussons semblables à des sacs dans lesquels il cache ses pieds difformes. Dans ses déplacements l'homme éléphant met sur sa tête, qu'il a trois ou quatre fois plus grosse qu'un crâne ordinaire, un énorme chapeau, duquel pend devant le visage un rideau noir avec deux ouvertures horizontales permettant de voir. Une immense cape noire finit de cacher son corps étrange »¹⁰⁹.

Après l'avoir examiné, « le professeur Frederick Treves trace du monstre un portrait ahurissant : "une tête démesurée et difforme. A partir de ce qu'auraient dû être les sourcils se projette en avant une masse énorme et osseuse. Au-dessus de la tête pend une sorte de sac de peau spongieuse dont la surface a l'aspect d'un chou-fleur, marron. Sur ce tout survivent quelques touffes de cheveux. A partir de la mâchoire supérieure se projette en avant une autre masse osseuse. Une protubérance comparable part également de la bouche et la lèvre supérieure est retournée vers l'extérieur. C'est ce

¹⁰⁷ MONESTIER (Martin), *Les montres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains. Des origines à nos jours*, Paris, Le cherche midi, 2007, p. 243-244.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 244.

¹⁰⁹ *Ibid.*

développement exagéré des mâchoires ressemblant, en effet, de façon rudimentaire à une trompe, qui lui a valu son surnom d'"homme éléphant". Le nez n'est qu'un considérable morceau de chair informe. Dans le dos pend une autre masse de peau répugnante qui descend jusqu'aux cuisses. Si l'un des bras est à peu près normal, l'autre a une taille impressionnante et la main qui vient en son terme ressemble à un battoir. Les doigts qui la composent ont l'aspect d'énormes tubéreuses. De la poitrine naît là encore un énorme volume de cette chair à aspect de chou-fleur. Les membres inférieurs ont la caractéristique du bras droit, grossièrement difformes et difficilement maniables. Comme si toutes les misères du monde avaient voulu se rassembler sur un même homme, non seulement Merrick boite à la suite d'une maladie des hanches qu'il a contracté étant enfant, mais sa peau dégage une puanteur difficilement tolérable [...]" Après sa sidérante visite, le professeur Treves fait intervenir la police. Le "propriétaire" de John quitte alors l'Angleterre pour le continent avec son "homme éléphant". Mais à Paris comme à Bruxelles, les autorités interdisent l'exhibition, la considérant comme "dégradante et dépassant les limites de l'acceptable". Ne représentant plus de valeur marchande, mais au contraire une charge, son imprésario lui remet son chapeau, son masque et sa grande cape et l'abandonne dans un train en partance pour Liverpool »¹¹⁰. Après avoir été interpellé par la police dans le train, John Casey Merrick est remis aux autorités anglaises. Il est alors pris en charge par le professeur Treves, qui « l'installe dans les dépendances de l'hôpital Carr »¹¹¹.

Son histoire est romancée par la presse et lui attire toute la compassion du public. En 1890, « quand on le retrouve mort, il est allongé et son énorme tête, projetée en arrière, a dû, pendant son sommeil, disloquer les vertèbres cervicales »¹¹².

Suite à la narration de l'histoire de ce célèbre personnage, Martin Monestier cite l'existence, à la fin du XIXe siècle, de Ursa, la *femme-ours*, que l'on nommait également : Miss Mills. De son vrai nom, Emily Banks naquit en Inde à Calcutta.

Elle « commence sa carrière de phénomène au Dreamland de New York vers 1880. Elle a juste 15 ans. [...] Tout chez cette femme rappelle l'ours à qui son imprésario l'a identifiée dès sa première

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 244-245.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 246.

¹¹² *Ibid.*

apparition publique. Elle a les coudes placés aux poignets et les genoux aux chevilles. Sa démarche dandinante accentue plus encore sa ressemblance avec un plantigrade. Et pour qu'il n'y ait aucun doute sur cette filiation, elle se montre le corps recouvert d'une peau d'ours. Elle est souvent accompagnée de "maman ours", sa mère qui présente les mêmes anomalies corporelles que sa fille»¹¹³.

Le fait de vêtir ces cas pathologiques d'une peau de bête afin d'accentuer leur ressemblance avec un animal, était très répandu. Au début du XXe siècle, Lionella, qui était présentée au spectateur comme une véritable *femme-hyène*, en portait une. Mais cet accessoire n'était pas toujours bien toléré par le public. En 1923, un spectateur mécontent, qui considérait que la ressemblance de Lionella avec une hyène laissait à désirer, porta plainte pour tromperie. Selon les journaux de l'époque, le tribunal fit confisquer la pelisse afin que le spectacle se déroule sans accessoire. Dès lors, Lionella, qui se déplaçait à quatre pattes (à cause d'une grave défaillance articulaire), l'échine en position basse et les épaules hautes, continua son numéro sans porter de pelisse. Selon son bonimenteur, sa conformation physique était tout à fait comparable à celle d'une hyène.

A la même époque, on pouvait assister à l'exhibition de Bella Carter, surnommée la *femme-ument*. Sa particularité physique se situait entre les deux épaules. Elle se manifestait par la présence d'une large et épaisse touffe de poils roux, d'une longueur de 40 centimètres. Le bonimenteur comparait cette masse de poils à une crinière. Pour la mettre en valeur, Bella Carter portait des robes très échancrées dans le dos. Durant le spectacle, la jeune femme, qui se produisait au milieu de deux chevaux, poussait des hennissements et agitait « violemment son buste comme les équidés savent le faire afin de faire virevolter ses 40 centimètres de poils longs et épais »¹¹⁴.

Ce surplus pileux n'affectait en aucun cas la santé de Bella Carter, en comparaison avec l'anatomie déformée des véritables *femmes-uments* et *hommes-chevaux*. Ces individus,

¹¹³ *Ibid.*, p. 247.

¹¹⁴ *Ibid.*

atteints de graves problèmes articulaires, étaient dans l'incapacité physique de se tenir dressés sur leurs deux jambes. Ils étaient donc obligés de se déplacer à quatre pattes. Parmi eux, nous citerons Bob Huddleston, qui était considéré comme la « vedette du cirque Wallace en 1935. [...] D'abord exhibé dans sa jeunesse sous le nom d'"homme poney" »¹¹⁵ il devint « avec l'âge l'"homme cheval". [...] Au cours de sa prestation, les enfants »¹¹⁶ étaient « invités à "se mettre en selle" et à se faire photographier sur son dos»¹¹⁷.

Au contraire de Bob Huddleston, qui était considéré comme un *homme-animal* docile, que les enfants pouvaient approcher sans crainte, il existait d'autres spécimens dont la particularité physique était associée aux bêtes sauvages. Cela était le cas des hommes et des *femmes-léopards* (Fig. 191). L'albinisme partiel dépigmente quelque peu la peau des sujets de race blanche. Il s'«amplifie de façon spectaculaire chez les Noirs qui offrent ainsi un épiderme nettement bicolore. De grandes taches blanches et noires rappellent l'aspect des fameux chevaux pie »¹¹⁸. Martin Monestier cite le cas d'une «jeune Négresse décrite par Buffon : "le corps était noir par places; ailleurs il été marbré de taches blanches; certains endroits étaient blancs tachetés de noir et d'autres complètement blancs. Les cheveux étaient incolores sur le front, noirs sur les côtés et le derrière de la tête." Ce sont des "Nègres albinos" partiels que tous les publics d'Europe et d'Amérique accueillent avec enthousiasme sous le nom d'"hommes et femmes panthères" »¹¹⁹.

Les caractéristiques physiques d'une grande partie des animaux de la faune furent attribuées à un grand nombre d'individus développant telle ou telle pathologie physique. En visitant les foires et les cirques, le public pouvait venir se délecter de l'attraction où l'on présentait : un *homme-hippopotame*¹²⁰, une *salamandre humaine*¹²¹, un *homme à tête*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 249.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 249-250.

¹²⁰ Les *hommes-hippopotames* sont des monstres macrocéphales. Ils ont un énorme crâne.

¹²¹ Les *salamandres humaines* qui ont la capacité de résister à une très haute température.



Fig. 191. Les garçons-léopards de la famille Sanders.



Fig. 192. EISENMANN (Chas), *photographie d'un garçon-tortue*, 1880.



Fig. 193. EISENMANN (Chas), *photographie d'un garçon-grenouille*, 1884.

*d'oiseau*¹²², une *femme-singe*¹²³, un *homme-alligator*¹²⁴, une *femme-dromadaire*¹²⁵, un *homme-libellule*¹²⁶, un *homme-homard* ou une *femme-langoustine*¹²⁷, un *homme-tortue*¹²⁸ (Fig. 192), une *femme-grenouille*¹²⁹ (Fig. 193), un *homme-phoque* et une *femme-otarie*¹³⁰, une *femme-pingouin*¹³¹, sans oublier l'*homme-escargot*¹³² et la *femme-limace*¹³³, etc.

De nos jours, certains de ces cas pathologiques sont mis en scène dans des scénarios. En 2007, Steven Shainberg, réalise le film *Fur : Un portrait imaginaire de Diane Arbus*, où il met en scène la romance fictive entre la célèbre photographe, Diane Arbus, jouée par Nicole Kidman et Robert Downey Jr., qui interprète Lionel Sweeney, un homme atteint d'*hypertrichose*. La même année, Renaud Cojo met en scène, pour la première fois au Carré des Jalles, à Saint Médard en Jalles, en Gironde, la pièce de théâtre, intitulée : *Elephant people*, d'après le texte original de Daniel Keene. Dans cette pièce de théâtre, qui ressemble au tournage d'un show télévisé, le présentateur qui dresse les portraits de célèbres monstres, n'est autre que Joseph Carey Merrick, l'*homme-éléphant*. C'est ainsi, que le public fait la connaissance ou redécouvre : Jojo, l'homme à tête de chien, au milieu de cinq autres monstres humains, qui répondent aux noms de : Eng et Chang, les célèbres frères siamois, Clémentine Delait, la femme à barbe, Jean-Jacques Liberra, l'homme aux deux corps, et Joseph-Joséphine l'hermaphrodite.

¹²² Les *hommes et les femmes à tête d'oiseau* sont des monstres microcéphales. On les appelle aussi *tête d'épingle* à cause de leur très petite boîte crânienne.

¹²³ Les *femmes-singes* ont un système pileux très développé. Elles ont une barbe abondante.

¹²⁴ Les *hommes-alligators* possèdent une peau rugueuse et épaisse.

¹²⁵ Les *femmes-dromadaires* ont leurs rotules placées à l'arrière des genoux.

¹²⁶ Les *hommes-libellules* présentent des globes oculaires proéminents qui sortent plus ou moins de leur orbite.

¹²⁷ Les *hommes-homards* et les *femmes-langoustines* sont atteints d'une malformation au niveau des mains et des pieds, qui ne présentent selon les cas, que deux ou trois doigts.

¹²⁸ Les hommes et les *femmes-tortues* ont les membres inférieurs et supérieurs atrophiés.

¹²⁹ Les hommes et les *femmes-grenouilles* possèdent des coudes et des genoux à double articulation, qui leur permet de plier leurs jambes et leurs bras sur les côtés de leur corps.

¹³⁰ Les *hommes-phoques* et les *femmes-otaries* ont des bras très courts et des doigts souvent palmés.

¹³¹ Les *femmes-pingouins* présentent de tout petits membres inférieurs et supérieurs atrophiés.

¹³² Les *hommes-escargots* ont des pieds semblables à des boules de chair et ne sont pas munis de main. Ils peuvent accentuer leurs caractéristiques monstrueuses en rampant au sol.

¹³³ Les *femmes-limaces* ne possèdent pas d'os, sauf au niveau de la tête et du cou.

Actuellement, les exhibitions des corps monstrueux hybrides réels ont quasiment disparu. Il subsiste néanmoins quelques exhibitions aux Etats-Unis et dans les pays de l'Est, mais leur exploitation est contrôlée, selon les préceptes des droits de l'homme et du respect à la personne.

2. La greffe chirurgicale comme source de métamorphose chez Patricia Piccinini

Lorsque le spectateur examine les œuvres contemporaines de Patricia Piccinini, il peut trouver des ressemblances morphologiques avec ces individus atteints d'une défaillance génétique. Il scrute avec attention, peur ou dégoût, ce bestiaire composé d'animaux génétiquement modifiés. Médusé par l'hyperréalisme de ces sculptures, il réagit presque de la même manière que le public qui venait se délecter des exhibitions des phénomènes de foire.

L'une des premières œuvres de Patricia Piccinini qui intrigue le public s'intitule : *The Mutant Genome Project* (TMGP). Elle l'imagine et la réalise entre 1994 et 1995. Cette œuvre est composée d'une série de photographies, conçues par ordinateur et par une installation multimédia. Ces images révèlent des questionnements sur la normalité et l'aberration, telles que les médias et la culture médicale nous les font percevoir. Elles tentent de pervertir le spectateur afin que celui-ci trouve normal que son corps peut être et doit être restructuré grâce aux techniques modernes de la chirurgie esthétique, même s'il n'en pas nécessairement besoin. Ce geste doit nécessairement faire partie de sa culture. De même, il doit attendre avec impatience le jour, où toute la population mondiale sera à l'abri de telle ou telle maladie génétique, tout comme son enfant dont il pourra faire retirer de l'ADN, les cellules d'un cancer sous-jacent, ou encore éliminer le gène qui risquera de le faire devenir obèse. Les médias et la recherche génétique, promettent aux êtres humains, qu'ils seront un jour des

individus génétiquement parfaits. A ce sujet, Patricia Piccinini se questionne sur les dépassements des limites de ces manipulations, additionnées au développement grandissant du marketing médical. A travers cette œuvre, elle interroge le spectateur sur les sujets suivants : Où allons-nous ? Si un jour, les généticiens commencent à créer des enfants, dont ils auront contrôlé de A jusqu'à Z la structure génétique, à quoi ressembleront-ils ?

Mais les recherches plastiques, concernant les manipulations génétiques menées par l'homme sur les animaux, débutent réellement, lorsque Patricia Piccinini réalise en 1997, une œuvre intitulée : *Protein Lattice*.

Après avoir été marquée en 1995 par la publication, dans les médias internationaux, de l'image d'une souris avec le greffon d'une oreille humaine sur le dos, Patricia Piccinini commence à produire des compositions plastiques. Dans ces photomontages, qui mêlent des modèles humains à des images de synthèse, conçues par ordinateur, le spectateur observe des jeunes femmes nues (aux mensurations presque parfaites) assises au milieu d'une multitude d'animaux porteurs d'un organe humain (Fig. 194) ou encore de portraits de ces mêmes mannequins en train d'admirer une souris qu'elles ont disposée, tel un animal domestique, sur leur épaule (Fig. 195) ou au creux de leur main. Face à l'examen de cette expérience médicale, menée par The Massachusetts Institut of Technology (MIT), établie à Boston, Patricia Piccinini ne s'oppose en aucun cas à la reproduction artificielle d'un organe humain sur un animal qui en devient le porteur. Pour elle, cette manipulation génétique n'est en aucun cas négative. Elle ne fait pas offense à l'éthique. Elle démontre que le naturel (l'organique) et l'artifice (la biotechnologie) doivent désormais cohabiter pour faire avancer la science. De nos jours, beaucoup d'enfants sont conçus artificiellement. En ce sens, il ne faut pas nier l'utilisation des nouvelles technologies médicales qui ont permis à ces enfants de naître et de combler des parents dont le souci était d'en avoir. Par conséquent, selon les termes employés

par cette artiste, en s'introduisant ou en transformant l'organique, la technologie devient de plus en plus naturelle.

La souris, porteuse de l'oreille humaine, a permis de faire avancer les travaux en ingénierie tissulaire. L'oreille a été construite de la manière suivante : un morceau de cartilage a été prélevé sur un enfant, auquel il manquait une oreille. La souris a fourni le sang et la peau. Par conséquent, si le cartilage appartient à l'humain, alors que la peau et le sang sont d'origine animale, comment-on doit considérer cette oreille, une fois que celle-ci sera détachée du corps de la souris ? Est-ce un organe hybride ? En greffant sur son corps cet exo-organe qui synthétise des cellules humaines et animales, l'homme n'est-il pas à l'aube d'une animalisation sous-jacente ? Ces interrogations peuvent être comparées à celles du bio-artiste, Oron Catts, qui remarque que : « "le secteur de la biotechnologie produit toujours plus de chimères" »¹³⁴. Selon ses constatations, « "on implante des cellules souches humaines dans des cerveaux de rats qui y développent des cellules nerveuses entièrement fonctionnelles. A partir de combien de cellules humaines un cerveau de rat devient-il humain? Ou bien, combien d'organes animaux peut-on implanter dans un être humain avant qu'il ne devienne un animal" »¹³⁵?

Cette nouvelle technique qui permet de reconstituer des organes humains, en se servant du corps animal comme support de culture, soulève d'autres questionnements, relatifs à l'éthique scientifique. L'homme a-t-il le droit d'instrumentaliser à ce point un animal ? Après avoir récupéré cette oreille, pour la greffer lors d'une chirurgie reconstructrice sur un être humain, qu'advient-il du corps de l'animal ? Sera-t-il éliminé comme tout objet de consommation que l'on jette après son emploi, car tout scientifique sait qu'il y aura un autre rat de laboratoire pour remplacer le précédent qui vient de mourir ? Une souris peut-elle être

¹³⁴ LAFARGUE (Bernard), *Animaux d'artistes*, Textes réunis par Bernard Lafargue, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2005, p. 400.

¹³⁵ *Ibid.*



Fig. 194. PICCININI (Patricia), *Protein lattice, Subset, Blue Landscape*, photographie numérique couleur, 80 x 80 cm, 1997.



Fig. 195. PICCININI (Patricia), *Protein lattice, Subset, Red Portrait*, photographie numérique couleur, 80 x 80 cm, 1997.

seulement considérée comme un support tissulaire, qui permet à l'humain de reconstituer quelques petites parties de son corps ?

De nos jours, la santé d'un patient semble prévaloir sur la viabilité de l'animal de laboratoire, qui lui a servi dans le cas présent de corps-porteur pour développer un organe sain. Pourtant, suite à la consultation d'une encyclopédie de bioéthique, il apparaît que les bioéthiciens ne sont pas insensibles aux questionnements relatifs aux « droits des animaux ». « L'expression "droits des animaux" est plus souvent employée dans le courant utilitariste pour décrire le fait que les animaux, étant capables de souffrir, ont des intérêts et donc des droits, ce qui entraîne de la part des humains des obligations à leur égard. Cependant, considérer ainsi les animaux comme des "sujets de droits" est problématique et contesté par ceux qui, dans la tradition kantienne, voient dans la liberté, seule, la marque du sujet moral, porteur de droits qu'il y a donc lieu de réserver aux humains exclusivement »¹³⁶. Dans la *Nouvelle encyclopédie de bioéthique : Médecine, Environnement, Biotechnologie*, Luc Ferry compare à son tour ses deux théories. Tel qu'il le déclare :

« a) Dans la tradition de Rousseau, Kant et Fichte, trois thèmes philosophiques s'avèrent inséparables : 1) l'être humain est le seul être qui possède des droits, 2) le but ultime de son activité morale et politique n'est pas d'abord le bonheur mais la liberté, 3) c'est cette dernière qui fonde le principe de l'ordre juridique, et non primordialement l'existence d'intérêts à protéger. b) Dans la tradition de l'utilitarisme, au contraire : 1) l'être humain n'est pas le seul à posséder des droits, mais doivent en bénéficier tous les êtres susceptibles de plaisir et de peine, 2) le but ultime de l'activité morale et politique est la maximisation de la somme de bonheur dans le monde, et 3) le droit a pour finalité première de protéger des intérêts, quel que soit le sujet dont ils sont les intérêts »¹³⁷.

¹³⁶ MISSA (Jean-Noël), PINSART (Marie-Genève), CHABOT (Pascal), HOTTOIS (Gilbert), *Nouvelle encyclopédie de bioéthique : Médecine, Environnement, Biotechnologie*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 323.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 325.

Par conséquent, il est encore difficile dans le monde de la bioéthique de définir le « droit des animaux » sans omettre de confronter la tradition kantienne à celle de l'Utilitarisme.

Protein Lattice a fait progresser les recherches artistiques de Patricia Piccinini sur les avancées biotechnologiques. « L'avènement et l'essor des biotechnologies correspondent à des découvertes majeures en biologie, telles que l'identification des gènes au niveau moléculaire et la mise en évidence des mécanismes fondamentaux de l'expression génétique, y compris le génie génétique »¹³⁸. Les biotechnologies « désignent, [...], l'ensemble des applications de la biologie moléculaire des gènes et des protéines, bien qu'il soit possible d'inclure également dans cette notion des techniques qui ne relèvent pas directement du génie génétique (ex. la fermentation) »¹³⁹. « La première idée de gène remonte à la théorie de l'évolution et à la découverte des lois de l'hérédité. Ces deux théories ont été à l'origine des techniques de la sélection basée sur des principes et non plus seulement sur l'empirisme. La sélection ainsi pratiquée n'a pas besoin d'un présupposé sur ce que sont, en réalité, les gènes »¹⁴⁰.

« La notion moderne de gène s'est imposée après la découverte de l'ADN¹⁴¹, de la transcription de l'ADN en ARN¹⁴² messager et de la traduction des messages génétiques en protéines basé sur les règles du code génétique. Cette molécule peut-être isolée, modifiée *in vitro*, puis réintroduite dans une cellule en culture ou un organisme vivant entier pour en modifier le programme génétique. [...]

¹³⁸ MISSA (Jean-Noël), PINSART (Marie-Geneviève), CHABOT (Pascal), HOTTOIS (*Gilbert*), *Nouvelle encyclopédie de bioéthique : Médecine, Environnement, Biotechnologie*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 145.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ L'ADN ou Acide Désoxyribo Nucléique, est une molécule qui sert de support à l'information génétique héréditaire.

¹⁴² L'ARN ou Acide ribonucléique est un polymère linéaire constitué d'un enchaînement de nucléotides. Le polymère est une macromolécule formée de l'enchaînement covalent d'un très grand nombre d'unités de répétition qui dérivent d'un ou de plusieurs monomères (qui sont également appelés motifs) et préparée à partir de molécules appelées monomères. Le nucléotide est une unité de construction des acides nucléiques, résultant de l'addition d'un sucre, d'un groupement de phosphate et d'une base azotée à l'origine de l'information.

L'ADN humain présent dans chaque cellule contient 3,5 milliards de bases réparties sur une longueur d'environ 1,8 mètres. Le séquençage complet de l'ADN, qui consiste à déterminer précisément l'ordre des 4 bases utilisées pour coder les messages génétiques, était envisageable à la fin des années quatre-vingts. Il est donc apparu opportun d'établir une carte génétique des principaux génomes intéressants. Ceci a été réalisé pour l'espèce humaine, la souris, la vache, le porc et plus récemment pour le mouton, la chèvre, le poulet, les salmonidés¹⁴³, etc. en ce qui concerne les animaux et l'arabidopsis¹⁴⁴, le riz, etc. pour les plantes. La cartographie des génomes consiste à positionner des marqueurs génétiques le long de l'ADN. En principe l'opération revient à localiser des séquences répétées et hautement polymorphes le long des chromosomes. De telles séquences qui ne semblent pas fonctionnelles existent. Ce sont surtout celles appelées "microsatellites"¹⁴⁵ qui sont utilisées dans ce but. Les marqueurs sont répartis au voisinage des gènes et ils sont héréditaires comme l'ensemble de l'ADN. Lorsqu'on peut disposer de familles présentant des caractéristiques génétiques bien identifiables, il est possible, dans le meilleur des cas, d'établir des corrélations entre la présence de microsatellites et les propriétés biologiques. Ceci permet de procéder à une sélection fine basée sur l'observation des microsatellites et non plus nécessairement des propriétés biologiques des individus. Ceci peut également conduire à l'identification précise des gènes impliqués dans telle ou telle maladie humaine ou telle propriété agronomique intéressante»¹⁴⁶.

Par conséquent, « l'identification du gène inconnu auparavant permet, en principe, d'en étudier le rôle, de l'utiliser éventuellement pour produire la protéine correspondante à des fins thérapeutiques, de procéder à des thérapies géniques ou à la transgénèse¹⁴⁷. »¹⁴⁸

¹⁴³ Les salmonidés forment une famille des poissons à nageoires rayonnées.

¹⁴⁴ L'Arabidopsis est un genre de la famille des Brassicaceae. Ces petites plantes sont comparables au chou et à la moutarde.

¹⁴⁵ Le microsatellite est une séquence d'ADN particulière.

¹⁴⁶ MISSA (Jean-Noël), PINSART (Marie-Geneviève), CHABOT (Pascal), HOTTOIS (Gilbert), *Nouvelle encyclopédie de bioéthique : Médecine, Environnement, Biotechnologie*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 145.

¹⁴⁷ La transgénèse est le fait d'introduire un ou plusieurs gènes dans l'organisme d'un être vivant.

¹⁴⁸ MISSA (Jean-Noël), PINSART (Marie-Geneviève), CHABOT (Pascal), HOTTOIS (Gilbert), *Nouvelle encyclopédie de bioéthique : Médecine, Environnement, Biotechnologie*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 145.

Au cours de l'an 2000, ce « franchissement de la barrière des espèces qui permet la transgénèse »¹⁴⁹ stimule Patricia Piccinini pour élaborer un nouveau sujet de recherche mêlant recherche scientifique et production artistique.

3. L'animal transgénique chez Patricia Piccinini

Ce projet, s'intitule : *Siren Mole (SO2 ou Synthetic Organism 2)*. Son nom latin est *Exallocephala Parthenopa*. La nomination *Exallocephala* révèle que cet animal a une tête extrêmement étrange, car celle-ci est plate, longue et lourde. *Parthenopa* fait référence au mythe de *Parthénope*. Dans l'antiquité, cette sirène se suicida en se jetant dans la mer, le jour où Ulysse ne voulut pas accepter son amour.

Siren Mole (SO2) est une invention de Patricia Piccinini. Elle pourrait pourtant être comparée à une *chimère*, que les bioéthiciens définissent comme « un organisme (ou un tissu) constitué de cellules ayant des constitutions génétiques différentes car provenant de deux ou plusieurs individus de même espèce ou d'espèces différentes. Les expériences de chimérisme ont été initiées au début du XX^e siècle à partir d'embryons d'oursins, de grenouilles et de poulets. Dans les années soixante, les expériences de chimérisme ont été réalisées sur la souris. Deux techniques peuvent être distinguées : 1. les chimères produites par "injection" ; 2. celles produites par "agrégation". 1. Richard Gardner a été le premier à injecter des cellules provenant de la masse cellulaire interne d'un blastocyste de souris dans un blastocyste receveur (*Nature*, 1968, 220 : 596-597). Cette micromanipulation permet le développement d'un embryon chimère dans lequel les cellules indifférenciées et totipotentes¹⁵⁰ de l'embryon "donneur" intégrées aux cellules de l'embryon "receveur" participent à la formation de tous les tissus de la souris chimère. 2. Dans les chimères d'agrégation, deux ou plusieurs embryons sont associés pour ne former qu'un seul embryon. En 1961,

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Les cellules totipotentes sont des cellules embryonnaires qui sont capables de fabriquer des tissus variés en fonction des influences qu'elles subissent.



Fig. 196. PICCININI (Patricia), *Siren Mole (SO2)*, *Exallocephala Parthenopa*, image de synthèse incrustée sur photographie numérique, 2000.



Fig. 197. PICCININI (Patricia), *Siren Mole (SO2)*, *Exallocephala Parthenopa*, Peter Stroud avec l'animal, sculpture animatronique recouverte de silicone, 2000.

Andrzej Tarkowski (*Nature*, 1961, 190 : 857-860) annonça la naissance de souris produites par la fusion de deux embryons¹⁵¹. *Siren Mole (SO2)* pourrait faire utopiquement partie de la famille des chimères interspécifiques qui «ont été réalisées chez les mammifères. A Cambridge, C. Fehilly et S.M. Willadsen (*Nature*, 1984, 307 : 634-636) ont réalisé des chimères mouton-chèvre et mouton-bovin, en utilisant des méthodes d'agrégation ou d'injection »¹⁵².

La conformation anatomique de *Siren Mole (SO2)* suggère qu'elle pourrait être un bon nageur. Pourtant, certaines parties de son corps présentent quelques faiblesses. Au même titre que la souris de *Protein Lattice*, *Siren Mole (SO2)* qui ressemble à une taupe, n'a quasiment pas de pelage. Son épiderme est seulement recouvert d'un léger duvet. Sa peau rose est extrêmement sensible au soleil. Ses membres frêles ne lui permettent pas de prendre la fuite si celle-ci est confrontée à un prédateur. Tous ces handicaps ont été désirés et programmés par Patricia Piccinini. En concevant le projet *Siren Mole (SO2)*, Patricia Piccinini a pensé à un animal, pré-domestiqué, que l'homme doit maintenir en vie, surveiller et éduquer, comme il le ferait avec ses propres enfants. Elle propose alors au spectateur, des photographies où *Siren Mole (SO2)* partage le quotidien des hommes (Fig. 196). L'existence de *Siren Mole (SO2)* est ainsi basée sur sa relation symbiotique avec un ou plusieurs êtres humains. En ce sens, cet animal a été créé pour responsabiliser les humains mais aussi pour interagir avec eux.

Selon Patricia Piccinini, même si le *Siren Mole (SO2)* est un animal qui a totalement été fantasmé en écho aux avancées grandissantes du génie génétique, il doit être considéré comme un être vivant, au même titre que les autres espèces déjà existantes. Par conséquent, en suivant le déroulement des phases de son projet, Patricia Piccinini confie plusieurs répliques de *Siren Mole (SO2)*, sous la forme d'une sculpture animatronique, recouverte de silicone, au biologiste : Peter Stroud (Fig. 197), du zoo de Melbourne, au taxinomiste : Paul

¹⁵¹ MISSA (Jean-Noël), PINSART (Marie-Geneviève), CHABOT (Pascal), HOTTOIS (Gilbert), *Nouvelle encyclopédie de bioéthique : Médecine, Environnement, Biotechnologie*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 180.

¹⁵² *Ibid.*

Andrew, du zoo Taronga, et au morphologiste : Peter Temple Smith, afin que ceux-ci l'étudient et le répertorient comme une nouvelle espèce.

III

L'humanisation de l'animal

1. Les manipulations génétiques et le respect de l'éthique

Les productions artistiques de Patricia Piccinini soulèvent une quantité de questions sur le respect de l'éthique lors des manipulations génétiques.

En bioéthique, le généticien Axel Kahn, défend son avis concernant les divers questionnements liés à l'éthique. Voici un extrait de son point de vue sur ce sujet difficile : « plutôt que d'être dans le domaine de l'interdit, la bioéthique est celui de la tension. Il y a dilemme bioéthique lorsque le problème soulevé connaît plusieurs solutions possibles relevant de rationalités acceptables d'un certain point de vue, mais contradictoires. La question abordée est nouvelle, la réponse ne peut être trouvée dans des codes de déontologie ou dans la loi. Il y a donc une tension éthique. [...] Est éthique une innovation dont l'application peut contribuer à préservation, à l'épanouissement d'autrui. A l'inverse, l'utilisation des techniques nouvelles pour assujettir, stigmatiser ou instrumentaliser d'autres personnes est contraire à l'éthique, quand bien même les méthodes employées constituent de brillants progrès scientifiques »¹⁵³.

Même si les œuvres de Patricia Piccinini sont de pures représentations fantasmatisques, elles génèrent une quantité de questionnements. Si l'on examine une de ses œuvres, intitulée : *The Young Family* (Fig. 201) (qui sera ultérieurement analysée), on vient à se demander si une telle famille de monstres, est tolérée par l'éthique scientifique, la loi, ou les convictions

¹⁵³ KAHN (Axel), LECOURT (Dominique), *Bioéthique et liberté*, Entretien réalisé par Christian Godin, Paris, PUF, 2004, p. 111-112.

religieuses ? Le corps humain peut-il être génétiquement modifié, en mêlant son ADN à celui de l'animal ? Selon la tradition religieuse judéo-chrétienne, est-il envisageable de transformer le corps de l'homme, que Dieu a créé à son image ? Ces hybrides anéantissent-ils la dominance de l'homme sur l'animal ? En fusionnant avec celui-ci, l'homme régresse-t-il dans son évolution ou au contraire cette hybridation peut-elle être perçue comme un enrichissement, dans le décuplement de ses capacités physiques ? Cette femelle hybride a-t-elle le droit de filiation ? Un monstre, considéré comme anormal, a-t-il le droit de procréer et de perpétuer sa race dite défailante, en portant atteinte à la norme établie, où règne la dictature d'un corps sain et stéréotypé ? L'évolution des manipulations génétiques ne permettrait-elle pas d'annuler ou de changer cette monopolisation de la norme corporelle ?

En réponse au questionnement concernant le droit de filiation des êtres *monstrueux*, il paraît déplacé voire inimaginable pour certaines personnes de concevoir qu'une femme génétiquement défailante ait le droit de procréer, ou même qu'elle vive une relation amoureuse et sexuelle normale. Pourquoi est-ce que cette femme n'aurait pas ce droit ? Est-ce que seulement le corps sain d'une femme normale peut porter un enfant, afin que celui-ci ne présente aucune difformité physique à sa naissance ?

Dans son film, nommé : *Freaks*, qu'il réalise en 1920, Tod Browning met en scène cette réalité qui sous-entend un interdit social, en attribuant à chacune des sœurs siamoises (incarnées par les sœurs Hilton, qui ont été ultérieurement présentées dans l'analyse de *Fleur d'enfer* de Pierre Molinier) un fiancé. Malgré leur fusion physique, chacune d'entre elles a une vie amoureuse distincte. Dans le scénario de cette fiction, l'une des jumelles annonce son mariage, et de ce fait sa maternité future. A ce propos, un retour sur la vie des célèbres frères siamois Eng et Chang, démontre qu'ils ont eu, à eux deux, en prenant pour épouse, deux femmes morphologiquement normales, une vingtaine d'enfants sains.

Actuellement, tout individu, atteint d'une défaillance génétique, plus ou moins grave, peut faire décrypter son génome, afin de savoir s'il la transmettra ou non à son enfant. Il est aussi scientifiquement prouvé que l'enfant qui naîtra, ne comportera peut-être pas ce problème. La transmission du patrimoine génétique n'est pas nécessairement attribuée à notre descendance directe mais à la génération suivante. Le cas de Alison Lapper, artiste peintre née sans bras et avec des jambes très atrophiées, en Angleterre, en 1965, illustre ce propos. A 31 ans, alors qu'elle tombe enceinte par accident. Elle décide de garder l'enfant et de l'assumer malgré son handicap. A sa naissance, le nourrisson ne présente aucune pathologie physique. Alison, assistée d'une nourrice, 24 heures sur 24, élève son garçon sans aucun problème. Elle prend le parti de montrer qu'elle est capable d'assumer son rôle de mère, malgré une aide permanente. Elle allaite tout naturellement son enfant, devant les caméras du monde entier. Curieusement, les spectateurs qui sont émus devant le reportage consacré à Alison Lapper, peuvent avoir le même sentiment face à l'hybride de Patricia Piccinini.

La mère de famille imaginée par Patricia Piccinini représente un animal humanisé. Dans quel but, cette artiste imagine-t-elle des animaux que l'homme est en train d'humaniser ? Quelles sont les intentions d'un être humain lorsqu'il commence à transmettre quelques traits de son apparence, voir de son intelligence à un animal, alors qu'il a toujours voulu s'en différencier afin de montrer sa dominance vis-à-vis de la bête ? Quel message, Patricia Piccinini veut-elle faire passer, lorsqu'elle propose au spectateur des animaux qui incarnent les mutations possibles vers un devenir-humain ?

Les réflexions du généticien Axel Kahn et celles de Dominique Lecourt, Professeur des Universités en philosophie, à l'Université Paris 7, sur la définition de *l'humanisme*, dans un entretien publié en 2004 et réalisé par Christian Godin, consacré au thème de la bioéthique et de la liberté, peuvent répondre à certains de ces questionnements.

2. De l'humanisme à l'humanisation

Au cours de cette interview, consacrée au fait de savoir s'il est possible de dépasser la notion d'*humanisme*, Christian Godin pose la question suivante : « L'humanisme peut-il, doit-il être dépassé ? Pour répondre à cette question, je pense qu'il faut que vous donniez une définition globale de ce que vous entendez chacun par "humanisme" »¹⁵⁵, Dominique Lecourt répond : « Par définition, l'humanisme est une prise de position en faveur de l'homme, considéré comme la source et l'ultime garant de toutes les valeurs. La question est de savoir si l'on peut disposer d'une définition intangible de l'homme qui le doterait de caractères fixes, qui lui permettent de jouer ainsi sans équivoque le rôle de référence absolue. Ceux qui en sont convaincus aujourd'hui se réfèrent volontiers à la conception de l'homme qui a été formée en Occident au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Une conception qui a résulté d'un effort philosophique intense pour repenser conjointement l'essence de toute société moderne dans le cadre des théories du contrat social ainsi que le processus de la connaissance dans le cadre de la science expérimentale et mathématique »¹⁵⁶. Par conséquent, « il apparaîtra clairement que l'être humain se distingue précisément des autres animaux supérieurs par la capacité qu'il a toujours manifesté de s'inventer divers modes d'être, et de les réinventer sans cesse. [...] N'oublions pas non plus que nos manières d'être sont toujours en cours de réélaboration et qu'elles façonnent ainsi le devenir de l'humanité envisagée comme un tout. Nous nous trouvons aujourd'hui mis en demeure de remanier la conception qui s'est instaurée en Occident depuis deux siècles. Et parmi les nombreuses raisons qui nous incitent à cette réinvention de l'homme dans le cadre d'un humanisme ouvert, il y a celles qui proviennent des progrès des sciences du vivant, aussi bien par les concepts qu'elles produisent que par les applications qu'elles promettent. Ces sciences nous demandent de réélaborer notre vision de l'être humain. Faut-il s'en effrayer ? S'en lamenter ? Ne vaut-il pas mieux tenter de saisir cette demande comme une chance »¹⁵⁷?

¹⁵⁵ KAHN (Axel), LECOURT (Dominique), *Bioéthique et liberté*, Entretien réalisé par Christian Godin, Paris, PUF, 2004, p. 21.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

A son tour, Axel Kahn donne son avis en commençant sa réponse par une question : « l'humanisme mérite-t-il encore d'être dénommé ? Je pense que oui. Ce que j'entends ici par "humanisme", dans un sens très large, est le sentiment d'une spécificité de l'humain, quelle qu'elle soit d'ailleurs, par rapport au non-humain. [...] Je suis [...] matérialiste, moniste, darwinien, c'est-à-dire évolutionniste. L'essence biologique de l'homme m'apparaît en conséquent être celle d'un mammifère, d'un primate catarhinien¹⁵⁸ à la fois banal et, par certains aspects, fort particulier. Ce n'est pas dans cette essence biologique que réside cette spécificité. [...] Les qualités humaines sur lesquelles se fonde l'humanisme ne s'enracinent pas dans une nature singulière. Elles résultent selon moi d'un fait évolutif. [...] A un moment donné, un être, d'une certaine banalité biologique, a acquis une propriété exceptionnelle, celle de se reconnaître sujet de sa vie et de ses choix, par conséquent responsable de ses actions. Cet homme, puisque c'est de lui dont il s'agit, a eu dès lors la capacité de se dire "je suis celui qui pense, je suis ce que je fais, je m'en reconnais responsable" »¹⁵⁹.

Mais tel que le constate Axel Kahn : « quels que soient les déterminants d'une telle aptitude, il y a là une rupture. Bien sûr, d'un point de vue biologique, et même comportemental, il y a plus de différence entre le ver de terre et le chimpanzé qu'entre le chimpanzé et l'homme. Si on doit établir une discontinuité, un saut qualitatif diraient les marxistes, pourquoi la faire passer entre le chimpanzé et l'homme et pas avant ? Pour cette raison qui m'apparaît évidente : le seul être vivant sur la Terre à pouvoir se décréter responsable de ce qu'il fait est *Homo sapiens*. [...] Au total, l'humanisme auquel je me réfère explore avec anxiété la singularité d'un mammifère primate catarhinien qui a la capacité de se croire libre et par conséquent de se déclarer responsable de la manière dont il agit. Il s'en déduit une dissymétrie radicale entre cet être singulier qui peut, par exemple, se reconnaître des devoirs envers les animaux et le reste de la nature, et ceux-ci qui ne sont responsables en rien, ni d'eux-mêmes, ni des autres »¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Les catarhiniens sont des singes anthropoïdes que l'on appelle aussi les *singes de l'Ancien Monde*, dont descendent les hommes.

¹⁵⁹ KAHN (Axel), LECOURT (Dominique), *Bioéthique et liberté*, Entretien réalisé par Christian Godin, Paris, PUF, 2004, p. 24-25.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 25-26-27.

La différence entre l'homme et les autres mammifères serait due à la notion de culture. Selon Axel Kahn, l'humanisation est à définir comme « le processus permettant à un homme d'accéder aux capacités mentales qui lui sont spécifiques. Comment *Homo sapiens*, hominisé, a-t-il pu s'humaniser ? Des raisons sélectives expliquent que ces primates aient produit des artefacts, des outils. Cela nécessitait déjà des capacités adaptives cérébrales importantes. Cette industrie humaine, témoin d'une première culture technique, a fini par rétroagir sur les capacités cognitives. L'homme a commencé par créer un monde de culture rudimentaire, qui s'est au début développé avec lenteur. Peu à peu, il s'est trouvé impressionné par celui-ci, ce qui lui a permis d'avoir une production culturelle plus riche, qui a augmenté encore ses capacités, et ainsi de suite »¹⁶¹.

Dominique Lestel, dans son écrit, intitulé : *L'animalité*, donne à son tour son avis sur cette réflexion. Dans la seconde partie de ce texte, et plus particulièrement dans sa première sous-partie, nommée : *Comment l'humain est-il sorti de l'animalité*, Dominique Lestel s'appuie sur les recherches menées par Georges Bataille sur ce sujet, en citant plus particulièrement « son compte rendu de l'ouvrage de l'historien néerlandais Johan Huizinga, *Homo ludens* »¹⁶², où il « désigne les critères permettant de saisir l'homínisation »¹⁶³.

Selon la classification de ces critères, « le jeu apparaît comme un critère essentiel de distinction entre l'homme et l'animal. Mais sans travail, point de jeu, or seul l'homme travaille, à l'exception de l'animal de labour dont l'activité n'est cependant régulée par une action compensatrice. L'art se révèle être le second critère majeur de distinction, d'où l'intérêt de Georges Bataille pour les peintures rupestres qui offrent les seules traces visibles du passage de l'animal à l'homme »¹⁶⁴. Dans ces images, Georges Bataille constate que « la forme humaine n'est qu'à moitié avouée, car les hommes préhistoriques représentent plutôt l'image de l'animal dont ils s'évadent. L'homme aurait donc cessé d'être animal en donnant à ce dernier une image poétique »¹⁶⁵.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁶² LESTEL (Dominique), *L'animalité*, Paris, L'Herne, 2007, p. 70.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 70-71.

Enfin, cette distinction s'affirme par un double interdit qui « révèle à la fois l'interdit qui frappe toute reproduction fidèle de l'homme et le fait que les hommes préhistoriques "fuient l'humanité" en niant l'homme au bénéfice de l'animalité. Pour eux, la vision de l'animalité est positive alors que celle de l'homme est négative. Dans ce processus d'hominisation et de sortie d'animalité, le passage de l'homme de Néanderthal à l'*Homo sapiens* marque une étape essentielle. Si le premier connaît déjà les pratiques funéraires, seul l'*Homo sapiens* pratiquera l'art »¹⁶⁶.

Dominique Lestel développe l'explication de ce processus d'hominisation, dès les premières lignes du chapitre, consacré aux *étapes de l'hominisation*, où il fait référence à Charles Darwin qui avait « choqué ses contemporains, en affirmant qu'hommes et chimpanzés avaient des ancêtres communs »¹⁶⁷. Dominique Lestel argumente cette succincte déclaration, en signifiant que « l'homme n'est pas apparu tel quel mais résulte d'un long processus évolutif au cours duquel il est devenu ce qu'il est. Depuis la préhistoire a précisé quelques-unes des étapes majeures de cette hominisation. Le paléontologue Yves Coppens considère l'aegyptopithèque¹⁶⁸, découvert dans l'oasis de Fayoum par Elwyn Simons, comme une créature exceptionnellement novatrice. Son cerveau était moins grand qu'une noix (27cm³), mais son système cervical se réorganisa radicalement : le globe frontal remonta, les aires visuelles se développèrent et les lobes olfactifs se marginalisèrent progressivement. Agé de 35 millions d'années, l'aegyptopithèque soutient pourtant difficilement la comparaison avec l'australopithèque¹⁶⁹ qui combine en lui le grimpeur arboricole et le coureur des savanes. Par sa locomotion, il apparaît comme l'intermédiaire entre les humains et les chimpanzés. [...] L'exhumation d'un crâne d'*Homo habilis* – le fameux "1470" -, par Ngeneo et Leakey, marque le passage des hominidés à une étape ultérieure. Le cerveau de l'*Homo habilis* est en effet beaucoup plus volumineux que celui de l'australopithèque puisqu'il se situe autour de 800 cm³, représentant presque le double du cerveau des gorilles. [...] La découverte du premier morceau d'*Homo erectus* près du lac de Turkana, en Afrique orientale, permet

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹⁶⁸ L'aegyptopithèque est un primate fossile de l'oligocène du Fayoum, situé en Égypte.

¹⁶⁹ les *australopithèques* est un primate dont la grande majorité des gènes se retrouvent chez le chimpanzé. La plus connue des *australopithèques* est sans conteste Lucy.

de franchir une nouvelle étape sur la voie de l'hominisation. [...] Aussi grand que l'*Homo sapiens*, l'*Homo erectus* marche comme lui, malgré un cerveau deux fois moins important. [...] Avec l'apparition, il y a 70 000 ans, de l'homme de Néanderthal une étape essentielle de l'hominisation est atteinte: il s'adonne aux premiers rites funéraires connus. [...] Toutefois, par son sens de l'abstraction, l'*Homo sapiens* se distingue radicalement de l'homme de Néanderthal : l'hominidé est vraiment sorti de l'animalité et entré dans l'humain »¹⁷⁰.

Cette chronologie évolutive sur le processus d'hominisation en fonction du développement des facultés cérébrales, a permis peu à peu à l'homme de ne plus être considéré comme un mammifère parmi tant d'autres. Pourtant tel que le fait remarquer Dominique Lestel, la comparaison entre l'homme et l'animal n'a jamais cessé. « L'histoire conjointe des statuts enchevêtrés de l'homme et de l'animal »¹⁷¹ démontre néanmoins qu' « au fil du temps, c'est moins l'animalité que l'animal qui retient l'attention du philosophe, mais c'est bien la question de l'animalité qui le travaille. L'animalité en tant que telle est rarement explicitée, et le philosophe est moins intéressé par l'anatomie ou le comportement de l'animal que par son statut face à celui de l'homme »¹⁷². Par conséquent, « l'animalité représente d'abord un état-limite, contre lequel s'élabore une idée de l'humain. Le cas des enfants sauvages l'illustre bien »¹⁷³.

Lucien Malson, professeur de psychologie sociale, explique que ces « enfants privés trop tôt de tout commerce social, - ces enfants qu'on appelle "sauvages" – demeurent démunis dans leur solitude au point d'apparaître comme des bêtes dérisoires, comme de moindres animaux. Au lieu d'un état de nature où l'*Homo sapiens* et l'*Homo faber* rudimentaires se

¹⁷⁰ LESTEL (Dominique), *L'animalité*, Paris, L'Herne, 2007, p. 73-74-75-76-77.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 14.

laisseraient apercevoir, il nous est donné d'observer une simple condition aberrante, au niveau de laquelle toute psychologie vire en tératologie »¹⁷⁴.

Par conséquent, Lucien Malson observe que « le naturel en l'homme, c'est ce qui tient à l'hérédité, le culturel c'est qui tient à l'héritage (héritage congénital durant la gestation même, périnatal et post-congénital au moment de la naissance et tout au long de l'éducation). Il n'est pas facile, déjà, de fixer les frontières du naturel et du culturel dans le domaine purement organique. La taille, le poids de l'enfant, par exemple, sont sous la dépendance de potentialités héréditaires, mais aussi de conditions d'existence, plus ou moins favorables, qu'offrent le niveau et le mode de civilisation. Que la nourriture, la lumière, la chaleur – mais aussi l'affection – viennent à manquer et le schéma idéal de développement se trouve gravement perturbé »¹⁷⁵.

Parmi ces enfants sauvages, le plus célèbre d'entre eux est Victor de l'Aveyron. Il doit son nom au fait qu'il fut trouvé près du village de Saint-Sernin-sur-Rance dans l'Aveyron, à la fin du XVIII^e siècle. Après sa capture, il fut placé, sous la surveillance de « Jean Itard, alors médecin-chef de l'Institution des sourds-muets de la rue Saint-Jacques »¹⁷⁶. Il « obtient qu'on lui confie Victor, pour tester ses théories puisées dans la lecture de Locke et Condillac. Le jeune médecin relate l'aventure de cet enfant sauvage dans deux mémoires rédigés en 1801 et en 1806 »¹⁷⁷.

Dès les premières lignes du mémoire de 1801, il décrit un enfant âgé d'une douzaine d'années, que l'on aurait aperçu pour la première fois, à la fin du XVIII^e siècle, déambulant nu, dans les bois de Caune et se nourrissant apparemment de glands et de racines. Quelques années plus tard, trois chasseurs le rencontrent une seconde fois et le capturent. Il est confié aux bons soins d'une veuve. Il s'échappe au bout d'une semaine. Jean Itard raconte qu'il

¹⁷⁴ MALSON (Lucien), *Les enfants sauvages. Mythe et réalité*, suivi de ITARD (Jean), *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron*, Paris, 10-18, 2002, p. 8-10.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ LESTEL (Dominique), *L'animalité*, Paris, L'Herne, 2007, p. 14.

¹⁷⁷ *Ibid.*

passé l'hiver de nouveau seul dans la forêt seulement vêtu d'une chemise en lambeaux. On constate néanmoins que sa brève captivité l'a quelque peu socialisé. Désormais, même s'il dort toujours dans la forêt, il se rapproche de plus en plus des habitations durant la journée, jusqu'à entrer « de son propre mouvement dans une maison habitée du Canton de Saint-Sernin »¹⁷⁸. Saisi dans ce lieu, il est placé à l'hospice de Saint-Affrique, puis à Rodez. Selon les rapports médicaux, c'est un enfant « farouche, impatient et mobile »¹⁷⁹ qui cherche « continuellement à s'échapper »¹⁸⁰. Après cette courte détention, il est conduit à Paris où les médecins l'examinent et rêvent de l'éduquer pour que, enfin, doué de la parole, il leur raconte son histoire. Mais tel que l'explique Jean Itard, « au lieu de cela, que vit-on ? Un enfant d'une malpropreté dégoûtante, affecté de mouvements spasmodiques et souvent convulsifs, se balançant sans relâche comme certains animaux de la ménagerie, mordant et égratignant ceux qui le servaient ; enfin, indifférent à tout et ne donnant de l'attention à rien. On conçoit facilement qu'un être de cette nature ne dût exciter qu'une curiosité momentanée »¹⁸¹.

Ce devoir de socialiser cet enfant intéressa beaucoup Jean Itard. Mais selon ses constatations, toutes les agressions qu'il avait subies depuis sa capture, le rendaient plus que réfractaire à cette éducation imposée. Selon les constatations de Jean Itard, « un changement brusque dans sa manière de vivre, les fréquentes importunités des curieux, quelques mauvais traitements, effets inévitables de sa cohabitation avec des enfants de son âge, semblaient avoir éteint tout espoir de civilisation »¹⁸². Sans la surveillance de Jean Itard, certains médecins, qui se seraient basés sur son attitude à se recroqueviller sur lui-même ou bien au contraire à s'agiter violemment sans aucune raison apparente, l'auraient directement envoyé en hôpital psychiatrique spécialisé pour le traitement des enfants fous.

¹⁷⁸ MALSON (Lucien), *Les enfants sauvages. Mythe et réalité*, suivi de ITARD (Jean), *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron*, Paris, 10-18, 2002, p. 131.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁸² *Ibid.*, p. 141.

Pour traiter cet enfant, Jean Itard détermine cinq étapes de socialisation, en établissant la liste suivante :

« Première vue : L'attacher à la vie sociale, en la lui rendant plus douce que celle qu'il menait alors, et surtout plus analogue à la vie qu'il venait de quitter.

Deuxième vue : Réveiller la sensibilité nerveuse par les stimulants les plus énergiques et quelques fois par les vives affections de l'âme.

Troisième vue : Étendre la sphère de ses idées en lui donnant des besoins nouveaux, et en multipliant ses rapports avec les êtres environnants.

Quatrième vue : Le conduire à l'usage de la parole en déterminant l'exercice de l'imitation par la loi impérieuse de la nécessité.

Cinquième vue : Exercer pendant quelque temps sur les objets de ses besoins physiques les plus simples opérations de l'esprit en déterminant ensuite l'application sur des objets d'instruction »¹⁸³.

Au terme de quatre années de traitement, Jean Itard présente son rapport au Ministre de l'Intérieur, en concluant que malgré tous ses efforts, l'enfant ne semble pas comprendre ce qu'on lui demande. Est-il sourd ? L'apprentissage de la parole n'a pas non plus été assimilé. Il remarque que « les facultés intellectuelles se développent d'une manière lente et pénible »¹⁸⁴. L'enfant a aussi du mal à exprimer ses émotions. Il ne manifeste que peu d'affection aussi bien pour son instructeur (Jean Itard), que pour d'autres semblables. Néanmoins, Jean Itard constate quelques évolutions comportementales positives. La vue, le toucher et le goût de Victor semblent s'être améliorés. Le développement de ses sens a fortifié quelques unes de ses facultés intellectuelles et son acte de penser. Il sait reconnaître certains objets, et malgré une grande associabilité, il montre de la reconnaissance quand on lui apporte tel ou tel soin.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 139-140.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 246.

L'appellation *homme sauvage* n'était pas seulement assignée à ces enfants. Certains des *hommes-animaux* que les showmen exhibaient dans les cirques et les foires, pouvaient être qualifiés de ce nom, en fonction de l'histoire qui leur était attribuée afin de subjuguier le spectateur. Par conséquent, tel que le relate, Martin Monestier, dans son *Histoire encyclopédique des phénomènes humains*, « beaucoup de "têtes d'oiseau" et de "têtes d'épingle" célèbres sont présentés comme des hommes sauvages. On peut citer Delfi, exhibé dans une cage vers 1910, chez Barnum et Bailey. Ou, à la même époque à Vienne, Atra, donné comme capturé avec grande difficulté dans une des régions les plus reculées du monde. En 1925, Paris fait chaque soir une véritable ovation à Waino et Plutano, les fameux "sauvages de Bornéo" (Fig. 198). Microcéphales et nains, ces deux "têtes d'oiseau" sont donnés comme très âgés et ayant été capturés vers 1855 sur les côtes malaises par un capitaine du nom de Hammond. Les journaux parisiens informent les lecteurs qu'il a fallu huit hommes robustes pour s'emparer d'eux. Mais, précisent les prospectus, "quarante années de traitements humains les ont rendus dociles et civilisés. [...] Malheureusement sourds et muets, ils n'ont jamais pu donner le moindre éclaircissement sur leur vie sauvage passée [...]" »¹⁸⁵.

Face à cette réflexion menée sur l'animalisation des enfants sauvages, Patricia Piccinini invente une faune qui est en train de s'humaniser par l'intermédiaire des manipulations génétiques. Par conséquent, comment ces animaux transgéniques qui risquent à long terme de s'imprégner de notre culture et de l'intelligence humaine, doivent-ils être appréhendés ? L'espèce humaine ne doit-elle pas se sentir menacée par ces animaux humanisés, qui semblent désormais vouloir la dominer ?

Avant de considérer ces questionnements, il sera démontré que l'animal a lui une intelligence qui lui est propre.

¹⁸⁵ MONESTIER (Martin), *Les montres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains. Des origines à nos jours*, Paris, Le cherche midi, 2007, p. 254-255.

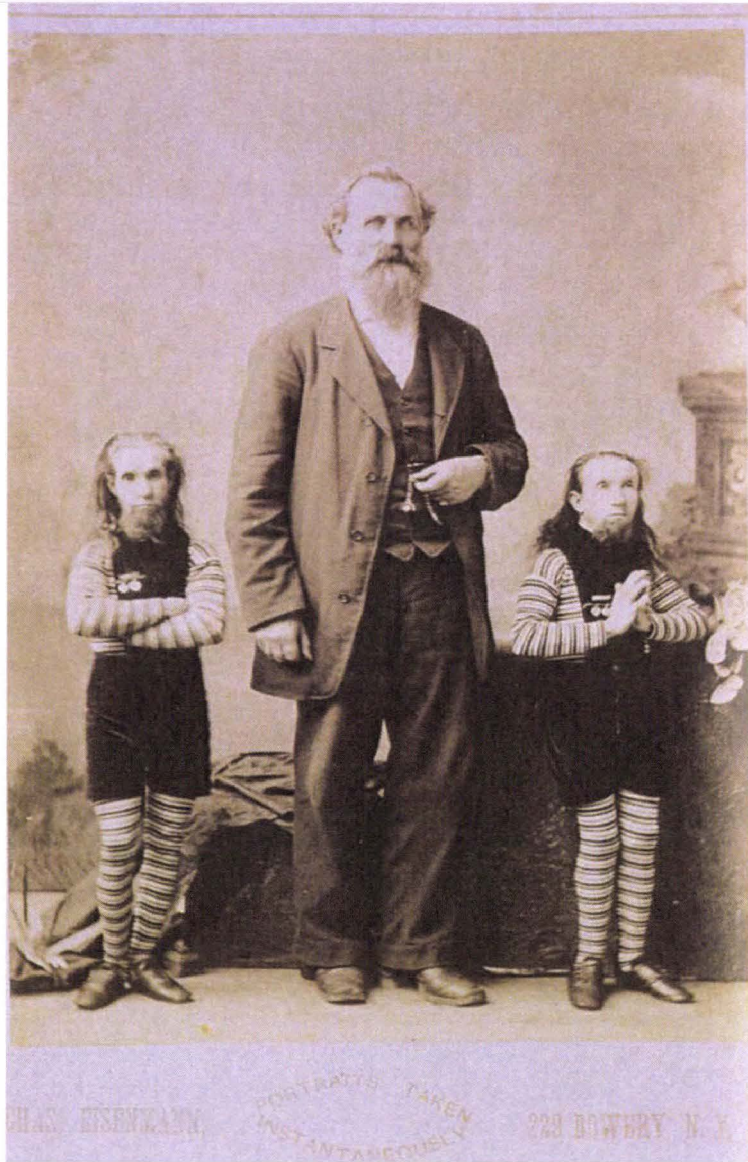


Fig. 198. EISENMANN (Chas), *photographie de Waino et Plutano, les hommes sauvages de Bornéo, 1884.*

Dominique Lestel, dans son ouvrage, intitulé : *Les origines animales de la culture*, corrobore ce fait, mais souligne que « l'intelligence animale n'est pas une intelligence humaine *moins évoluée* que celle de l'homme, mais tout simplement une intelligence différente »¹⁸⁶. De fait, « l'éthologue¹⁸⁷ est ainsi confronté à deux défis majeurs : penser l'intelligence du non-humain sans la ramener malgré tout à un référentiel humain, et penser le social sans exiger de lui qu'il s'appuie sur le langage »¹⁸⁸.

Dominique Lestel introduit son discours sur l'intelligence animale en se référant à la théorie des animaux-machines que Descartes expose dans la cinquième partie du *Discours de la méthode*.

« Pour Descartes, aucune machine ne peut user de langage ou de signe, ni accéder à l'universalité. La conception de tous les artefacts se ramène en fin de compte à des problèmes, non de robinets, mais de tuyaux. Deux choses différencient en effet vraiment l'animal de la machine. La taille des tuyaux qui les composent, d'abord. Dans la machine, l'homme ne voit qu'eux ; mais ceux de l'animal sont trop petits pour être perçus par nos sens primitifs. La complexité des mécanismes en jeu, ensuite. L'animal est certes une machine, mais à tout jamais inaccessible à l'ingéniosité humaine »¹⁸⁹.

Pour éclaircir ce propos, Dominique Lestel cite Malebranche, qui défend, à son tour, la théorie des animaux-machines. Malebranche « ne nie pas que les bêtes fassent preuve d'intelligence ; pas plus n'en refuse l'existence chez les monstres et les plantes ! Il est vrai que toutes les actions que font les bêtes marquent qu'il y a une intelligence ; car tout ce qui est réglé le marque. Il y a intelligence parce qu'il n'y a pas hasard, et tout vivant ou non-vivant qui suit des règles montre des signes d'intelligence. Pas la sienne, mais celle de celui qui l'a conçu. C'est vrai aussi pour la graine. Par conséquent, l'intelligence de l'animal renvoie surtout à une autre intelligence que la sienne, en l'occurrence à celle de Dieu, comme l'intelligence de la montre renvoie à celle de l'horloger »¹⁹⁰. Malebranche met, néanmoins, l'homme en garde contre l'animal. L'animal peut être fourbe

¹⁸⁶ LESTEL (Dominique), *Les origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2001, p. 19.

¹⁸⁷ L'éthologue étudie le comportement des animaux et les stimuli qui les déclenchent.

¹⁸⁸ LESTEL (Dominique), *Les origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2001, p. 19.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

en dissimulant son intelligence. « Contrairement à ce que l'homme imagine, dit-il, l'animal mange sans plaisir et crie sans douleur »¹⁹¹!

Des anti-cartésiens, comme René-Antoine Perchault de Réaumur ne nie pas que l'animal puisse montrer de l'intelligence. Mais celle-ci est seulement attribuée à son instinct de préservation. Il prend comme exemple celui des abeilles qui utilisent inconsciemment des données mathématiques et architecturales, en se basant sur l'échelle de leurs corps pour construire la ruche. Cet habitat est nécessaire à la préservation du miel. Par conséquent, René-Antoine Perchault de Réaumur est convaincu que « l'animal n'échange rien, il n'innove pas, il n'a ni vertu, ni société, et sa pensée, comme son langage sont inexistantes »¹⁹².

En opposition aux propos précédemment exposés, Dominique Lestel cite les travaux de Charles-Georges Le Roy. Tout comme Étienne Bonnot de Condillac, il défend le fait que « l'étude de l'animal éclaire celle de l'homme, car une analogie les unit : l'animal "sent" comme nous, agit en fonction de sa sensibilité, il est perfectible et dispose d'un langage de l'action. Le Roy s'écarte pourtant de Condillac en attribuant clairement une langue articulée à l'animal »¹⁹³.

Face à ces différentes prises de position il est indubitable que l'intelligence de l'animal n'est pas comparable à celle de l'homme. L'animal a sa propre intelligence et elle est différente de celle de l'homme. Dans ce cas, pourquoi la compare-t-on indubitablement à celle de l'homme ?

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹² *Ibid.*, p. 24.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 25-26.

3. Un bestiaire transgénique chez Patricia Piccinini

En observant un des bestiaires génétiquement modifié et totalement inventé par Patricia Piccinini, dans le pavillon australien, de la 50^e Biennale de Venise, en 2003, qu'elle intitule : *We are Family*, le public est instantanément troublé par le spectacle qu'il observe. Les animaux qu'il examine ont énormément de similitudes avec sa propre apparence. D'ailleurs l'intitulé de cette exposition : *We are family* (nous sommes une famille) n'est pas étranger à ce sentiment de ressemblance.

En nommant de la sorte son exposition, Patricia Piccinini franchit une nouvelle barrière concernant les règles de l'éthique biologique, car la conformation anatomique de ces animaux, a de nouveau évolué. Le spectateur est désormais confronté à des sculptures représentant des hybrides mi-homme, mi-animal. Elles ont été réalisées grâce à un tirage en silicone, dans lequel l'artiste a fait implanter une pilosité humaine. Cette nouvelle technique, qu'elle a déjà expérimentée pour produire les animatroniques de *Siren Mole (SO2)*, donne un aspect hyperréaliste à ses productions. Face à la mise en scène de certaines de ces œuvres, le spectateur pourrait croire qu'il est en train de visiter un zoo. Mais, les bêtes, qu'il observe ne sont plus totalement animales. Comme dans le cas de *Protein Lattice* et de *Siren Mole (SO2)*, ces animaux ont perdu la presque totalité de leur pelage. Il s'est transformé en poils et en cheveux humains.

Dans une des scènes, intitulée : *Leather Landscape* (Fig. 199), la morphologie de la femelle qui est en train d'examiner une petite fille, placée face à elle, est presque comparable à celle de Lucy. Entre 1998 et 1999, Tony Matelli réalise à son tour, une œuvre, intitulée : *Very, very first man : necessary alterations* (Fig. 200). Cette sculpture hyperréaliste représente deux de nos ancêtres préhistoriques. Perchés sur deux rochers factices, ces deux

protagonistes semblent être en difficulté. Celui, qui est sur le plus haut promontoire se tient la tête entre les mains et il n'ose pas regarder ce que est prêt à lui faire le second homme-singe, qui est placé derrière lui. Au moyen d'un morceau d'os, qu'il a dû ramasser par terre, celui-ci est en train de vouloir refixer, au niveau du coccyx de son acolyte, une queue qu'il a perdue au cours de son évolution physique. Cette sculpture est aussi étrange par sa mise en scène que par le message qu'elle véhicule. Pourquoi est-ce qu'un primate voudrait-il conserver son animalité, alors qu'il est en train d'évoluer vers l'homme ?

Dans l'œuvre de Patricia Piccinini, la différence morphologique entre notre ancêtre et la créature hybride représentée, est qu'elle possède trois paires de seins comme par exemple une chienne, une chatte ou encore une louve. La petite humaine, figurée dans cette scène, semble être fascinée par cette nouvelle espèce qu'elle n'avait pas encore rencontrée, en se promenant dans un zoo conventionnel. Mais, cette fois-ci, les animaux, qu'elle observe, sont en train de la scruter de la même façon et avec insistance. Se reconnaissent-ils en elle ? Ont-ils acquis les prémisses de l'intelligence humaine en même temps que leurs gènes animaux ont été remplacés par des gènes humains ?

Ces animaux transgéniques sont à la fois attachants et dérangeants. Ils sont attachants car ils représentent le mélange morphologique entre notre animal de compagnie et nous même. Mais, ils deviennent tout autant dérangeants car ils éveillent en nous une inquiétante étrangeté liée au fait qu'ils portent certaines de nos caractéristiques anatomiques.

La morphologie chimérique de ces hybrides rappelle à l'homme ses origines animales, définies par Charles Darwin, que celui-ci a perdues au cours de son évolution. Par conséquent, peut-on dire tel que l'exprime Martin Monestier, dans son ouvrage, intitulé : *Les montres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains. Des origines à nos jours*, que ces créatures perturbent « la haute estime que l'homme a de lui-même en tant qu'être supérieur,



Fig. 199. PICCININI (Patricia), *Leather landscape* (détail), matériaux divers, 2003.



Fig. 200. MATELLI (Tony), *Very very first man : necessary alterations*, urethane, fibre de verre, 180 x 170 x 96 cm, 1998-1999.

les anciennes terreurs, les persistantes mais confuses superpositions, l'hypothèse, insoutenable à court terme, d'une évolution du genre humain en provenance d'une souche animale et orientée vers d'autres types spécifiques qui risquent de l'y amener en partie, tout concourt à nous faire réagir aujourd'hui, et quelquefois sans le savoir, comme on réagissait il y a plusieurs siècles devant les êtres hybrides homme-animal »¹⁹⁴?

Ce sentiment se manifeste une nouvelle fois, lorsque le spectateur continue sa visite et rencontre une autre œuvre intitulée : *The Young Family* (Fig. 201 et Fig. 202). Elle représente une créature hybride, mi femme, mi truie (ou mi marsupial) entourée de sa progéniture, dont trois d'entre eux, têtent ses mamelles, gonflées de lait et un quatrième, qui est en train de la regarder. Elle est allongée sur une couche, ovale, d'un blanc immaculé, presque clinique, comparable à un socle qui met en valeur l'ensemble sculptural.

Dans son analyse, Linda Michael, constate qu'« en dépit de son statut de jeune mère, elle semble âgée. Son équivalent dans le monde réel pourrait être une femme âgée de 62 ans qui avait porté sa fille à terme après une grossesse, créée par insémination artificielle, réalisée par un docteur italien, spécialiste de la fertilité. Elle semble être fatiguée, à la fois usée pour le monde qui l'entoure et patiente, et profondément triste. Elle a les yeux, ainsi que la peau semblables à celle d'une taupe, les cheveux et les veines semblables aux nôtres — mais son système pileux est presque inexistant, la musculature de ses bras et de ses jambes ressemble à celle d'un primate, avec un museau, des oreilles tombantes et la naissance d'une queue. Nous pouvons lister ou reconnaître certaines de ses caractéristiques mais nous ne pouvons pas nommer cette créature, ni savoir à quelle espèce, elle appartient »¹⁹⁵.

¹⁹⁴ MONESTIER (Martin), *Les montres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains. Des origines à nos jours*, Paris, Le cherche midi, 2007, p. 237.

¹⁹⁵ MICHAEL (Linda), *We Are Family*, in Site internet: http://www.patriciapiccinini.net/wearefamily/we_are_family.pdf, p. 5.

Cette mutante n'est pas envisageable dans le monde réel. Pourtant, comme à son habitude, Patricia Piccinini lui a donné une apparence physique très réaliste, en la concevant en silicone, et en y implantant des cheveux et des poils humains. En ce sens, pourrait-elle être perçue comme une représentation de la mutation génétique du corps humain, dans un futur plus ou moins proche ? A ce propos, Linda Michael déclare que « ses œuvres reflètent les dilemmes éthiques qui se posent de plus en plus fréquemment à propos du clonage, des nombreuses formes de manipulations génétiques, des test ADN, des transplantations d'organes animaux sur des humains, des banques de sang extrait des cordons ombilicaux, et ainsi de suite, indéfiniment »¹⁹⁶. Par conséquent, les sculptures de Patricia Piccinini peuvent être appréhendées comme le résultat de nos futures manipulations génétiques.

Quelques années plus tard, en examinant, quelques unes des dernières sculptures anthropomorphiques de Patricia Piccinini, exposées durant l'exposition rétrospective (*Tiernas*) *Criaturas*, au Centro Vasco de Arte Contemporaneo ARTIUM, de la ville de Vitoria-Gasteiz, en Espagne, du 4 octobre 2007 au 27 janvier 2008, le spectateur est toujours émerveillé par l'hyperréalisme de ces hybrides mais il commence à ressentir un certain malaise. Ces nouvelles créatures semblent devenir agressives, se reproduire en grand nombre, et remplacer curieusement le rôle des parents humains, dans l'acte d'éduquer ou de donner tout simplement de l'affection à leurs enfants.

Ces constatations dérangeantes sont analogues aux exemples donnés par Dominique Lecourt, dans le prologue de *Bioéthique et liberté*, lorsque celui-ci dénonce les répercussions possibles liées à l'apparition de ces créatures dans notre société.

¹⁹⁶ MICHAEL (Linda), *We Are Family*, in Site internet: http://www.patriciapiccinini.net/wearefamily/we_are_family.pdf, p. 1.



Fig. 201. PICCININI (Patricia), *The Young Family*, silicone, acrylique, cheveux humains, cuir, bois, 80 x 150 x 110 cm, 2002-2003.



Fig. 202. PICCININI (Patricia), *The Young Family*, silicone, acrylique, cheveux humains, cuir, bois, 80 x 150 x 110 cm, 2002-2003.

Selon ses observations, « les annonces d'une post-humanité, concept inventé par des ingénieurs en informatique aux Etats-Unis, se sont multipliées depuis la fin des années 1980. Elles ont donné lieu à des œuvres littéraires comme à des films populaires. Leur tonalité peut être enthousiaste lorsqu'elle présente une humanité future délestée de ses limites charnelles, délivrée de la mort, accédant donc à l'éternité. Elle peut au contraire être très noire et délivrer des messages du type : la biologie va produire des êtres différents de tous ceux qu'on a connus jusque-là. Ces êtres vont se retourner contre leurs créateurs »¹⁹⁷.

Ce sentiment commence à envahir le spectateur lorsqu'il examine avec attention des dessins extraits de la série *Nature's Little Helpers* (Fig. 203), dans lesquels Patricia Piccinini représente de nouveaux animaux transgéniques dont le rôle est d'éduquer, de jouer ou encore de garder de jeunes humains. En observant ces images, le visiteur peut se poser plusieurs questions. Pourquoi ces animaux s'occupent-ils de nos enfants, alors que ce rôle revient à leurs parents ou aux adultes, qui exercent divers métiers dans le domaine de la petite enfance ? Dans quel but, Patricia Piccinini a fait disparaître les adultes de ces scènes pour les remplacer par des animaux ?

Dans une seconde œuvre, intitulée : *The Embrace, Offspring and Progenitor* (Fig. 204, Fig. 205 et Fig. 206), une adulte est pourtant de nouveau mise en scène, mais, cette fois-ci, elle semble seulement jouer un rôle dans le processus de reproduction de ces créatures. Dans cette mise en scène, en trois dimensions, toujours composée de la réunion de sculptures en silicone avec implantation de cheveux et poils humains, Patricia Piccinini a disposé quatre protagonistes : trois écureuils volants génétiquement modifiés et une femme. Un de ces animaux est fermement agrippé au visage de l'humaine. Le second est en train de faire sa

¹⁹⁷ KAHN (Alex), LECOURT (Dominique), *Bioéthique et liberté*, Entretien réalisé par Christian Godin, Paris, PUF, 2004, p. 17.

toilette dans un cocon en tissu fixé au mur et la troisième tient entre ses pattes, un de ses petits dont elle vient d'accoucher.

Cette installation ressemble à un guet-apens. Ces bêtes disposées dans leur cocon en hauteur semblent attendre qu'un homme ou une femme passe devant eux, afin de se jeter sur leur figure pour commencer un processus de reproduction. Par conséquent, ces animaux génétiquement modifiés ont besoin d'un contact physique avec un humain, dont il possède une partie des gènes, pour procréer.

Une troisième œuvre, démontre de nouveau que ces animaux semblent se servir de l'être humain comme un support de reproduction par l'intermédiaire d'un contact physique. C'est une vidéo, que Patricia Piccinini a appelée : *The Gathering* (Fig. 207 et Fig. 208), d'une durée de 3mns 31, qu'elle réalise en 2006. Ce court métrage débute par une vue extérieure d'une maison banale. La caméra y pénètre, et nous fait découvrir un intérieur cosu mais désertifié de toute présence humaine. Au premier étage, on pénètre dans une chambre. Sur la moquette, une petite fille est en train de dormir. Elle est seule, sans surveillance.

Un nouveau plan montre une agitation dans le bas des rideaux de la fenêtre. De dessous, commencent à sortir, les uns après les autres, des espèces de petits rongeurs, comparables à de gros hamsters, très poilus, avec des petits yeux noirs et dont la particularité anatomique est de posséder de longues pattes arrière qui leur permettent de se déplacer par des petits sauts, car ils n'ont pas de membres avant. Ils se dirigent doucement vers l'enfant qui est toujours paisiblement endormi, face contre terre. Un à un, ils entourent son corps de très près, mais sans pour autant entrer en contact avec celui-ci. Sans que la fillette ne s'en rende compte, ils commencent à se redresser. Sous leur cou, au niveau du sternum, un orifice, comparable à un vagin, s'ouvre et donne naissance à des portées.

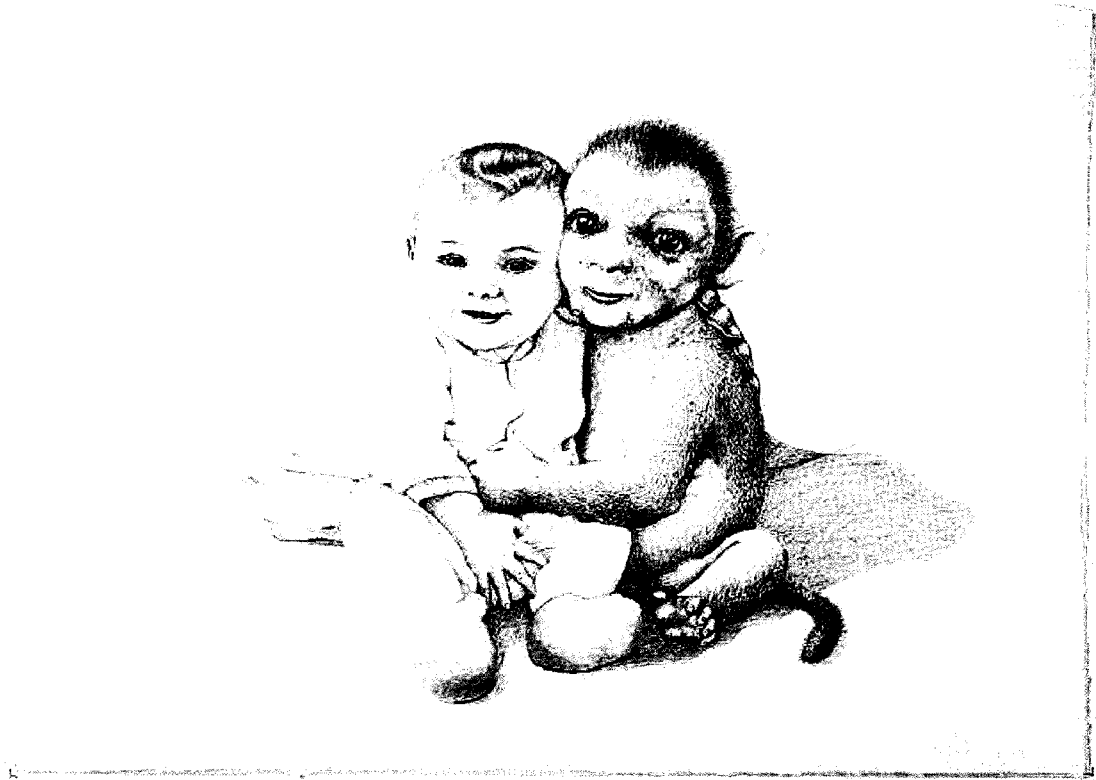


Fig. 203. PICCININI (Patricia), *Hector*, dessin au graphite sur papier, 77 x 57 cm, 2005.



Fig. 204. PICCININI (Patricia), *The Embrace, Offspring and Progenitor*, silicone, fibre de verre, Cheveux humains, contreplaqué, cuir, tissu, vue de l'installation à la Galerie Robert Miller, New York, 2005.



Fig. 205. PICCININI (Patricia), *The Embrace, Offspring and Progenitor* (détail),
silicone, fibre de verre, cheveux humains, contreplaqué, cuir, tissu,
vue de l'installation à la Galerie Rober Miller, New York, 2005.



Fig. 206. PICCININI (Patricia), *The Embrace, Offspring and Progenitor* (détail),
silicone, fibre de verre, cheveux humains, contreplaqué, cuir, tissu,
vue de l'installation à la Galerie Rober Miller, New York, 2005.



Fig. 207. PICCININI (Patricia), *The Gathering*, video, 3: 31, stereo, 16: 9, 2006.



Fig. 208. PICCININI (Patricia), *The Gathering*, video, 3: 31, stereo, 16: 9, 2006.

La vidéo se termine par cette séquence et laisse le spectateur face à plusieurs interrogations. Que va devenir cette petite fille, seule, au milieu de cette multitude d'animaux transgéniques ? Vont-ils la laisser tranquille ou s'en prendre à elle à son réveil ? Si chacune de ces créatures se reproduit en donnant naissance à trois ou quatre semblables dès qu'elles sont en présence d'un être humain, va-t-on pouvoir contrôler leur population grandissante ? Ne vont-elles pas, tel que l'énonce Dominique Lecourt, se retourner contre ou prendre la place de leur créateur, c'est-à-dire : l'homme ?

Enfin, pour clôturer l'analyse de la production artistique de Patricia Piccinini, une quatrième œuvre, nommée : *Big Mother* (Fig. 209 et Fig. 210), extraite également de la série *Nature's Little Helpers*, représentant une créature mutante dont l'anatomie est presque semblable à celle d'un primate anthropoïde, doit être présentée.

Cet hybride n'est en aucun cas attaché à l'évolution de l'homme. Pourtant, elle ressemble à notre ancêtre Lucy, par son faciès de singe, et son absence de pelage, cette femelle est sans doute apparentée au bestiaire transgénique que Patricia Piccinini affectionne. Mais cette fois-ci, comme les hommes l'ont fait, cet animal a évolué. Elle est dressée sur ses deux jambes et malgré son visage et certaines parties de son corps qui sont encore animales, tout le reste de son anatomie est presque semblable à la nôtre.

Cet animal humanisé est-il donc prêt à remplacer notre espèce ou a-t-il d'autres intentions ? Ces interrogations se confirment lorsque le spectateur constate que le nouveau né que cette femelle tient dans ses bras a désormais une apparence totalement humaine. Même si son visage est tourné vers celui de sa mère, le visiteur constate qu'il n'est plus marqué par des traits animaux.

Cette évolution peut paraître étrange. Pourquoi est-ce que Patricia Piccinini a-t-elle imaginé des animaux génétiquement modifiés par l'homme, dont l'évolution le conduirait à créer son propre clone ? Dans ce contexte où l'art et la science cohabitent, comment faut-il comprendre cet acte de régression vers l'animal pour ensuite le contrebalancer vers une évolution programmée où un animal mute peu à peu en humain ? Face à l'ensemble de ces œuvres, l'être humain est-il en présence d'un questionnement sur la théorie évolutionniste de Charles Darwin qui soutient que l'homme descend du singe ? Ou au contraire est-il confronté à une réflexion sur l'évolution future d'une nouvelle race humaine transgénique, qu'il a créée en se servant de l'animal comme support physique et génétique ? Ce devenir-animal fantasmé, inspiré de l'avancée des recherches biotechnologiques, n'annonce-t-il pas l'extinction de la race humaine au profit d'une nouvelle espèce mi-homme, mi-animale qui saura un jour se passer de l'homme en prenant sa place ?

Dans cette troisième partie qui clôture ce travail de recherche sur les diverses représentations du dépassement des limites du corps singulier d'un point de vue aussi bien corporel qu'identitaire, la présentation de la figure de l'hybride sous les traits des *hommes-bêtes* jusqu'à parvenir aux figurations de quelques *animaux humanisés*, a été effectuée.

Afin d'expliquer ce cheminement la figure de l'*homme-animal* a été abordée, non pas en prenant pour origine sa réalité anatomique (car celle-ci n'existe pas), mais en se référant à sa présence dans les mythes antiques pour comprendre la signification de ces premières représentations. En poursuivant cette recherche sur ces différentes figurations au cours du Moyen Âge, de la Renaissance, du XVII^e siècle et jusqu'au milieu du XX^e siècle, des artistes contemporains qui introduisent à nouveau ces personnages dans l'imaginaire actuel, ont été présentés. C'est ainsi que Matthew Barney en mettant en scène des satyres, ou une femme-

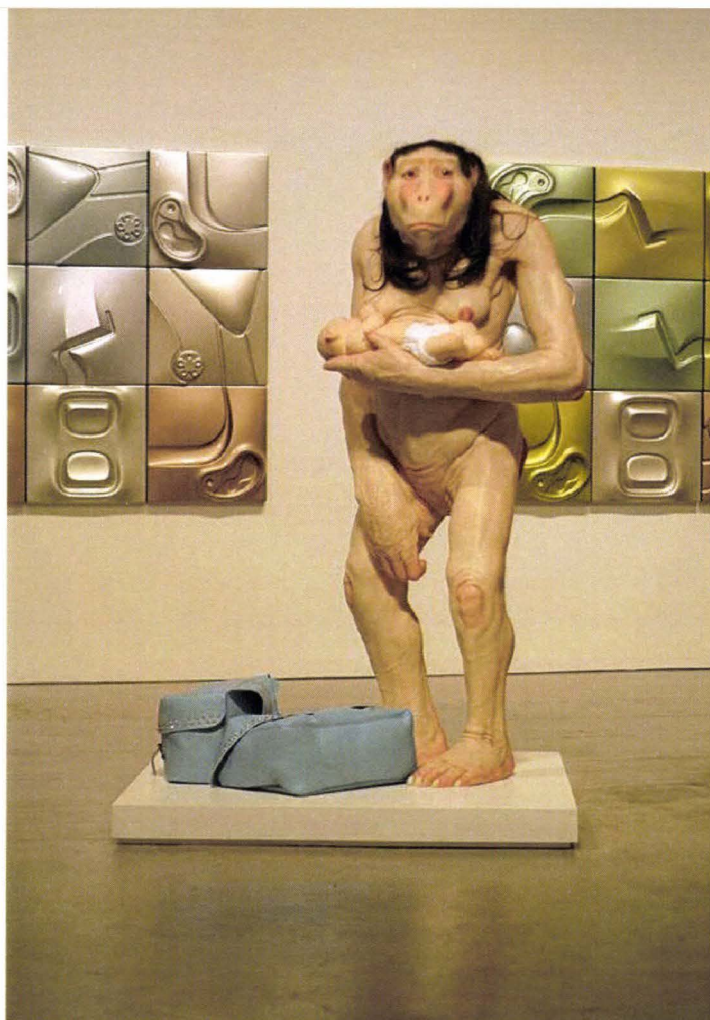


Fig. 209. PICCININI (Patricia), *Big Mother*, silicone, fibre de verre, cuir, clou, couche, vue de l'installation à la Galerie Rober Miller, New York, 2005.



Fig. 210. PICCININI (Patricia), *Big Mother* (détail), silicone, fibre de verre, cuir, clou, couche, vue de l'installation à la Galerie Rober Miller, New York, 2005.

léopard, interroge une nouvelle fois le spectateur sur les principes du développement identitaire ou sur l'incarnation de ses pulsions. La poursuite de ces analyses, a permis également de présenter des œuvres contemporaines, comme le troisième film de Matthew Barney, où il sensibilise, au même titre que d'autres artistes d'Asie de l'Est et du Sud-Est, le spectateur à propos de la préservation de l'équilibre naturel qu'il détient entre ses mains. Enfin, ce développement s'est terminé par l'énumération et l'analyse du bestiaire transgénique fantasmés par Patricia Piccinini, où elle renverse le processus d'hybridation en imaginant des animaux en cours d'humanisation grâce aux manipulations génétiques que les hommes sont en train de leur faire subir.

En s'inspirant du mythe, des traditions extrême-orientales ou encore des manipulations génétiques menées sur les animaux, ces œuvres contemporaines montrent les rapports que l'être humain et l'animal entretiennent depuis la création du monde. L'homme, en se représentant comme un être animalisé, adopte les caractéristiques de la bête. Elles lui permettent d'exprimer sans contrainte ses pulsions ou encore ses passions comme le définissaient les physiognomonistes. En contre partie, en imaginant des animaux en cours d'humanisation, l'homme fait avancer les recherches en biotechnologie, mais il se rend aussi compte qu'il est en train de transmettre son intelligence à l'animal. Il perd donc peu à peu sa capacité à se différencier de celui-ci. Comment ces mutations où le corps de l'homme incorpore celui de l'animal et inversement doivent-elles être appréhendées ? Ces œuvres sur le devenir-animal de l'un et le devenir-humain de l'autre ont-elles seulement été créées pour montrer le dépassement des limites entre deux espèces et leur fusion corporelle respective, ou incarnent-elles tout simplement le fantasme de nouvelles races d'anthropoïdes qui viendront peut-être un jour compléter la classification des espèces ?

CONCLUSION

« Le monstre composé, ou double, n'est monstrueux qu'autant qu'il est *un*. »¹

A l'heure actuelle, nous constatons que les limites du corps singulier se modifient. Le nombre de ces transformations augmente principalement sous l'hégémonie et la vulgarisation de la chirurgie esthétique. Désormais, on peut fantasmer en espérant ressembler à une idole. Nadya Suleman, mère d'octuplés s'identifie à l'actrice et à la mère de famille nombreuse : Angelina Jolie. Afin de lui ressembler, elle a volontairement subi plusieurs interventions de chirurgie esthétique reconstructrice et pratiqué plusieurs inséminations artificielles, accompagnées de divers traitements hormonaux pour accroître sa fécondité. On peut aussi changer de sexe et devenir une icône transsexuelle comme Amanda Lepor ou s'animaliser comme l'ex-millionnaire Jocelyne Wildenstein, qui a subi quantités de reconstructions faciales pour ressembler à une panthère. En modifiant son apparence et certains de ses paramètres organiques, l'être humain, dans son inconscience, transgresse les limites de son propre corps. Son apparence se modifie pour s'identifier à l'esthétique physique du moment. Mais lorsque les changements corporels sont répétés à outrance, le corps qui était jadis considéré comme normal, devient monstrueux. Il intègre malgré lui la classification tératologique.

¹ TORT (Patrick), *L'ordre et les monstres. Les débats sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, Paris, Syllepse, 1998, p.56.

Tout au long de ces pages, nous avons montré que ces expériences de modifications corporelles, réservées à la science, sont en train de dynamiser le travail plastique des artistes contemporains qui se préoccupent du dépassement des limites de l'anatomie, de la nature. Pour signifier ce débordement, les artistes intègrent des corps difformes réels ou factices dans leurs œuvres. Cet emprunt a un objectif éthique qui favorise une nouvelle esthétique de ces corps défaillants. Lorsqu'ils ne mettent pas directement en scène ces individus, les artistes jouent au docteur Frankenstein en découpant des morceaux de corps afin de reconstituer de nouvelles unités. Celles-ci sont nécessairement monstrueuses de part leur dualité ou leur multiplicité. Les artistes recréent du : un avec ce qui a été séparé. « Chacun "bricole" sa vision personnelle du corps en l'agençant à la façon d'un puzzle, sans souci des contradictions, de l'hétérogénéité des emprunts »².

Ces nouvelles représentations révèlent une perte d'unité du sujet. Tout Enfant, qui n'a pas encore été confronté à son reflet, perçoit des morceaux de son corps mais jamais sa totalité comme un tout unifié. Il ne connaît pas par exemple son visage. Il ne le découvre que grâce au toucher. L'enfant commence à prendre conscience de la globalité de son corps grâce au reflet qu'autrui lui renvoie. En s'identifiant à celui-ci, il commence à comprendre sa véritable organisation corporelle. Mais à ce moment-là, « je » est encore un « autre ». Pour devenir un sujet à part entière, l'enfant doit dépasser cette division, afin de se percevoir comme un individu unifié.

Les frères siamois, les androgynes réels et les hybrides fantasmatiques, réunissent deux identités, deux caractères identiques ou différents, en une seule entité corporelle. Au cours de leur développement embryologique, ils n'ont pas connu de

² LE BRETON (David), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p. 89.

défusion. Les embryons, par exemple, des frères siamois se sont développés en fusionnant l'un avec l'autre. La chair les a liés. C'est pour cela que tel que le souligne Patrick Tort, « le monstre composé, ou double, n'est monstrueux qu'autant qu'il est un »³.

La particularité des monstres composés est d'incarner symboliquement cette non-division psychique qui intervient au cours du développement identitaire de chacun. Cette phase n'est pas appréciée par l'individu singulier. Elle le dérange, car elle lui rappelle le moment où il n'était pas encore un individu unique et bien distingué d'autrui. De la même façon, il ne se reconnaît pas dans le reflet que lui renvoie le corps monstrueux. Ce corps défaillant ne lui ressemble pas. Il est malformé. Je ne me reconnais pas en lui. Si la forme de sa tête, de ses bras, de ses jambes ou encore de ses pieds ne ressemble pas à la mienne (qui semble être normale), je ne peux pas m'identifier à cette anatomie hors norme. Par conséquent, je rejette ce corps étranger. Il me fait peur. Pire, si je suis confronté à un être double, il me fait encore plus horreur car il représente l'incarnation inconsciente de ma non-division avec autrui. En tant que sujet, je ne peux pas psychologiquement, au premier contact, accepter cette unité duelle physique.

Les représentations d'anatomies hermaphrodites et transsexuelles dans les œuvres contemporaines interrogent sur le principe d'unicité du corps. Au cours du stade phallique, l'enfant prend conscience de son sexe en le comparant à celui d'autrui. Il se rend alors compte qu'il existe un second sexe différent du sien. Même s'il n'en a pas de suite conscience, cette différence a pourtant été marquée dès sa naissance où il a été identifié en tant que fille ou garçon. Au cours de son éducation, on lui apprend la

³ TORT (Patrick), *L'ordre et les monstres. Les débats sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, Paris, Syllepse, 1998, p.56.

différence entre le sexe féminin et le sexe masculin, ainsi que le rôle que chacun doit avoir dans la société.

Les intersexués vrais ont un problème avec ce processus de division et de distinction sexuelle. Les médecins les ont définis en tant que mâle ou femelle en examinant le sexe le plus dominant. De fait, leur identité reste floue. Ils ne sont ni homme, ni femme mais les deux à la fois. L'identité sexuelle de l'individu singulier semble être née de la coupure de ces anatomies duelles. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que comme dans *Le Banquet* de Platon, chacun (homme et femme) cherche tout au long de sa vie sa moitié pour ne plus vouloir en être séparé, afin de retrouver inconsciemment cette unité perdue.

L'homme est défini comme un sujet car il est un être de langage. La parole lui permet de communiquer avec autrui. Mais tel que le fait remarquer Jean-Pierre Lebrun, dans son écrit, intitulé : *Un monde sans limite*, « il n'est pas possible de ramener le langage à cette fonction de communication. "À quoi sert le langage, se demande Jacques Lacan, s'il n'est ni fait pour signifier les choses expressément, je veux dire que ce n'est pas du tout sa première destination, et la communication non plus ? Eh bien c'est simple, c'est simple et c'est capital : il fait le sujet. Ça suffit bougrement. Parce qu'autrement, je vous le demande, comment pouvez-vous justifier l'existence de ce qu'on appelle le sujet"»⁴. A la différence des êtres humains, les animaux ne sont pas dotés de langage. Même s'ils poussent des miaulements, des hennissements, des bramements, etc., pour communiquer, ils ne parlent pas. De ce point de vue, ils ne peuvent pas être considérés comme des sujets. Dans les œuvres contemporaines, le fantasme d'un devenir animal est de plus en plus présent. L'homme se plaît à faire la

⁴ LEBRUN (Jean-Pierre), *Un monde sans limite. Essai pour une clinique psychanalytique du social*, Romanville Saint-Agne, Erès, 1997, p. 201- 202.

bête. En s'animalisant de la sorte, il abandonne momentanément son langage. Il oblitère une partie de son humanité. En transformant son corps, il s'allège du poids de l'identité, et de la responsabilité d'être un sujet pensant et parlant, pour privilégier ses instincts refoulés.

Notre travail a permis de démontrer que la présence de ces unités duelles corporelles, dans les œuvres contemporaines, symbolisent les étapes essentielles au développement psychologique de chacun. En analysant leur organisation anatomique, nous comprenons comment un couple de frères siamois peut symboliser la non-division au moment où le « je » est encore « un autre » ; comment un hermaphrodite peut évoquer le moment où l'enfant est encore dans une phase de non différenciation sexuelle ; et comment le devenir animal fait régresser l'homme. L'individu singulier adulte rejette ces divisions, pourtant il les met en scène à travers les anatomies monstrueuses. Ces représentations lui permettent de retrouver symboliquement une unité perdue, de guérir la coupure qu'il existe entre lui et l'autre sexe ou encore de prendre la forme d'un animal.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

ABRAHAM (Karl), *Œuvres complètes, Tome II, 1915-1925*, Alençon, Sciences de l'homme Payot, 1989.

ALLARD (Geneviève), LEFORT (Pierre), *Le masque*. Paris, Que sais-je ?, 1984.

ANCET (Pierre), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

ANDRIEU (Bernard), *Devenir hybride*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008.

ANZIEU (Didier), *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 2000.

ARON (Claude), *La bisexualité et l'ordre de la nature*, Paris, Odile Jacob, 1996.

AUDEGUY (Stéphane), *Les monstres. Si loin et si proches*, Paris, Gallimard, Découvertes Gallimard, Culture et Société, 2007.

BALANDIER (Georges), *Le désordre. Eloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988.

BALTRUSAITIS (Jurgis), *Les Perspectives dépravées. Tome 1 Aberrations*, Paris, Flammarion, 2008.

BARTHOLEYNS (Gil), DITTMAR (Pierre-Olivier), JOLIVET (Vincent), *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

BEER (Robert), *Les symboles du Bouddhisme Tibétain*, Paris, Albin Michel, 2006.

BÉNÉZECH (Michel), *La chair de l'âme*, Lormont, Le Bord de l'Eau 2007.

BERQUE (Augustin), *Le sauvage et l'artifice : les japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986.

BERTRAND (Régis), CAROL (Anne), *Le « montre » humain. Imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.

BOESPFLUG (François), *La Trinité dans l'Art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

BOULOUMIÉ (Arlette), *Michel Tournier, Le Roman Mythologique, suivi de questions à Michel Tournier*, Mayenne, Librairie José Corti, 1988.

BOURGERY (J.M), JACOB (N.H), *Atlas of human anatomy and surgery. The coloured plates of 1831-1854*, Cologne, Taschen, 2008.

- BRISSON (Luc), *Le sexe incertain, androgynie et hermaphrodisme dans l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Les belles Lettres, 1997.
- BURGOS (Jean) et al., *Le monstre I, présence du monstre, mythe et réalité*, Paris, Lettres Modernes, 1975.
- CAHN (Théophile), *La vie et l'œuvre d'Etienne Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- CALIFA (Pat), *Le mouvement transgenre. Changer de sexe*, Paris, Epel, 2003.
- CANGUILHEM (Georges), *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
- CEARD (Jean), *La Nature et les Prodiges*, Genève, Droz, 1996.
- CHARLIER (Philippe), *Les monstres humains dans l'Antiquité, analyse paléopathologique*, Paris, Fayard, 2008.
- CHILAND (Colette), *Changer de sexe*, Paris, Odile Jacob, 1997.
— *Le transsexualisme, Que sais-je ?*, Paris, Puf, 2003.
- COURNUT (Jean), FINE (Alain), LE BEUF (Diane), LE GUEN (Annick), *Bisexualité*, Monographie de la Revue de Psychanalyse, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- COUVREUR (Catherine), FINE (Alain), LE GUEN (Annick), *Le Double*, Monographie de la Revue de Psychanalyse, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- DANIEL (Noël), *The Circus 1870-1950*, Cologne, Taschen, 2008.
- DAVID (Christian), *La bisexualité psychique*, Paris, Payot & Rivages, 1997.
- DELCOURT (Marie), *Hermaphrodite, Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de minuit, 1980.
- DESCOLA (Philippe), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- DESPRET (Vinciane), *Bêtes et Hommes*, Paris, Gallimard, 2007.
- DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966.
- ECO (Umberto), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- ELIADE (Mircea), *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962.
- ESTURGIE (Claude), *Le genre en question ou questions de genre. De Pierre Molinier à Pedro Almodovar*, Variations IX, Paris, Léo Scheer, 2008.

- FARAGO (France), *La Nature*, Paris, Armand Colin, 2000.
- FRÉDÉRIC (Louis), *Le Japon : dictionnaire et civilisation*, Paris, Robert Laffont, 1996.
- FREUD (Sigmund), *Essais de psychanalyse, Psychologie des foules et analyse du Moi*, (1921), Paris, Payot & Rivages, 2001.
- *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE (Etienne), *Philosophie anatomique. Monstruosités humaines*, Bruxelles, Culture et Civilisation, 1968.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE (Isidore), *Histoire générale et particulière des anomalies chez l'homme et les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes des monstruosité, des variétés et des vices de conformation, ou Traité de tératologie*, 4 volumes dont 1 atlas, Paris, J.-B. Baillière, 1832-1837.
- GRIM (Olivier Rachid), HERROU (Cécile), KORFF-SAUSSE (Simone), STIKER (Henri-Jacques), *Quelques figures cachées de la monstruosité*, Paris, CTNERHI, 2001.
- GRIMAL (Pierre), *Le dieu Janus et les origines de Rome*, Paris, Berg International, 1999.
- GUÉRIN-MARCHAND (Claudine), *Les manipulations génétiques, Que sais-je ?*, Paris, PUF, 1997.
- HAZARD (Jean), PERLEMUTER (Léon), *L'homme hormonal. Une histoire illustrée*, Vanves, Hazan, 1995.
- HERAIL, *Sur l'homme-femme connu sous le nom de Mademoiselle Savalette de Lange*, Paris, Dilecta, 2006.
- HUGO (Victor), *L'Homme qui rit*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.
- JALLEY (Émile), *Freud, Wallon, Lacan. L'enfant au miroir*, Paris, E.P.E.L, 1998.
- JOLIVALT (Sylvain), *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : Rencontre à l'heure du Bœuf*, Paris, You Feng, 2007.
- JOURNÉES D'ÉTUDES FREUDIENNES, *Destins de la bisexualité*, 38, Paris, Études freudiennes, 2005.
- JUNG (Carl Gustav), *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1990.
- *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, France, Georg Editeur SA, 1993.

- KAHN (Axel), LECOURT (Dominique), *Bioéthique et liberté*, Entretien réalisé par Christian Godin, Paris, PUF, 2004.
- KAHN (Axel), PAPILLON (Fabrice), *Copies conformes. Le clonage en question*, Paris, NIL, 1998.
- KAPPLER (Marie-Claude), *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1999.
- KRAFFT-EBING (Dr R. Von), *Psychopathia sexualis*, Tome 2, Paris, Pocket, 1999.
— *Psychopathia sexualis*, Tome 3, Paris, Pocket, 1999.
- KREMER-MARIETTI (Angèle), *Épistémologiques, Philosophiques, Anthropologiques*. Paris, L'Harmattan, 2005.
- LACAN (Jacques), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LAFARGUE (Bernard), *Animaux d'artistes*, Textes réunis par Bernard Lafargue, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2005.
- LASCAULT (Gilbert), *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.
- LE BRETON (David), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.
— *La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, 1993.
- LEBRUN (Jean-Pierre), *Un monde sans limite. Essai pour une clinique psychanalytique du social*, Romanville Saint-Agne, Erès, 1997.
- LEROI (Armand-Marie), *Mutants: on Genetic Variety and the Human Body*, New York, Penguin books, 2003.
- LESTEL (Dominique), *L'animalité*, Paris, L'Herne, 2007.
— *L'animal singulier*, Paris, Seuil, 2004.
— *Les origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2001.
- LIBIS (Jean), *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1991.
- LITTLETON (C.Scott), *La sagesse orientale : Hindouisme, Bouddhisme, Confucianisme, Taoïsme, Shintoïsme*, Lyon, Parangon, 2000.
- MALSON (Lucien), *Les enfants sauvages. Mythe et réalité*, suivi de ITARD (Jean), *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron*, Paris, 10-18, 2002.
- MARTIN (Ernest), *Histoire des monstres. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Grenoble, Jérôme Million, 2002.
- MASSON (Céline), *La fabrication de la poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 2000.

- MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MITCHELL (Michael), *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann*, Canada, Michael Mitchell, 2002.
- MONESTIER (Martin), *Les montres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains. Des origines à nos jours*, Paris, Le cherche midi, 2007.
- MONNEYRON (Frédéric), *L'androgynisme romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Paris, Ellug, 1994.
- MONTAGU (Ashley), *La peau et le toucher, un premier langage*, Paris : Seuil, 1979.
- MORIN (Edgar), *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 2002.
- NARUYAMA (AKIMITSU), *Freaks, Lo sfruttamento delle anomalie fisiche nei circhi e negli spettacoli itineranti*, Italie, Logos, 2000.
- NITYABODHANANDA (Swami), *Mythes et religions de l'Inde*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Tome 1, livre IV, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- PARÉ (Ambroise), *Des monstres et prodiges*, Paris, l'œil d'or mémoire et miroirs, 2003.
- PEARL (Lydie), *Que veut la foule ?*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- PLATON, *Le banquet. Phèdre*, Paris, GF-Flammarion, 1964.
- RANK (Otto), *Don Juan et Le Double*, Paris, Payot, 2001.
- RIPERT (Pierre), *Le bestiaire des cathédrales. Symboles et imagerie de la statuaire médiévale. De l'art roman à l'art gothique : la symbolique des monstres, gargouilles et autres chimères*, Paris, Vecchi S.A, 2004.
- ROMI, *Histoire de l'insolite*, Paris, Pont royal del luca Laffont, 1964.
- ROOB (Alexander), *Le musée Hermétique : alchimie et mystique*, Cologne, Taschen, 2001.
- ROUX (Charles), GUITTIN (Pierre), STADLER (Jeanne), *Atlas comparatif des malformations externes des animaux de laboratoire et de l'homme*, Bruxelles, De Boeck Université, 2003.
- ROUX (Olivier), *Monstres. Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- ROUYER (Véronique), *La construction de l'identité sexuée*, Paris, Armand Colin, 2007.

- SAUVAGNAT (François), *Divisions subjectives et personnalités multiples*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- SHELLEY (Mary), *Frankenstein*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007.
- SIKE DE (Yvonne), *Les masques. Rites et symboles en Europe*, Paris, La Martinière, 1998.
- STIKER (Henry-Jacques), *Les fables peintes du corps abîmé. Les images de l'infirmité du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Les Editions du Cerf, 2006.
- TISSERON (Serge), *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, 2002.
- TORT (Patrick), *L'ordre des monstres. Les débats sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, Paris, Syllepse, 1998.
- VALTON (Edmond), *Les Monstres dans l'art, êtres humains et animaux, bas-reliefs, rinceaux, fleurons, etc.*, Paris, Flammarion, 1905.
- VASCHIDE (Nicolas), VURPAS (Claude), *Essai sur la psycho-physiologie des monstres humains, un anencéphale, un xiphopage*, Paris, Librairie scientifique et littéraire, [s.d].
- VASSEUR (Nadine), *Les incertitudes du corps. De métamorphoses en transformations*, Paris : Seuil, 2004.
- VERNANT (Jean-Pierre), *Mythes et pensées chez les grecs. Etude de psychologie historique*, Paris, La découverte poche, 1996.
- VERGEZ-SEIJA (Sarah), *La peau, un continent à explorer*, Paris, Autrement, collection Mutations, n° 240.
- WINNICOTT (Donald Woods), *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1989.
- *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1977.
- *Le bébé et sa mère*, Paris, Payot, 1995
- *Processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*, Paris, Payot, 2000.
- WOLFF (Etienne), *La science des monstres*, Paris, Gallimard, 1948.
- WOLFF-QUENOT (Marie-Josèphe), *Des monstres aux mythes*, Paris, Guy Trédaniel, 1996.
- WORSHAM (Robert L.), *The Gathering, U.S.A, Bizarre Bazaar Biz, The Gathering*, 2004.
- ZAZZO (René), *Les jumeaux, le couple et la personne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

— *Le paradoxe des jumeaux. Précédé d'un dialogue avec Michel Tournier*, Paris, Stock
Laurence Pernoud, 1997.

CATALOGUES D'EXPOSITION, ECRITS D'ARTISTES OU SUR DES ARTISTES

Matthew BARNEY :

BARNEY (Matthew), *Cremaster 3, The Order*, DVD, featuring an original score by
Jonathan Bepler, USA, Palm Pictures, 2003.

BARNEY (Matthew), GLADSTONE (Barbara), MUSEUM NEW YORK, MUSÉE
D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, SOLOMON R. GUGGENHEIM,
Cremaster 3, New York, Guggenheim Museum, 2002.

BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint Vol II 2005*, Tokyo, Uplink, 2005.

BARNEY (Matthew), KERTESS (Klaus), *Drawing Restraint 7*, Ostfildern, Cristina
Bechtler, Cantz Verlag, 1995.

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN, *Cremaster 4*, Paris, La
Fondation Cartier, 1995.

MASSIMILIANO (Gioni), *Matthew Barney*, Milan, Electa, 2007.

MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN, CAPC MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN, KUNSTHALLE, *Matthew Barney - Pace car for the Hubris pill :*
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 21.10.1995-1.1.1996, CAPC Musée d'art
contemporain, Bordeaux, 26.1.1996-8.4.1996, Kunsthalle, Bern, 17.5.1996-23.6.1996 /
Museum Boymans-van Beuningen, CAPC Musée d'art contemporain, Kunsthalle,
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1995.

SPECTOR (Nancy), *The Cremaster cycle*, New York, Hardcover, publication
Guggenheim Museum, 2002.

Hans BELLMER:

BELLMER (Hans), *The doll*, France, Treville, 2004.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE LA CULTURE GEORGES POMPIDOU, *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Paris, Gallimard/ Centre Pompidou, 2006.

Jérôme BOSCH :

BELTING (Hans), *Bosch. Le Jardin des délices*, Paris, Gallimard, 2006.

BOSING (Walter), *Tout l'œuvre peint de Bosch*, Cologne, Taschen, 2005.

Louise BOURGEOIS :

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE LA CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), STORSVE (Jonas), TATE MODERN, *Louise Bourgeois: Exposition*, Paris, Centre Pompidou, 2008.

Jake et Dinos CHAPMAN :

TATE LIVERPOOL, *Jake et Dinos Chapman, Bad Art for Bad people*, Liverpool, Christoph Grunenberg, Tanya Barson, Tate Liverpool, 2006.

Marcel DUCHAMP :

CABANNE (Pierre), *Duchamp & Cie*, Paris, Pierre Terrail, 1997.

DUCHAMP (Marcel), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975.

LEBEL (Robert), *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Fawcus et Bushe, 1959.

NAUMANN (Francis M.), *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999.

Katsura FUNAKOSHI :

FUNAKOSHI (Katsura), *Summer Villa: The Works of Katsura Funakoshi in Art Deco Space*, Tokyo, Kyuryudo Art Publishing Co. Ltd, 2008.

Damien HIRST:

THE SAATCHI GALLERY, *Damien Hirst. 200 mg Amiodarone Hydrochloride Fr. P.* Damien Hirst. Pictures from the Saatchi Gallery. 28 Tablets, Londres, Booth –Clibborn Editions, 2001.

Michel JOURNIAC :

MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004.

Frida KAHLO:

PRIGNITZ-PODA (Helga), *Frida Kahlo*, Paris, Gallimard, 2003.

Maria KLONARIS, Katerina THOMADAKI:

Artpress, *Klonaris, Thomadaki, le destin politique des anges*, interview par Gattinoni (C.), n° 275, janvier 2002.

KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres Sublimes. Les jumeaux*, catalogue de l'exposition de Klonaris/Thomadaki, Désastres Sublimes, Les Jumeaux, du 8 mars au 1^{er} avril 2000, à la galerie J. &J. Donguy, Paris, A.S.T.A.R.T.I. pour l'Art audiovisuel, 2000.

KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Stranger than Angel. Disidentska telesa. Corps dissidents. Dissident Bodies*, Ljubljana, Cankarjev Dom, 2002.

Dongwook LEE:

CHOI (Jeeah), *Dongwook Lee, Breeding Pond*, September 8 – October 8, 2006, Corée, Arario, 2006.

Pierre MOLINIER :

ABEILLE (Jacques), *Pierre Molinier, présence de l'exil*, Bordeaux, Opales/ Pleine page, 2005.

MACCHERONI (Henri), *Un après-midi chez Pierre Molinier*, Bordeaux, Opales/ Pleine Page, 2005.

MOLINIER (Pierre), CHAVEAU (Pierre), *Molinier : Entretien avec Pierre Chaveau 1972*, Bordeaux, Opales/ Pleine page, 2003.

MOLINIER (Pierre), *Le Chaman et ses Créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve, William Blake & Co, 1995.

MOLINIER (Pierre), MERCIÉ (Jean-Luc), *Pierre Molinier, je suis né homme-putain*, Paris, Biro, 2005.

PETIT (Pierre), *Pierre Molinier et la tentation de l'Orient*, Bordeaux : Opales/ Pleine Page, 2005.

MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005.

Patricia PICCININI:

ARTIUM (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporaneo), *(Tiernas) Criaturas*, Patricia Piccinini, Vitoria-Gasteiz, Artium, Bancaja, 2007.

MICHAEL (Linda), *We Are Family*, in Site internet: http://www.patriciapiccinini.net/wearefamily/we_are_family.pdf

NATIONAL LIBRARY OF AUSTRALIA, *We are family*. Australie, National Library of Australia Cataloguing-in-publication data, first published by the Australia Council on the occasion of the exhibition Patricia Piccinini: We Are Family, for the Australian Pavilion at the 50th International Biennale of Art, Venice, 2003.

Jenny SAVILLE:

Art press, n° 298, Paris: Art press, février 2004.

ECCHER (Danilo), MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA, *Jenny Saville*, Milan, Electa, 2005.

GRAY (John), NOCHLIN (Linda), SYLVESTER (David), *Jenny Saville*, New York, Rizzoli International, 2005.

Dino VALLS :

COLEMAN (Catherine), LUCIE-SMITH (Edward), VALLS (Dino), *Ex picturis*, Zaragoza: Mira Editores, 2001.

Andy WARHOL :

CELANT (Germano), *Andy Warhol, a factory*, New-York, Andy Warhol Foundation, 1999.

THE STAFF OF ANDY WARHOL MUSEUM COLLECTION, *Andy Warhol, 365 takes*, Londres, Thames and Hudson, 2004.

Joël-Peter WITKIN:

BORHAN (Pierre), *Joel-Peter Witkin. Disciple et Maître*, Paris, Marval, 2000.

CELANT (Germano), *Witkin*, Italie, Scalo, 1995.

CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE, *Joel-Peter Witkin*, Paris, Centre National de la Photographie, collection Photo Poche, 1991.

CATALOGUE ET ECRITS DIVERS SUR L'ART :

BEAUX-ARTS Hors série, n° 55, *L'âme au corps, arts et sciences*, 1993/1994.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Féminimasculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/ Electa Centre Georges Pompidou, 1995.

CLAIR (Jean), *L'âme au corps, arts et sciences, 1793-1993*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

DEVÉSA (Jean-Michel), *Le corps, la structure. Sémiotique et Mise en scène*, Bordeaux, Pleine page, 2004.

ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, *Figures du corps : une leçon d'anatomie aux Beaux-Arts*, sous la direction de COMAR (Philippe), Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008.

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN, *Double vie, double vue*, Paris, Actes Sud, 1996.

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN, *Takashi Murakami. Kaikai Kiki*, Paris, Actes Sud, 2002.

GALERIE ENRICO NAVARRA, *Le corps mutant*, Paris, Galerie Enrico Navarra, 2000.

LUCIE-SMITH (Edward), *Art tomorrow. Regard sur les artistes du futur*, Paris, Terrail, 2002.

MAISON EUROPEENNE DE LA PHOTOGRAPHIE, *Une passion française. Photographies de la collection Roger Therond*, Paris, Filipacchi, 1999.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON, *Chicho Aoshima, Mr., Aya Takano*, Paris, Éditions du Panama, 2006.

MUSEE DE MARSEILLE, *L'art au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Musées de Marseille Réunion des musées nationaux, 1996.

MUSEE LA SPECOLA FLORENCE, *Encyclopaedia Anatomica*, Cologne, Taschen, 1999.

REVUES, MAGAZINES

Acropolis, pour une renaissance philosophique, n°193, *Alchimie et métamorphoses*, Paris, Nouvelle Acropole, Mai – Août 2006.

ADOUE (Evelyne), SOLVÉS (Juliette), *Jumeaux, Mutations*, n° 217, Paris, Autrement, 2002.

Choc, reportage : *Opération miracle pour une petite indienne. A 2 ans, elle vivait avec huit membres*, n° 98, du 22 novembre au 5 décembre 2007.

Les cahiers de la comédie française, revue trimestrielle de théâtre, *Montres & Méchants. Un ensemble sur les monstres et les méchants qui peuplent les scènes*, Paris, Acte Sud, Automne 1999.

Quasimodo, Fictions de l'étranger, N°6, Montpellier : Association Quasimodo, 2000, ou, in Site internet : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/6%20-%20Pearl%20Lydie%20Michel%20Journiac%20Travesti.pdf>

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

BERTAUD DU CHAZAUD (Henri), *Dictionnaire des Synonymes*, Paris, Les Dictionnaires Le Robert, 1983.

MARIE (Gisèle), PERIGAUT (Françoise), TONDAT (Alexandra), CAZENAVE (Michel), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, 1996.

GOELZER (Henri), *Dictionnaire de latin*, Paris, Garnier, Bordas, 2001.

LAPLANCHE (Jean), PONTALIS (Jean-Bertrand), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANCAISE, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2001.

MISSA (Jean-Noël), PINSART (Marie-Geneviève), CHABOT (Pascal), HOTTOIS (Gilbert), *Nouvelle encyclopédie de bioéthique : Médecine, Environnement, Biotechnologie*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001.

PICOCHÉ (Jacqueline), *Le Robert, Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Les Dictionnaires Le Robert, 1994.

ROBERT (Paul), *Le Grand Robert de la langue française, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Les Dictionnaires Le Robert, 1985.

SOURIAU (Etienne), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

DVD

CHERNICK (Alison), *Matthew Barney. No restraint, Potemkine, Love streams* Agnès B Productions, 2008.

GARCIA (Rodrigo), *Carnivale, the complete first season*, HBO, 2004.

BROWNING (Tod), *Freaks, La parade monstrueuse*, Warner Home Video, 2005.

BARNEY (Matthew), *The Order*, from Matthew Barney, *Cremaster 3*, featuring an original score by Jonathan Bepler, USA: Palm Pictures, 2003.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Craniopages syncipitiaux vrais, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p.260. © Pierre Haegel.

Fig. 2. Craniopages syncipitiaux vrais, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p.260. © Pierre Haegel.

Fig. 3. Ahmed et Mohamed Ibrahim, craniopages syncipitiaux, nés en 2001, in Site internet :

http://pub.tv2.no/multimedia/na/archive/00117/siamesiske_tvilling_117832c.jpg

Fig. 4. Craniopages pariétaux directes et croisés, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p.260. © Pierre Haegel.

Fig. 5. Tatiana et Krista Hogan, craniopages pariétaux directes et croisés, nées en 2006, in Site internet :

http://images.ctv.ca/archives/CTVNews/img2/20070803/160_bc_twins_070803.jpg

Fig. 6. Craniopages frontaux et occipitaux, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p.260. © Pierre Haegel.

Fig. 7. Craniopages frontaux et occipitaux, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p.260. © Pierre Haegel.

Fig. 8. Anastasia et Tatania Dogaru, craniopages occipitaux, nées en 2004, in Site internet : <http://multiples.about.com/od/conjoinedprofiles/p/ctdogarutwins.htm>

Fig. 9. Carl et Clarence Aguirre, avant leur séparation définitive, in Site internet :
http://news.bbc.co.uk/media/images/40070000/jpg/_40070279_twins300ap.jpg

Fig. 10. Lea et Tabea Block, accompagnées de leurs parents, avant leur séparation, in Site internet :
<http://www.hopkinsmedicine.org/dome/0410/images/story/subpages/4b.jpg>

Fig. 11. Reba et Lori Schappell, in Site internet :
<http://www.fxnetworks.com/press/shows/niptuck/season2/source/33.jpg>

Fig. 12. Yvonne et Yvette Mc Carther en 1974, in Site internet :
http://phreeque.tripod.com/mccarther_sisters.html

Fig. 13. WITKIN (Joël-Peter), *Sœurs siamoises*, photographie, 28x28'', Nouveau Mexique, 1988, in CELANT (Germano), *Witkin*, Italie, Scalo, 1995, p.194. © Joël-Peter Witkin.

Fig. 14. WITKIN (Joël-Peter), *Sœurs siamoises* (détail colombe), photographie, 28x28'', Nouveau Mexique, 1988, in CELANT (Germano), *Witkin*, Italie, Scalo, 1995, p.194. © Joël-Peter Witkin.

Fig. 15. WITKIN (Joël-Peter), *Sœurs siamoises* (détail masques), photographie, 28x28'', Nouveau Mexique, 1988, in CELANT (Germano), *Witkin*, Italie, Scalo, 1995, p.194. © Joël-Peter Witkin.

Fig. 16. QUARTON (Enguerrand), *Le Couronnement de la Vierge par la Trinité*, panneau peint, 183x220 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre de Luxembourg, 1454, in Site internet :
http://www.enguerrandquarton.com/photos/couronn_entier_petit.jpg

Fig. 17. Schéma, figurant un carré déformé (en mauve) qui relie le Père, le Fils, le Saint Esprit et la vierge, et deux triangles. Le vert représente la Sainte Trinité (Le Père, le

Fils et le Saint-Esprit) et le bleu relie le Père, le Fils et la Vierge dont la position des mains rappelle les ailes du Saint-Esprit. © Aurélie Martinez.

Fig. 18. QUARTON (Enguerrand), Le Couronnement de la Vierge par la Trinité (détail du Père et du Fils), panneau peint, 183x220 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre de Luxembourg, 1454, in Site internet : http://www.enguerrandquarton.com/photos/couroonn_entier_petit.jpg

Fig. 19. QUARTON (Enguerrand), Le Couronnement de la Vierge par la Trinité (détail du Père et du Fils), panneau peint, 183x220 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre de Luxembourg, 1454, in Site internet : http://www.enguerrandquarton.com/photos/couroonn_entier_petit.jpg

Fig. 20. Schéma représentant le triangle (de couleur mauve) dans la composition de Joel-Peter Witkin. © Aurélie Martinez.

Fig. 21. Dicéphale sysomien psodyme (parapagia caudale), in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p.236. © Pierre Haegel.

Fig. 22. Dicéphale sysomien dérodyme (parapagia céphalique, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p.239. © Pierre Haegel.

Fig. 23. Kendra Deene et Maliyah Mae Herrin, accompagnées de leurs parents, à l'hôpital, quelques heures avant leur séparation, in Site internet : http://www.incrediblebirths.com/Kendra_and_Maliyah_Herrin.html

Fig. 24. Méso-parapagias. A gauche : un dicéphale-dipyge octomèle. A droite : un dicéphale-dipyge avec symélie inférieure, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p. 243. © Pierre Haegel.

Fig. 25. Méso-parapagias. A gauche : un dicéphale-dipyge octomèle. A droite : un dicéphale-dipyge avec symélie inférieure, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p. 243. © Pierre Haegel.

Fig. 26. Pygopages, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p. 263. © Pierre Haegel.

Fig. 27. Daisy et Violet Hilton, in Site internet : <http://www.twinstuff.com/hiltontwins.jpg>

Fig. 28. Violet et Daisy, accompagnées par leur mari et leur fiancé, in *Freaks*. DVD: *Freaks, La parade monstrueuse*, Tod Browning, Warner Home Video, 2005.

Fig. 29. Photographie de Chang et Eng Bunker, en 1870, in DANIEL (Noël), *The Circus 1870-1950*, Cologne, Taschen, 2008, p. 512. © Taschen GmbH.

Fig. 30. Cire anatomique représentant Giovanni et Giacomo Tocci, in Site internet : http://tebessa.free.fr/galerie_des_monstres/siamois/pages/tocci.htm

Fig. 31. KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Polycyclus cyaneus* (détails), extrait de la série des *Désastres sublimes. Les Jumeaux*, 10 photographies digitales, 33 x 48 cm, Collection Fonds National d'Art Contemporain, Paris, 1999, in KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Stranger than Angel. Disidentska telesa. Corps dissidents. Dissident Bodies*, Ljubljana, Cankarjev Dom, 2002, p. 42. © Klonaris / Thomadaki.

Fig. 32. KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres sublimes. Les jumeaux* (détail), photographies digitales, 33x48 cm, 1999, in KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres Sublimes. Les jumeaux*, catalogue de l'exposition de Klonaris/Thomadaki, *Désastres Sublimes, Les Jumeaux*, du 8 mars au 1^{er} avril 2000, à la galerie J. &J. Donguy, Paris, A.S.T.A.R.T.I. pour l'Art audiovisuel, 2000, p. 18. © Pierre Haegel.

Fig. 33. La planche réalisée par Ernst Haeckel, in Site internet : <http://www.galerie-photo.com/images/ernst-haeckel.jpg>

Fig. 34. KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres sublimes. Les jumeaux* (détail), photographies digitales, 33x48 cm, 1999, in KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Désastres Sublimes. Les jumeaux*, catalogue de l'exposition de Klonaris/Thomadaki, *Désastres Sublimes, Les Jumeaux*, du 8 mars au 1^{er} avril 2000, à la galerie J. & J. Donguy, Paris, A.S.T.A.R.T.I. pour l'Art audiovisuel, 2000, p. 19. © Pierre Haegel.

Fig. 35. MOLINIER (Pierre), *Fleur d'enfer*, photomontage, 22 x 16 cm, 1968-1970, in MOLINIER (Pierre), *Le Chaman et ses créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve, William Blake & Co, 1995, p. 57. © Françoise Molinier.

Fig. 36. Schéma montrant la fusion des bustes (en noir) et la troisième silhouette au second plan (en rouge). © Aurélie Martinez.

Fig. 37. Molinier (Pierre), *Fleur d'enfer* (détail), photomontage, 22 x 16 cm, 1968-1970, in MOLINIER (Pierre), *Le Chaman et ses créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve, William Blake & Co, 1995, p. 57. © Françoise Molinier.

Fig. 38. Molinier (Pierre), *La grande mêlée*, photomontage, 1968, in MOLINIER (Pierre), *Le Chaman et ses créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve, William Blake & Co, 1995, p. 65. © Françoise Molinier.

Fig. 39. Molinier (Pierre), *La grande mêlée* (détail), photomontage, 22 x 16 cm, 1968, in MOLINIER (Pierre), *Le Chaman et ses créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve, William Blake & Co, 1995, p. 65. © Françoise Molinier.

Fig. 40. Lakshmi Tatma, quelques heures avant son opération chirurgicale, in *CHOC*, reportage : *Opération miracle pour une petite indienne. A 2 ans, elle vivait avec huit membres*, n° 98, du 22 novembre au 5 décembre 2007, p. 52. © Dibyangshu Sarkar / AFP -Simon de Trey White / MAXPPP.

Fig. 41. Radiographie du squelette de Lakshmi Tatma, in *CHOC*, reportage : *Opération miracle pour une petite indienne. A 2 ans, elle vivait avec huit membres*, n° 98, du 22 novembre au 5 décembre 2007, p. 53. © Dibyangshu Sarkar / AFP -Simon de Trey White / MAXPPP.

Fig. 42. Molinier (Pierre), *Fleur d'enfer* (détail : colorisation de la zone des jambes), photomontage, 22 x 16 cm, 1968-1970, in MOLINIER (Pierre), *Le Chaman et ses créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve, William Blake & Co, 1995, p. 57. © Françoise Molinier.

Fig. 43. Bellmer (Hans), *Les Jeux de la Poupée*, photographie coloriée à la main, 1935, collection privée, in BELLMER (Hans), *The doll*, France, Treville, 2004, p. 44. © Editions Filipacchi-Societez.

Fig.44. Photographie, en noir et blanc, de *la Poupée* en cours de fabrication, in BELLMER (Hans), *The doll*, France, Treville, 2004, p. 68. © Editions Filipacchi-Societez.

Fig. 45. BELLMER (Hans), *Les Jeux de la Poupée*, photographie coloriée à la main, 1935, collection privée, in BELLMER (Hans), *The doll*, France, Treville, 2004, p. 49. © Editions Filipacchi-Societez.

Fig. 46. BELLMER (Hans), *Les Jeux de la Poupée* (détail : modification personnelle effectuée en noir et blanc d'une partie de l'image pour mettre en valeur le buste et la tête), photographie coloriée à la main, 1935, collection privée, in BELLMER (Hans), *The doll*, France, Treville, 2004, p. 49. © Editions Filipacchi-Societez.

Fig. 47. MR.TOLEDANO, *Sans titre*, issu de la série *Hope and Fear*, in Site internet : http://mrtoledano.com/frame_hopeandfear.php

Fig. 48. BELLMER (Hans), *La toupie*, bronze peint, 54 x 32 cm, 1938-1968, Galerie André-François Petit, Paris, in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Féminin masculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture

Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/
Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 87. © ADAGP, Paris 1995.

Fig. 49. Photographie en noir et blanc de *la Poupée en morceaux*, in BELLMER (Hans),
The doll, France, Treville, 2004, p. 67. © Editions Filipacchi-Societez.

Fig. 50. LEE (Dongwook), *Untitled*, mixed media, 6 x 2 x 7 cm, 2005, in CHOI (Jeeah),
Dongwook Lee, Breeding Pond, September 8 – October 8, 2006, Corée: Arario, 2006. ©
The artist and Arario.

Fig. 51. BELLMER (Hans), *Les Jeux de la Poupée*, photographie coloriée à la main,
1935, collection privée, in BELLMER (Hans), *The doll*, France, Treville, 2004, p. 35. ©
Editions Filipacchi-Societez.

Fig. 52. REES (Michael), *Putto 8 2.2.2.2*, fibre de verre et peinture automobile, 195 X
155 X 180 cm, 2003, in Site internet :
<http://www.michaelrees.com/sacksmo/catalogue.html>

Fig. 53. Xiphopage parasite hétéropage, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre),
PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*,
France, Masson et compagnie, 1966, p.269. © Pierre Haegel.

Fig. 54. Xiphopage parasite acéphale, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre),
PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*,
France, Masson et compagnie, 1966, p.269. © Pierre Haegel.

Fig. 55. Xiphopage parasite ectrosome céphalique, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL
(Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux
malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p.269. © Pierre Haegel.

Fig. 56. Xiphopage parasite gastromèle, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre),
PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*,
France, Masson et compagnie, 1966, p.269. © Pierre Haegel.

Fig. 57. Xiphopage parasite ectrosome caudal, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p.269. © Pierre Haegel.

Fig. 58. Monstre épignathe ectrosome céphalique, in DUHAMEL (Bernard), HAEGEL (Pierre), PAGES (Robert), *Morphogenèse pathologique. Des monstruosités aux malformations*, France, Masson et compagnie, 1966, p.271. © Pierre Haegel.

Fig. 59. Jean et Jacques Liberra, in Site internet : http://www.phreeque.com/jean_libbera.html

Fig. 60. Betty Loo Williams, in Site internet: http://www.phreeque.com/bettie_lou_williams.html

Fig. 61. WITKIN (Joël-Peter), *Femme avec appendice*, photographie argentique, 28x28'', Nouveau Mexique, 1988, in BORHAN (Pierre), *Joel-Peter Witkin. Disciple et Maître*, Paris, Marval, 2000, p. 45. © Joël-Peter Witkin, coll. de l'auteur, Albuquerque.

Fig. 62. VALLS (Dino), *Per Luctum/ Cripodidimo/Per Luctam*, huile sur toile, 120x 50 cm, 120 x 100 cm, 120 x 50 cm, 1999, in Site internet: http://www.dinovalls.com/gal_pic.php?file=45&page=2
http://www.dinovalls.com/gal_pic.php?file=46&page=2

Fig. 63. VALLS (Dino), *Per Luctum*, huile sur toile, 120x 50 cm, 120 x 100 cm, 120 x 50 cm, 1999, in Site internet : http://www.dinovalls.com/gal_pic.php?file=45&page=2

Fig. 64. VALLS (Dino), *Per Luctam*, huile sur toile, 120x 50 cm, 120 x 100 cm, 120 x 50 cm, 1999, in Site internet : http://www.dinovalls.com/gal_pic.php?file=45&page=2

Fig. 65. Sculpteur anonyme, *Préparation démontable du corps entier d'une femme enceinte* (détail), cire et matériaux divers, XVIII^e siècle, in MUSEE LA SPECOLA FLORENCE, *Encyclopaedia Anatomica*, Cologne, Taschen, 1999, p. 115. © Benedikt Taschen Verlag GmbH.

Fig. 66. Sculpteur anonyme, *Préparation démontable du corps entier d'une femme enceinte* (détail), cire et matériaux divers, XVIII^e siècle, in MUSEE LA SPECOLA FLORENCE, *Encyclopaedia Anatomica*, Cologne, Taschen, 1999, p. 108. © Benedikt Taschen Verlag GmbH.

Fig. 67. LE BERNIN, *L'extase de Sainte Thérèse* (détail), marbre, Chapelle Cornaro de Santa Maria Della Vittoria, Rome, 1652, in site internet : <http://monteverdi.musicblog.fr/615545/LES-EXTASES-DE-THERESE/>

Fig. 68. VALLS (Dino), *Per Luctam* (detail), huile sur toile, 120x 50 cm, 1999, in LUCIE-SMITH (Edward), *Art tomorrow. Regard sur les artistes du futur*, Paris, Terrail, 2002, p. 134-135. © Finest S.A / Editions Pierre Terrail.

Fig. 69. Sculpteur anonyme, *Préparation démontable du corps entier d'une femme enceinte*, viscères de l'abdomen : estomac, foie, duodénum, reins, glande surrénale droite, utérus, cire et matériaux divers, XVIII^e siècle, in MUSEE LA SPECOLA FLORENCE, *Encyclopaedia Anatomica*, Cologne, Taschen, 1999, p. 113. © Benedikt Taschen Verlag GmbH.

Fig. 70. *The visible Human male*, tranche verticale et horizontale, images de synthèse, 1995, in site internet : http://www.uchsc.edu/sm/chs/browse/browse_m.html

Fig. 71. *The visible Human male*, tranche verticale et horizontale, images de synthèse, 1995, in site internet : http://www.uchsc.edu/sm/chs/browse/browse_m.html

Fig. 72. Exemple de tranches du corps humain, exposées par le professeur Gunther Von Hagens, in Site internet : <http://www.artezia.net/art-graphisme/art/vonhagens/vonhagens.htm>

Fig.73. HIRST (Damien), *Away from the Flock, Divided*, acier, verre, joints en silicone, agneau, formaldéhyde, deux vitrines, 1995, in site internet: <http://original.britannica.com/eb/art/print?id=106583&articleTypeId=0>

Fig. 74. HIRST (Damien), *Some confort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (détail), acier, verre, joints en silicone, vache, solution à base de formaldéhyde, douze vitrines, 200 x 90 x 30 cm, 1996, in THE SAATCHI GALLERY, *Damien Hirst. 200 mg Amiodarone Hydrochloride Fr. P.* Damien Hirst. Pictures from the Saatchi Gallery. 28 Tablets, Londres, Booth –Clibborn Editions, 2001, p. 28. © Booth –Clibborn Editions, 2001. © The Saatchi Gallery, 2001 All right reserved.

Fig. 75. VALLS (Dino), *Criptodidimo*, huile sur toile, 120 x 100 cm, 1999, in Site internet : http://www.dinovalls.com/gal_pic.php?file=46&page=2

Fig. 76. VALLS (Dino), *Criptodidimo* (détail), huile sur toile, 120 x 100 cm, 1999, in Site internet : http://www.dinovalls.com/gal_pic.php?file=46&page=2

Fig. 77. VALLS (Dino), *Criptodidimo* (détail), huile sur toile, 120 x 100 cm, 1999, in Site internet : http://www.dinovalls.com/gal_pic.php?file=46&page=2

Fig. 78. CHAPMAN (Jake et Dinos), *Un-nameable*, techniques mixtes, 101,5 x 65 x 95 cm, 1997, in GALERIE ENRICO NAVARRA, *Le corps mutant*, Paris, Galerie Enrico Navarra, 2000, p. 79. © 2000, Galerie Enrico Navarra, 16 avenue Matignon, 75008 Paris. © ADAGP, 2000.

Fig. 79. CHAPMAN (Jake et Dinos), *Tragic Anatomies*, techniques diverses, 1996, in TATE LIVERPOOL, *Jake et Dinos Chapman, Bad Art for Bad people*, Liverpool, Christoph Grunenber, Tanya Barson, Tate Liverpool, 2006, p. 17. © Tate 2006.

Fig. 80. VALLS (Dino), *Criptodidimo* (détail), huile sur toile, 120 x 100 cm, 1999, in Site internet : http://www.dinovalls.com/gal_pic.php?file=46&page=2

Fig. 81. CHAPMAN (Jake et Dinos), *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model*, fibres de verre et techniques diverses, 1995, in Site internet : <http://piscoiso.blogspot.com/chapman.jpg>

Fig. 82. BOSCH (Jérôme), Triptyque du *Jardin des Délices*, panneau central (détails), huile sur bois, 220 x 195 cm, début XVIe siècle. (Désaturation personnelle de certaines

parties de l'image), in BELTING (Hans), *Bosch. Le Jardin des délices*, Paris, Gallimard, 2006, p. 55. © Prestel Verlag, München. Berlin. London. New York, 2002. © Editions Gallimard, 2005 pour l'édition française.

Fig. 83. BOSCH (Jérôme), Triptyque du *Jardin des Délices*, panneau central (détails), huile sur bois, 220 x 195 cm, début XVIe siècle. (Désaturation personnelle de certaines parties de l'image), in BELTING (Hans), *Bosch. Le Jardin des délices*, Paris, Gallimard, 2006, p. 19. © Prestel Verlag, München. Berlin. London. New York, 2002. © Editions Gallimard, 2005 pour l'édition française.

Fig. 84. CHAPMAN (Jake et Dinos), *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model*, fibres de verre et techniques diverses, 1995. (Mise en couleur personnelle de l'image),
in Site internet : <http://piscoiso.blogspot.com/chapman.jpg>

Fig. 85. VALLS (Dino), *Criptodidimo* (détail), huile sur toile, 120 x 100 cm, 1999, in Site internet : http://www.dinovalls.com/gal_pic.php?file=46&page=2

Fig. 86. Reproduction du schéma du damier de *Criptodidimo*, avec les différents symboles alchimiques. Schéma personnel.

Fig. 87. BOSCH (Jérôme), *La Création du monde*, Triptyque du *Jardin des Délices*, panneau volets extérieurs (détail), huile sur bois, 220 x 195 cm, début XVIe siècle. (Désaturation personnelle de certaines parties de l'image), in BELTING (Hans), *Bosch. Le Jardin des délices*, Paris, Gallimard, 2006, p. 9. © Prestel Verlag, München. Berlin. London. New York, 2002. © Editions Gallimard, 2005 pour l'édition française.

Fig. 88. Symboles n° 11, gravure, in ROOB (Alexander), *Le musée Hermétique : alchimie et mystique*, Cologne, Taschen, 2001, p. 129. © 2001 Taschen GmbH, Hohenzollernring 53, D-50672 Köln.

Fig. 89. Symboles n° 12, gravure, in ROOB (Alexander), *Le musée Hermétique : alchimie et mystique*, Cologne, Taschen, 2001, p. 129. © 2001 Taschen GmbH, Hohenzollernring 53, D-50672 Köln.

Fig. 90. Symboles n° 13, gravure, in ROOB (Alexander), *Le musée Hermétique : alchimie et mystique*, Cologne, Taschen, 2001, p. 129. © 2001 Taschen GmbH, Hohenzollernring 53, D-50672 Köln.

Fig. 91. Symboles n° 14, gravure, in ROOB (Alexander), *Le musée Hermétique : alchimie et mystique*, Cologne, Taschen, 2001, p. 130. © 2001 Taschen GmbH, Hohenzollernring 53, D-50672 Köln.

Fig. 92. Symboles n° 15, gravure, in ROOB (Alexander), *Le musée Hermétique : alchimie et mystique*, Cologne, Taschen, 2001, p. 130. © 2001 Taschen GmbH, Hohenzollernring 53, D-50672 Köln.

Fig. 93. GAUTIER d'AGOTY (Jacques Fabien), *Hermaphrodite*, première planche des morceaux extraordinaires qui paraîtront dans les pièces détachées du *Cours d'anatomie* de MM. Mertrud et Gautier, in HAZARD (Jean), PERLEMUTER (Léon), *L'homme hormonal. Une histoire illustrée*, Vanves, Hazan, 1995, p. 152. © Bibliothèque interuniversitaire de médecine, Paris.

Fig. 94. Fille hermaphrodite, gravure, XVIII^e siècle, in HAZARD (Jean), PERLEMUTER (Léon), *L'homme hormonal. Une histoire illustrée*, Vanves, Hazan, 1995, p. 152. © Stefano Bianchetti, Paris.

Fig. 95. NADAR (Félix), *Hermaphrodite couché jambes écartées*, épreuves sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion contre collé sur carton, 24,5 x 19,5 cm, 1860, Paris, Musée d'Orsay, in site internet : [324](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zsz=1&zsr 6 z=11&mf=21&zst=bary&zssf=0&zsgl=6&zsc=21&zshf=0&zsh=oeuvre&zssm=3&zsla=fr&zswf=1b&zsmw=30&zsr f=mos a&zsr 1 w=&zsr 2 w=&zsr 3 w=&zsr 11 w 1=&zsr 11 w 2=&zsr 11 w 3=&zsr 11 w 4=&zsr 11 w 5=&zsr 11 w 6=&zsr 11 w 7=&zsr 11 w 8=&zsr 10 w=&zsr 4 w=&zsty 13 sn=&zsty 10 sn=&zsty 23 en=&zsr 12 w=&zsr 6 w=%C3%A9cart%C3%A9&zsr 7 w=&zsr 8 w=&zsr 9 w=&zsend_x=Rechercher&zsend_button=Rechercher. © Photo Musée Orsay / mn.</p></div><div data-bbox=)

Fig. 96. NADAR (Félix), *Hermaphrodite couché jambes écartées*, épreuves sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion contre collé sur carton, 24,5 x 19,5 cm, 1860, Paris, Musée d'Orsay, in site internet : http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zsz=1&zsr=6z=11&mf=21&zst=bary&zsf=0&zsgl=6&zsc=21&zshf=0&zsh=oeuvre&zsm=3&zsla=fr&zswf=1b&zsmw=30&zsr11w=1&zsr11w2=&zsr11w3=&zsr11w4=&zsr11w5=&zsr11w6=&zsr11w7=&zsr11w8=&zsr10w=&zsr4w=&zsty=13sn=&zsty10sn=&zsty23en=&zsr12w=&zsr6w=%C3%A9cart%C3%A9&zsr7w=&zsr8w=&zsr9w=&zsend_x=Rechercher&zsend_button=Rechercher. © Photo Musée Orsay / mn.

Fig. 97. Gravures représentant Marie-Madeleine Lefort (1799-1864), *pseudo-hermaphrodite* masculin réel. A l'âge de seize ans, puis de soixante cinq ans, in WOLFF-QUENOT (Marie-Josèphe), *Des monstres aux mythes*, Paris, Guy Trédaniel, 1996, p. 71. © Guy Trédaniel éditeur, 1996.

Fig. 98. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, le candidat Loughton, in SPECTOR (Nancy) *The Cremaster cycle*. New York, Hardcover, publication Guggenheim Museum, 2002, p. 330. © Matthew Barney/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Artangel, London/ Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995.

Fig. 99. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, le bouc Loughton, in FONDATION CARTIER, *Cremaster 4*, Paris, La Fondation Cartier, 1995, p. 84. © Matthew Barney/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Artangel, London/ Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995.

Fig. 100. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, les side-cars, in FONDATION CARTIER, *Cremaster 4*, Paris, La Fondation Cartier, 1995, p. 23. © Matthew Barney/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Artangel, London/ Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995.

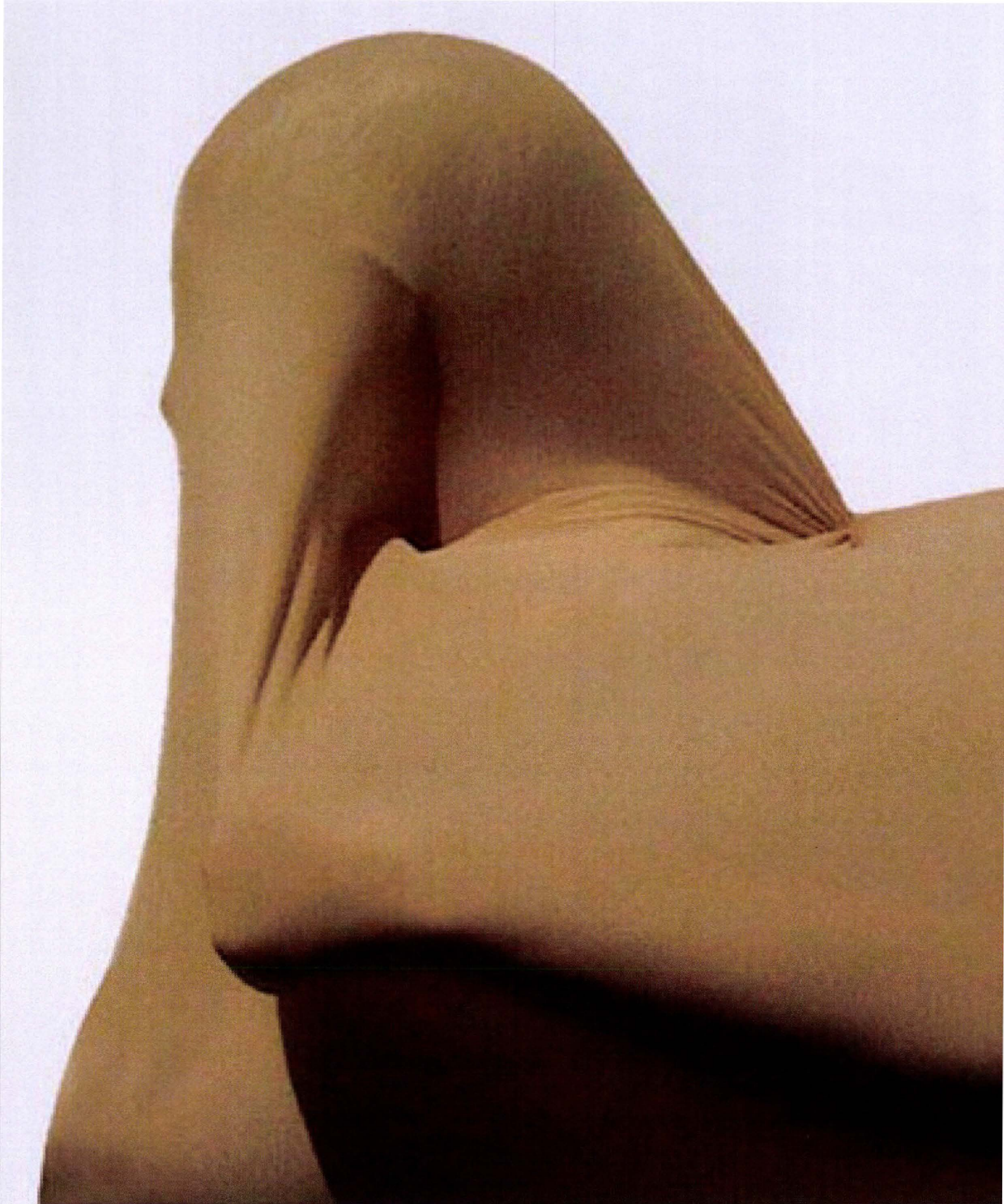


Fig. 101. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, les fées, in FONDATION CARTIER, *Cremaster 4*, Paris, La Fondation Cartier, 1995, p. 18-19. © Matthew Barney/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Artangel, London/ Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995.

Fig. 102. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, les fées, in FONDATION CARTIER, *Cremaster 4*, Paris, La Fondation Cartier, 1995, p. 18-19. © Matthew Barney/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Artangel, London/ Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995.

Fig. 103. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, les fées, in FONDATION CARTIER, *Cremaster 4*, Paris, La Fondation Cartier, 1995, p. 18-19. © Matthew Barney/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Artangel, London/ Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995.

Fig. 104. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, le sexe d'une des fées qui alimente en énergie les side-cars, in FONDATION CARTIER, *Cremaster 4*, Paris, La Fondation Cartier, 1995, p. 91. © Matthew Barney/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Artangel, London/ Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995.

Fig. 105. MABUSE, *La Métamorphose d'Hermaphrodite et de la nymphe Salmacis*, huile sur bois, 32,8 x 21,5 cm, XVI^e siècle, in HAZARD (Jean), PERLEMUTER (Léon), *L'homme hormonal. Une histoire illustrée*, Vanves, Hazan, 1995, p. 152. © Musée Boymans van Beuningen, Rotterdam.

Fig. 106. KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Hermaphrodite endormi (e)*, installation multimédia, projection de boucles de films super 8 couleur, diapositives, bande son magnétique, XII^e Biennale de Paris, 1982, in KLONARIS (Maria), THOMADAKI (Katerina), *Stranger than Angel. Disidentska telesa. Corps dissidents. Dissident Bodies*, Ljubljana, Cankarjev Dom, 2002, p. 98. © KLONARIS / THOMADAKI. CANKARJEV DOM, Ljubljana.

Fig. 107. *Hermaphrodite endormi*, marbre, XII^e siècle, Louvre, in site internet : http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000035697.html

Fig. 108. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, l'armoire, in FONDATION CARTIER, *Cremaster 4*, Paris, La Fondation Cartier, 1995, couverture. © Matthew Barney/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Artangel, London/ Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995.

Fig. 109. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, le périple du candidat au cœur de l'île de Man, in FONDATION CARTIER, *Cremaster 4*, Paris, La Fondation Cartier, 1995, p. 70. © Matthew Barney/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Artangel, London/ Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995.

Fig. 110. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, les gonades, in SPECTOR (Nancy) *The Cremaster cycle*. New York, Hardcover, publication Guggenheim Museum, 2002, p. 62. © 2002 The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. © 2002 Matthew Barney.

Fig. 111. BARNEY (Matthew), *Cremaster 4*, les coiffures des fées, in FONDATION CARTIER, *Cremaster 4*, Paris, La Fondation Cartier, 1995, p. 65. © Matthew Barney/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Artangel, London/ Barbara Gladstone Gallery, New York, 1995.

Fig. 112. Photographie de Tracy Beatie, in site internet : http://img.dailymail.co.uk/i/pix/2008/04_01/ThomasBeatie1WENN_468x301.jpg

Fig. 113. Thomas Beatie, quelques temps avant son accouchement, in site internet : <http://www.man-pregnant.com/wp-content/uploads/2008/06/thomas-beatie.jpg>

Fig. 114. SAVILLE (Jenny), *Matrix*, huile sur toile, 213 x 305 cm, 1999, in GRAY (John), NOCHLIN (Linda), SYLVESTER (David), *Jenny Saville*, New York, Rizzoli International, 2005, p. 76-77. © Jenny Saville, 1992-2005, Private collection.

Fig. 115. SAVILLE (Jenny), *Passage*, huile sur toile, 336 x 290 cm, 2004-2005, in GRAY (John), NOCHLIN (Linda), SYLVESTER (David), *Jenny Saville*, New York, Rizzoli International, 2005, p. 143. © Jenny Saville, 1992-2005, Private collection, Courtesy Gagosian Gallery.

Fig. 116. CANOVA (Antonio), *Les Grâces*, marbre, 173 x 97,2 x 75 cm, 1815-1817, in CELANT (Germano), *Witkin*, Italie, Scalo, 1995, p. 27. © 1995 Scalo.

Fig. 117. WITKIN (Joël-Peter), *Les Grâces*, photographie argentique, Nouveau Mexique, 1988, in CELANT (Germano), *Witkin*, Italie, Scalo, 1995, p. 27. © 1995 Joël-Peter Witkin.

Fig. 118. BOTTICELLI (Sandro), *La Naissance de Vénus*, huile sur toile, 279 x 172 cm, 1485, in site internet : <http://www.kulturica.com/img/art/botticelli.jpg>

Fig. 119. WITKIN (Joël-Peter), *Les dieux de la terre et du ciel*, photographie argentique, Los Angeles, 1988, in CELANT (Germano), *Witkin*, Italie, Scalo, 1995, p. 188. © 1995 Joël-Peter Witkin.

Fig. 120. WITKIN (Joël-Peter), *Homme avec un chien*, photographie argentique, Mexico, 1990, in CELANT (Germano), *Witkin*, Italie, Scalo, 1995, p. 208. © 1995 Joël-Peter Witkin.

Fig. 121. *Le ruban rouge*. Portrait photographique de Frida Kahlo, in site internet : <http://www.vivamexico.info/Photos/RedLace.jpg>

Fig. 122. KAHLO (Frida), *Autoportrait avec un chien Itzcuintli*, huile sur toile, 71 x 52 cm 1938, in PRIGNITZ-PODA (Helga), *Frida Kahlo*, Paris, Gallimard, 2003, p. 117. © Banco de Mexico Diego Ribera & Frida Kahlo Museums Trust, 2003.

Fig. 123. KAHLO (Frida), *Autoportrait avec un chien Itzcuintli* (détail), huile sur toile, 71 x 52 cm 1938, in PRIGNITZ-PODA (Helga), *Frida Kahlo*, Paris, Gallimard, 2003, p. 117. © Banco de Mexico Diego Ribera & Frida Kahlo Museums Trust, 2003.

Fig. 124. Portrait de Mademoiselle Savalette de Lange, in HERAIL, *Sur l'homme-femme connu sous le nom de Mademoiselle Savalette de Lange*, Paris, Dilecta, 2006, p. 7. © Editions Dilecta, Paris 2006, 3 rue de Capri, 75012 Paris.

Fig. 125. SHERMAN (Cindy), *Red Shirt/ Untitled # 112*, 1982, in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Fémininmasculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/ Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 143 © Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995.

Fig. 126. OPIE (Catherine), *Luigi*, série *Being and Having*, photographie en noir et blanc, 1991, in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Fémininmasculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/ Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 144. © Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995.

Fig.127. LAMBERT (Alix), *Male pattern Baldness* (détail), photographie en noir et blanc, 1993-1994. in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Fémininmasculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/ Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 144. © Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995.

Fig. 128. MAN RAY, *Rose Sélavy*, 1921, in CABANNE (Pierre), *Duchamp & Cie*, Paris, Pierre Terrail, 1997, p. 123. © SA FINEST / EDITIONS PIERRE TERRAIL, PARIS 1997.

Fig. 129. MAN RAY, *Rose Sélavy*, 1921, in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Fémininmasculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/ Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 134. © MAN RAY TRUST-ADAGP, Paris 1995.

Fig. 130. MAN RAY, *Rose Sélavy*, 1921, in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ

(Bernard), *Féminin masculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/ Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 134. © MAN RAY TRUST-ADAGP, Paris 1995.

Fig. 131. DUCHAMP (Marcel), *Belle haleine. Eau de Voilette*, 1921, in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Féminin masculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/ Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 134. © ADAGP, Paris 1995.

Fig. 132. MAN RAY et DUCHAMP (Marcel), *Belle haleine. Eau de Voilette*, photo-collage et encre, 29,6 x 20 cm, 1921, in CABANNE (Pierre), *Duchamp & Cie*, Paris, Pierre Terrail, 1997, p. 128. © SA FINEST / EDITIONS PIERRE TERRAIL, PARIS 1997.

Fig. 133. WARHOL (Andy), *Self-portrait in drag*, Polaroid print, , 10,8 cm x 8,6 cm, 1981-1982, Solomon R. Guggenheim Museum, Purchased with funds contributed by the Photography Committee, 2005. 2005.68., in Site internet: http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_163_3.html, © 2007 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York.

Fig. 134. WARHOL (Andy), *Self-portrait in drag*, polaroid, polacolor 2 tranfer print 1998.1.2910, 10,8 cm x 8,6 cm, 1981-1982, in THE STAFF OF ANDY WARHOL MUSEUM COLLECTION, *Andy Warhol, 365 takes*, Londres, Thames and Hudson, 2004, p. 302. © The Andy Warhol Museum.

Fig. 135. WARHOL (Andy), *Self-portrait in drag*, polaroid, polacolor 2 tranfer print 1998.1.2910, 10,8 cm x 8,6 cm, 1980, in THE STAFF OF ANDY WARHOL MUSEUM COLLECTION, *Andy Warhol, 365 takes*, Londres, Thames and Hudson, 2004, p. 301. © ADAGP, Paris 1995.

Fig. 136. JOURNIAC (Michel), *Hommage à Freud*, envoi postal, impression sur papier, 29,7 x 21 cm (verso), 1972, in MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 13. © Jacques Mièges, tous droits réservés mentions contraires. © ADAGP: André Morain, Philippe Migeat, Man Ray et tous droits réservés.

Fig. 137. JOURNIAC (Michel), *L'inceste* (extrait), action photographique, 9 photomontages, 50 x 80 cm, 1975, in MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 108. © Jacques Mièges, tous droits réservés mentions contraires. © ADAGP: André Morain, Philippe Migeat, Man Ray et tous droits réservés.

Fig. 138. JOURNIAC (Michel), *L'inceste* (extrait), action photographique, 9 photomontages, 50 x 80 cm, 1975, in MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 109. © Jacques Mièges, tous droits réservés mentions contraires. © ADAGP: André Morain, Philippe Migeat, Man Ray et tous droits réservés.

Fig. 139. JOURNIAC (Michel), *L'inceste* (extrait), action photographique, 9 photomontages, 50 x 80 cm, 1975, in MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 110. © Jacques Mièges, tous droits réservés mentions contraires. © ADAGP: André Morain, Philippe Migeat, Man Ray et tous droits réservés.

Fig. 140. JOURNIAC (Michel), *L'inceste* (extrait), action photographique, 9 photomontages, 50 x 80 cm, 1975, in MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 111. © Jacques Mièges, tous droits réservés mentions contraires. © ADAGP: André Morain, Philippe Migeat, Man Ray et tous droits réservés.

Fig. 141. JOURNIAC (Michel), *24 heures de la vie d'une femme ordinaire, la lessive*, photographie, 1974, in MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 61. © Jacques Mièges, tous droits réservés.

réservés mentions contraires. © ADAGP: André Morain, Philippe Migeat, Man Ray et tous droits réservés.

Fig. 142. JOURNIAC (Michel), *24 heures de la vie d'une femme ordinaire, le raccord*, photographie, 1974, in MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 63. © Jacques Mièges, tous droits réservés mentions contraires. © ADAGP: André Morain, Philippe Migeat, Man Ray et tous droits réservés.

Fig. 143. JOURNIAC (Michel), *24 heures de la vie d'une femme ordinaire, la stripteaseuse*, photographie, 1974, in MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 77. © Jacques Mièges, tous droits réservés mentions contraires. © ADAGP: André Morain, Philippe Migeat, Man Ray et tous droits réservés.

Fig. 144. JOURNIAC (Michel), *24 heures de la vie d'une femme ordinaire, le play-boy*, photographie, 1974, in MUSEE DE STRASBOURG, *Michel Journiac*, Condé-Sur-Noireau, Les Musées de Strasbourg, février 2004, p. 71. © Jacques Mièges, tous droits réservés mentions contraires. © ADAGP: André Morain, Philippe Migeat, Man Ray et tous droits réservés.

Fig. 145. GOBER (Robert), *Sans titre*, 1991, in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Féminin masculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/ Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 151. © Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995.

Fig. 146. Photographie de Freida-Fred Van, in WORSHAM (Robert L.), *The Gathering*, U.S.A, *Bizarre Bazaar Biz, The Gathering*, 2004, p. 129. © 2004 by Roger L. Worsham, *Bizarre Bazaar Biz*, Monolith Summit, Inc.

Fig. 147. MODEL (Lisette), *Albert-Alberta, Hubert's Flea Circus de la 42e rue, New York*, épreuve à la gélatine argentique, 34,4 x 27,4 cm, vers 1945, in site internet : http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/search/artwork_zoom_f.jsp?mkey=39598

Fig. 148. Affiche du spectacle de Albert-Alberta, in site internet : <http://www.sideshowworld.com/Blow-OffHH.html>

Fig. 149. Joséphine-Joseph dans le film *Freaks* de Tod Browning, in site internet: <http://www.silverscreenings.net/2007/03/08/review-of-freaks/>

Fig. 150. Photographie représentant Bobby Kork, in WORSHAM (Robert L.), *The Gathering*, U.S.A, Bizarre Bazaar Biz, The Gathering, 2004, p. 131. © 2004 by Roger L. Worsham, Bizarre Bazaar Biz, Monolith Summit, Inc.

Fig. 151. MOLINIER (Pierre), *Les Jambes de la poupée*, Frac-collection Aquitaine, in MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 72. © ADAGP, Paris 2005, FNAC, MNAM.

Fig. 152. MOLINIER (Pierre), *Soulier godemiché*, in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), MARCADÉ (Bernard), *Féminin masculin : Le sexe de l'art*. Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Paris, Gallimard/ Electa Centre Georges Pompidou, 1995, p. 136. © SPADEM, Paris, 1995.

Fig. 153. MOLINIER (Pierre), *Le Chaman*, photomontage, courtesy galerie Kamel Mennour, in MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux, Le Festin, 2005, p. 114. © ADAGP, Paris 2005, FNAC, MNAM.

Fig. 154. MOLINIER (Pierre), *Le Chaman*, photomontage, courtesy galerie Kamel Mennour, in MOLINIER (Pierre), *Le Chaman et ses Créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve, William Blake & Co, 1995, p. 17. © Françoise Molinier.

Fig. 155. BRANCUSI, *Le Baiser*, pierre, 28 x 26 x 21,5 cm, 1907-1908, Muzeul de Arta, Craiova, in *Beaux-Arts Magazine*, Hors Série 60 F, Brancusi, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995. © MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris.

Fig. 156. BOURGEOIS (Louise), *Seven in bed*, tissu et acier inoxydable, 29,5 x 53,3 x 53,3 cm, 2001, in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE LA CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), STORSVE (Jonas), TATE MODERN, *Louise Bourgeois: Exposition*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 281. © Christopher Burke.

Fig. 157. BOURGEOIS (Louise), *Seven in bed* (détail), tissu et acier inoxydable, 29,5 x 53,3 x 53,3 cm, 2001, in CENTRE NATIONAL D'ART ET DE LA CULTURE GEORGES POMPIDOU, BERNADAC (Marie-Laure), STORSVE (Jonas), TATE MODERN, *Louise Bourgeois: Exposition*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 281. © Christopher Burke.

Fig. 158. WITKIN (Joël-Peter), *Satiro*, photographie argentique, Mexico, 1992, in CELANT (Germano), *Witkin*, Italie, Scalo, 1995, p. 228. © Joël-Peter Witkin.

Fig. 159. JOMBERT (Charles-Antoine), *Planche 78 : Satyre antique de la ville Ludovisi*, Palais Piombino, Rome, XVIII^e siècle, in ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, *Figures du corps : une leçon d'anatomie aux Beaux-Arts*, sous la direction de COMAR (Philippe), Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008, p. 317. © Philippe Comar.

Fig. 160. VULCI, *Ulysse et les sirènes*, jarre antique, environ 480 avant J.C, in WOLFF-QUENOT (Marie-Josèphe), *Des monstres aux mythes*, Paris, Guy Trédaniel, 1996, p. 45. © Guy Trédaniel éditeur, 1996.

Fig. 161. VIRGILUS, *Aristée dans le palais de Cyrène*, gravure, 1502, in WOLFF-QUENOT (Marie-Josèphe), *Des monstres aux mythes*, Paris, Guy Trédaniel, 1996, p. 49. © Guy Trédaniel éditeur, 1996.

Fig. 162. LEE (Dongwook), *Extinction*, mixed media, 16 x 16 x 12 cm, 2004, in CHOI (Jeeah), *Dongwook Lee, Breeding Pond*, September 8 – October 8, 2006, Corée, Arario, 2006, p. 117. © The artist and ARARIO.

Fig. 163. LEE (Dongwook), *Seven* (détail), mixed media, 25 x 30 x 45 cm, 2004, in CHOI (Jeeah), *Dongwook Lee, Breeding Pond*, September 8 – October 8, 2006, Corée, Arario, 2006, p. 119. © The artist and ARARIO.

Fig. 164. LAMBERT-SIGISBERT (Adam), *Planche 7 : Mensurations d'une sculpture figurant un centaure portant l'amour*, sanguine et plume, encre brune, mine de plomb, 33,5 x 24,7 cm, XVIII^e siècle, in ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, *Figures du corps : une leçon d'anatomie aux Beaux-Arts*, sous la direction de COMAR (Philippe), Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008, p. 219. © Paris, Ecole des Beaux-Arts.

Fig. 165. LEE (Dongwook), *Untitled*, mixed media, 9 x 2 x 6 cm, 2005, in CHOI (Jeeah), *Dongwook Lee, Breeding Pond*, September 8 – October 8, 2006, Corée, Arario, 2006, p. 71. © The artist and ARARIO.

Fig. 166. LEE (Dongwook), *Untitled*, mixed media, 6 x 2 x 9 cm, 2005, in CHOI (Jeeah), *Dongwook Lee, Breeding Pond*, September 8 – October 8, 2006, Corée, Arario, 2006, p. 70. © The artist and ARARIO.

Fig. 167. *Les Heures de Coy*, Codex 1858, XVI^e siècle, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, in ECO (Umberto), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 47. © Vienne, Österreichische Nationalbibliothek. © Flammarion.

Fig. 168. BOSCH (Jérôme), *La Tentation de Saint Antoine*, détail du panneau Central, 1505-1506, Museo Nacional de Arte Antiga, Lisbonne, in ECO (Umberto), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 103. © Museo Nacional de Arte Antiga, Lisbonne. © Flammarion.

Fig. 169. LE BRUN (Charles), *Homme/chouette*, XVII^e siècle, 47,5 x 60,5, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, in BEAUX-ARTS Hors série, n° 55, *L'âme au corps, arts et sciences*, 1993/1994, p. 24. © RMN.

Fig. 170. LE BRUN (Charles), *Homme/fouine*, XVII^e siècle, 47,5 x 60,5, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, in BEAUX-ARTS Hors série, n° 55, *L'âme au corps, arts et sciences*, 1993/1994, p. 24. © RMN.

Fig. 171. LE BRUN (Charles), *Homme/boeuf*, XVII^e siècle, 47,5 x 60,5, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, in BEAUX-ARTS Hors série, n° 55, *L'âme au corps, arts et sciences*, 1993/1994, p. 25. © RMN.

Fig. 172. GRANVILLE, *Régression homme-animal*, gravure, 1877, in BARTHOLEYNS (Gil), DITTMAR (Pierre-Olivier), JOLIVET (Vincent), *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p.44. © Presses Universitaires de France.

Fig. 173. BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint 7*, le jeune satyre, in SPECTOR (Nancy) *The Cremaster cycle*. New York, Hardcover, publication Guggenheim Museum, 2002, p. 22. © 2002 The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. © 2002 Matthew Barney.

Fig. 174. BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint 7*, le satyre mi-homme, mi-chèvre et le satyre mi homme, mi bouc, in MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN, CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, KUNSTHALLE, *Matthew Barney - Pace car for the Hubris pill : Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 21.10.1995-1.1.1996, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 26.1.1996-8.4.1996, Kunsthalle, Bern, 17.5.1996-23.6.1996 / Museum Boymans-van Beuningen, CAPC Musée d'art contemporain, Kunsthalle, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1995, p. 80. © Museum Boymans-van Beuningen, Matthew Barney.*

Fig. 175. TITIEN (Tiziano Vecellio), *Le Supplice de Marsyas*, huile sur toile, 212 x 207 cm, 1576, République Tchèque, Olomouc, Archevêché, in ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, *Figures du corps : une leçon d'anatomie aux Beaux-Arts*, sous la

direction de COMAR (Philippe), Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008, p. 106.
© Olomouc (République Tchèque), Arcibiskupstvi Olomoucké.

Fig. 176. BARNEY (Matthew), *Cremaster 3*, la femme-léopard, in BARNEY (Matthew), GLADSTONE (Barbara), MUSEUM NEW YORK SOLOMON R. GUGGENHEIM, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, , *Cremaster 3*, New York, Guggenheim Museum, 2002, p. 127. © Matthew Barney, Museum New York Solomon R. Guggenheim, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Fig. 177. BARNEY (Matthew), *Cremaster 3*, Aimee Mullins, in BARNEY (Matthew), GLADSTONE (Barbara), MUSEUM NEW YORK SOLOMON R. GUGGENHEIM, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, , *Cremaster 3*, New York, Guggenheim Museum, 2002, p. 141. © Matthew Barney, Museum New York Solomon R. Guggenheim, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Fig. 178. BARNEY (Matthew), *Cremaster 3*, la femme-léopard décédée, in BARNEY (Matthew), GLADSTONE (Barbara), MUSEUM NEW YORK SOLOMON R. GUGGENHEIM, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, , *Cremaster 3*, New York, Guggenheim Museum, 2002, p. 154. © Matthew Barney, Museum New York Solomon R. Guggenheim, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Fig. 179. JOLIVALT (Sylvain), *Iso-onna*, aquarelle, in JOLIVALT (Sylvain), *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : Rencontre à l'heure du Bœuf*, Paris, You Feng, 2007, p. 33. © You Feng.

Fig. 180. JOLIVALT (Sylvain), *Kappa*, aquarelle, in JOLIVALT (Sylvain), *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : Rencontre à l'heure du Bœuf*, Paris, You Feng, 2007, p. 45. © You Feng.

Fig. 181. JOLIVALT (Sylvain), *Karasu-Tengu*, aquarelle, in JOLIVALT (Sylvain), *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : Rencontre à l'heure du Bœuf*, Paris, You Feng, 2007, p. 69. © You Feng.

Fig. 182. JOLIVALT (Sylvain), *Kitsune*, aquarelle, in JOLIVALT (Sylvain), *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : Rencontre à l'heure du Bœuf*, Paris, You Feng, 2007, p. 147. © You Feng.

Fig. 183. BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint 9*, le couple d'occidentaux avant le début de la découpe de leurs corps, in BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint Vol II 2005*, Tokyo, Uplink, 2005, p. 103. © Matthew Barney.

Fig. 184. BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint 9*, images en trois dimensions des corps des occidentaux après leur transformation. La femelle, in BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint Vol II 2005*, Tokyo, Uplink, 2005, p. 115. © Matthew Barney.

Fig. 185. BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint 9*, images en trois dimensions des corps des occidentaux après leur transformation. Le mâle, in BARNEY (Matthew), *Drawing Restraint Vol II 2005*, Tokyo, Uplink, 2005, p. 115. © Matthew Barney.

Fig. 186. PARÉ (Ambroise), *Figure prodigieuse d'un enfant ayant la face de grenouille*, illustration en noir et blanc, XVI^e siècle, in PARÉ (Ambroise), *Des monstres et prodiges*, Paris, l'œil d'or mémoire et miroirs, 2003, p. 118. © Éditions L'œil d'Or et Jean-Luc André d'Asciano, 2003.

Fig. 187. PARÉ (Ambroise), *Figure d'un enfant demy chien*, illustration en noir et blanc, XVI^e siècle, in PARÉ (Ambroise), *Des monstres et prodiges*, Paris, l'œil d'or mémoire et miroirs, 2003, p. 139. © Éditions L'œil d'Or et Jean-Luc André d'Asciano, 2003.

Fig. 188. EISENMMAN (Chas), *Jojo. The Russian Dog Face Boy*, photographie, 1888, in MITCHELL (Michael), *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann*, Canada, Michael Mitchell, 2002, p. 12. Michael Mitchell, 2002. © Michael Mitchell, 2002.

Fig. 189. METSYS (Quentin), *Vieille femme grotesque*, Huile sur bois, 64 x 45,5 cm, Londres, National Gallery, in ECO (Umberto), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 172. © Flammarion, 2007.

Fig. 190. *Toney, le garçon à la peau d'alligator*, in NARUYAMA (AKIMITSU), *Freaks, Lo sfruttamento delle anomalie fisiche nei circhi e negli spettacoli itineranti*, Italie, Logos, 2000, p. 160. © 2000 Logos Art S.r.l. © Photographie 1999 : Collezione Akimitsu Naruyama.

Fig. 191. *Les garçons-léopards de la famille Sanders*, in NARUYAMA (AKIMITSU), *Freaks, Lo sfruttamento delle anomalie fisiche nei circhi e negli spettacoli itineranti*, Italie, Logos, 2000, p. 161. © 2000 Logos Art S.r.l. © Photographie 1999 : Collezione Akimitsu Naruyama.

Fig. 192. EISENMANN (Chas), *photographie d'un garçon-tortue*, 1880, in MITCHELL (Michael), *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann*, Canada, Michael Mitchell, 2002, p. 21. © Michael Mitchell, 2002.

Fig. 193. EISENMANN (Chas), *photographie d'un garçon-grenouille*, 1884, in MITCHELL (Michael), *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann*, Canada, Michael Mitchell, 2002, p. 86. © Michael Mitchell, 2002.

Fig. 194. PICCININI (Patricia), *Protein lattice, Subset, Blue Landscape*, photographie numérique couleur, 80 x 80 cm, 1997, in site internet : http://www.roslynxley9.com.au/artists/31/Patricia_Piccinini/109/34959/

Fig. 195. PICCININI (Patricia), *Protein lattice, Subset, Red Portrait*, photographie numérique couleur, 80 x 80 cm, 1997, in site internet : http://www.roslynxley9.com.au/artists/31/Patricia_Piccinini/109/37296/

Fig. 196. PICCININI (Patricia), *Siren Mole (SO2), Exalloecephala Parthenopa*, silicone et matériaux divers, 2000, in site internet: http://www.adelaidebiennial.com/resources/piccinini/Piccinini_PeterWith.jpg

Fig. 197. PICCININI (Patricia), *Siren Mole (SO2), Exallocephala Parthenopa, Peter Stroud avec l'animal*, sculpture animatronique recouverte de silicone, 2000, in site internet : http://www.adelaidebiennial.com/resources/piccinini/Piccinini_PeterWith.jpg

Fig. 198. EISENMANN (Chas), *photographie de Waino et Plutano, les hommes sauvages de Bornéo*, 1884, MITCHELL (Michael), *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann*, Canada, Michael Mitchell, 2002, p. 62. © Michael Mitchell, 2002.

Fig. 199. PICCININI (Patricia), *Leather landscape (détail)*, matériaux divers, 2003, in site internet : <http://www.patriciapiccinini.net/>

Fig. 200. MATELLI (Tony), *Very very first man: necessary alterations*, uréthane, fibre de verre, 180 x 170 x 96 cm, collection Todd Sturn et Russel Calabrese, galerie Leo Koenig, 1998-1999, in DESPRET (Vinciane), *Bêtes et Hommes*, Paris, Gallimard, 2007, p 28.© Leo Koenig Inc.

Fig. 201. PICCININI (Patricia), *The Young Family*, silicone, acrylique, cheveux humains, cuir, bois, 80 x 150 x 110 cm, 2002-2003, in site internet: <http://www.patriciapiccinini.net/>

Fig. 202. PICCININI (Patricia), *The Young Family*, silicone, acrylique, cheveux humains, cuir, bois, 80 x 150 x 110 cm, 2002-2003, in site internet: <http://www.patriciapiccinini.net/>

Fig. 203. PICCININI (Patricia), *Hector*, dessin au graphite sur papier, 77 x 57 cm, 2005, in site internet: <http://www.patriciapiccinini.net/>

Fig. 204. PICCININI (Patricia), *The Embrace, Offspring and Progenitor*, silicone, fibre de verre, cheveux humains, contreplaqué, cuir, tissu, vue de l'installation à la Galerie Robert Miller, New York, 2005, in site internet: <http://www.patriciapiccinini.net/>

Fig. 205. PICCININI (Patricia), *The Embrace, Offspring and Progenitor* (détail), silicone, fibre de verre, cheveux humains, contreplaqué, cuir, tissu, vue de l'installation à la Galerie Robert Miller, New York, 2005, in site internet: <http://www.patriciapiccinini.net/>

Fig. 206. PICCININI (Patricia), *The Embrace, Offspring and Progenitor* (détail), silicone, fibre de verre, cheveux humains, contreplaqué, cuir, tissu, vue de l'installation à la Galerie Robert Miller, New York, 2005, in site internet: <http://www.patriciapiccinini.net/>

Fig. 207. PICCININI (Patricia), *The Gathering*, video, 3: 31, stereo, 16: 9, 2006, in site internet: <http://www.patriciapiccinini.net/>

Fig. 208. PICCININI (Patricia), *The Gathering*, video, 3: 31, stereo, 16: 9, 2006, in site internet: <http://www.patriciapiccinini.net/>

Fig. 209. PICCININI (Patricia), *Big Mother*, silicone, fibre de verre, cuir, clou, couche, vue de l'installation à la Galerie Rober Miller, New York, 2005, in site internet: <http://www.patriciapiccinini.net/>

Fig. 210. PICCININI (Patricia), *Big Mother* (détail), silicone, fibre de verre, cuir, clou, couche, vue de l'installation à la Galerie Rober Miller, New York, 2005, in site internet: <http://www.patriciapiccinini.net/>

INDEX DES AUTEURS CITÉS

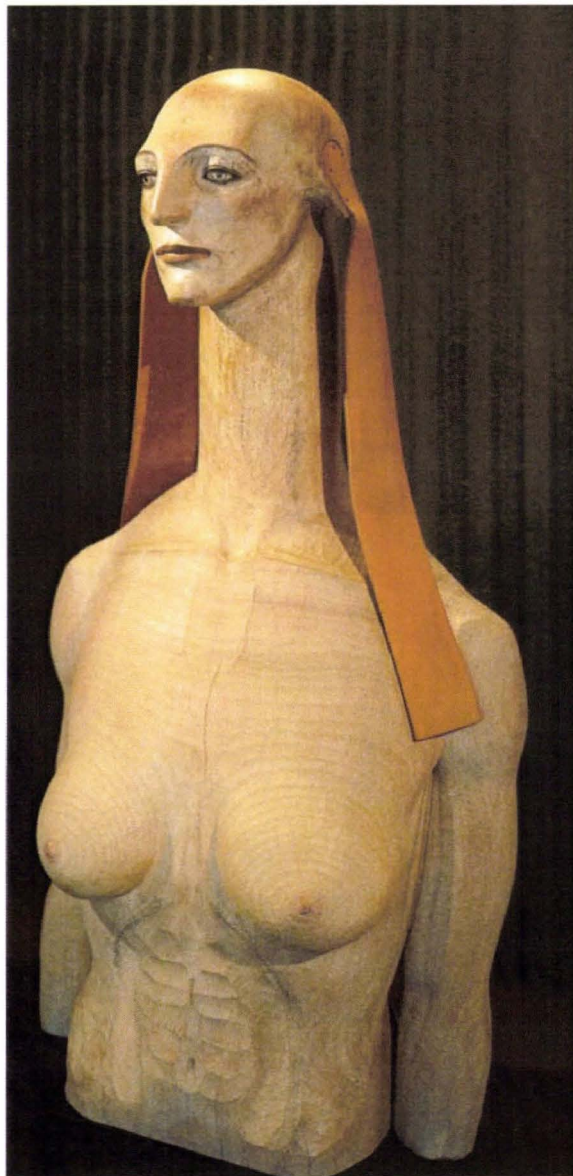
ABEILLE (Jacques), 75, 195, 200, 201
ABRAHAM (Karl), 39
ALLARD (Geneviève), 43
ANCET (Pierre), 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 44, 88, 91, 95, 96, 97
ANZIEU (Didier), 27, 28, 29
ARON (Claude), 209, 210
BALANDIER (Georges), 67
BALTRUSAITIS (Jurgis), 225, 227, 228, 229, 230
BARTHOLEYNS (Gil), 222, 223, 224, 225, 229
BÉNÉZECH (Michel), 190, 194
BERNADAC (Marie-Laure), 174, 175, 180, 189
BERQUE (Augustin), 241
BOESPFLUG (François), 45, 46, 47, 48
BORHAN (Pierre), 163
BOULOUMIÉ (Arlette), 205
BOURGEOIS (Marc-Louis), 149
BRISSON (Luc), 133, 134, 136, 202
CALIFA (Pat), 153, 154
CANGUILHEM (Georges), 69, 70, 71, 72, 73
CAZENAVE (Michel), 202
CELANT (Germano), 43, 161
CHABOT (Pascal), 263, 264, 265, 266, 267
CHARLIER (Philippe), 219, 220
CHAVEAU (Pierre), 192, 193, 194
CHILAND (Colette), 149, 150, 151, 152, 153, 154, 169, 212
CLAIR (Jean), 225, 226
COMAR (Philippe), 130
COURTINE (Jean-Jacques), 32, 33
COUVREUR (Catherine), 58
DANIEL (Noël), 54

DAVID (Christian), 207, 208
DELEUZE (Gilles), 246
DESCOLA (Philippe), 241
DEVÉSA (Jean-Michel), 75, 79
DITTMAR (Pierre-Olivier), 222, 223, 224, 225, 229
DRUEL (Gwénola), 97
DUCHAMP (Marcel), 174
DUHAMEL (Bernard), 92, 93
ESTURGIE (Claude), 150, 151, 152, 211, 212
FREDERIC (Louis), 242
FREUD (Sigmund), 36, 37, 38, 39, 40, 60, 61, 121, 124, 135, 136, 198, 199, 207, 240
GARCIA (Françoise), 79, 199
GEOFFROY SAINT-HILAIRE (Isidore), 125, 126, 127, 128, 252
GUATTARI (Félix), 246
HAEGEL (Pierre), 92, 93
HAZARD (Jean), 125
HERAIL, 169, 170, 171
HOTTOIS (Gilbert), 263, 264, 265, 266, 267
JALLEY (Émile), 59
JOLIVALT (Sylvain), 243, 244, 245
JOLIVET (Vincent), 222, 223, 224, 225, 229
JUNG (Carl Gustav), 219, 238, 239
KAHN (Alex), 269, 272, 273, 274, 287
KERTESS (Klaus), 230
KLONARIS (Maria), 21, 63, 64, 65, 66, 67, 138
KORFF-SAUSSE (Simone), 13, 68, 98
KRAFFT-EBING (Dr R. Von), 166, 167, 168, 190, 191,
KREMER-MARIETTI (Angèle), 70, 72
LACAN (Jacques), 59
LAFARGUE (Bernard), 179, 262
LAPLANCHE (Jean), 208
LEBEL (Robert), 175
LE BIHAN (Olivier), 189
LE BRETON (David), 294

LEBRUN (Jean-Pierre), 296
LECOURT (Dominique), 269, 272, 273, 274, 287
LEFORT (Pierre), 43
LESTEL (Dominique), 274, 275, 276, 277, 281, 282
LIBIS (Jean), 197, 203, 204, 205
LITTLETON (C.Scott), 242, 243
MACCHERONI (Henri), 76
MALSON (Lucien), 277, 278, 279
MARIE (Gisèle), 202
MARTIN (Ernest), 63, 215, 250, 251, 253
MASSON (Céline), 81, 82, 83, 84, 85
MERLEAU-PONTY (Maurice), 31
MICHAEL (Linda), 285, 286
MISSA (Jean-Noël), 263, 264, 265, 266, 267
MOLINIER (Pierre), 192, 193, 194, 195, 196
MONESTIER (Martin), 251, 253, 255, 256, 257, 258, 280, 285
MONTAGU (Ashley), 26
MORIN (Edgar), 61, 62
NAUMANN (Francis M.), 174, 175
OVIDE, 133, 135
PAGES (Robert), 92, 93
PARÉ (Ambroise), 250
PEARL (Lydie), 37, 41, 76, 82, 108, 109, 110, 111
PERIGAUT (Françoise), 202
PETIT (Pierre), 76, 77, 79, 80
PERLEMUTER (Léon), 125
PINSART (Marie-Geneviève), 263, 264, 265, 266, 267
PLATON, 197, 206, 207
PONTALIS (Jean-Bertrand), 208
RANK (Otto), 61, 62
ROMI, 35, 36
ROOB (Alexander), 112, 113, 114, 115, 116
ROUYER (Véronique), 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147
SEGOND (L.), 205, 206

SHELLEY (Mary), 80
SIKE DE (Yvonne), 45
SPECTOR (Nancy), 131, 140, 235
THOMADAKI (Katerina), 21, 63, 64, 65, 66, 67, 138
TONDAT (Alexandra), 202
TORT (Patrick), 11, 14, 15, 25, 55, 94, 293, 295
VALTON (Edmond), 218
WAKEFIELD (Neville), 232, 233, 234
WINNICOTT (Donald Woods), 58, 59
WOLFF-QUENOT (Marie-Joseph), 123, 124, 253
ZAZZO (René), 56, 57

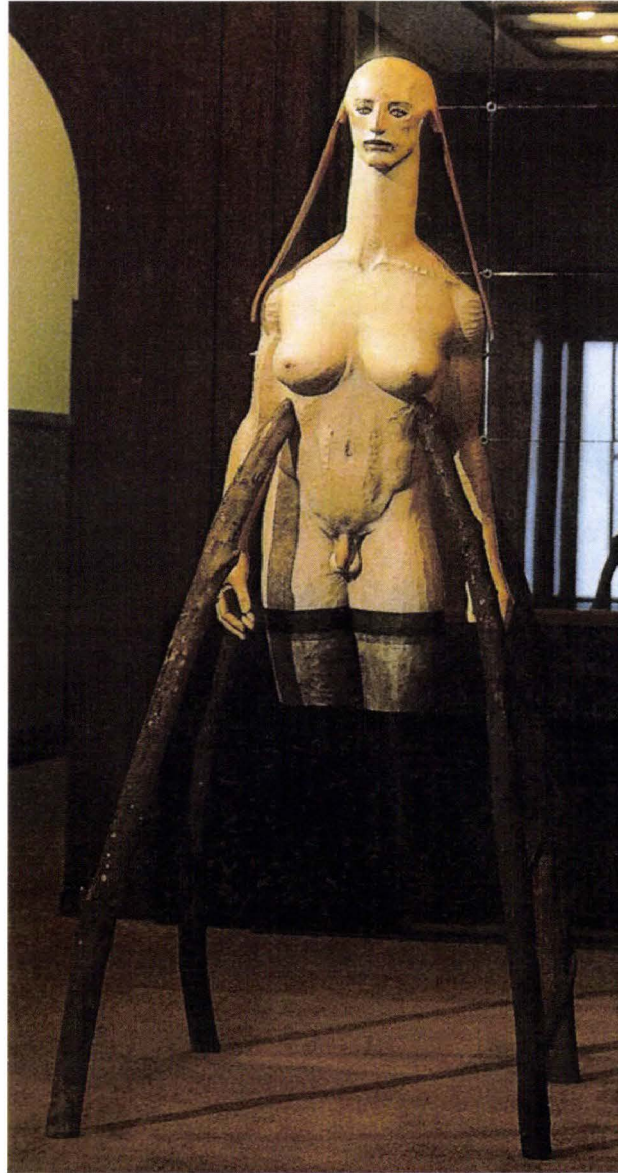
ANNEXES



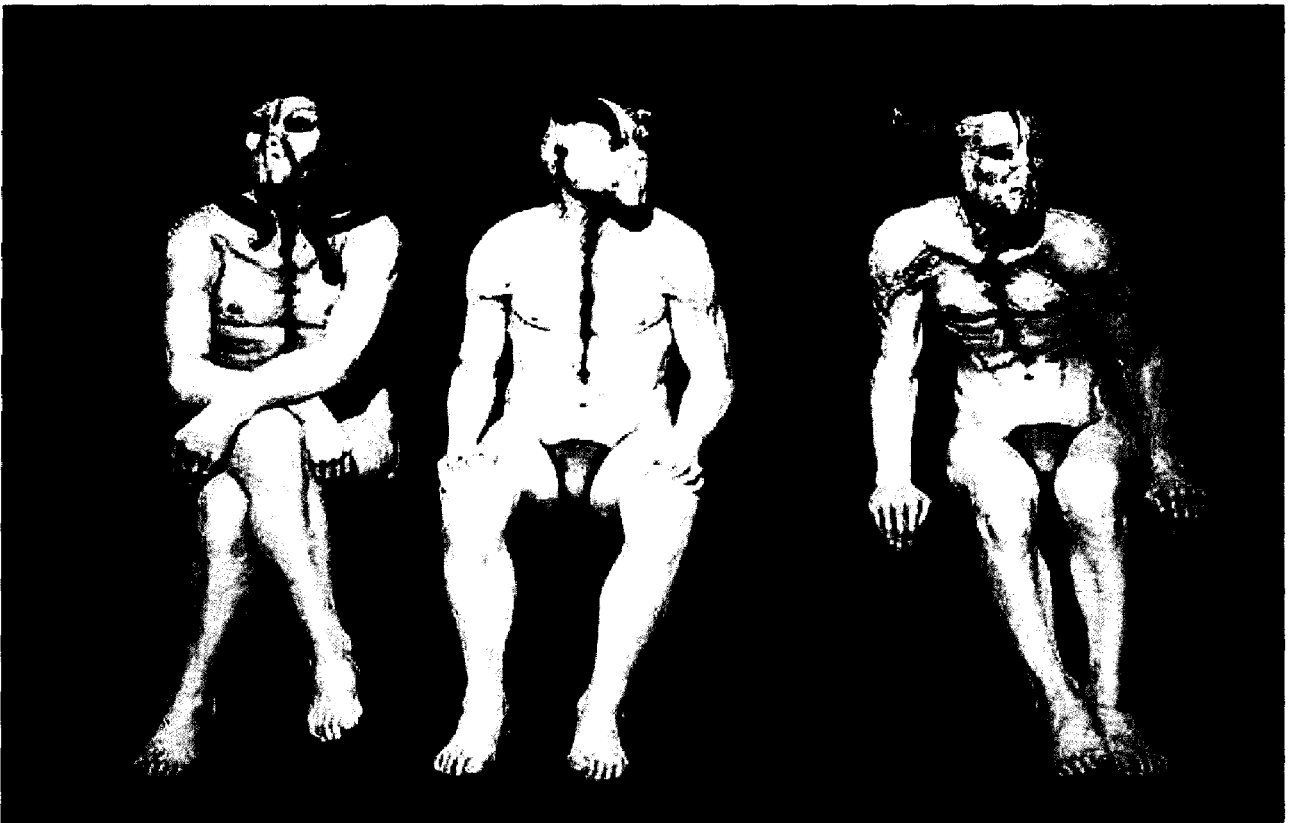
FUNAKOSHI (Katsura),
The Sphinx Sees War, bois camphre
peint, marbre, cuir, 100 x 49 x 33 cm, 2005.



FUNAKOSHI (Katsura),
The Sphinx Floats in the Forest (détail),
bois camphre peint, marbre, cuir, arbres divers,
acier, 227,5 x 98 x 106 cm, 2006.



FUNAKOSHI (Katsura),
The Sphinx Floats in the Forest, bois camphre
peint, marbre, cuir, arbres divers, acier
227,5 x 98 x 106 cm, 2006.



ALEXANDER (Jane), *Butcher boys*, techniques diverses, 1985-1986.



ALEXANDER (Jane), *Bom boys* (détail), techniques diverses, 1998.

21 septembre 2009

AURÉLIE MARTINEZ, ANATOMIES MONSTRUEUSES DE LA SCIENCE À LA SCÈNE DE L'ART ACTUEL. RÉSUMÉ

Mots-clefs : double, androgyne, hermaphrodite, hybride, unité duelle, monstre, corps, pathologie, difforme, norme, hors norme, art contemporain

Dans le langage scientifique, un individu que l'on qualifie de monstrueux est atteint d'une perturbation de la morphogenèse. Il est alors rejeté par la norme corporelle instaurée par la société.

Liés par la chair, les frères siamois représentent deux identités fusionnées dans un seul corps. Quant aux androgynes et hermaphrodites, ils regroupent les deux entités sexuelles au sein d'une anatomie unique. Ces corps hors norme, non séparés, aux identités duelles, sont mis en scène par les artistes contemporains. C'est ainsi, qu'ils utilisent l'image des frères siamois comme une métaphore de la structuration de l'identité dans le rapport à l'autre. Ils s'inspirent aussi de l'anatomie bisexuelle des androgynes et des transsexuels oscillant entre deux sexes, pour projeter un nouvel équilibre identitaire entre l'homme et la femme. Enfin, ils inventent ou s'inspirent de créatures hybrides et mythiques en mélangeant le corps de l'homme à celui de l'animal. Ses diverses représentations monstrueuses traduiraient-elles une inquiétude sur l'avenir de l'être humain manipulé par la science et la technique ?

AURÉLIE MARTINEZ, MONSTROUS ANATOMIES FROM THE SCIENCE TO THE SCENE OF CONTEMPORARY ART. SUMMARY:

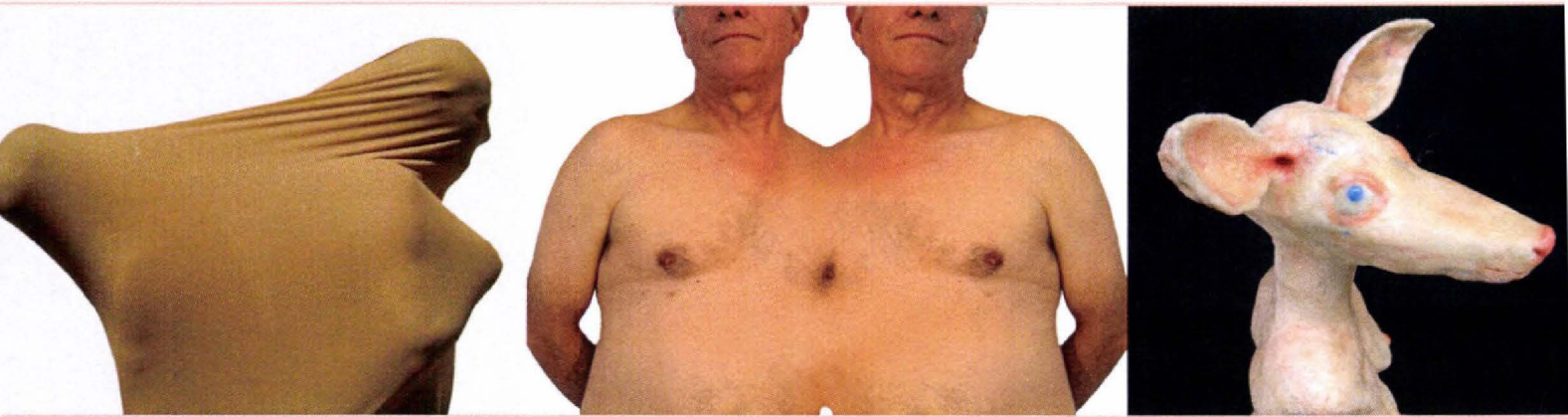
Keywords: double, androgyny, hermaphrodite, hybrid, double unit, monster, body, pathology, deformed, standard, except standard, contemporary art.

In the scientific language, a person who is qualified as monstrous is reached with disturbance of morphogenesis. It is then rejected by the body standard founded by the society.

Bound by the flesh, the Siamese twins represent two identities amalgamated in only one body. As for the androgynies and hermaphrodites, they gather two sexual entities in a single anatomy. These bodies except standard no separated double identities. They are represented by the contemporary artists. They use the Siamese image as a metaphor of the identity structure in the relation with the other. They are also inspired by the bisexual anatomy of the androgynies and the transsexual's oscillation between two sexes, to project a new equilibrium identity between the man and the woman. At last, they invent or take as starting points with the hybrids and mythical creatures to mix the human body of the animal body. The question can be put: do these various monstrous representations translate the restlessness of the human future, manipulated by science and technology?

Aurélie Martinez

Une histoire des choses cachées sous la peau



Pratique plastique de la thèse:
Anatomies monstrueuses
De la science à la scène de l'art actuel

Direction Madame Lydie Pearl

Membres du jury, M. les professeurs :
Bernard Andrieu
Jean Marc Lachaud
Bernard Lafargue

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Septembre 2009

Aurélie Martinez

Une histoire des choses cachées sous la peau

Direction Madame Lydie Pearl

SOMMAIRE

Prologue	p. 5
Pans de peau	p. 16
Coupure/ Cicatrice	p. 24
Anatomie/ Réseaux sanguins	p. 30
Modelage de la graisse	p. 36
Unité duelle	p. 52
Incorporations	p. 70
Ectromélien pygomèle	p. 82
Humanus cervinus	p. 90
Ibrida	p. 92

En 1999, alors que j'étais élève en seconde année à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, j'ai suivi les cours d'anatomie du professeur Philippe Caix, à l'Université Victor Segalen Bordeaux 2. Dans ce contexte, je me suis retrouvée au milieu d'étudiants en médecine qui suivaient des cours sur la tête et le cou. Ces enseignements étaient à la fois théoriques



photographie prise lors du stage 1999

et pratiques, donc je n'ai pas seulement étudié des planches d'anatomie, j'ai aussi disséqué des cadavres humains.

Cette expérience pour quelqu'un qui avait des ambitions artistiques fut une sorte de traumatisme, de l'ordre d'une chose que l'on refoule face à la réalité de la

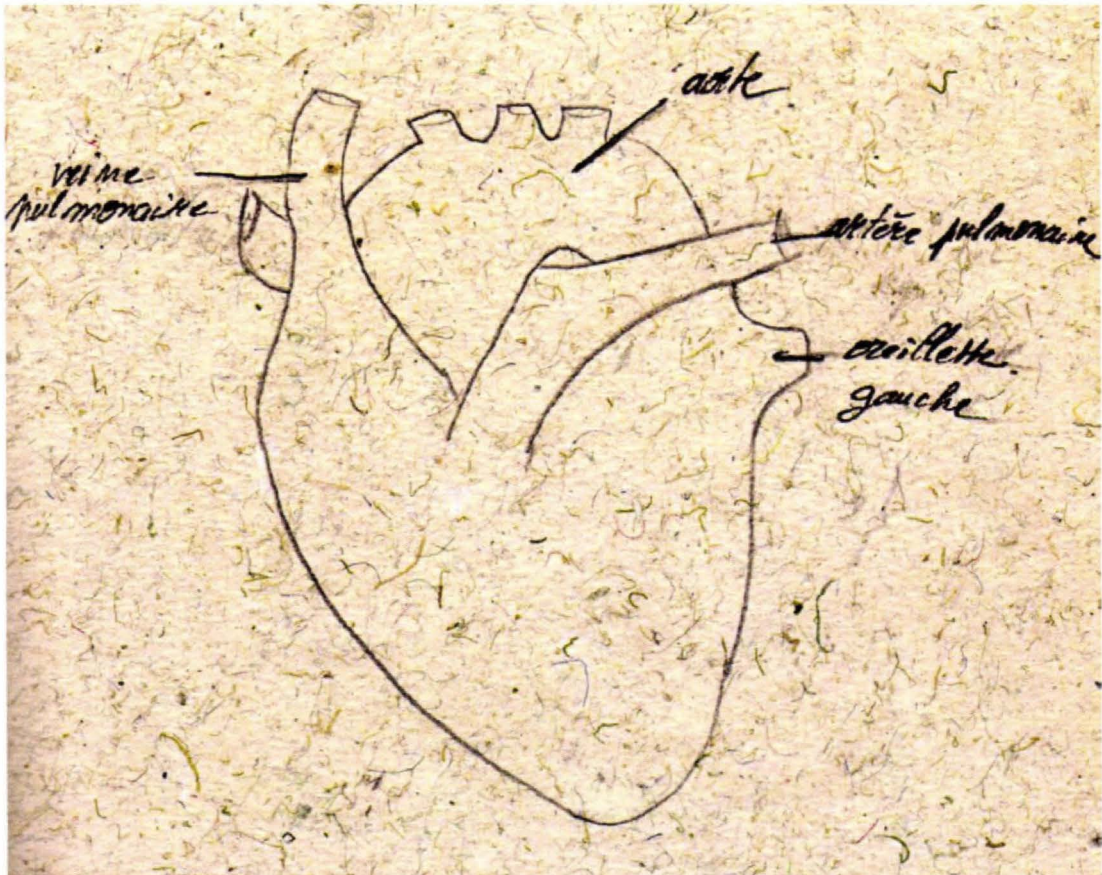
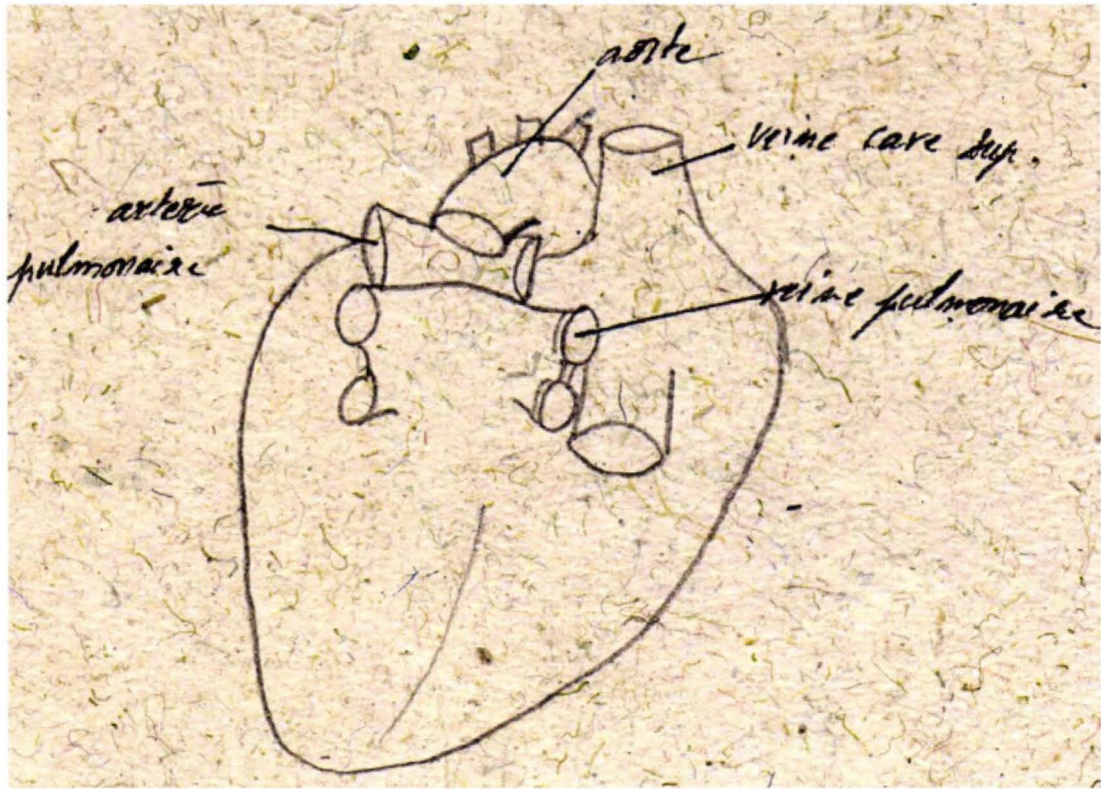
mort, d'une chair qu'on découpe – où l'homme est derrière – Comment symboliser, mettre des mots sur cet objet d'étude – Les mots sont venus bien plus tard.

Avant de commencer ce stage, des images de cadavres sanguinolents, comparables à ceux qui nous terrifient dans les films d'horreur, ont envahi mon imagination. Je me demandais si j'allais honorer mon engagement en me rendant le lendemain à la morgue du laboratoire. Je fis un test. Accompagnée d'une de mes amies, nommée Carole, nous nous sommes rendues sur les lieux. En pénétrant dans une salle de dissection, j'ai été surprise de découvrir des corps visiblement caoutchouteux. L'aspect de leurs peaux n'avait plus aucun rapport avec celui d'un corps frais et vivant. Vidés de leur sang, lors de leur préparation, et trempés dans le formol, ces corps dénués de vie, ne m'impressionnaient presque plus. Je me souviens que, parmi eux, un homme avait le dessous des pieds cornés, usés et très sales. Est-ce un SDF qui avait fini ses jours, en marchant pieds nus dans la rue ? Un peu plus loin, un second cadavre, dont la tête était recouverte d'un linge blanc, avait le thorax ouvert. Autour de lui, des étudiants en médecine examinaient son anatomie interne.

Ce spectacle me fascinait. Mais cette fascination n'avait aucune connotation morbide. Les cadavres que je regardais étaient des objets d'études. Il se produisit alors dans mon esprit une sorte de détachement vis-à-vis de ces personnes que j'allais disséquer. J'avais franchi une barrière. En étant confrontée à une vision de la mort quelque peu aseptisée par le milieu médical, je me sentais capable d'étudier et de découper ces cadavres. Je pense aussi que j'ai acquis, à ce moment là, ce détachement car les corps que je devais disséquer étaient des anonymes.

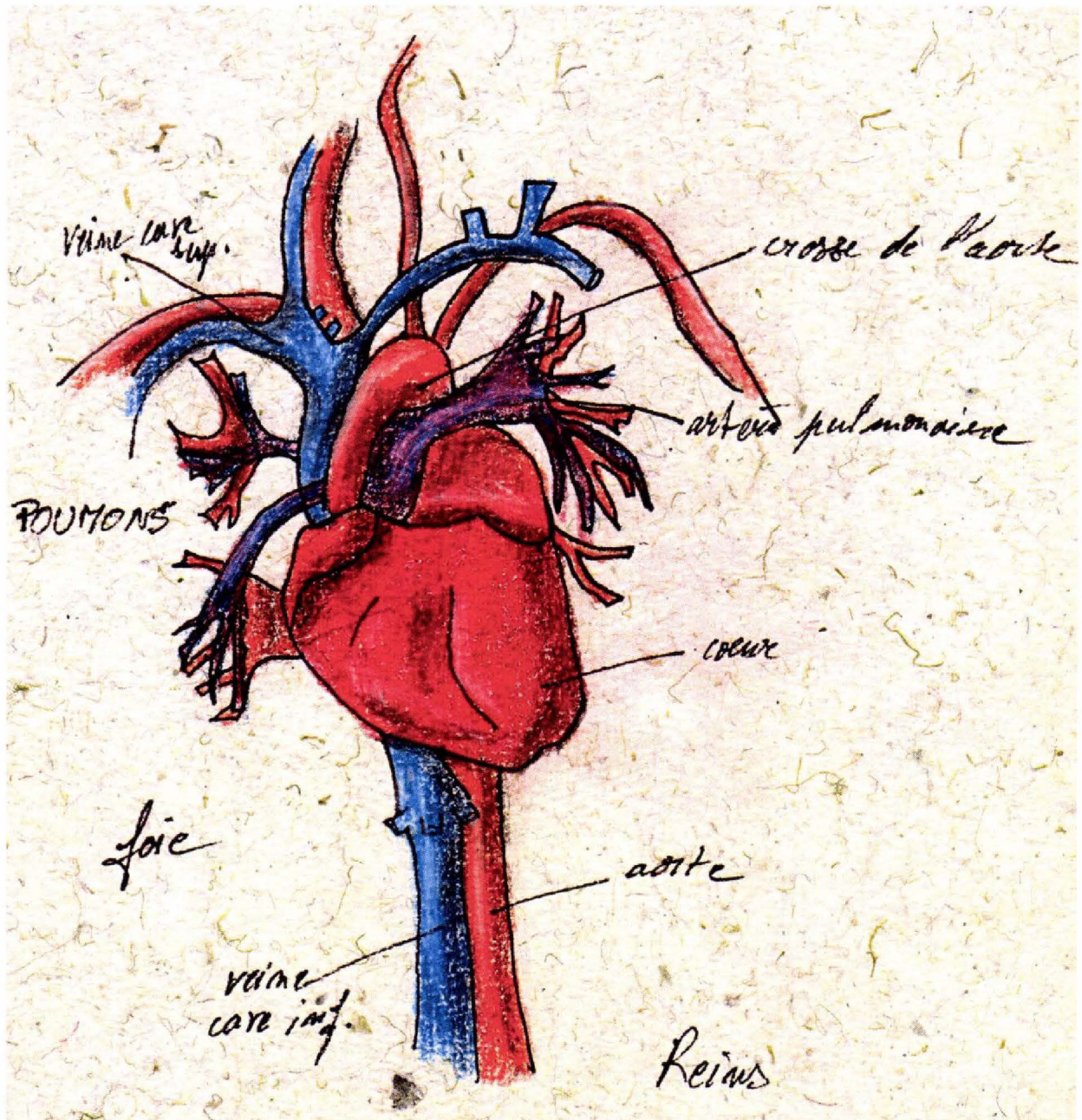
Le premier jour de mon stage, je fus accueillie par le professeur Caix (chirurgien plasticien, spécialisé dans la reconstruction de la face) et son assistant, chargé de la préparation des cadavres. Le professeur Caix était ravi de m'accueillir. Il m'expliqua que, dans les années 1960-1970, il donnait des cours de dessin anatomique aux étudiants des Beaux-Arts de Bordeaux. Il me remit mon emploi du temps. Le matin, j'assistais à des cours théoriques d'études de planches anatomiques et l'après-midi, je disséquais une tête humaine. Ma première rencontre avec cette tête fut assez violente à supporter. Il me fallut un petit moment pour m'habituer à la tête d'un homme, de race blanche, de forte stature, aux cheveux courts et blonds. Précédemment, j'avais été confrontée à un cadavre entier. Cette fois-ci, c'était une partie qui avait été tranchée et disposée sur une table en inox afin que nous réalisions des entailles dans sa chair. Je ne me sentis pas capable de réaliser la première incision. L'étudiant en médecine qui m'accompagnait s'en chargea. D'un jour à l'autre, où nous devions examiner au fur et à mesure les différentes couches de l'anatomie de la tête, comme la graisse, l'aponévrose, les muscles, les nerfs, les veines, jusqu'à arriver à l'os, mes peurs et mon dégoût s'amenuisèrent. Au cours d'une séance, je me surpris même à avoir faim devant ce morceau de cadavre. Je pouvais désormais regarder cette chair morte comme une chose que l'on découpe pour comprendre sa structure. L'ambiance était

très détendue. A la fin de la semaine, le préparateur des cadavres m'offrit un crâne humain que je conserve toujours avec le plus grand soin. Le dernier jour du stage, il me proposa de venir voir la piscine de formol dans laquelle baignaient les cadavres afin d'être préparés à la dissection. A titre personnel, je déclinai son invitation. Je pense que je n'étais pas préparée à ce nouveau spectacle.



Suite à cette expérience, ma pratique s'est diversifiée.

*J'ai dessiné des organes, peint puis sculpté un écorché.
J'ai recouvert celui-ci d'une peau de cire.*



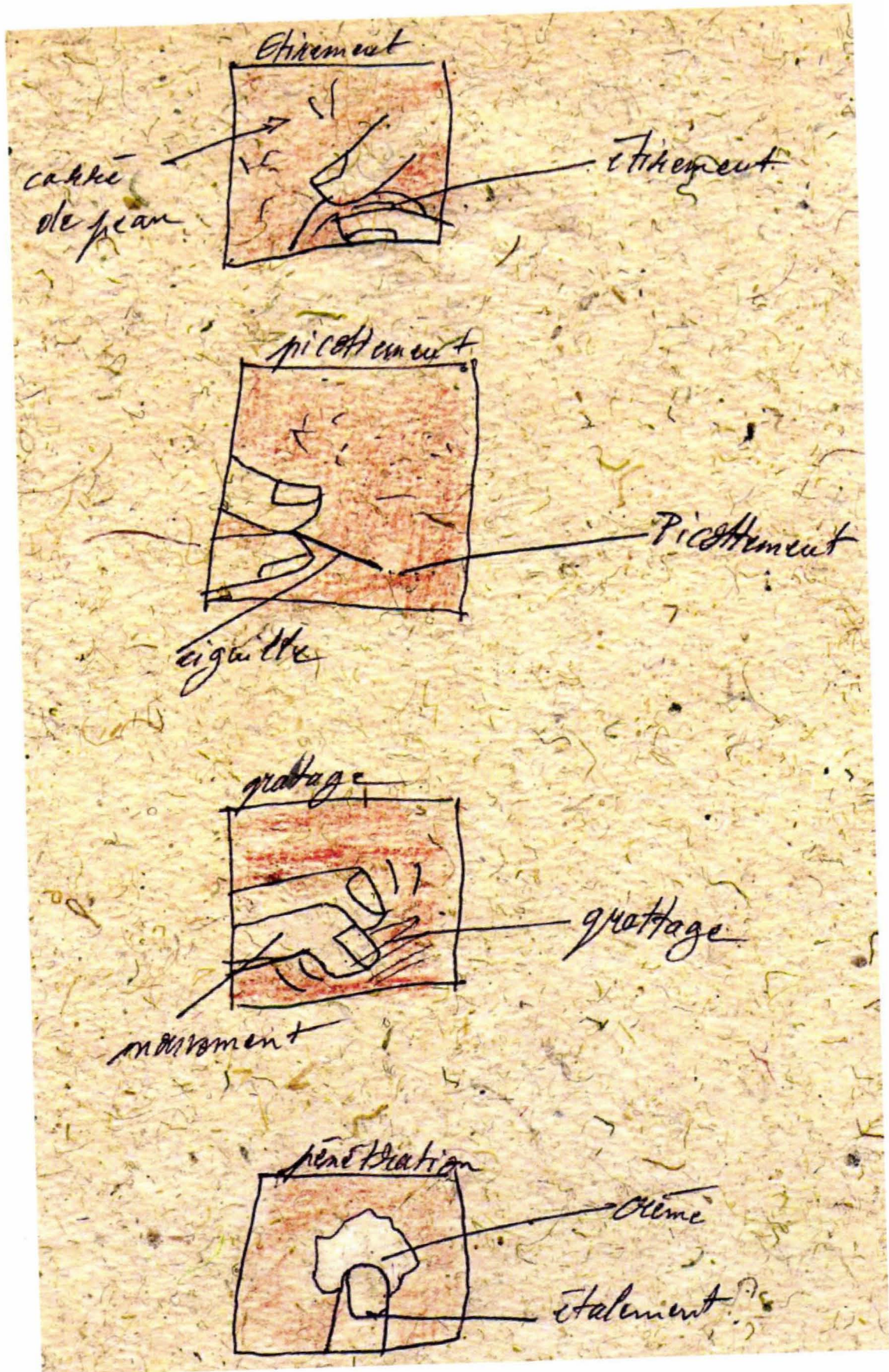
Croquis du coeur 1999
crayon à papier, feutre noir, papier recyclé.



Ecorché 1999
bois, fil de fer, bandes plâtrées, paraffine pigmentée



Homme recouvert d'une peau de cire 1999
bois, fil de fer, bandes plâtrées, paraffine pigmentée



Cette rencontre avec la faculté de médecine a été une initiation à la réalité de la mort – Jusqu’alors mon travail restait à la surface de la peau, mais ici j’ai ouvert le corps.

Je me souviens:

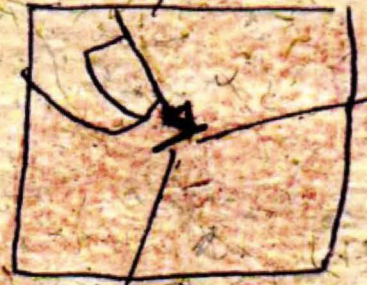
Je réalise une série de tests sur ma peau. Comment va-t-elle réagir ?

*Pour cela, je la pince,
je la pique avec une aiguille,
je la gratte,
je l’hydrate,
je la maquille,
je la sals,
je la mords pour la marquer,
je la refroidis,
je la mouille pour tester son imperméabilité,
je l’épile, ...
Ma peau rougit, bleuit, ...*

*Chaque jour, j’effectue ces actions, pour examiner la réaction de mon épiderme.
Puis le dernier jour, je réalise une vidéo afin de scruter ces changements sur l’écran.*

Dessins expliquant les différentes expériences cutanées 1999

marque



marque

glacer



frotter

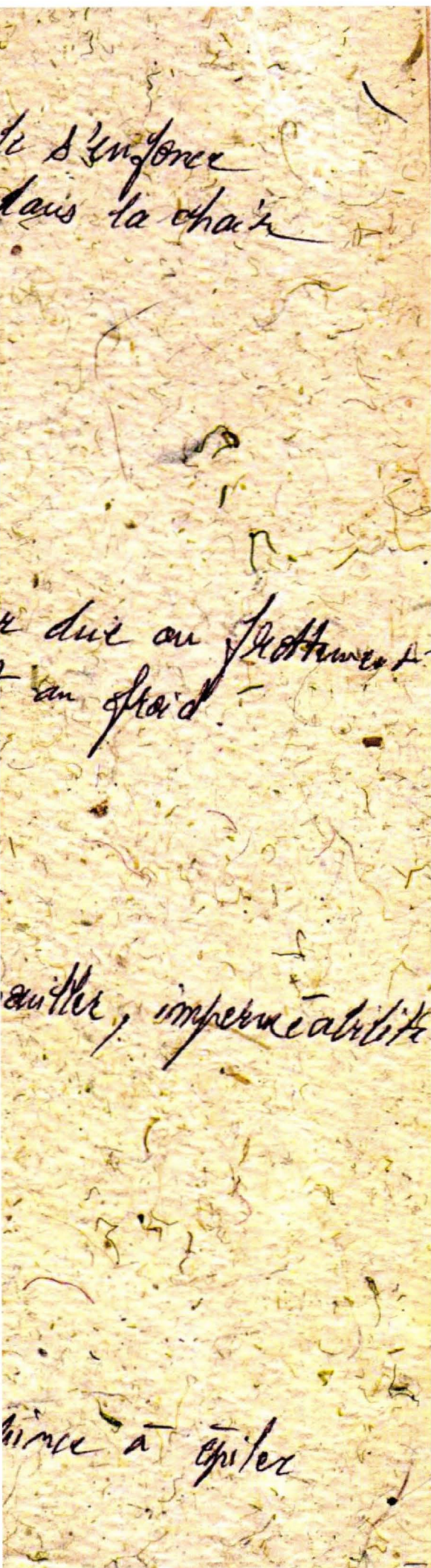
glace

impulsion alibi, etc

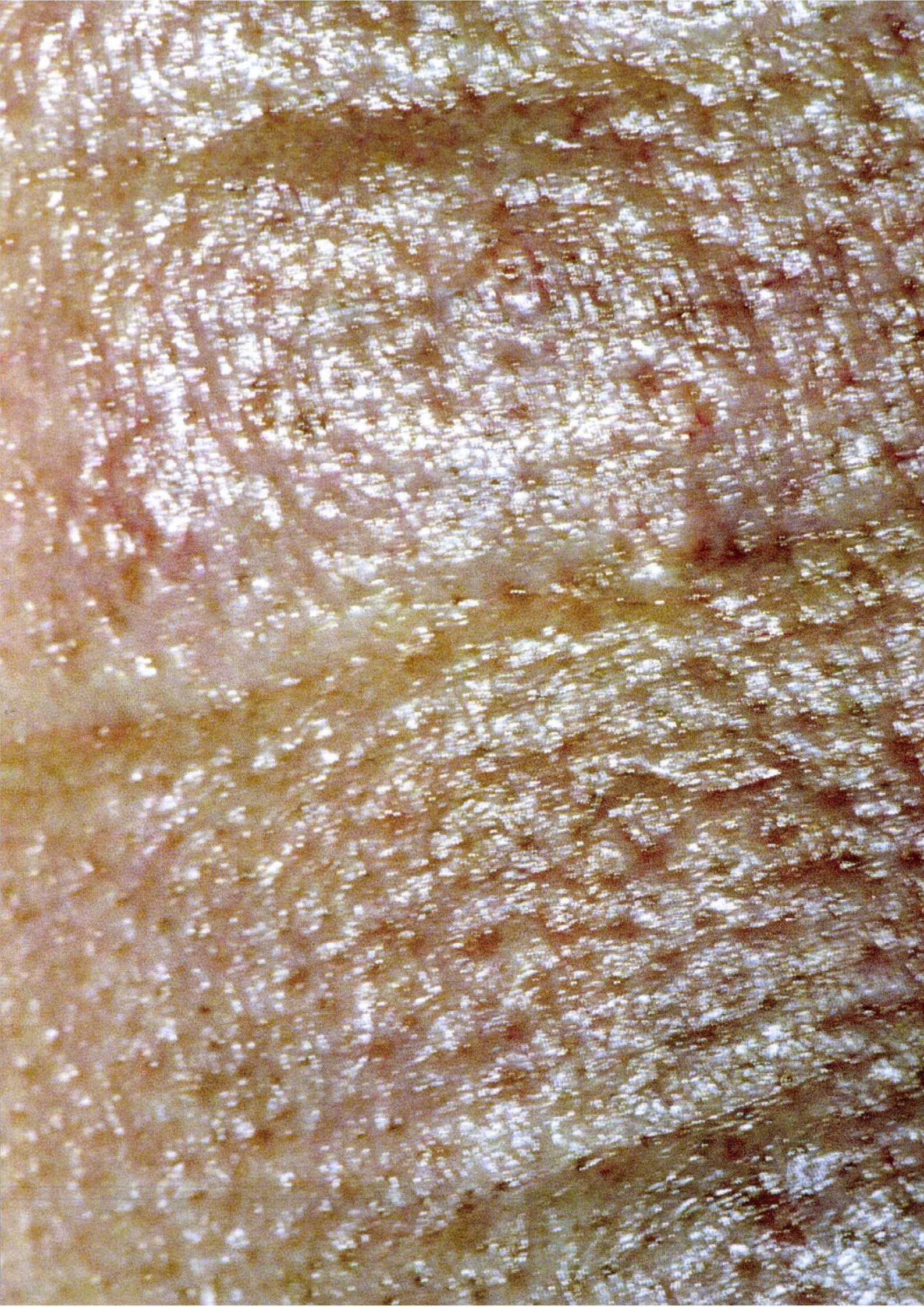


impulsion





Dessins expliquant les différentes expériences cutanées 1999



Pans de peau

Quelques jours plus tard, je demande à mon père et à ma grand-mère de photographier leur épiderme avec un objectif Macro Auto Focus Lens 100 mm f/ 3.5.

*Je fais ce choix car la peau de mon père est grasse,
veineuse,
cannelée
et luisante.*

Elle accroche la lumière.

*Au contraire, celle de ma grand-mère est détendue,
ridée,*

peu hydratée

et par conséquent sèche.

Je ne choisis pas des peaux lisses et sans imperfections.

Elles ne m'intéressent pas.

*Les leurs offrent un éventail de matières composées de creux,
de bosses,*

de sillons,

de points noirs,

de rougeurs,

de vascularisations,


de callosités, ...

*En examinant les membres de ma grand-mère, je me rends compte
qu'elle a une énorme cicatrice sur un de ses avant-bras.*

*Je lui demande : « Que t'est-il arrivé pour avoir une cicatrice pa-
reille ? »*

*Elle répond : « Alors que j'étais enfant, je suis passée au travers
d'une baie vitrée. Mais, heureusement, je n'ai eu que ce bras qui a été*





endommagé. La cicatrice a mis énormément de temps à guérir... »

Bizarrement cette cicatrice a l'aspect d'un bout de verre en forme d'étoile à plusieurs branches.

Ses jambes sont aussi très attractives.

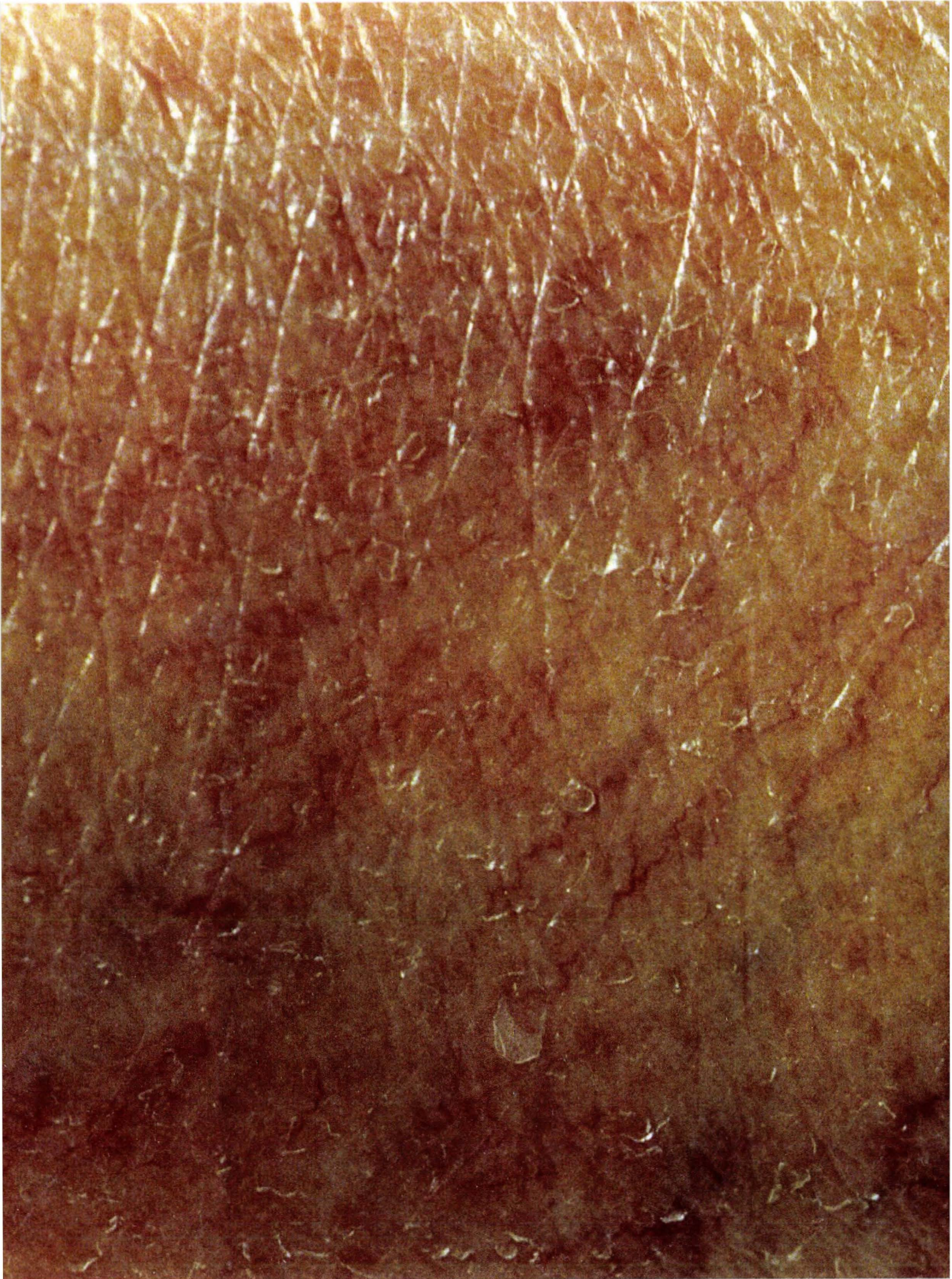
Elles sont sèches,

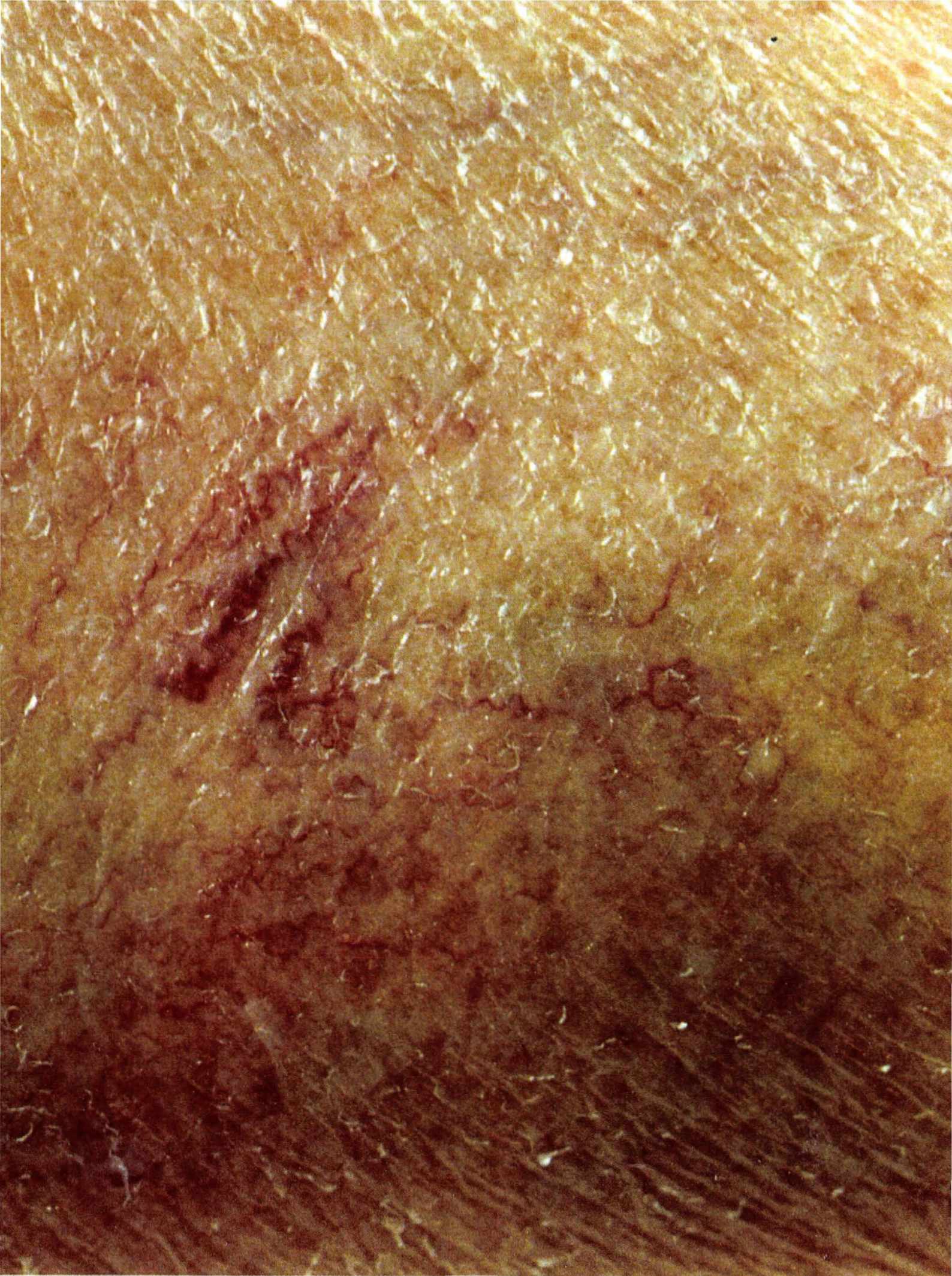
mal hydratées.

Par peur du milieu médical, ma grand-mère ne s'est jamais fait enlever ses varices.

Elles sont comparables à de longs vers qui ondulent sous sa peau.

Leur couleur violacée amplifie leur volume.





Pan de peau 1999
photographie argentique. 30 x 20 cm







Coupure / Cicatrice

*Un matin, je décide de couper une plaque de verre avec un diamant.
En voulant la rompre, un morceau se casse et tombe sur ma jambe droite.*

Je suis blessée.

Un petit lambeau de chair en forme de goutte, de trois ou quatre centimètres, se détache.

Je pars aux urgences me faire recoudre.

Au bout de quelques heures, les anti-douleurs ne faisant plus effet, la plaie me fait mal car les chairs se rétractent.

Aux urgences, ils m'ont expliqué que la cicatrisation va durer au moins trois semaines.

Cette plaie me perturbe.

Je dois m'en occuper matin et soir, pour qu'elle ne s'infecte pas.

Je décide de l'examiner, en la prenant en photo.

Sur le premier cliché, pris le lendemain de l'incident, j'observe plusieurs couleurs.

Le fil des points est d'un bleu foncé transparent.

La chair est rose, et la bétadine que j'applique pour désinfecter la plaie est jaune orangé.

La photographie de cette coupure étant visuellement très attractive, je décide de la faire tirer en grand format.

Cette dimension transforme la cicatrice en une image presque abstraite.

Je l'expose.

Certains sont dégoûtés, d'autres, au contraire, sont attirés comme moi par les couleurs.

J'attends une semaine.

On m'enlève les points.



Maintenant, je n'ai plus de pansement.

Une croûte s'est formée.

Je prends un second cliché, puis un troisième.

Ces deux dernières photographies montrent l'évolution de la réparation de mon enveloppe.

Les couleurs changent, le rouge se transforme en marron et disparaît au fur et à mesure que la croûte tombe.

L'observation de ces photographies a fait momentanément apparaître le dessous de ma peau et pendant un moment, j'ai pu observer ma chair et mon sang.





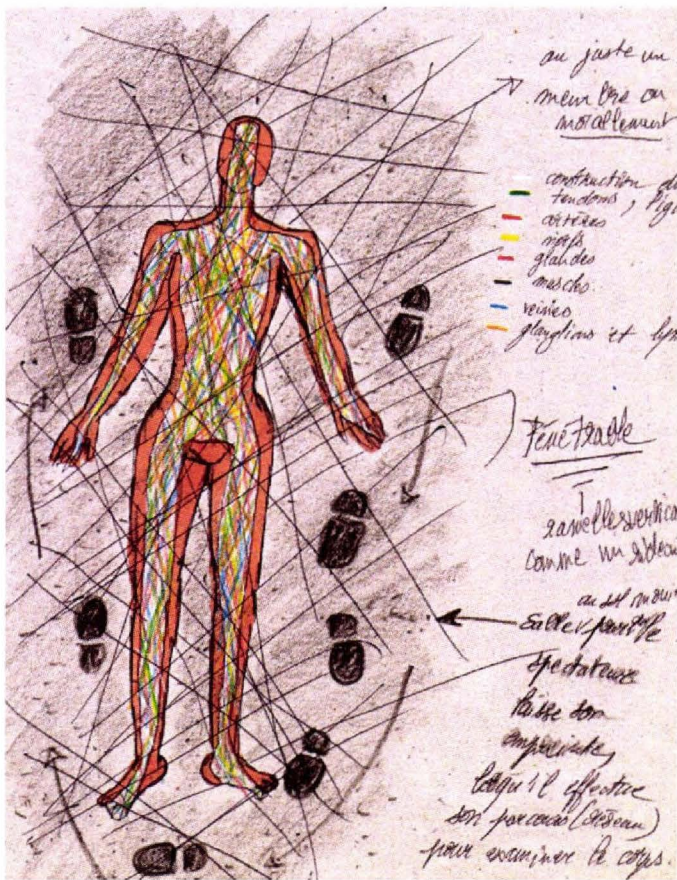
Coupure/ Cicatrice 1999
photographie argentique. 30 x 20 cm



Construction d'une anatomie réseaux 2000
grillage, fil de fer, fil électrique

Anatomie / Réseaux sanguins

Quelques mois plus tard, cette fragilisation momentanée de l'enveloppe de mon propre corps me conduit à réaliser avec mon amie Carole, une nouvelle expérience dans le contexte d'un sujet sur le thème du réseau donné par nos professeurs.



Croquis expliquant le projet Réseaux 2000
feutre, crayon de couleur, papier recyclé

signifiés par le vert, les artères sont rouges, les nerfs sont jaunes, les glandes sont violettes, les muscles sont marrons, les veines sont bleues et, enfin, les ganglions et les lymphatiques sont oranges.

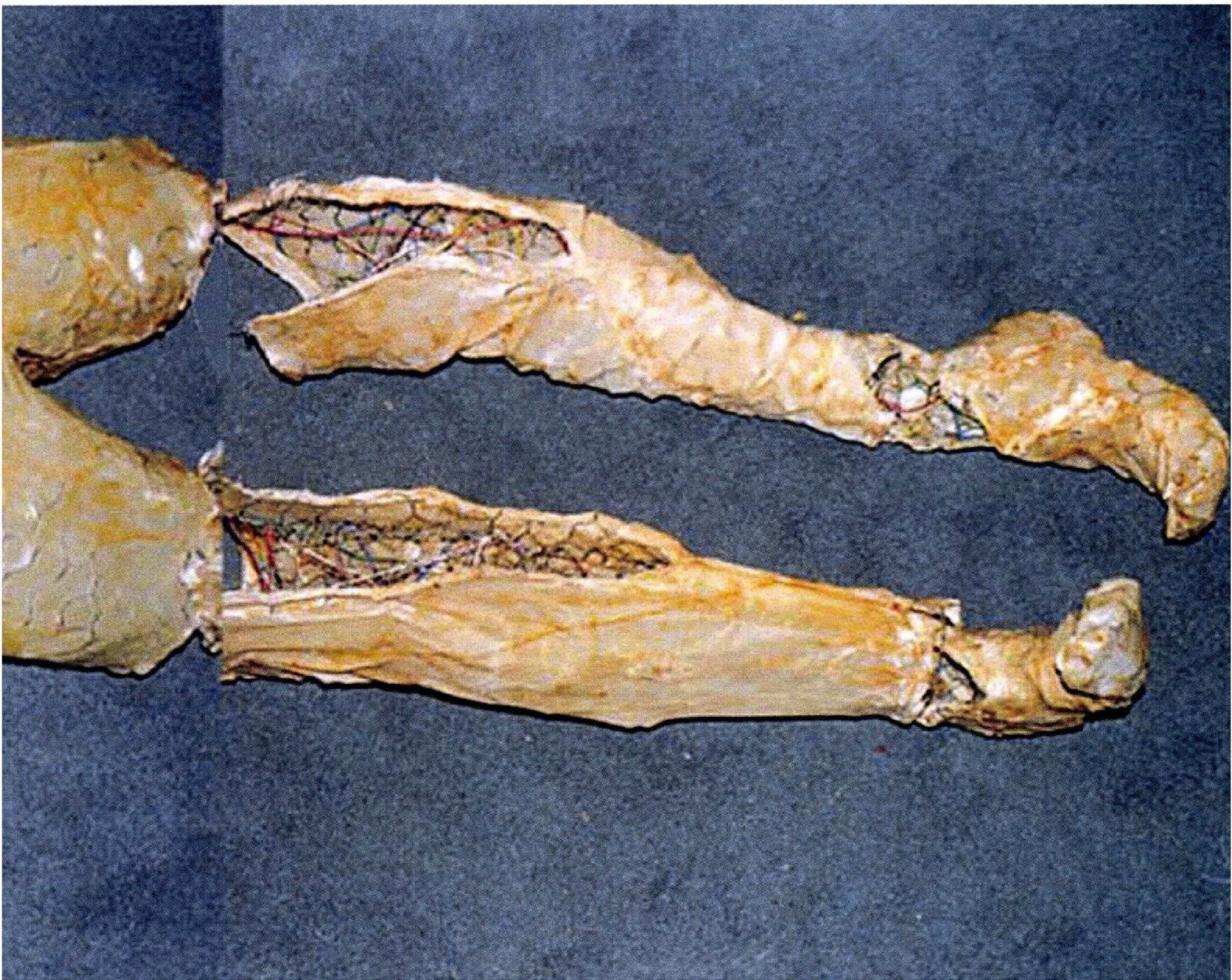
Un réseau est un ensemble de fils, de lignes, de connexions, d'échanges de communications, de courants d'énergie : eau, feu, air, sang - L'intérieur du corps humain est composé de réseaux verticaux, horizontaux, obliques, croisés, relatifs à l'organisation et à l'enchevêtrement de tous ses organes. En anatomie, chacun de ces réseaux répond à un code chromatique. La structure du squelette est symbolisée par le blanc, les tendons, les ligaments et les aponévroses sont si-



Construction d'une anatomie réseaux 2000
grillage, fil de fer, fil électrique, textile

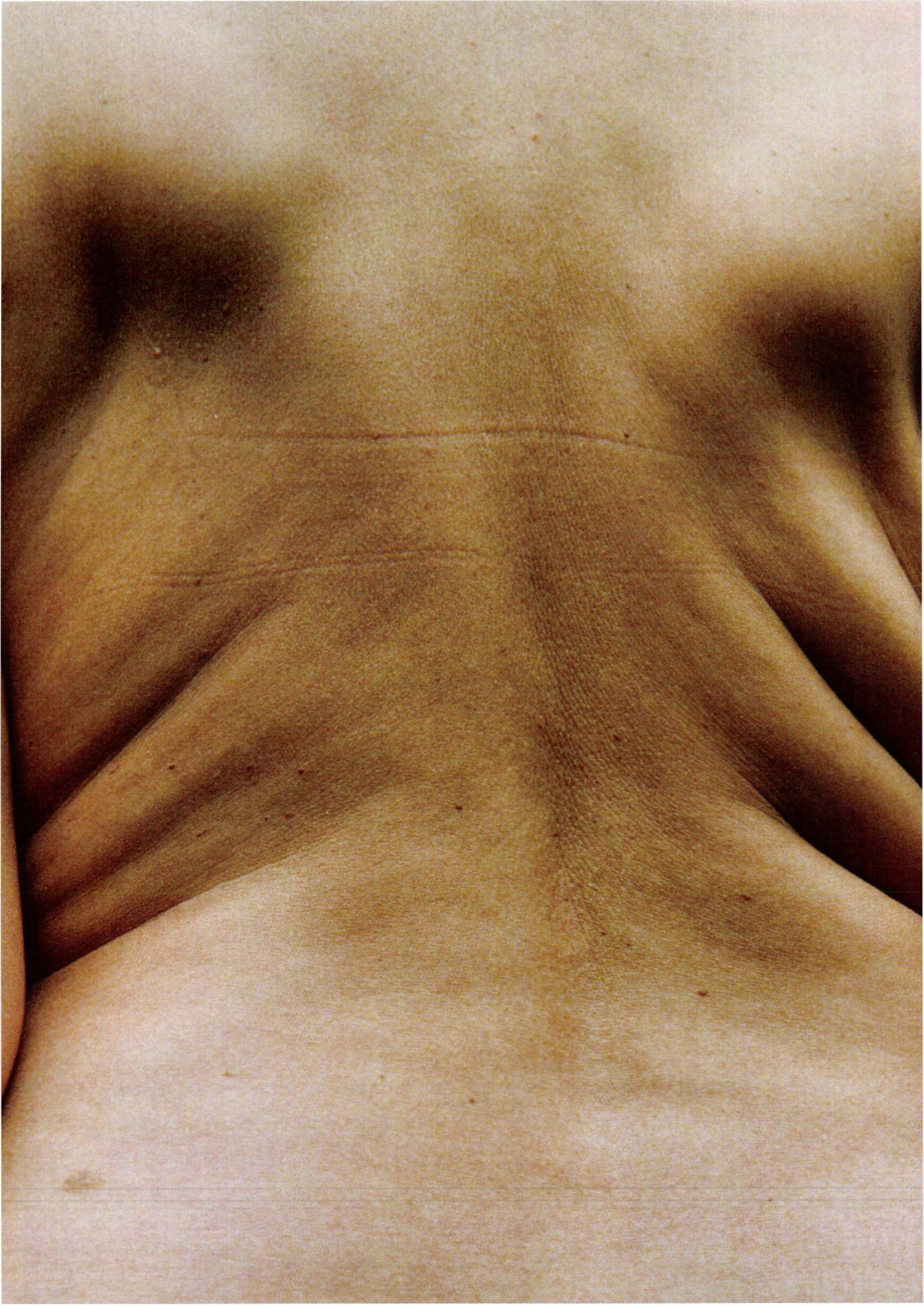
Afin de tendre ces fils, nous fabriquons une structure. Puis nous moulons nos corps avec du grillage et recouvrons le moule d'une peau en paraffine mêlée à un pigment couleur chair. Au contraire de ses organes, l'enveloppe épidermique de ce cadavre factice n'est pas abstraite. Elle est comparable à un cocon qui enferme un contenu. Mais cette cage, n'est pas fermée, elle est ouverte sur chacune des parties supérieures du corps pour que le spectateur puisse observer son intérieur. Pour des raisons techniques lors de la réalisation, cette dépouille est fragmentée. Elle ressemble à un gisant, dont les différentes parties du corps pourraient être manipulées par un spectateur, libre de déplacer ou de réorganiser la composition de ce cadavre. Pour moi, ce processus de fragmentations et de déplacements pourrait être comparé aux morceaux de cadavres des religieux, sanctifiés par l'église et qui étaient exposés dans des reliquaires. Par exemple, le corps de Sainte-Catherine de Sienne, décédée à la fin du XIV^e siècle, fut découpé en plusieurs parties et envoyé dans les plus grandes villes d'Italie afin de satisfaire les fidèles. Un de ses bras partit à Sienne ; trois doigts furent expédiés à Venise ; une main fut remise aux sœurs dominicaines de San Domenico et Sisto à Rome ; son pied gauche fut offert aux églises de Saint Jean et Saint Paul à Venise et, enfin, sa tête revînt à sa ville natale (Sienne), où elle fut placée dans un reliquaire de cuivre doré.





Anatomie/Réseaux 2000

grillage, fil de fer, fil électrique, textile, paraffine pigmentée

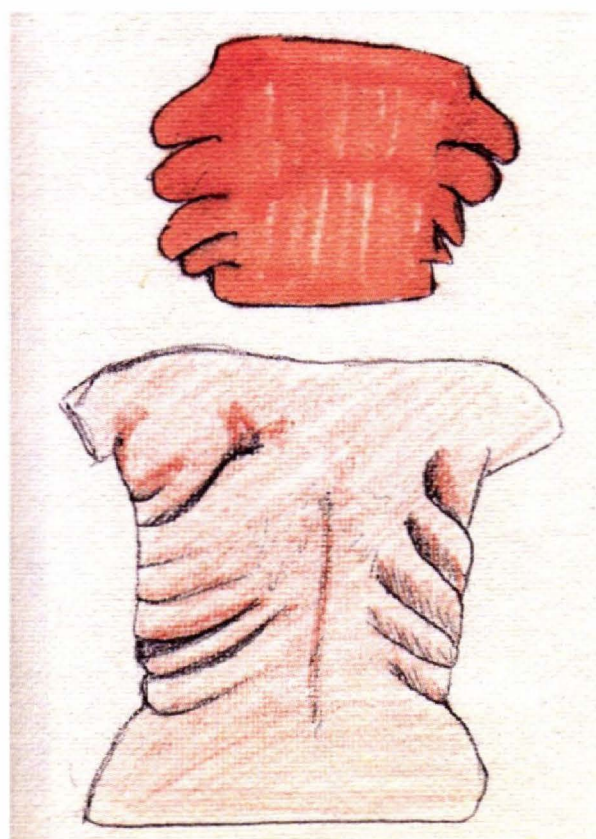


Modelage de la graisse

Après être descendue à l'intérieur du corps jusqu'aux entrailles, je suis remontée sous l'enveloppe externe - la peau.

Mon attention se focalise alors sur l'observation de la graisse sous-cutanée placée sous le derme.

Cette fascination vient de l'observation du dos de ma mère.



Comme elle a pris du poids, ses chairs se sont affaissées.

Je lui demande si elle peut poser pour moi.

Je réalise une photo de son dos.

Mon cadrage est serré.

Il cerne les bourrelets de part et d'autre.

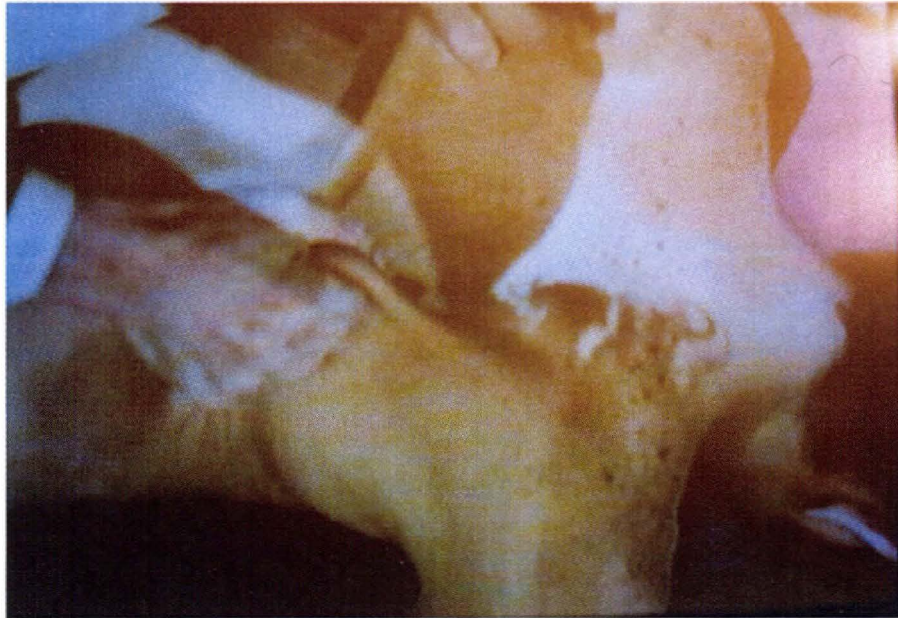
Je continue cette expérience en produisant une vidéo où je masse, à pleines mains, ces différentes zones graisseuses.

Les bourrelets sont mous.

Ils sont agréables à manipuler.

Croquis du dos de ma mère 2001
stylo bille, feutre, crayon de couleur,
papier recyclé

Je pétris son dos, ce qui m'évoque la manière dont les danseurs portent les corps dans la chorégraphie réalisée par Sasha Waltz : *Körper* (Corps). Chacun à leur tour, treize danseurs saisissent la poitrine ou les parties charnues



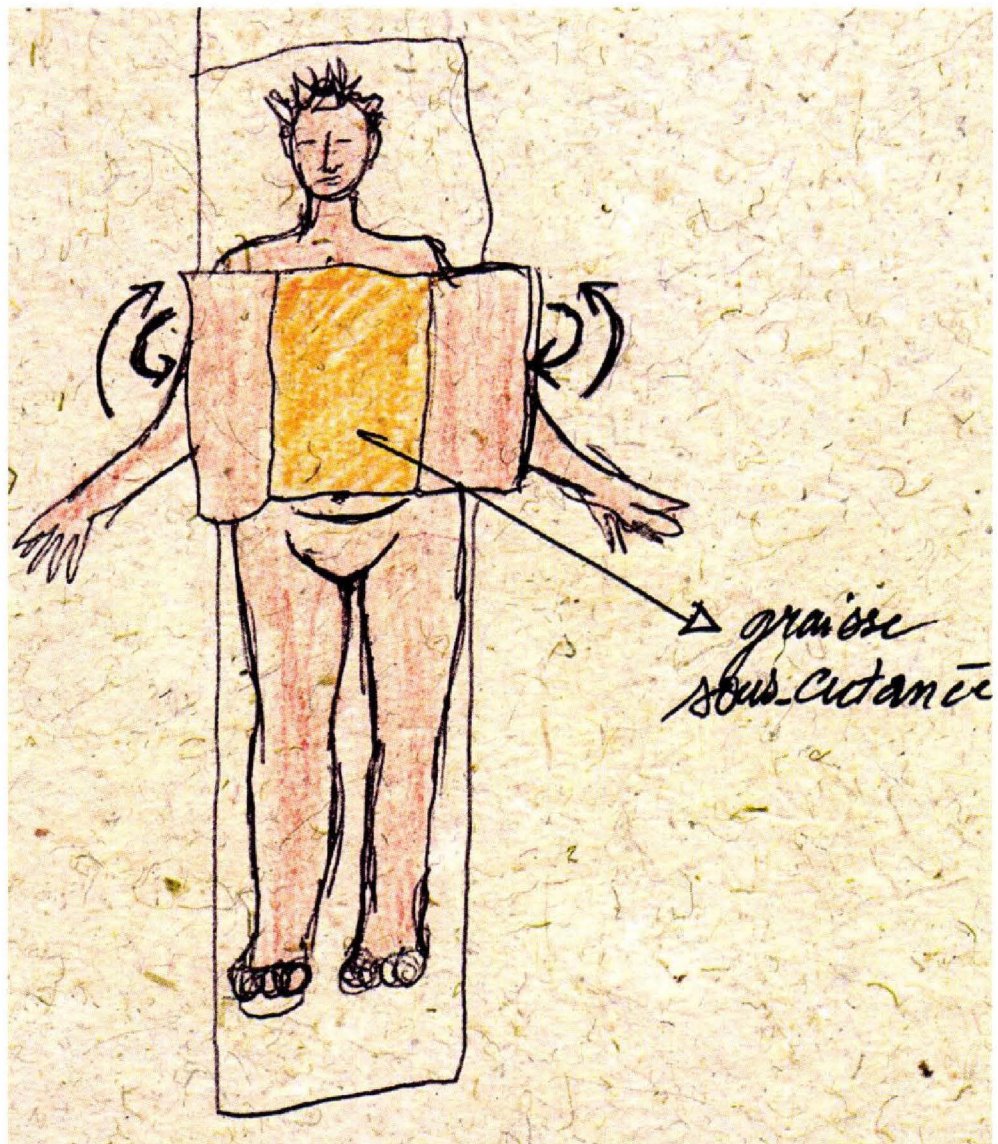
Sasha Waltz, Körper, 2000

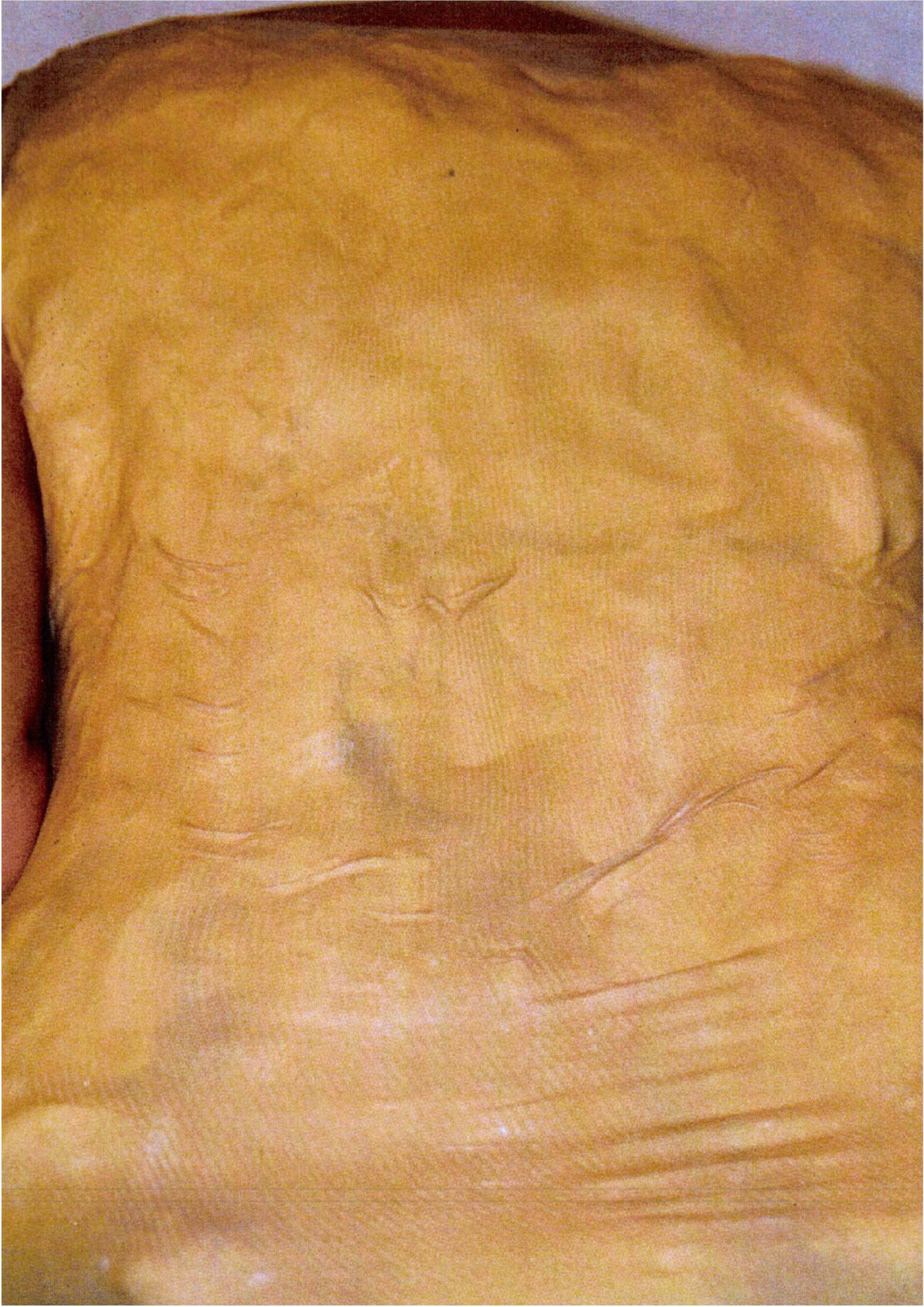
du dos de leurs partenaires pour les transporter dans l'espace. Je suis fascinée : est-ce beau ou laid ? Qu'est-ce que cette enveloppe me révèle du corps ? Comment le temps a-t-il changé celui-ci ? Je palpe et masse le temps.

Après la visualisation de ces images fixes ou mouvantes, je pars au supermarché.

J'achète des mottes de margarine.

Je réalise des croquis de corps disséqués le torse ouvert, d'où sort non pas des entrailles mais une masse de graisse.

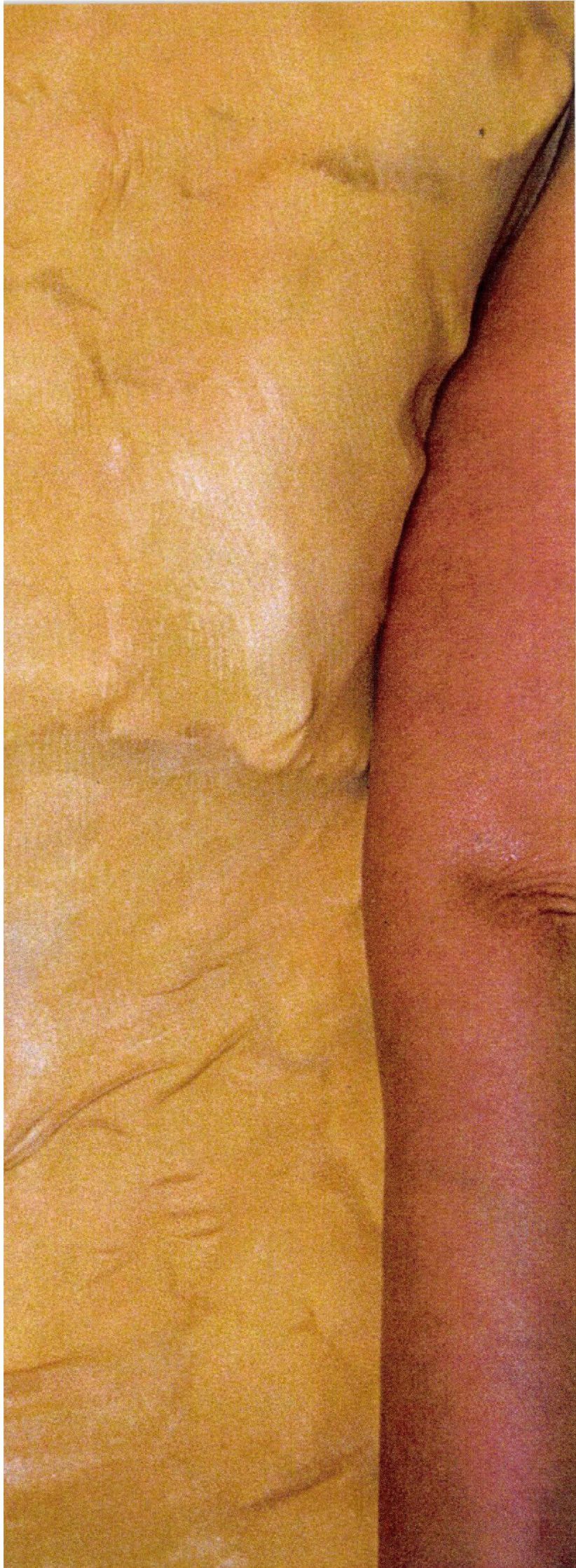




*Je me procure un tissu extensible couleur chair.
Je fabrique des sacs ovoïdes que je remplis de beurre.
Parmi ces masses graisseuses, l'une d'entre elles pèse huit kilos.
Je la manipule jusqu'à ce que la graisse commence à suinter à travers
la maille.
Dans un second temps, je confectionne un débardeur et des collants à
ma taille.
Je les enfle.
Entre ma peau et le tissu, je glisse une épaisse couche de beurre.
Mon corps commence à se déformer.
En incorporant cette graisse, qui n'est pas la mienne, je modifie mes
contours.
Je manipule ce gras de la même façon que j'ai massé le dos de ma
mère.
Comme sur les masses graisseuses, le beurre commence à fondre.
Ma seconde enveloppe suinte.
Elle est jaune, adipeuse et repoussante.
En chauffant, le beurre se met à sentir.
Son odeur s'imprègne dans ma peau.
Je masse ce faux dos et ce second ventre.
Je me déplace avec de la graisse que je fixe entre mes cuisses.
Retenue par le collant, elle reste plus ou moins en place.*

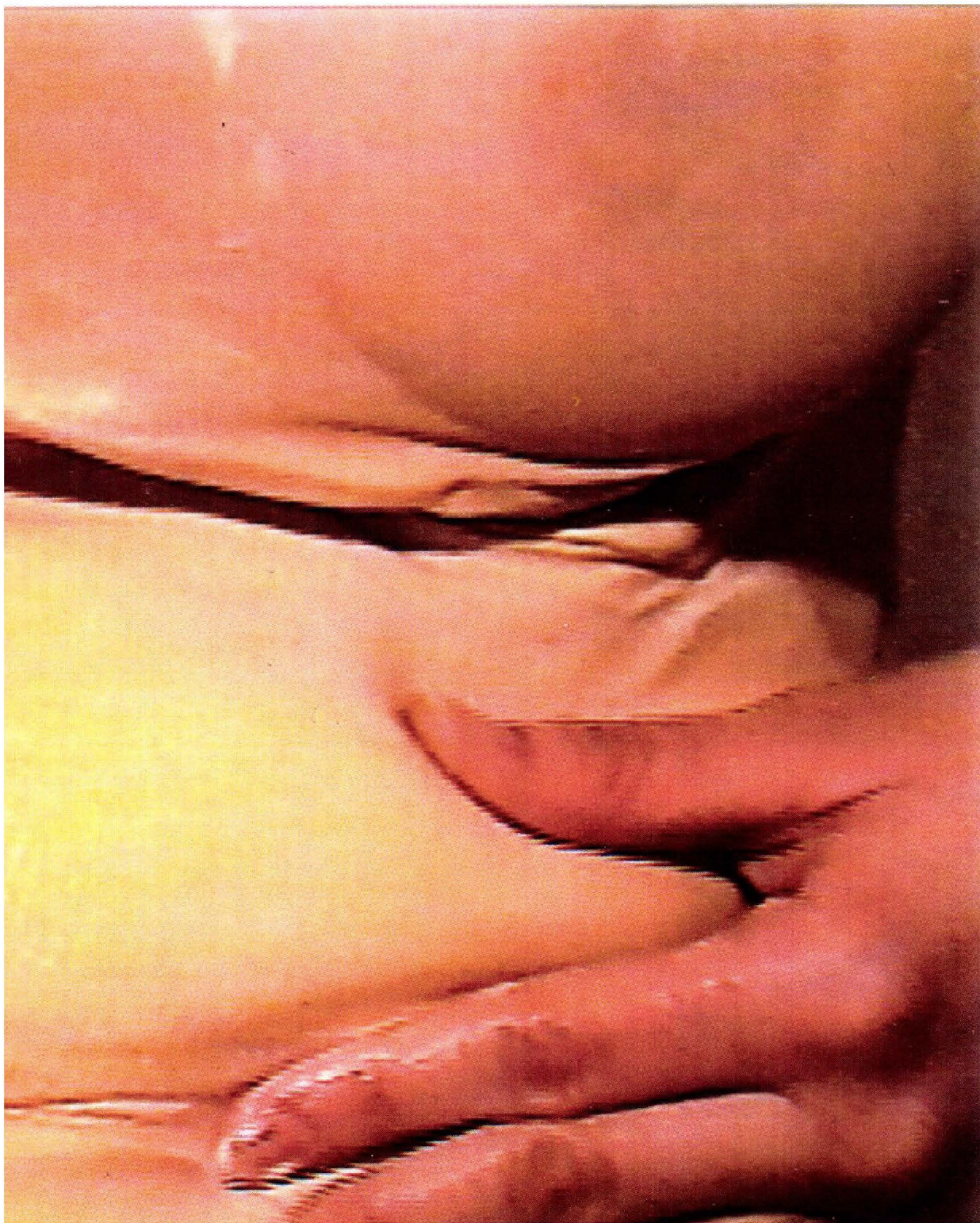
Je montre ces vidéos. Elles fascinent certains et en dégoûtent d'autres. Mon corps prend une apparence monstrueuse. Sa surface n'est plus rose et lisse. La graisse qui le recouvre, lui donne une apparence difforme. Selon moi, cette nouvelle perception est très intéressante. En modifiant le cerne de mon corps, celui-ci devient autre.





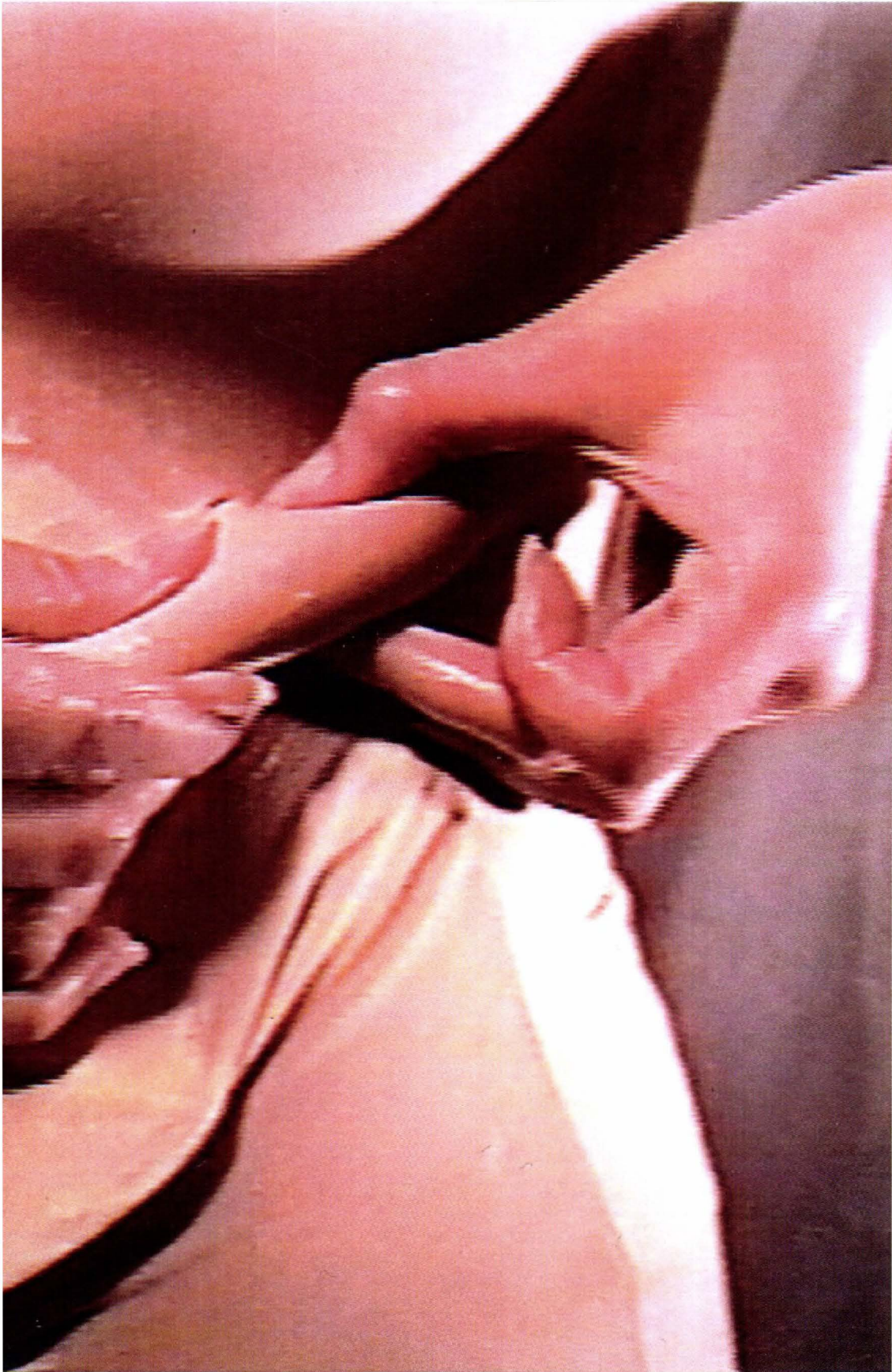
Dos grasieux 2001
textile, margarine





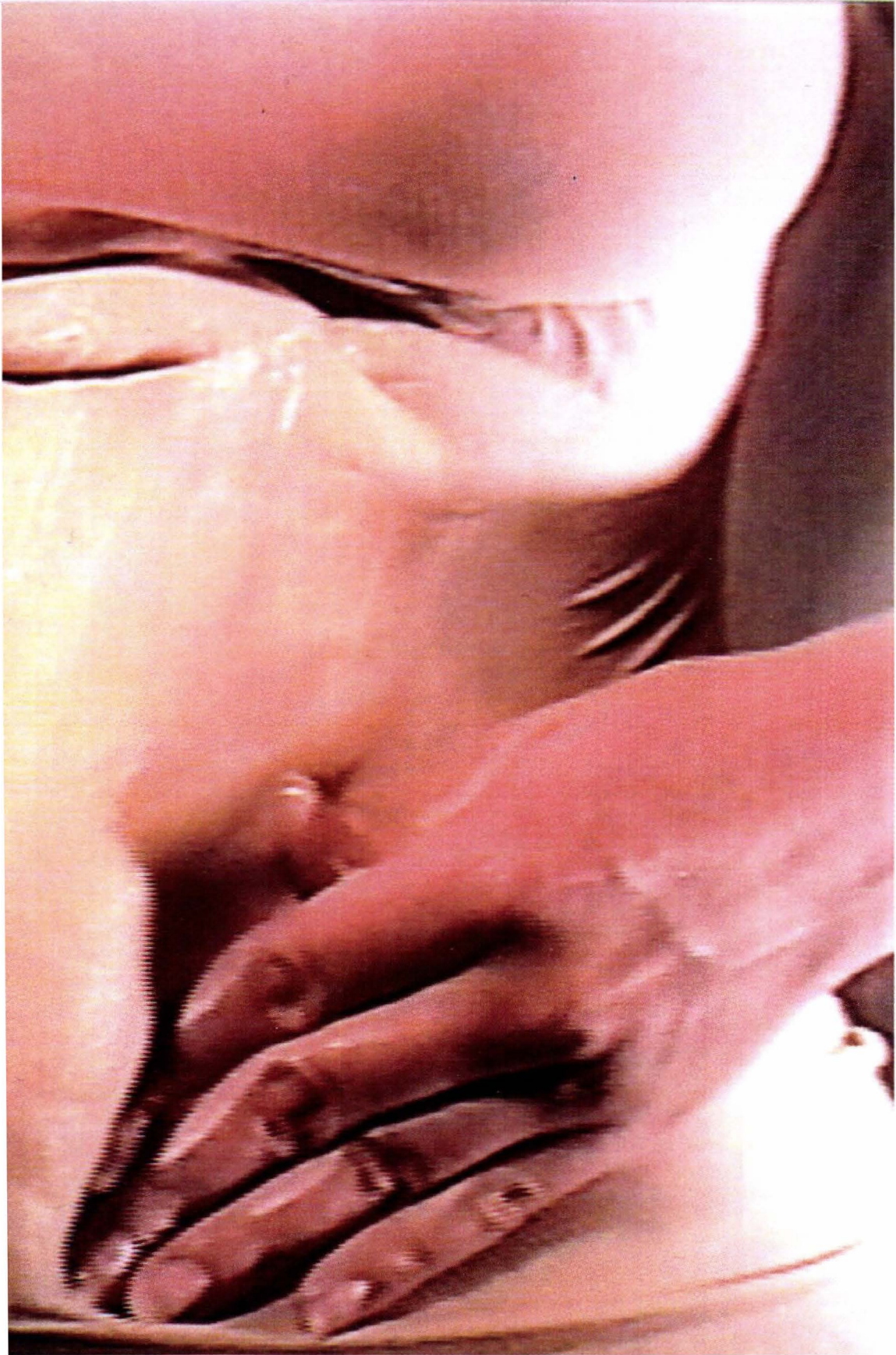
Ventre grassex 2001
vidéo, 3 mns
textile, margarine





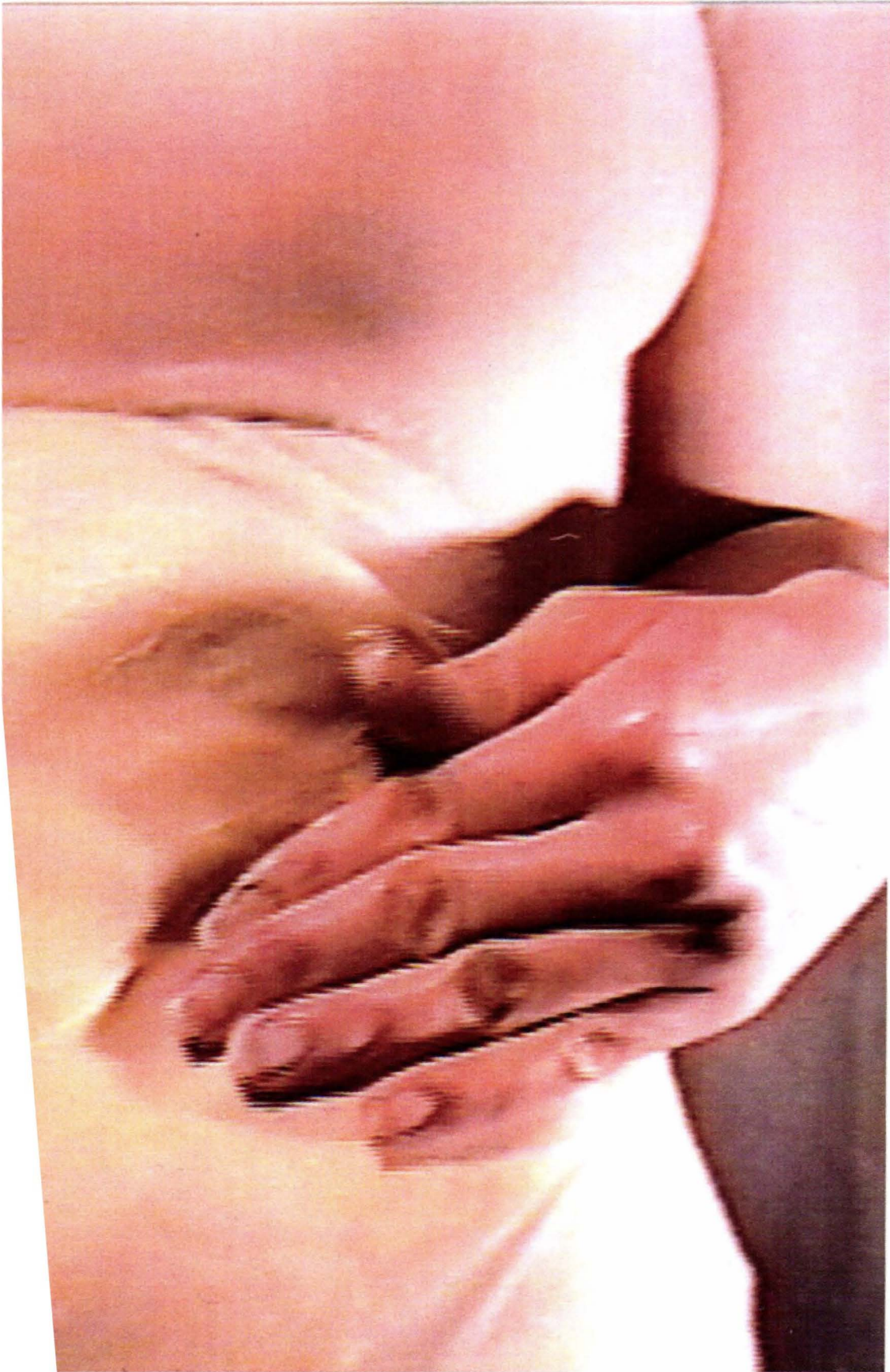
Ventre grassex 2001
vidéo, 3 mns
textile, margarine



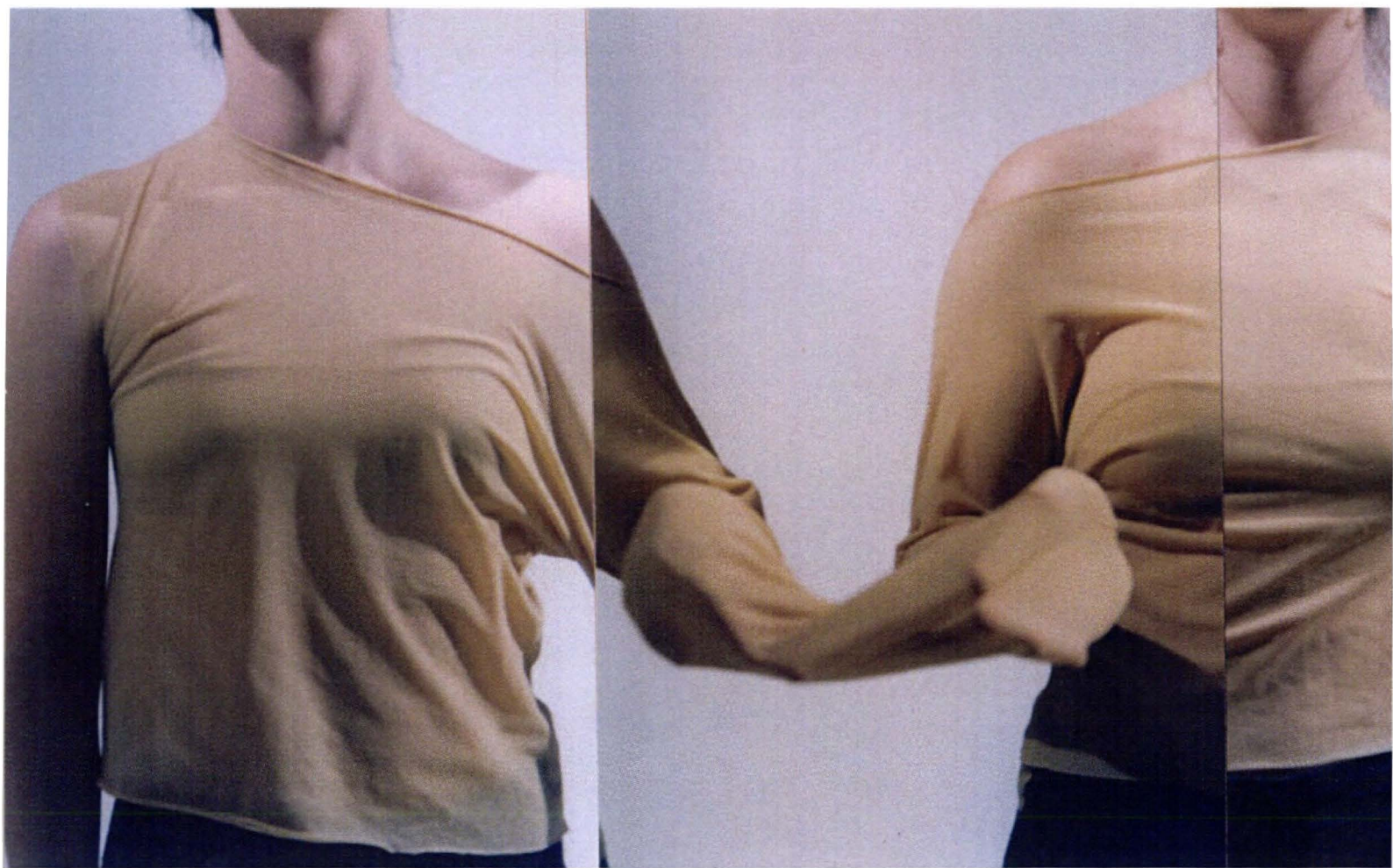


Ventre grassex 2001
vidéo, 3 mns
textile, margarine





Ventre grassex 2001
vidéo, 3 mns
textile, margarine



Expérimentation vêtement
textile extensible

Unité duelle

Lors de la réalisation de la dépouille en grillage, une tête double est apparue.

Pourquoi, n'avions-nous pas recréé une tête simple en assemblant nos deux moulages ?

Pourquoi avions-nous décidé de la garder ainsi ?

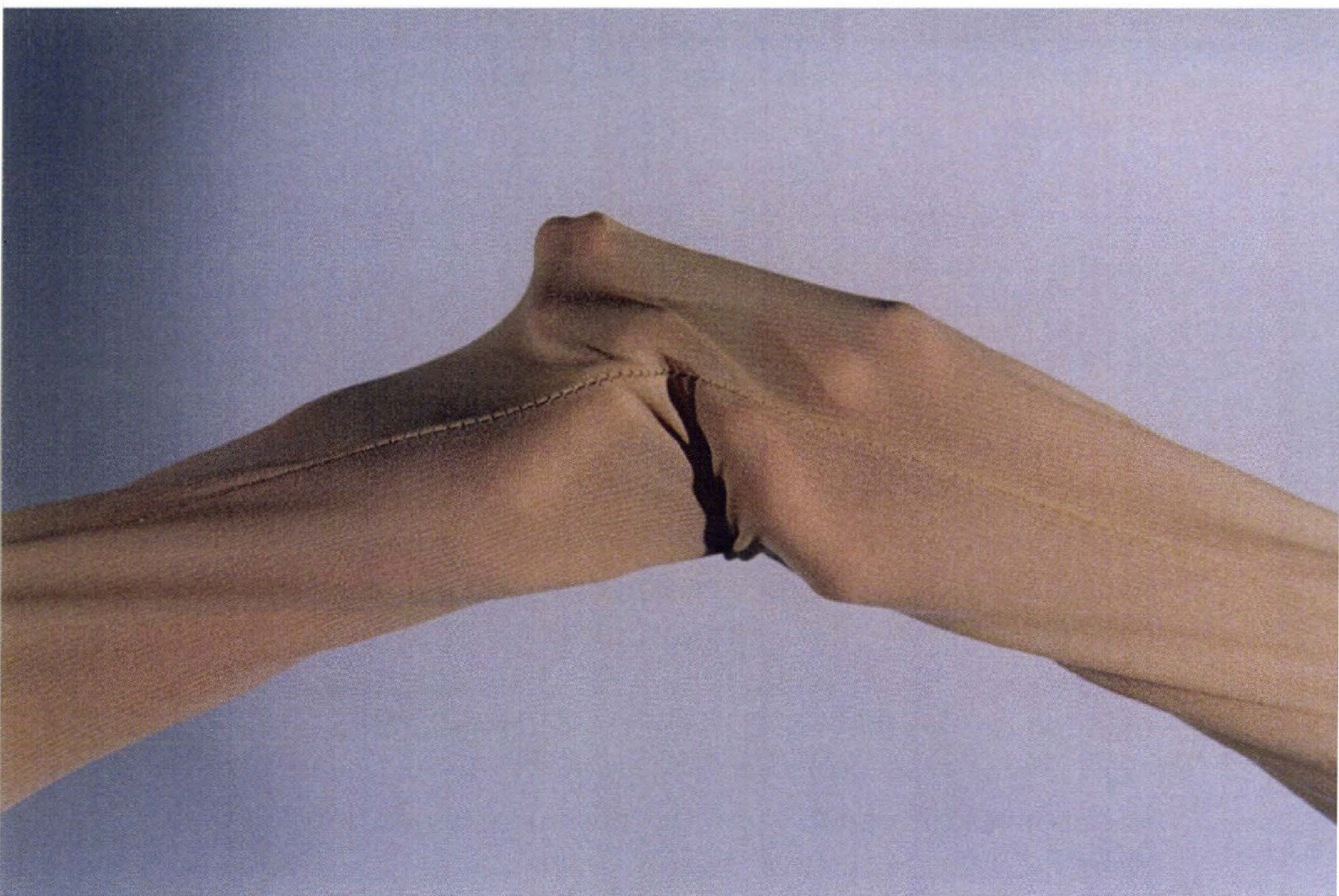
A cette époque, je n'avais pas réfléchi à l'apparition de cette curiosité anatomique.

Il me parut essentiel de continuer des expériences plastiques sur cette forme duelle.

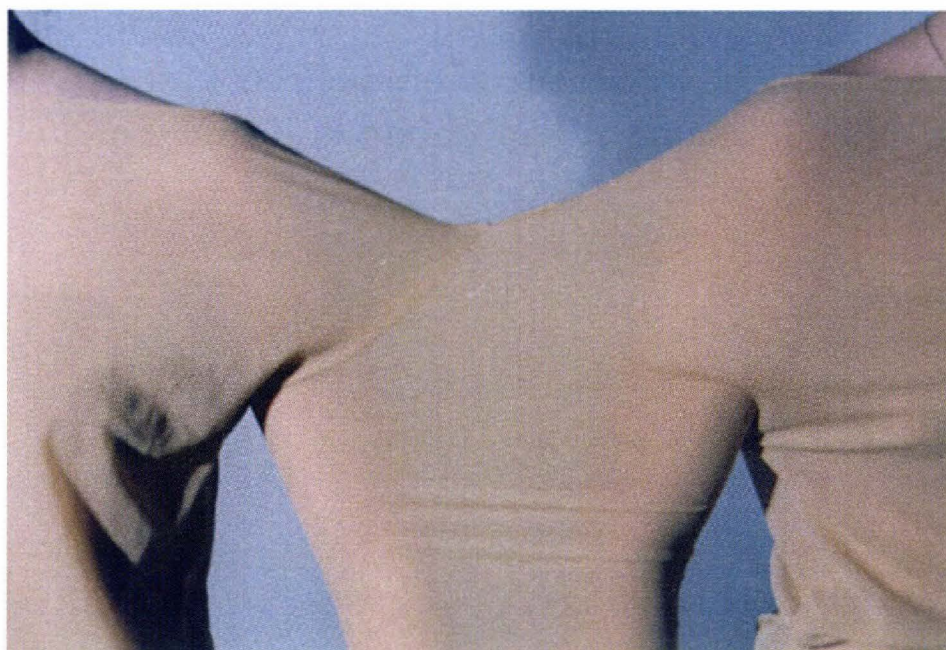
Je me souviens :

En utilisant le même textile extensible de couleur chair, je commence à imaginer des *vêtements-liens*. Mais cette fois-ci, il n'est plus question d'y faire pénétrer mon propre corps. Il me faut deux modèles que je veux recouvrir d'une seconde enveloppe. Je veux faire disparaître la coupure matérielle qui existe entre deux anatomies. Je demande à deux de mes amies : Sophie et Nathalie de poser pour moi, torse nu. Gênées, elles refusent. Afin de préserver leur pudeur, je découpe des bandes, qu'elles enroulent autour de leur poitrine. Elles enfilent le premier vêtement. Il regroupe deux t-shirts par une seule manche centrale. Le point de rencontre se matérialise par la réunion des deux mains. Cet échange tactile confiné dans une enveloppe épidermique factice instaure un espace d'intimité sensorielle. Hélas, le résultat photographique ne me convient pas. Le tissu

que j'utilise est légèrement transparent. Je désire entrevoir l'anatomie des corps que je place à l'intérieur. En cachant les poitrines, je dissimule une partie de l'anatomie.



Un jour, il me faut aller plus loin, sortir du cadre de l'école, prendre d'autres modèles. Je demande à mes parents de poser nus. Comme ils sont habitués à faire du naturisme, ils acceptent d'enfiler des vêtements-liens. Le premier est un t-shirt avec un bras unique gauche et le second : une cagoule à deux têtes.



Ma pratique évolue. J'abandonne la réalisation des *vêtements-liens*.

Suite à la lecture d'un ouvrage de Patrick Tort, intitulé : *L'ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, mon attention se focalise sur un terme utilisé par un anatomiste de cette époque : l'*unité duelle*. Cette appellation désigne la forme corporelle des jumeaux siamois. Une peau commune recouvre leurs anatomies. Elle les unifie et leur donne la forme d'une entité corporelle unitaire.

Je confectionne un long cylindre en textile.

Je demande à mes parents d'y pénétrer.

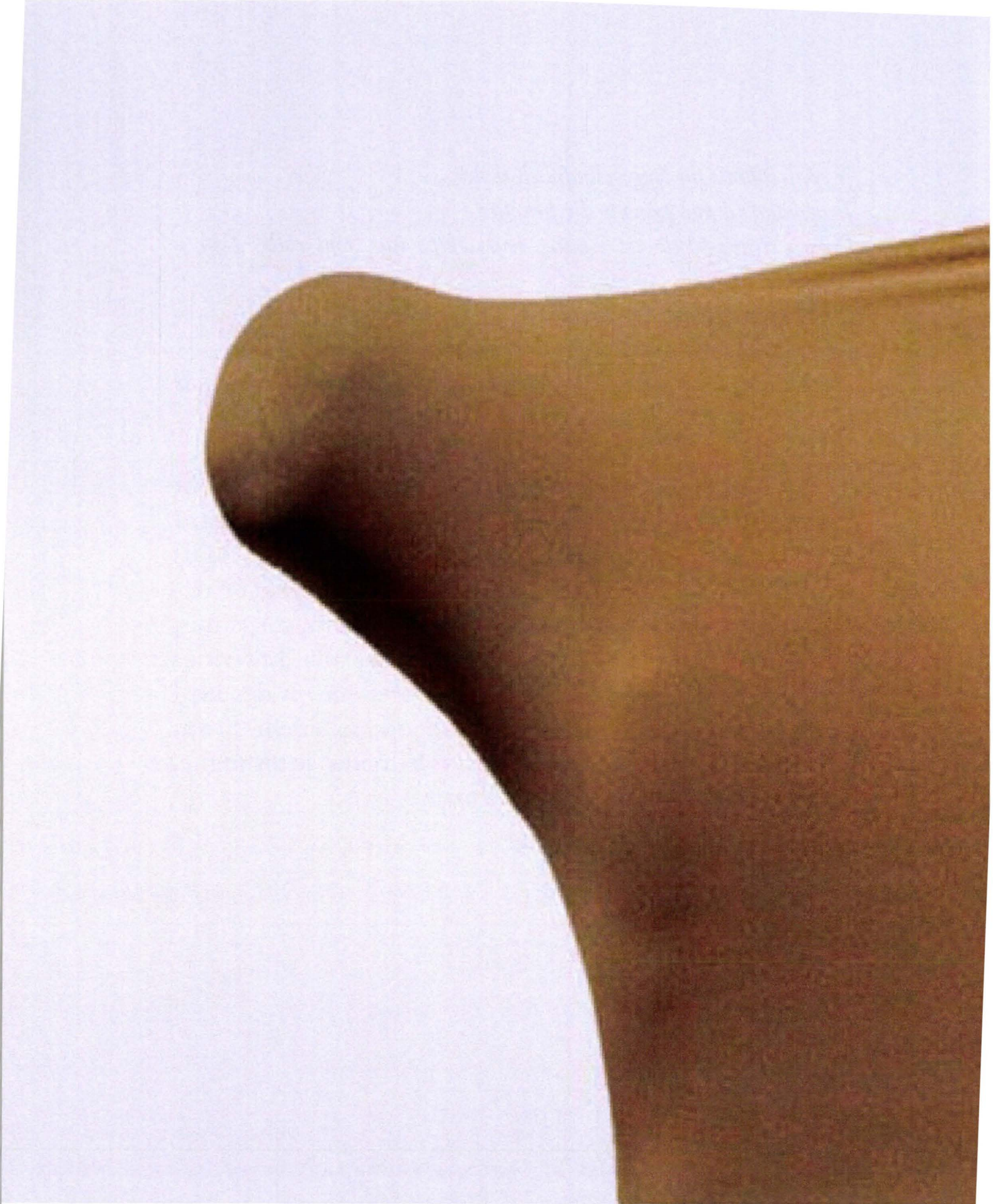
Dans l'étroitesse de cet espace, leurs corps nus sont collés l'un à l'autre.

Ils sont constamment en contact.

De l'extérieur, des bosses et des creux se forment.

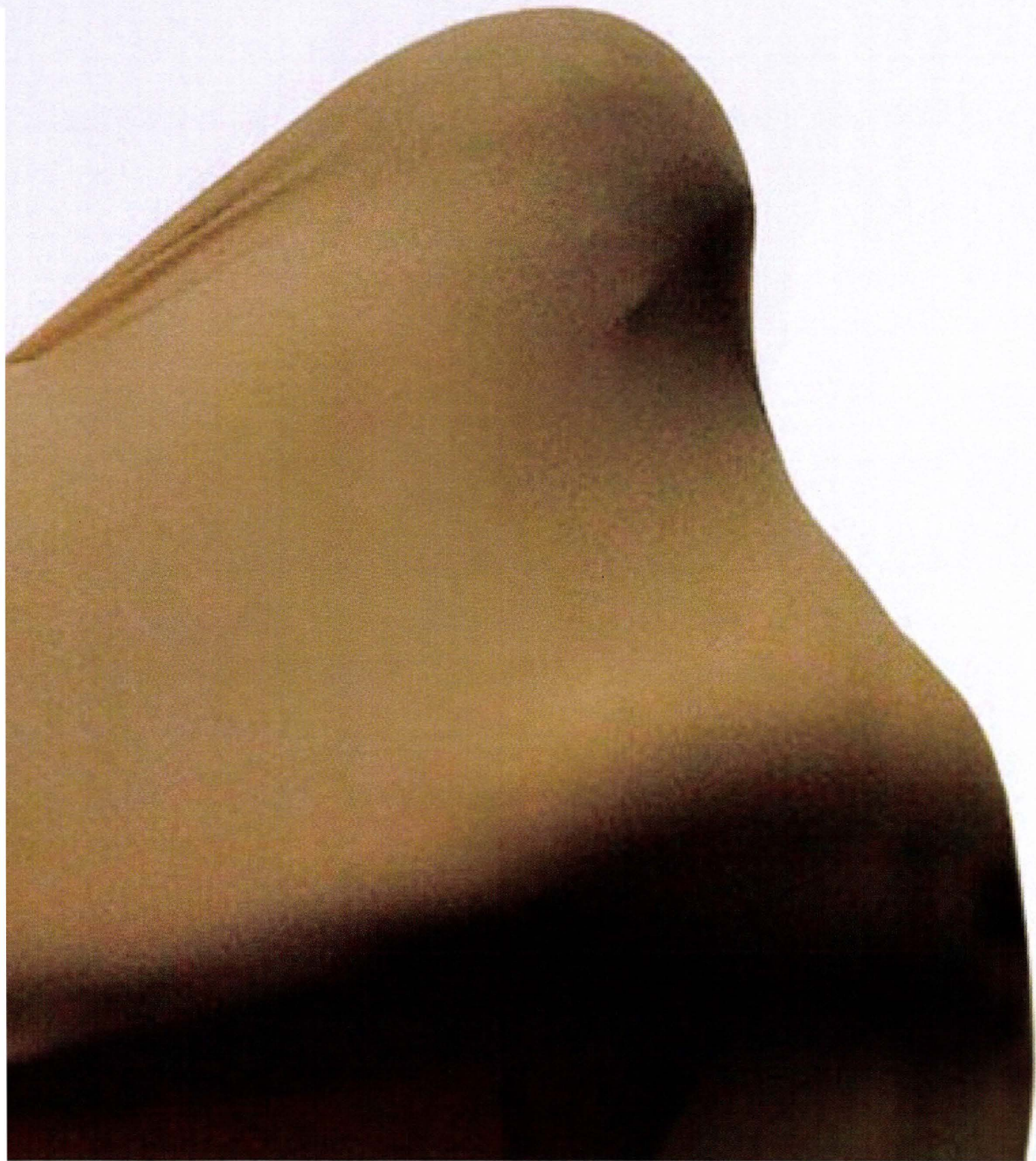
Un jeu d'ombres et de lumières apparaît sur la surface externe de l'enveloppe.

Par ce modelage, des sculptures corporelles se sont créées. En observant l'extérieur de cette forme, le regard suit la mouvance de l'enveloppe opaque unifiante. Mais selon la pénétration de la lumière, le spectateur peut en découvrir l'anatomie interne. Il y rencontre deux corps nus, l'un de sexe féminin et l'autre de sexe masculin. Enfermés dans cet épiderme synthétique, ils entretiennent des rapports d'intimité, comme isolés du monde extérieur. Selon la pénétration de la lumière à travers la maille, je distingue, un visage, un sein, un bras, une main...



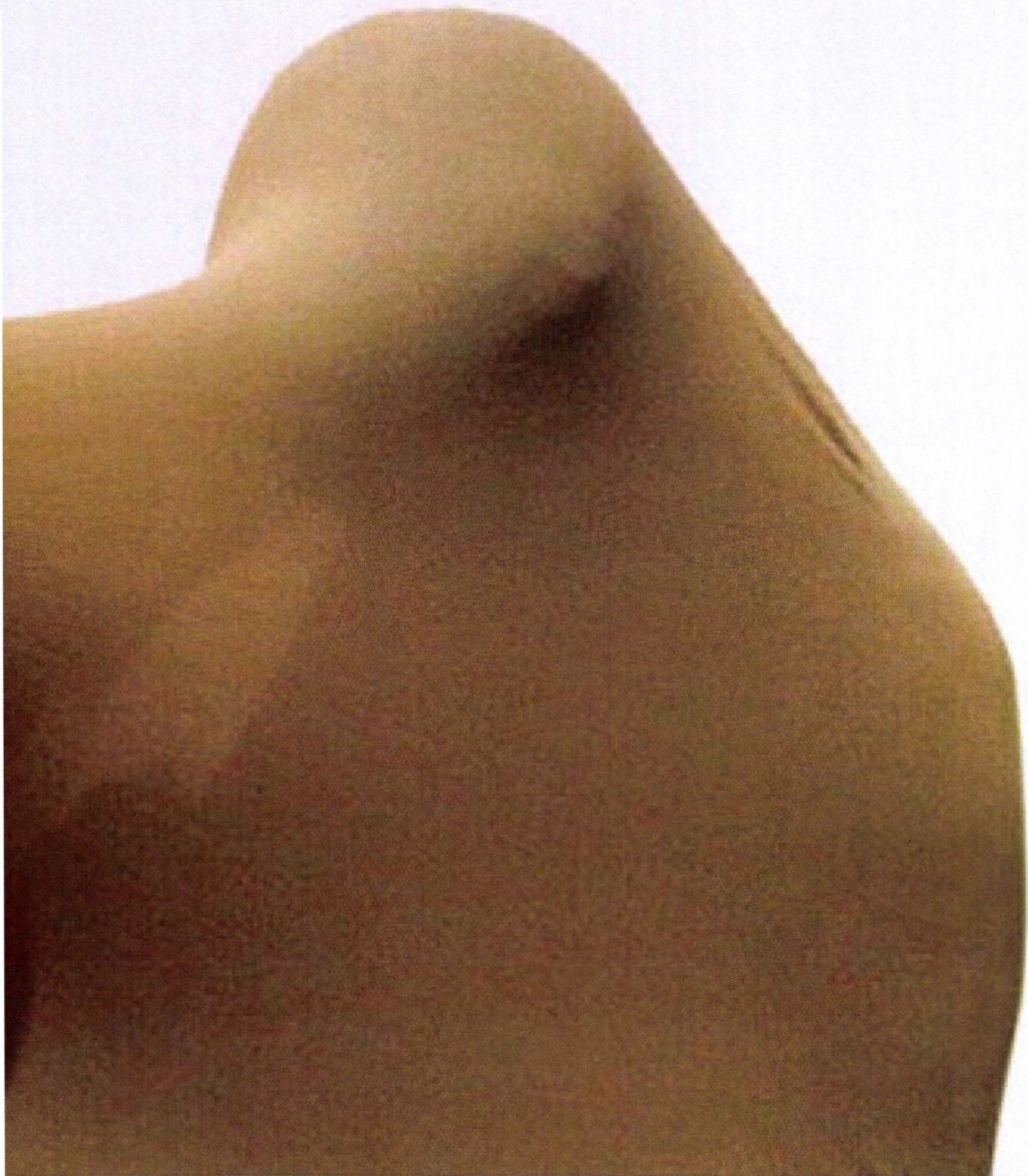


Unité duelle 2003
photographie numérique
30 x 20 cm

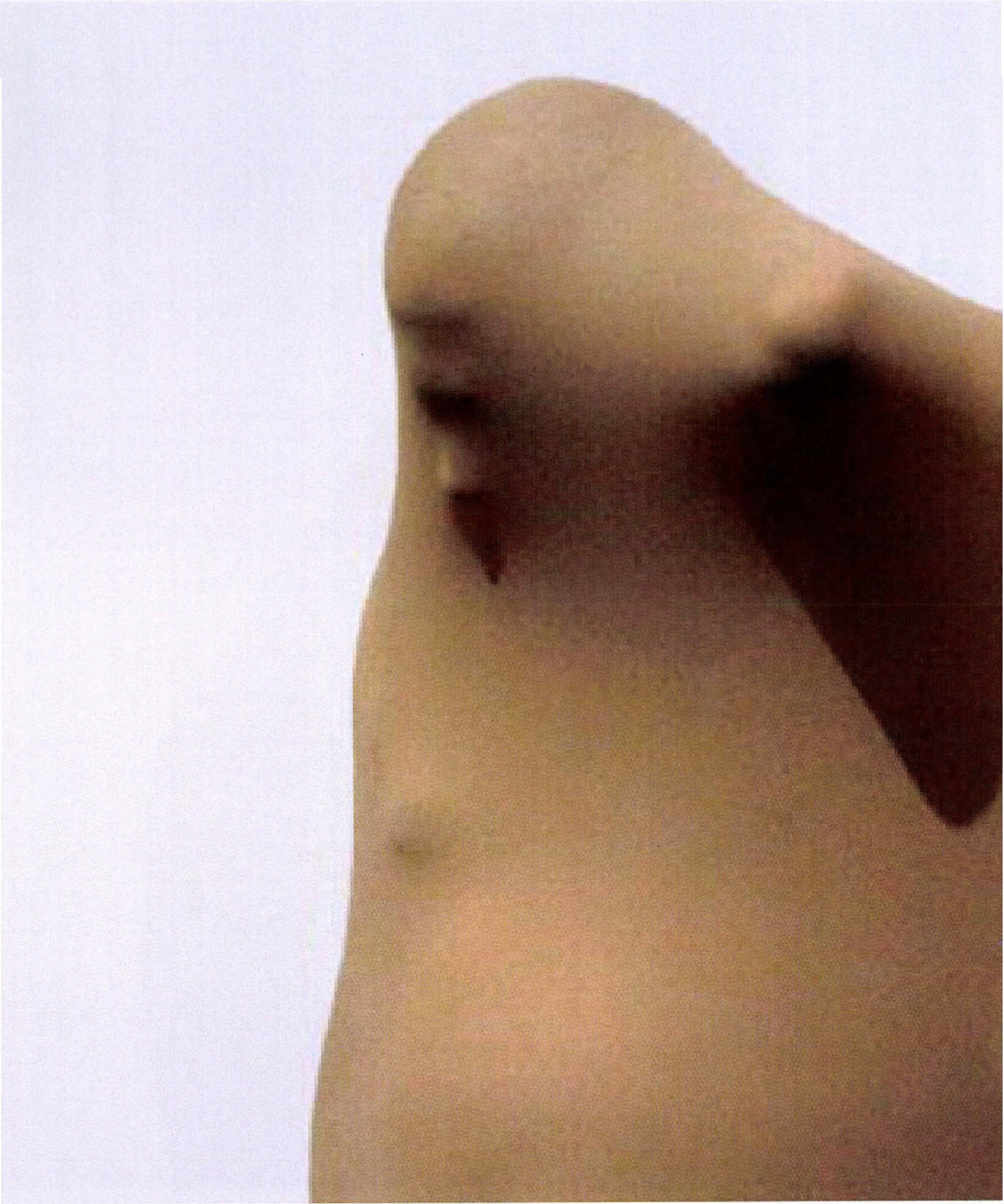


Unité duelle 2003
photographie numérique
30 x 20 cm



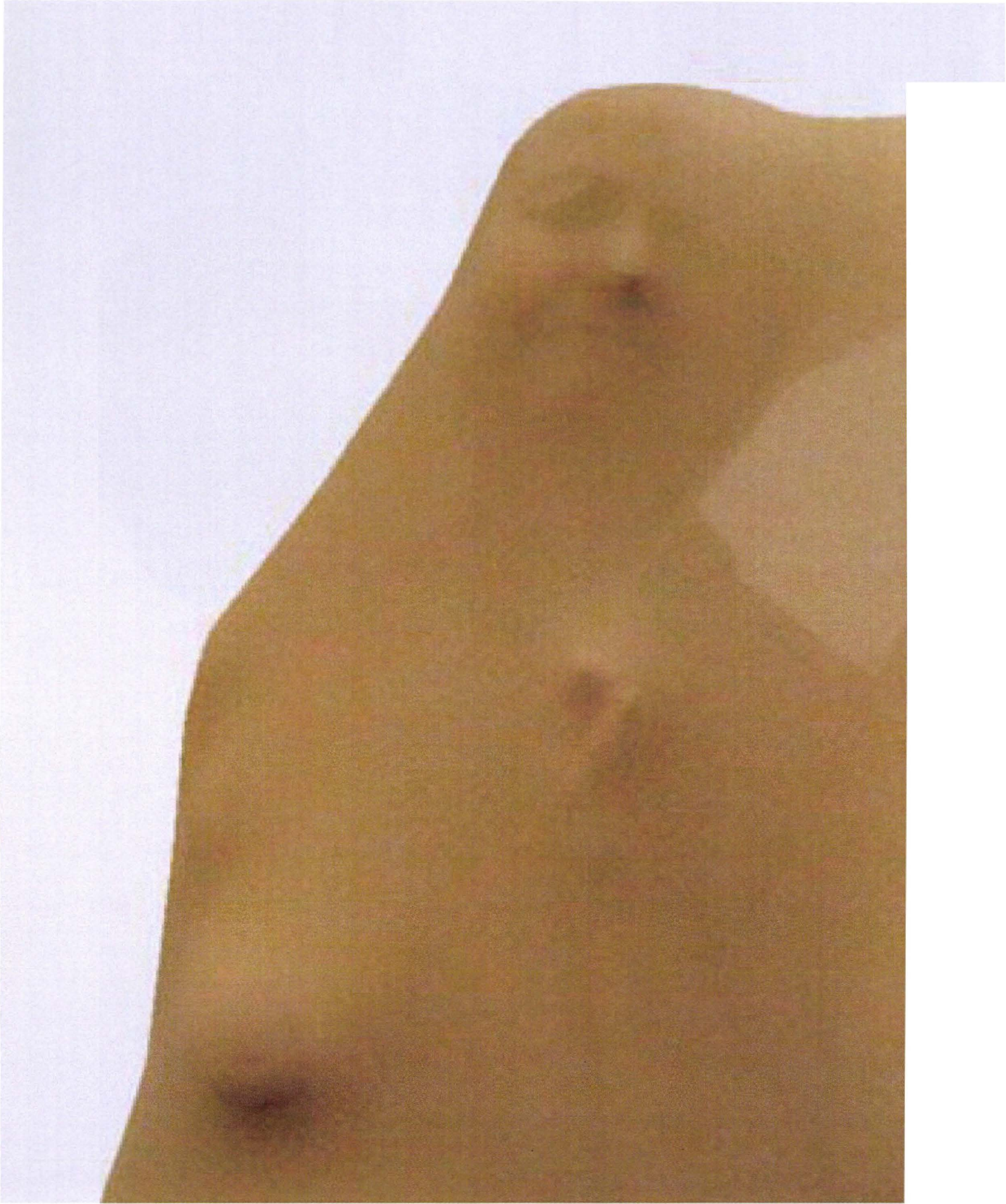


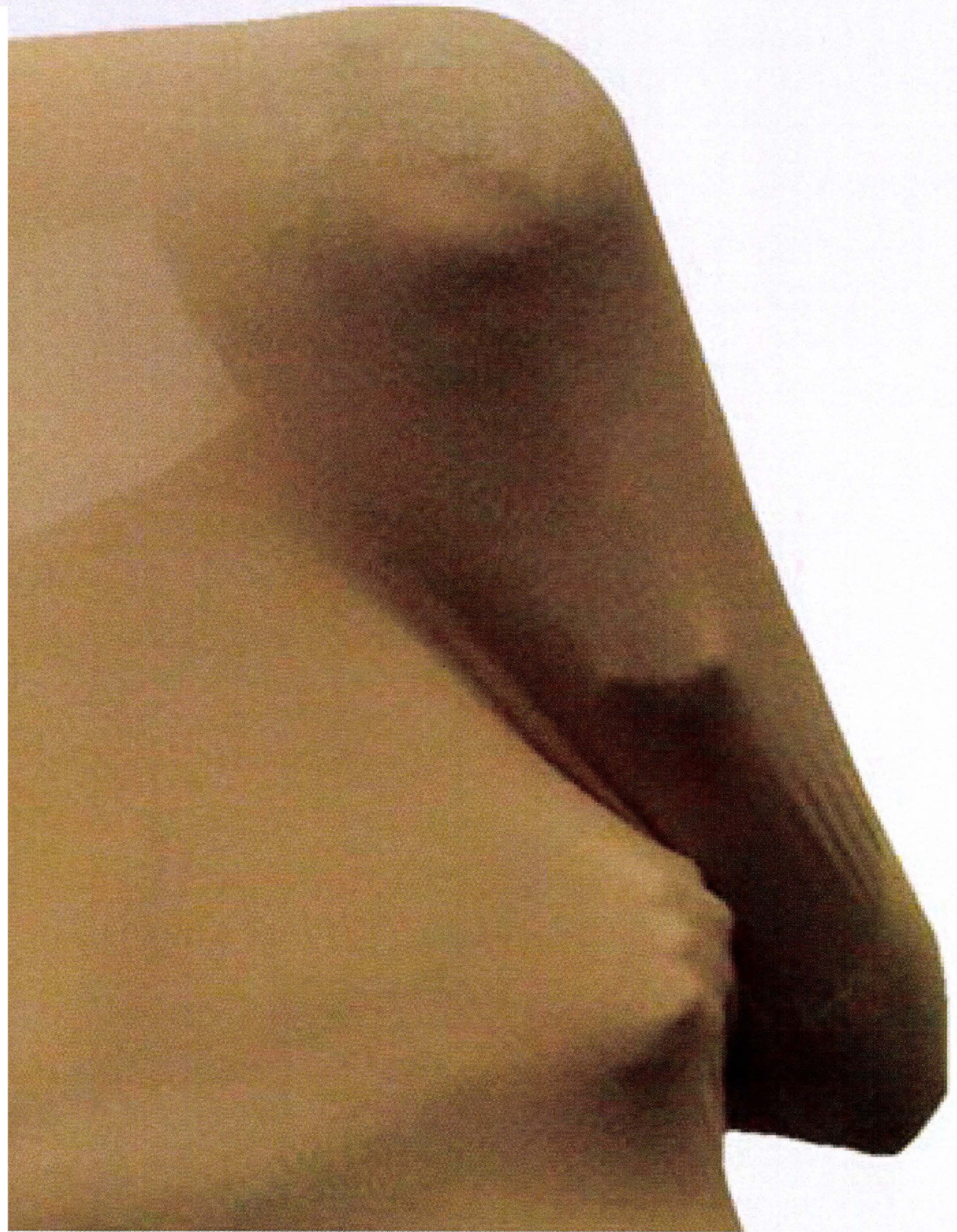
Unité duelle 2003
photographie numérique
30 x 20 cm





Unité duelle 2003
photographie numérique
30 x 20 cm



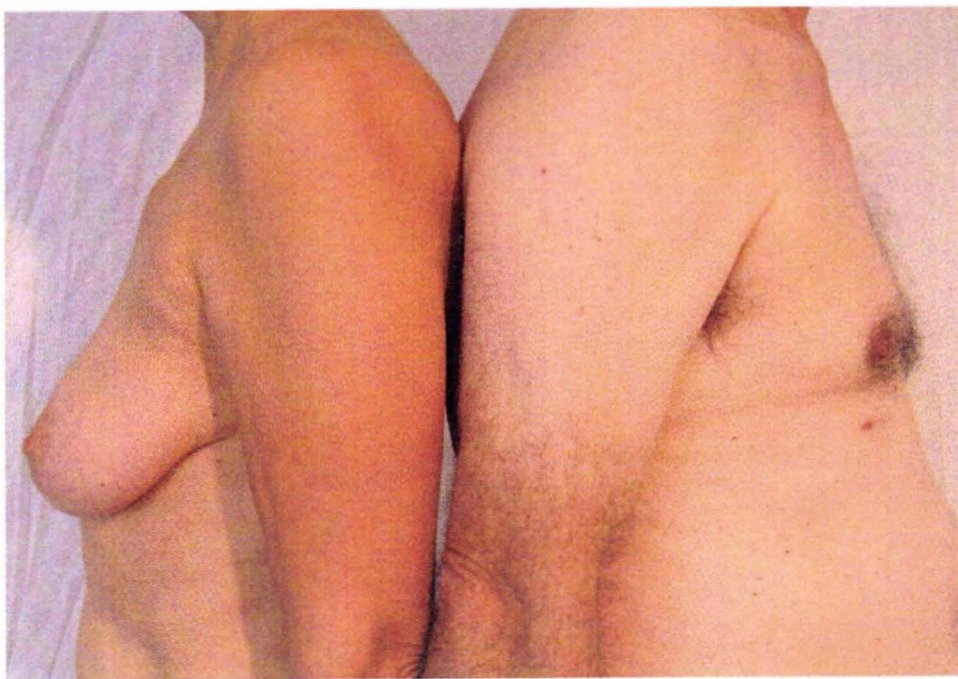
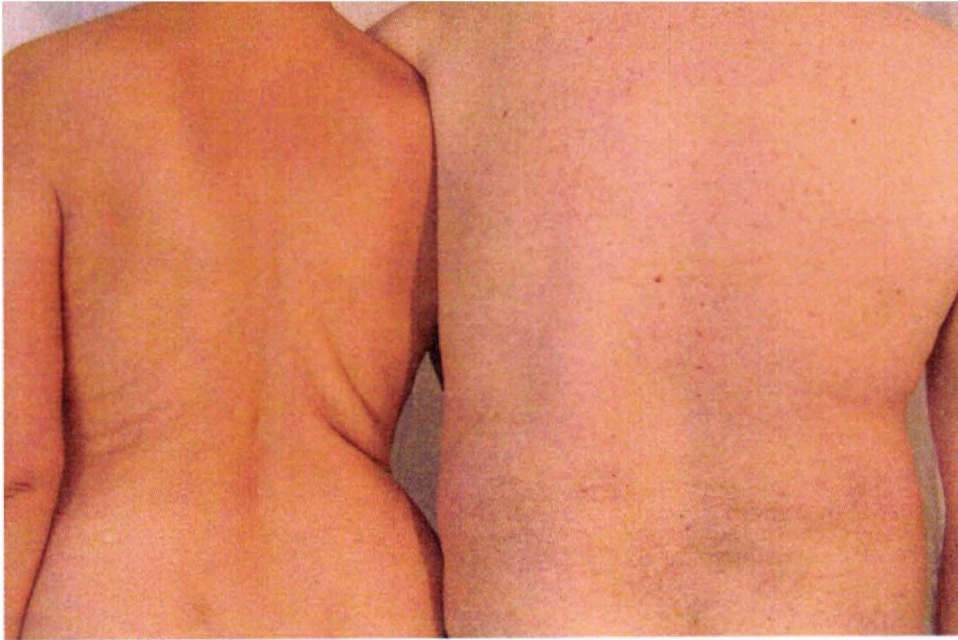


Unité duelle 2003
photographie numérique
30 x 20 cm





Unité duelle 2003
photographie numérique
30 x 20 cm



Incorporations

Je décide d'inciser l'enveloppe factice, afin de libérer les corps qu'elle contient. Mais je ne les désolidarise pas pour autant. Pour cela, je crée des photomontages où je mêle la peau de ma mère à celle de mon père. L'épiderme est toujours le liant qui les réunit mais, cette fois il est devenu chair.

La physionomie de leurs corps est attractive.

Ce sont des sujets vieillissants.

Leur peau est détendue.

Leurs muscles ont fondu.

Ils ont pris du poids.

Ils ont des rougeurs,

des marques de bronzage,

des poils,

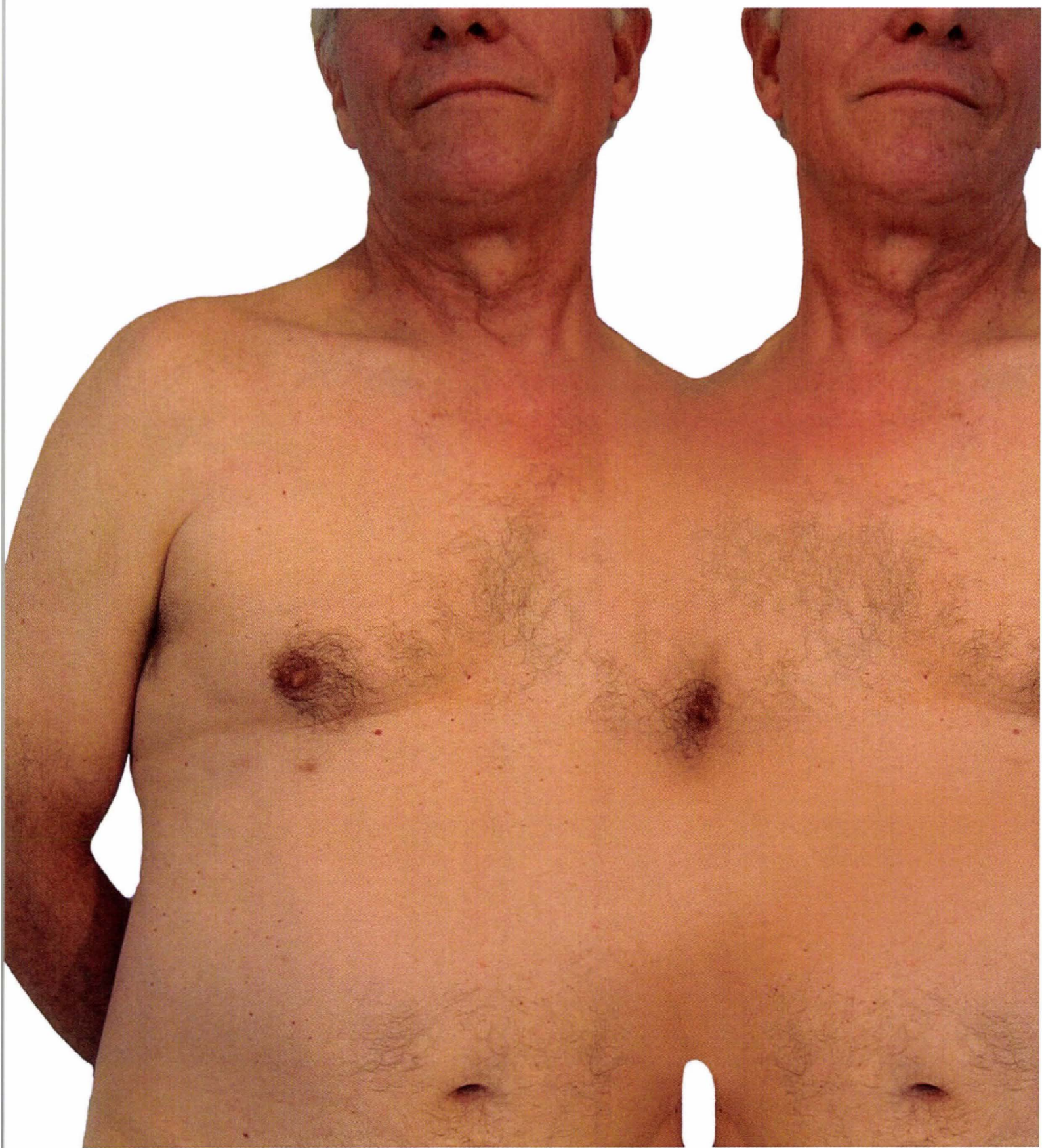
des grains de beauté,

des cicatrices, ...

Toutes ces imperfections vont à l'encontre des critères de beauté actuels.

Pourquoi n'ai-je pas choisi des corps jeunes et bien faits ?

Je n'en vois pas l'intérêt.



Incorporation 200
photomontage numérique
45 x 30 cm



Parmi ces incorporations, le premier cliché représente une anatomie siamoise imaginaire.

Mon père me sert de modèle.

Je duplique son image afin de créer un jumeau virtuel.

Selon la classification tératologique, cet être double n'existe pas.

Afin de lier ce couple irréel, je fais disparaître les bras gauches, en les recouvrant d'un pan de peau.

Je place le point de rencontre entre ces deux corps au niveau d'un téton central.

C'est à partir de celui-ci que se déploie ce corps papillon.

Le cadrage de ma composition, dans la partie supérieure, coupe le visage de mon père, afin de conserver son anonymat.

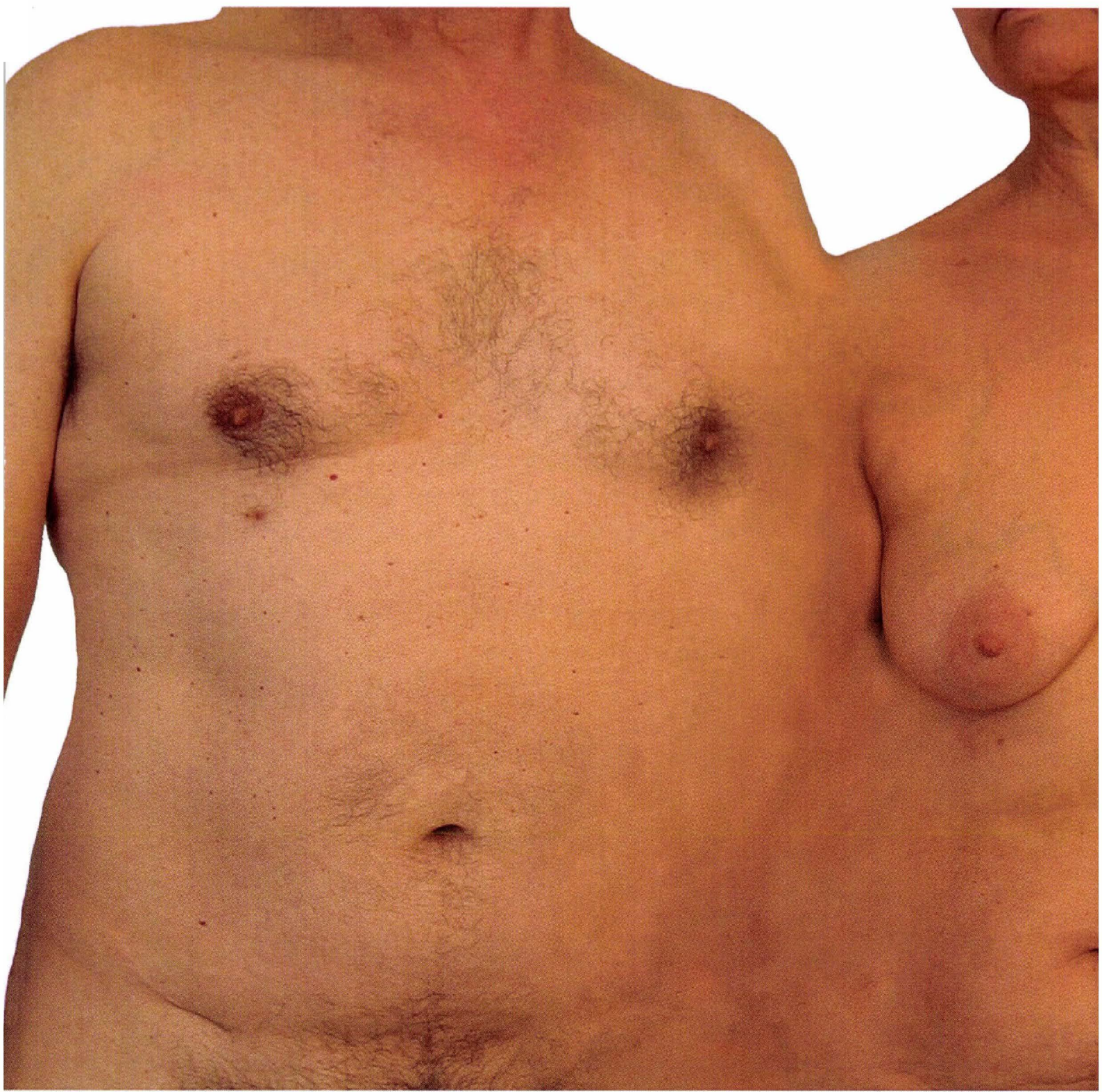
Dans la partie inférieure, l'image s'arrête sous les nombrils, en ne découvrant pas la région des sexes.

Ce corps duel possède quelques variations dans la tonalité et l'éclairage de la peau.

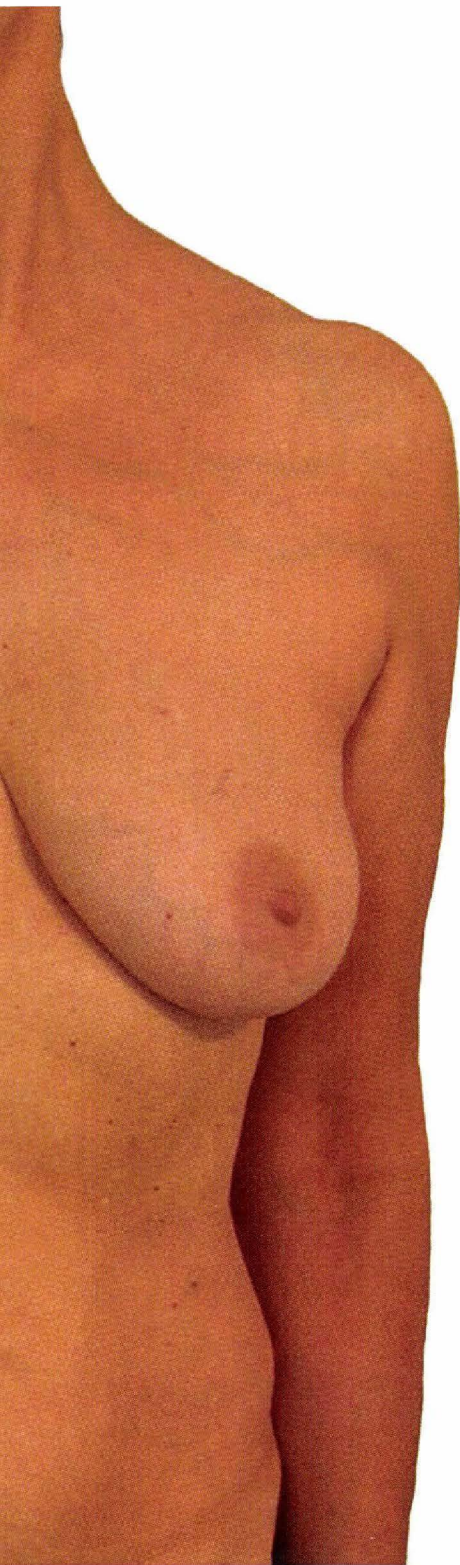
Le tronc est plus clair que les avant-bras et les têtes.

Les vides laissent entrevoir un fond blanc sans texture, ni ombre.

Ces espaces neutres accentuent la symétrie de l'image.



Incorporation 200.
photomontage numérique
45 x 30 cm



Le second photomontage figure une interpénétration des chairs de mon père et de ma mère pour former un premier être androgyne.

Pour réaliser ce montage, je place côte à côte mes parents afin que leurs bras gauches se superposent. Je gomme ces bras en les dissimulant sous une couche épidermique.

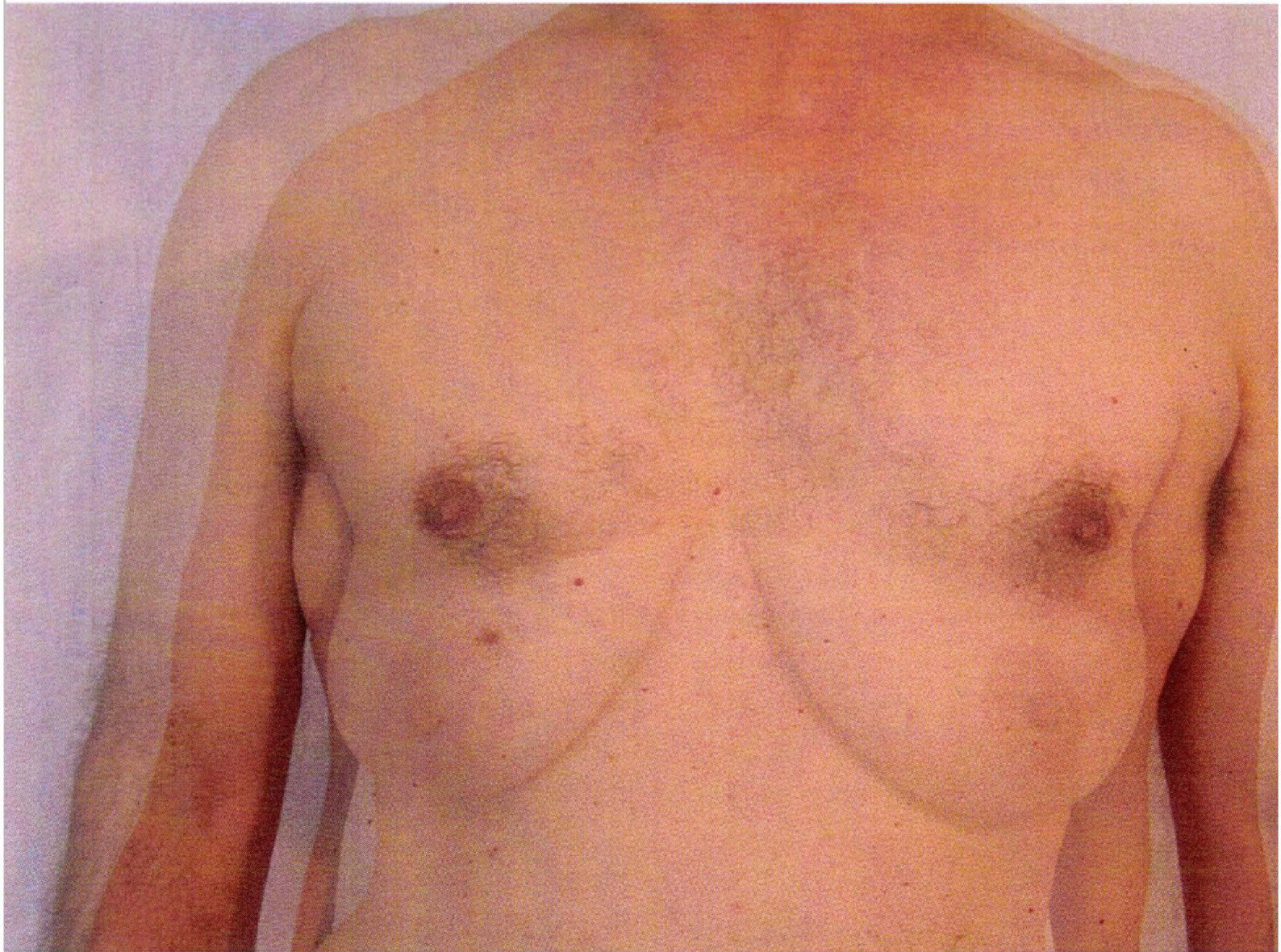
Grâce à diverses manipulations de l'image, je pétris cette matière.

Le cadrage serré annule les têtes et les sexes, mais la différenciation sexuelle est signifiée par la poitrine féminine et les différences de corpulences.

Il n'y a pas de symétrie dans cette image.

Ma mère, étant plus petite que mon père, la coupe supérieure ne se situe pas au même niveau. La tête de mon père est inexistante tandis que celle de ma mère est tranchée sous sa bouche.

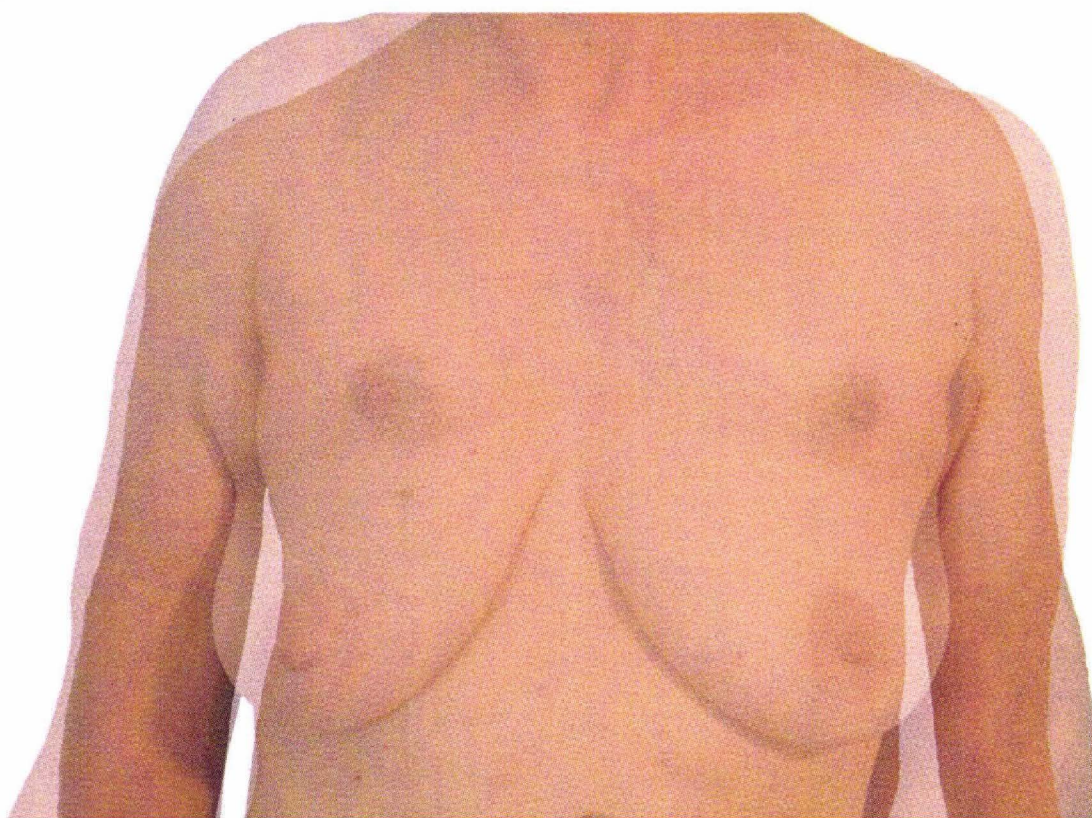
Au regard de la science, cette anatomie androgyne n'existe pas. Je la compare à la troisième espèce de la forme primordiale des hommes, décrite, par Aristophane, dans *Le Banquet* de Platon.



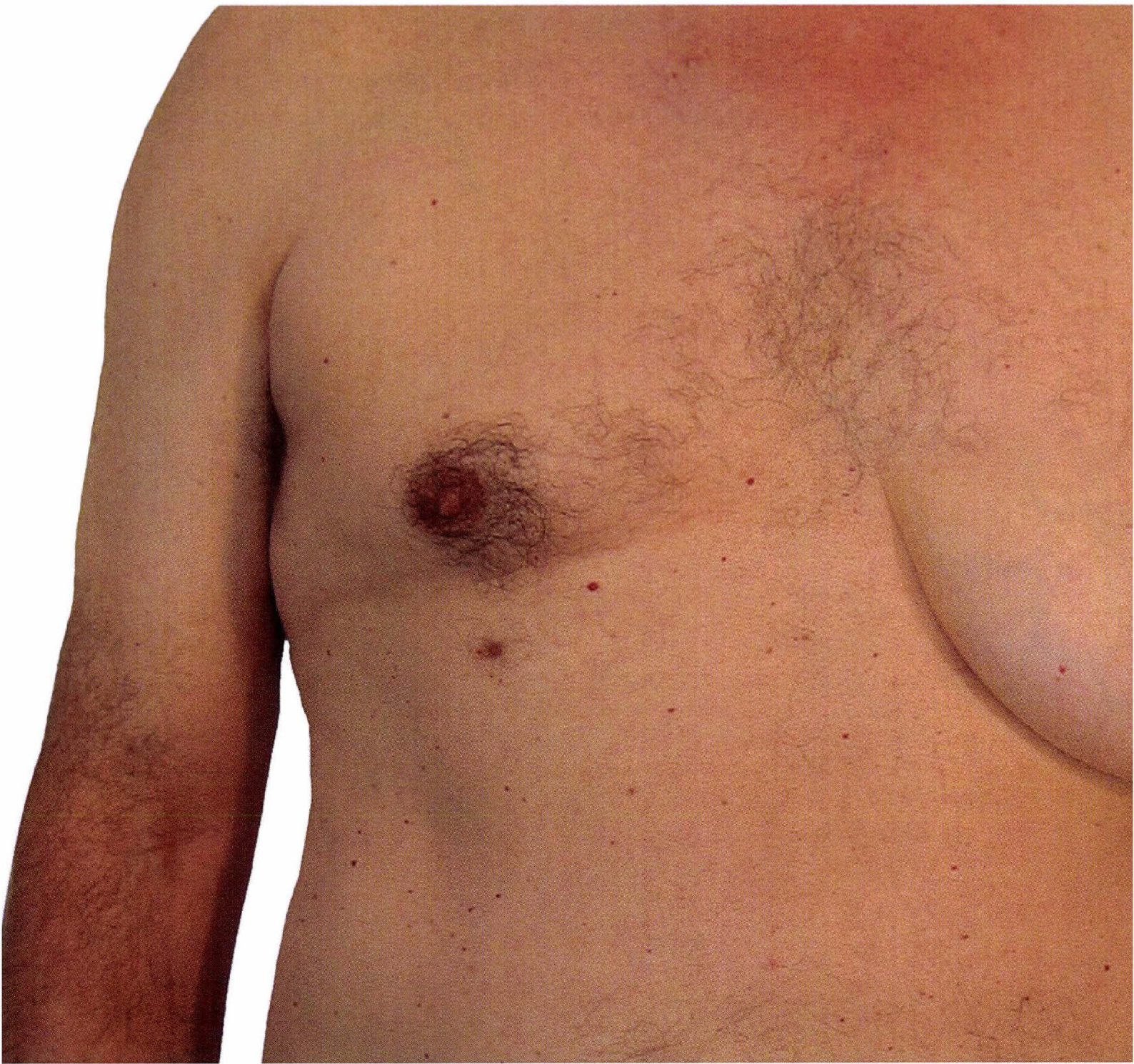
J'imagine un troisième corps.

En effectuant diverses manipulations d'images, je superpose le buste de ma mère sur celui de mon père et inversement, en réduisant l'opacité de chacun.

Ces images sont attractives mais elles ne me procurent aucune satisfaction.



Expérimentations Incorporation 2005
photomontage numérique



Incorporation 200
photomontage numérique
45 x 30 cr



Je décide de découper virtuellement au scalpel le sein gauche de ma mère, afin de réaliser une reconstruction mammaire sur la poitrine de mon père.

En lui attribuant ce sein étranger, je féminise son anatomie.

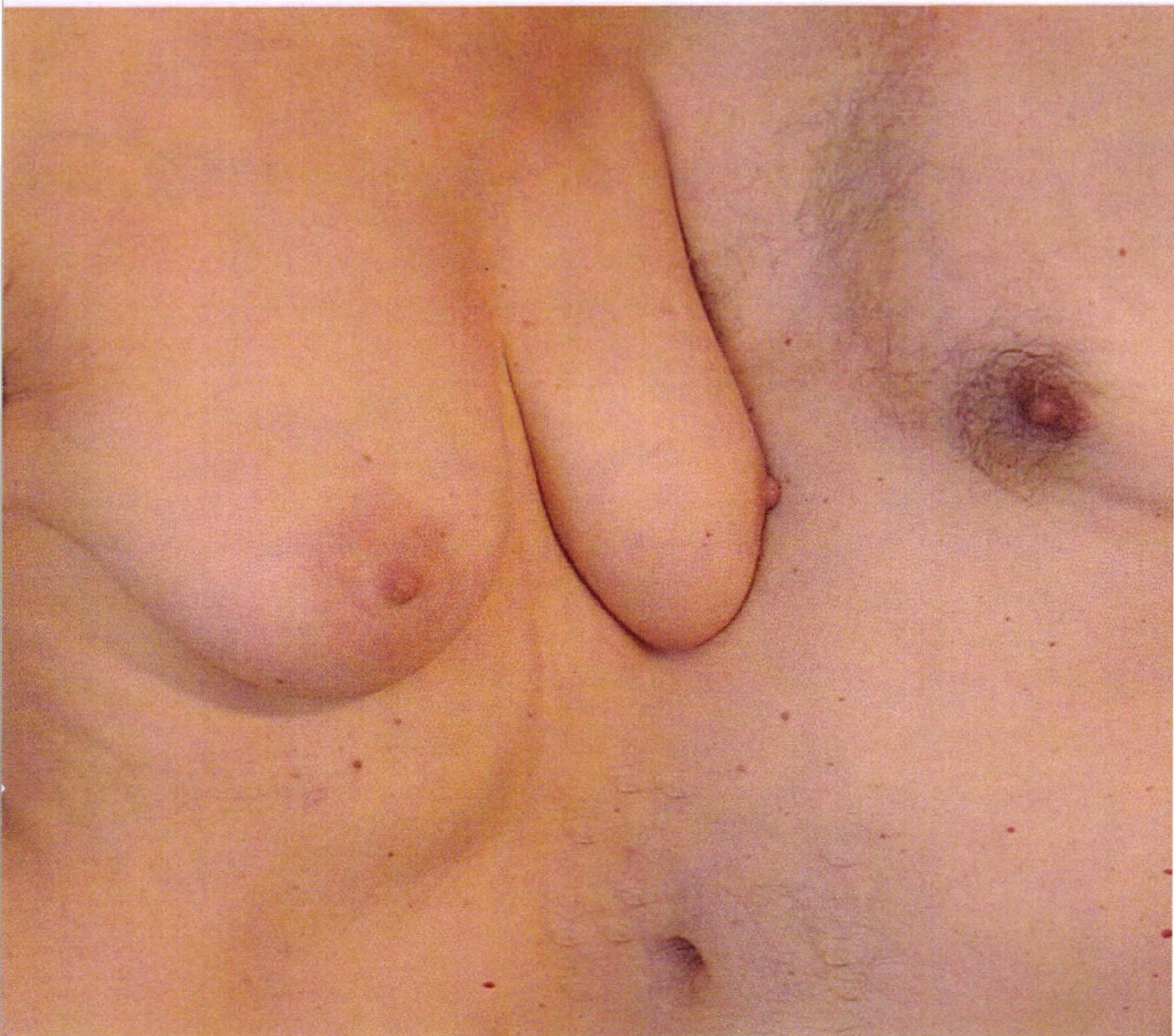
Il devient intersexué.

Sans perdre sa masculinité, il se féminise.

Quelques uns de ses poils viennent recouvrir le sein que je lui ai incorporé.

A la différence des deux autres clichés, j'emploie une nouvelle technique.

Une divergence radicale apparaît car le corps présenté n'est plus double mais unitaire. Néanmoins, il comporte toujours deux identités sexuées bien démarquées l'une de l'autre.



Incorporation 200
photomontage numérique
45 x 30 cr



Enfin, je compose une dernière image en positionnant légèrement de profil leurs deux corps.

Le sein gauche de ma mère vient se déposer sur le haut du ventre de mon père.

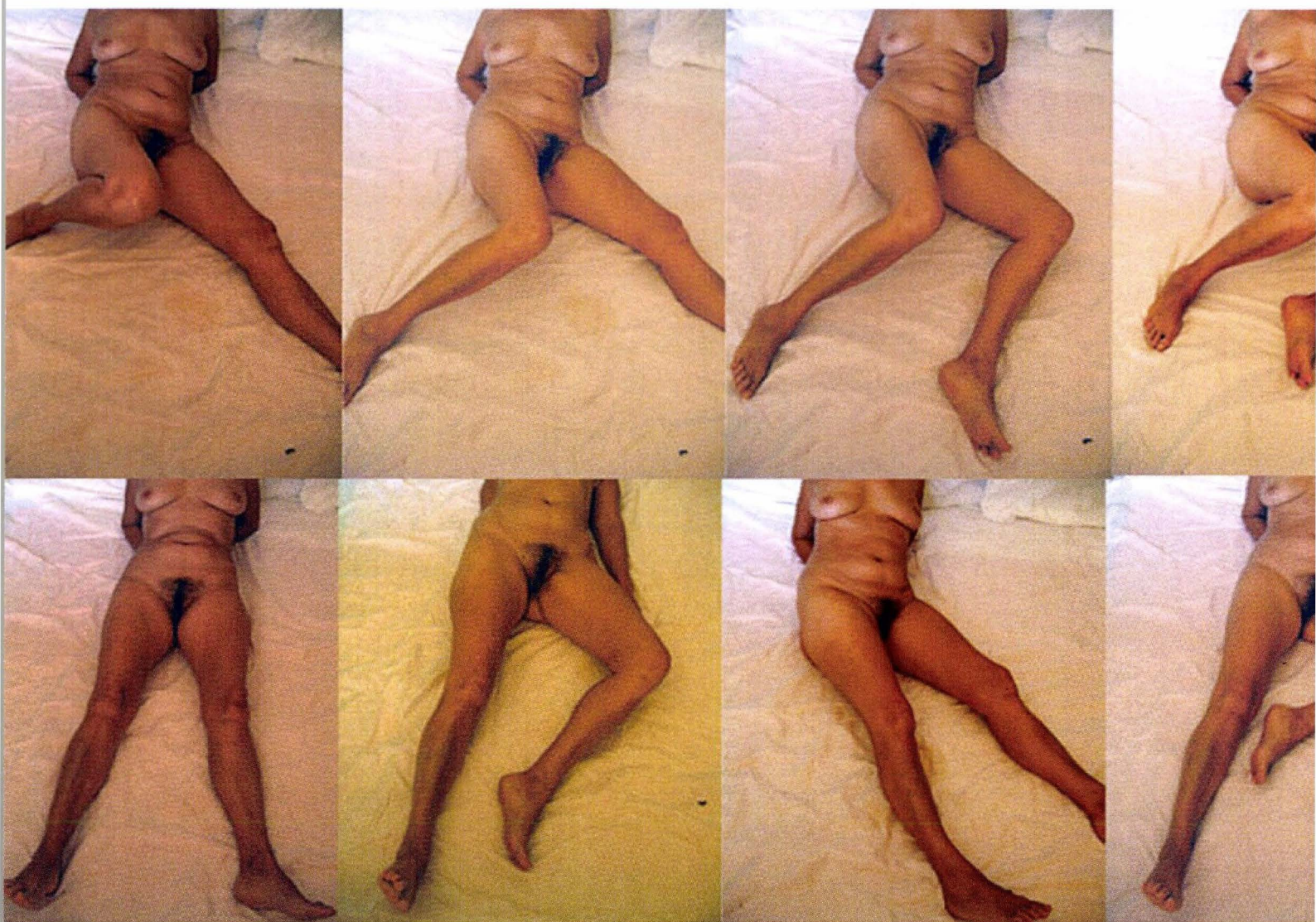
Le ventre de mon père se mêle à celui de ma mère.

Ma mère perd son nombril, et gagne quelques poils de mon père sur le ventre.

Il n'y a plus de limite entre leurs deux corps. Leurs ventres fusionnent.

La chair recouvre la totalité de l'image.

Ce visuel me fait penser aux empilements de corps adipeux que Jenny Saville représente en peinture. Dans ses toiles, la chair n'a plus de tenue et s'étale comme une masse informe. Le corps humain, ainsi exhibé, est comparable aux carcasses d'animaux qui s'entassent dans les abattoirs.



Ectromélien pygomèle 2008
recherche plastique
série photographique

Ectromélien pygomèle

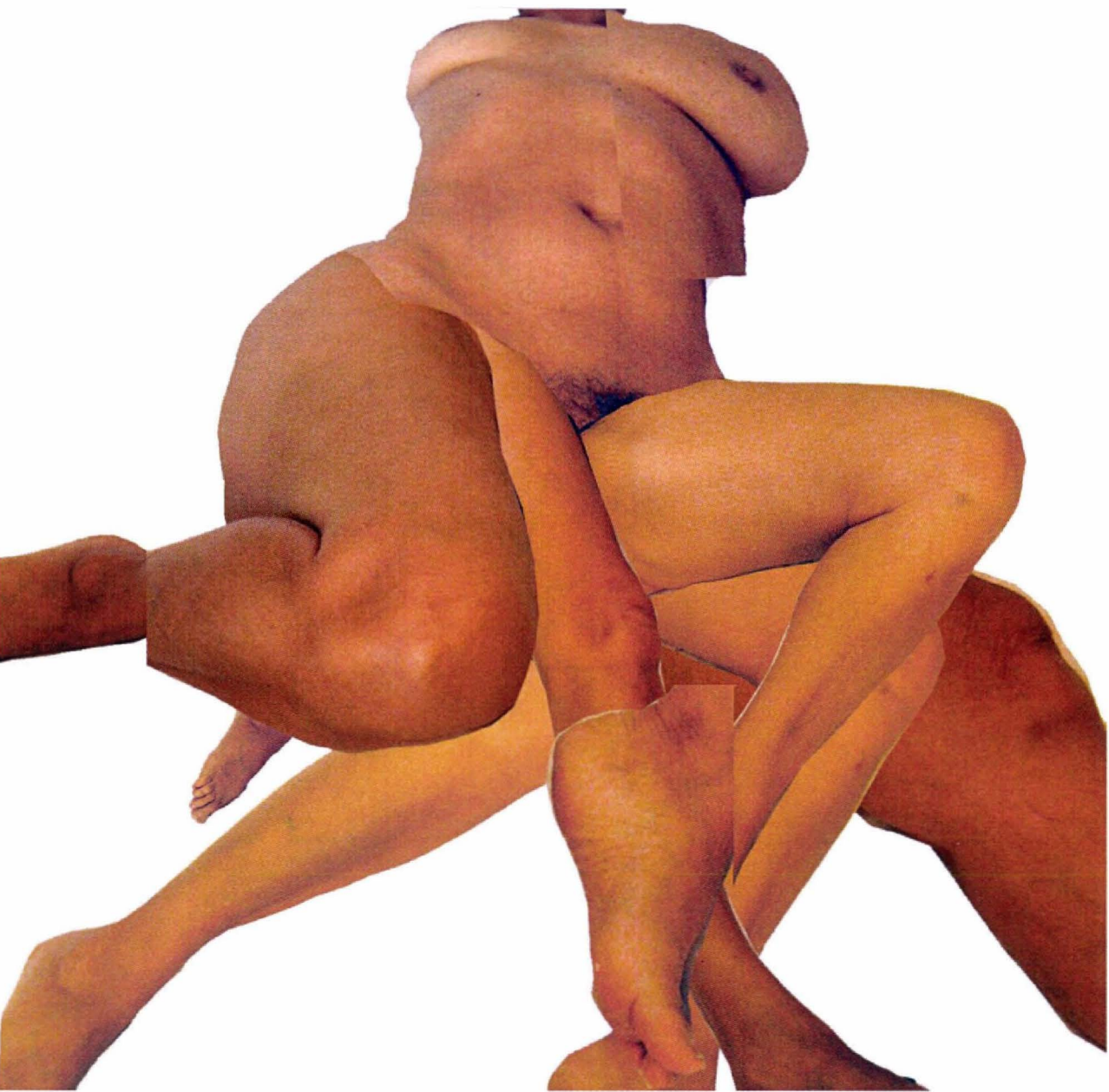
Le découpage du corps réapparaît dans ma pratique de plasticienne, mais cette fois, il n'est plus question de dissections mais de mutilations.

Un matin, je demande à ma mère de poser nue à nouveau devant mon objectif.

Elle s'allonge sur un drap que j'ai étendu au sol.

Selon mes directives, elle prend plusieurs poses en modifiant à chaque fois la position de ses jambes.

Les clichés, placés les uns à côté des autres, sont semblables aux différentes séquence d'un film d'animation.



*Je ressens le besoin de mutiler l'anatomie de ma mère.
Il me faut désolidariser les jambes de son corps pour pouvoir les faire
tournoyer dans l'espace.
Je réalise un premier photomontage où j'assemble cet amalgame de
membres inférieurs.
Même s'ils sont statiques, je crée une impression de rotation.
Je tranche d'autres parties du corps.
Je découpe un pied et le haut du buste sur son côté gauche.
Je déforme l'image en grossissant ou en diminuant certaines zones.*

Je cherche à déstabiliser la perception du spectateur, pour qu'il ait du mal à appréhender et à compter la totalité des jambes. Je veux obtenir un magma charnel confus, fait d'enchevêtrements et de superpositions.

Ectromélien pygomèle,
Mutilation et restructuration corporelle
photomontage numérique

*Cette image photographique ne me satisfait pas.
Je décide de la reproduire en peinture sur un grand format.
Entre temps, je déforme le buste en l'élargissant au niveau des épaules.
Je modifie l'échelle des jambes.
Je coupe certaines parties.
J'en rétrécis certaines et j'en augmente d'autres.
Je change aussi les couleurs.
Pour réaliser ma peinture, je n'utilise que les couleurs primaires : du carmin, du jaune et du cyan, sans oublier le blanc.
Le bleu représente la vascularisation
et le rouge, la chair.
Le jaune et le blanc apportent du contraste à la composition.*

J'intitule cette peinture : *Ectromélien pygomèle*. Cette anatomie féminine, sans tête, se caractérise par l'absence d'un ou de plusieurs de ses membres. Elle ne possède pas de bras. Est-elle comparable aux femmes sans tête ou sans corps que les spectateurs examinaient avec effroi dans les foires et les cirques ?

Cet handicap est compensé par une multitude de membres inférieurs surnuméraires. Suivant les cas observés, ils sont attachés au niveau de la région hypogastrique, derrière ou entre les membres pelviens. Les jambes de ce corps hors norme sont constamment en mouvement. Elles révèlent un magma de chair mouvante et tournoyante. Sa carnation aux tonalités de carmin atteste de son caractère sanguin et de son activité incessante.



Ectromélien pygomèle 2008
simulation de l'application de la couche de
carmin

*Je voudrais que ma peinture ait de la matière, de l'épaisseur.
Mais au cours du travail, la technique picturale s'allège.
Le haut du buste est chargé en densité picturale, les jambes, au contrai-
re, deviennent floues et lisses. J'accroche les veines en utilisant un bleu
pur.
Je force la lumière en rajoutant des reflets blancs semblables à la cou-
leur du fond.
Cette figure monstrueuse n'est ni couchée, ni assise, ni debout.
Elle flotte dans un espace blanc, pur, immaculé.*



Ce corps nu aux multiples jambes est à la fois monstrueux et sensuel. Si l'on est un fétichiste des jambes, comme Pierre Molinier, cette anatomie mouvante peut devenir un objet de fantasme.



Ectromélien pygomèle 2008
acrylique sur toile, 170 x 170 cm



Humanus cervinus 200
photomontage numérique
45 x 30 cm

Humanus cervinus

Mon intérêt pour le corps double évolue.

Désormais, je désire donner une identité animale à l'homme.

Pour cela, je me rends au Musée d'Histoire Naturelle.

Après avoir reçu l'accord de la conservatrice, je fais sortir des vitrines, trois cervidés, un agneau à deux têtes et un crâne de moutons siamois craniopages.

Je choisis ces spécimens car ils sont en mauvais état.

Je n'ai pas souhaité photographier des animaux vivants.

Il me fallait des animaux desséchés, décharnés, dont la peau avait été retirée et recousue sur un fac-similé de corps.

Avec le temps, la peau de ces bêtes s'est rétractée.

Je peux entrevoir des cicatrices d'où sortent quelques brins de paille.

Pour réaliser mon montage photographique, j'utilise de nouveau un cliché de mes parents.

Cette fois-ci, je leur tranche la tête et je la remplace par celle des deux cerfs taxidermisés.

En réalisant ce collage, j'ai l'impression de redonner la vie à ces morceaux de carcasses animales.

Je leur donne une expression.

Le mâle que je fusionne au buste de mon père lève la tête, tandis que la femelle que j'attache au corps de ma mère tourne la tête vers la gauche.

Pour obtenir une meilleure incorporation, je superpose un calque de poils animaux sur la peau de mes parents.

Dans le fond de cette image, je compose un paysage boisé, où différents plans s'entremêlent.

Afin d'uniformiser ces corps hybrides, je transforme les couleurs pour leur donner un ton sépia.



Ibrida

Cet ultime photomontage m'inspire.

Je décide de créer une sculpture aux caractéristiques mi-humaines, mi-animales.

Je fabrique un buste de femme en terre d'argile blanche, sur lequel je modèle une tête de biche.

Il fait chaud, le séchage est rapide.

D'un jour à l'autre, des fissures apparaissent.

Au départ, cela me contrarie.

Mais, plus les craquelures se multiplient, plus elles ne font penser à des veines, comme si une vascularisation de cette créature était en cours.

Ibrida 2008

bois, fil de fer, terre d'argile, acrylique, paraffine, pigments
42 x 21 cm x 13 cm



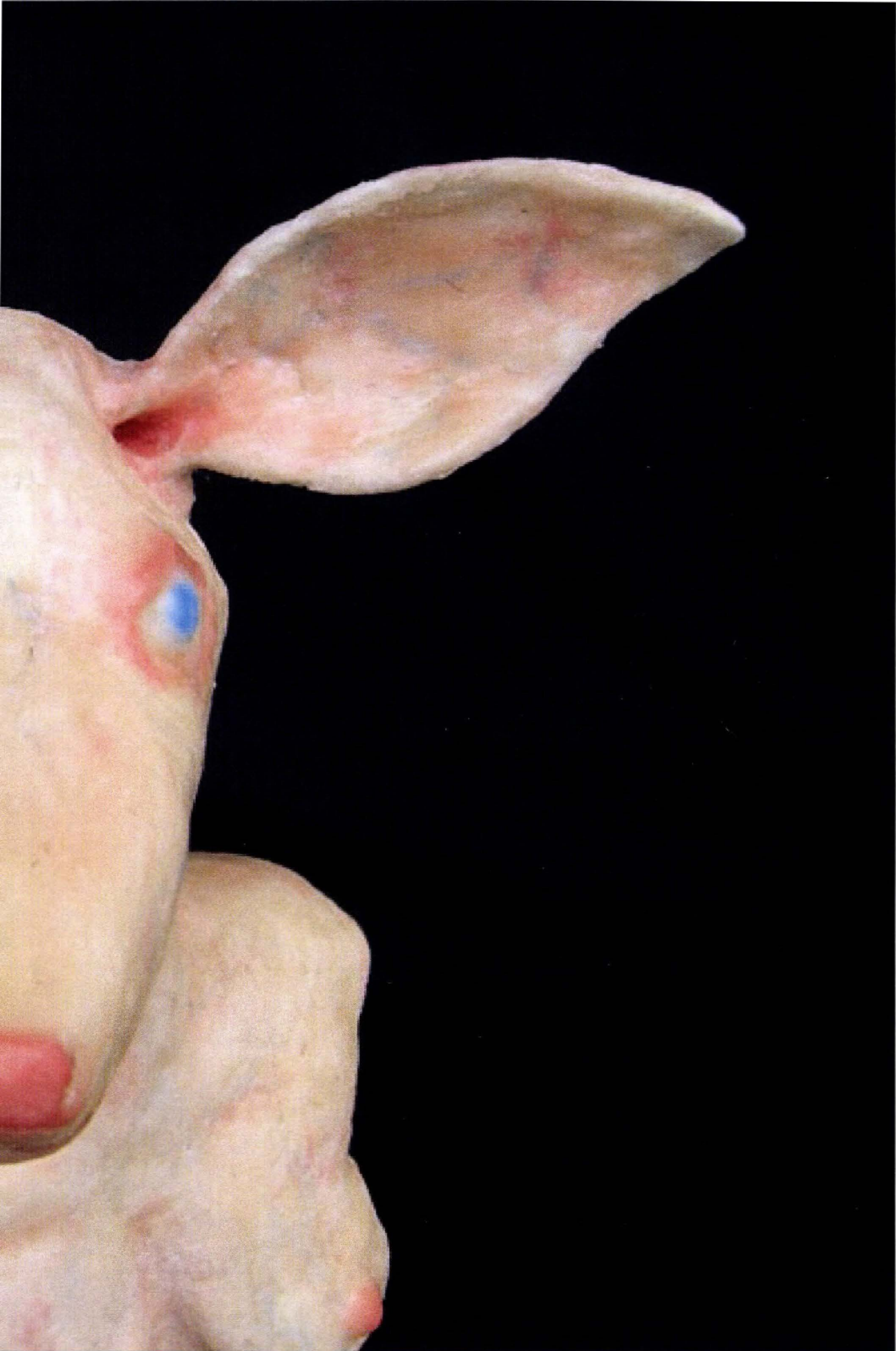


Ibrida 2008

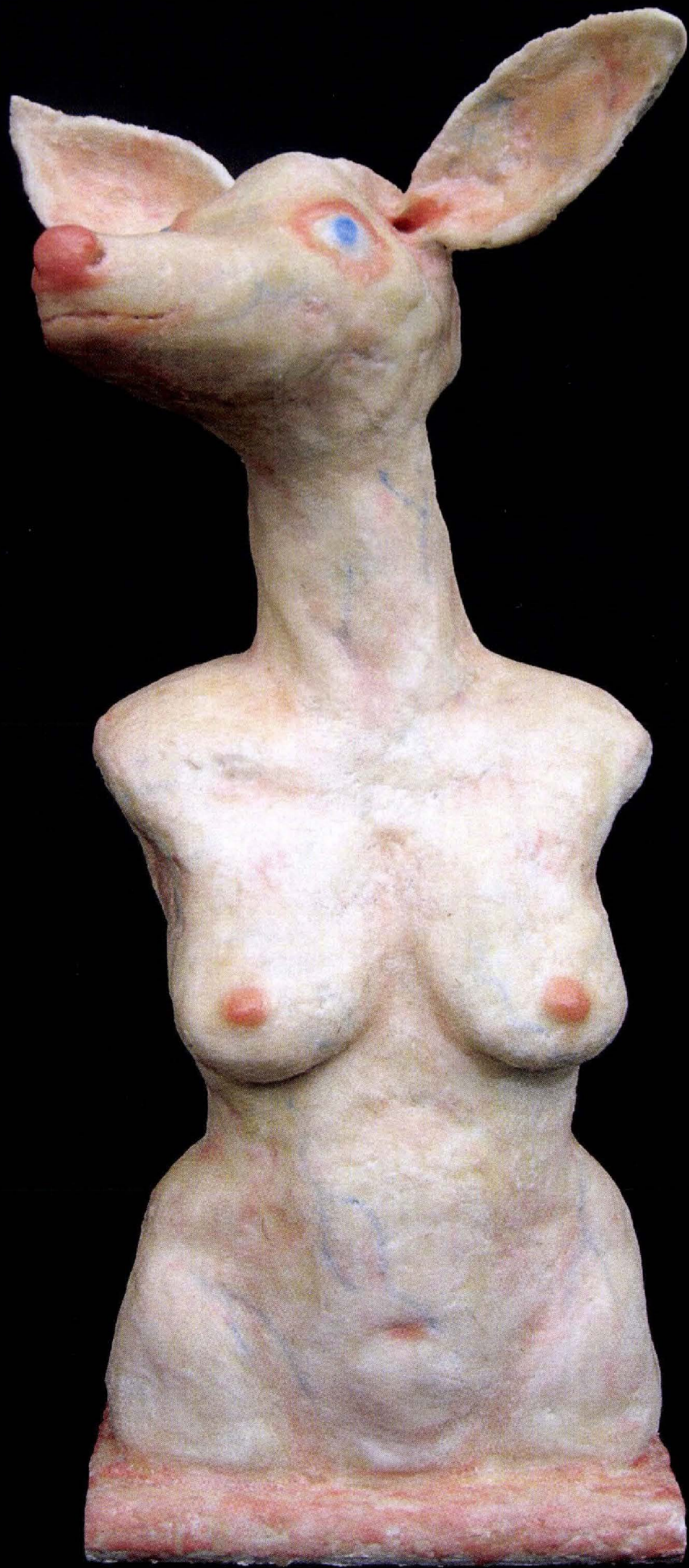
bois, fil de fer, terre d'argile, acrylique, paraffine, pigments

42 x 21 cm x 13 cm





Ibrida 2008
bois, fil de fer, terre d'argile, acrylique, paraffine, pigments
42 x 21 cm x 13 cm



A la fin du séchage, je les colorise en les recouvrant d'une peinture acrylique bleu cyan. *Ibrida* se situe dans un entre-deux identitaire. Elle est humaine de par son buste féminin, mais ne l'est plus lorsque le regard se fixe sur la tête. Il en est de même pour la partie animale. Sa tête a bel et bien la morphologie de celle d'un cervidé mais elle a perdu son pelage. Ses yeux sont devenus bleus et n'ont plus de pupille. Est-elle aveugle ? Non. *Ibrida* est en train de muter. Pour lui donner une peau humaine, je l'ai recouverte de paraffine pigmentée, et afin que l'on distingue clairement ses veines, j'ai passé une fine couche de cire. Au cours de cette application, le pinceau, plongé dans cette matière en ébullition, a perdu quelques poils, qui lors du refroidissement, se sont retrouvés prisonniers. Sont-ils un vestige du pelage animal ? Le hasard a bien fait les choses. Je ne m'attendais pas à ce résultat. *Ibrida* est une créature monstrueuse, pourtant elle m'inspire une certaine sérénité. Sa truffe, le contour de ses yeux, le bout de ses tétons et l'intérieur de ses oreilles sont d'une couleur tendre, rose oranger, qui amplifie sa féminité et contraste avec le bleu de sa vascularisation cutanée, mais aussi de ses yeux.

Je la trouve belle.

Ibrida 2008

bois, fil de fer, terre d'argile, acrylique, paraffine, pigments

42 x 21 cm x 13 cm

Aurélie Martinez tient à remercier tout particulièrement **Lydie Pearl**, ses parents : **Josette Martinez** et **Raphaël Martinez**, son frère : **Julien Martinez**, **Claire Guiral**, **Philippe Poirier**, **Philémon Poirier**, **Séverine Magdeleine**, **Sandrine Lustenberger**, **Michael Geyre**, **Igmard**, **Eliot** et **Biscotte**.

Une histoire des choses cachées sous la peau

