

Bernard Lafargue **Dans l'œil de la bête**



“Les animaux aussi ont une histoire, mais c’est nous qui l’écrivons avec nos affects et nos représentations... Le réel est ailleurs.”

Boris Cyrulnik, “Les animaux humanisés”, *Si Les lions pouvaient parlaient*, sous la direction de Boris Cyrulnik, Gallimard, Quarto, 1998, p. 23.



“Nous croyons à l’existence de devenirs-animaux très spéciaux qui traversent et emportent l’homme et qui n’affectent pas moins l’animal que l’homme.”

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Éd. Minuit, 1980, p. 290.

“Le fascisme commence quand on insulte un animal, voire l’animal dans l’homme.”

Jacques Derrida, relisant Adorno et Horkheimer (*La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 268-279), dans son discours du 22 septembre 2001, Francfort, à l’occasion de la réception du prix Theodor-W-Adorno.

En faisant débiter sa fantastique épopée de L’Esprit par une première étape artistique dite du “symbolisme irréfléchi”, où Dieu fait le paon, la vache, le singe, le sphinx, etc., layettes animales d’Orient dont il n’aura de cesse de s’extirper au prix d’un travail forcené de purification, certes beau et spirituel, mais, *in fine*, “articide”, l’esthétique hégélienne établit, avec une profondeur remarquable, les liens indissolubles qui accordent Dieu à l’artiste et à l’animal dans un mariage passionnel et loufoque, que seule la mort de l’un des trois pourra dissoudre. Dans son premier âge, Dieu est un artiste animalier; une bête d’art amoureuse et monstrueuse, un sacré animal mieux encore qu’un animal sacré, dans le genre homard deleuzien¹, fluent, sans organes bien fixés, audacieux, extravagant et, par voie de conséquence, propre à toutes sortes de transformations et rhizomes; une chimère en quête de l’ange qui l’emportera au ciel, quitte à y monter depecée et décharnée. Irréfléchie, vaniteuse et prétentieuse comme le corbeau et la grenouille des fables, donc! Si Dieu veut devenir Le Pur Verbe qu’il prétend être, il doit d’abord faire l’artiste (en) bête. Non pas une bête en vérité, mais

une kyrielle de bêtes. Des bêtes à la fois “molaires” et “moléculaires”, pour reprendre la distinction si heuristique de *Mille Plateaux*, à mes yeux le meilleur livre sur la merveilleuse et terrible animalité des hommes et la merveilleuse et terrible humanité des bêtes. Les animaux, presque tous les animaux, selon des degrés de vocation variable à l'unicité ou à la multiplicité², précisent Deleuze et Guattari, se plaisent tout aussi bien à prendre la pose molaire et majestueuse du grand homme fondateur de clans ou d'états qu'à entrer dans la fugue de “devenirs-rhizomes”, moléculaires, discrets sinon imperceptibles, d'essaims, de hordes ou de meutes grouillant d'affects, “lupulant et pouloulant” d'intensités. D'autant plus que les rôles changent et s'inversent, au cours de l'histoire des animaux, que les hommes écrivent, Boris Cyrulnik le rappelle justement, d'après le cours de leurs affects et de leurs représentations³.

Toutefois, si l'histoire du monde a commencé par la beauté animale de l'art, celle-ci n'a, selon Hegel, qu'un temps: celui de la petite enfance. Une fois l'ultime Dieu-Bête mort en agneau au Golgotha, car le philosophe du Savoir Absolu conserve, on nous permettra de sourire un peu de l'accent paroissial de son *aufhebung* spirituelle, les croyances d'un protestant formé au séminaire de Tübingen, l'art est voué à la bêtise. Plus précisément, au jeu ridicule de la bête, qui ne remonte plus de son linceul que pour rire. Non pas le grand jeu rieur de l'enfant de Zarathoustra, qui succède au blatèment obséquieux du chameau ou de l'âne bâtés et au rugissement nihi-



Cremaster IV. Le Bélier Loughthou.

liste du lion, mais une petite blague – *witz* – de perroquet ou une mimique de singe gâteaux, rabachée *ad psittacum*, “éculée et nulle”, pour le dire cette fois-ci avec les mots choisis de nos derniers grands penseurs néo-hégéliens de la vacuité d'un art contemporain “exposé aux sains rejets” d'un “peuple résistant”, car assagi, leurs profondes recherches anthropologiques nous le donnent à croire, par la vision du journal de 20h, à la fois prière et tisane du soir quotidiennes. Une vraie potion de Panoramix, selon Jean Baudrillard et Nathalie Heinich⁴, le couple vedette des druides résistants de la société de téléconsommation

gauloise et du “triple jeu” de l’art contemporain, qui n’en est, sociologie bien appliquée oblige, que le pitoyable simulacre.

Nonobstant, à la différence du philosophe du Savoir Absolu et de ses nombreux émules au gris savoir de chouette, habiles à faire de l’art une activité, certes enjouée, intelligente, formatrice et, somme toute, merveilleuse en son temps, mais primitive, infantile et, somme toute, dépassée et obsolète aujourd’hui à l’ère mature du pur concept, l’esthéticien peut s’autoriser à se moquer quelque peu de ces Esprits endimanchés d’Absolu, que trahit ici ou là un patois berlinois ou saint-Germain. Se délivrant de son “naturel philosophe”, dressé depuis sa tendre enfance, dans l’académie platonicienne, à contempler, tous sens fermés au monde sensible, les Idées pures, immuables et intelligibles du Beau, du Vrai et du Bien, en se gaussant des hommes du commun, qui pataugent avec les bêtes dans “le bourbier sensible”, il en viendra à penser tout au contraire que c’est l’Absolu qui date, et que l’âge de l’art se prolonge indéfiniment. Enivré par l’air vivifiant de ce “gai savoir”, il en déduira sûrement que l’art n’a pas d’âge, et que l’art animalier si prégnant et troublant du présent nous invite à relire et goûter, avec une curiosité à la fois plus ouverte et sereine, l’art animalier du passé! Non pas comme une forme symbolique primitive et dépassée d’hurluberlu, mais tout au contraire vivante, car intemporelle et intempestive. Il pensera peut-être alors que l’art, à l’image de l’amour philosophe de Diotime célébré par Socrate lors d’un fameux banquet de dupes, est une chrysalide éternellement jeune; toujours en quête de nouveaux amants, de nouvelles liaisons, de nouvelles expériences, de nouvelles ruses, de nouvelles figures, de nouveaux masques, de nouvelles chimères. C’est dans cet esprit, indélébilement esthétique, que la multiplicité des pratiques artistiques animalières remises en avant par les artistes de ces cinquante dernières années, dans une sorte d’éternel retour – *aufhebung* nietzschéen? –, loufoque donc, du “symbolisme extravagant de l’imaginaire hindou”, qui ne va bien sûr pas sans appâter dans son sillage une foulditude de bêtes d’art affamées, quoiqu’accommodées et privées de toute pensée, nous conduit à interroger l’Esprit animal de l’art.

Mises à part quelques périodes iconoclastes, heureusement relativement brèves, dont *Le Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch résume on ne peut mieux la terrible utopie purificatrice et universaliste, les artistes ont fait de l’animal une de leurs sources d’inspiration les plus constantes et les plus fécondes. Dans cette parade merveilleusement variée de figures animalières, je distingue deux types dominants de

motifs, qui relèvent de deux ordres de raisons; même si ces deux séquences en viennent à se croiser à des moments-clés de l'histoire, pour mettre en évidence la nature fondatrice et paradigmatique de tel ou tel animal plus ou moins fabuleux, et orienter, ici ou là pour un certain temps, ce que je nommerai, avec Deleuze et Guattari, un devenir-animal de l'art et de l'homme, molaire et impérieux dans la mise en place de la hiérarchie axiologique de son bestiaire, quoique nomade et moléculaire dans son goût pour le rayonnement et la dissémination par rhizomes⁵. Parmi ces rhizomes, qui sont le plus souvent des variations sur des leitmotivs majeurs, surgissent parfois, ruse diabolique des peuplements par épidémie, contagion ou encore de ces amours contre-nature dont les dieux grecs conservaient jalousement la coutume ancestrale, des hybrides monstrueux ou chimères. Éclatant d'une bizarrerie insolente et d'une audace nourrie de la "volonté de puissance" la plus affirmative dans son ambivalence même, ceux-ci instaurent une "différance" capable d'opérer des petites "dés-orientations" significatives dans la répétition apparente des formes, afin de jouer le rôle de ces mutants sublimes⁶, fondateurs d'espèces et de styles, que célèbrent Geoffroy Saint-Hilaire, Darwin et Nietzsche, dans des perspectives sans doute différentes, mais qui, au fond, se recourent dans leurs pré-supposés hégéliens d'un Absolu spinoziste créateur de lui-même, et, qui plus est, héraclitéen et joueur de trictrac.

16

— Le premier ordre ressortit au champ molaire, symbolique et totémique. Des chevaux, bisons, aurochs et hommes-oiseaux de Lascaux aux chevaux, coyotes, cochons, escargots, lapins-méduses, chimères, centaures, éléphants, trichoptères, etc., des artistes contemporains, la conséquence est bonne, et l'étrange filiation remarquablement prolifique. La scène tragique "du puits" est à l'homme préhistorique, mourant bandant comme un cerf le visage métamorphosé en bec d'oiseau d'avoir étripé son frère de sang qui se vide à côté de lui, ce que le cruel *Théâtre du monde* de Huang Yon Pin est à l'homme d'aujourd'hui, niché dans son *Home Sweet Cinéma* rempli de toutes sortes d'animaux de compagnie castrés et transitionnels, les yeux rivés à l'univers impitoyable des J. R de *Dallas* et autres Rambos en nouveaux Persées. Nourricier ou prédateur, casanier ou nomade, hospitalier ou raciste, généreux ou avaricieux, sociable ou sauvage, grégaire ou individualiste, l'animal totem est à l'image d'une humanité, qui ne semble parvenir à se considérer comme une fin en soi qu'en traitant, comme de simples moyens, une grande partie des autres êtres vivants, voire de certains autres hommes subtilement affiliés, force traités évangéliques et casuis-

tiques à l'appui, à la classe précédente des "naturels", corvéables à merci. L'animal désigné à tel moment et dans tel lieu comme l'Ancêtre totem est également, Freud et Kantorowicz l'ont parfaitement montré, tabou.

C'est avec ce double corps oxymorique de Père/Mère fondateur, glorieux et nourricier, qu'il instaure une civilisation sur le mode d'une "diétesthétique" guerrière et omnivore, organisée en théories taxinomiques et maquillée en sacrifice vital et purification salutaire. La louve carnassière de bronze allaitant les petits Romus et Rémulus mon(s)tre les fondements de Rome et les lupanards de ses marges, comme ses forces centrifuges irrépressibles de conquête et de (dé)territorialisation en quête de nouveaux emblèmes animaliers, parmi lesquels elle rencontrera un étrange petit agneau galiléen, qui la dévorera, alors même qu'elle croyait l'avoir apprêté en croix. Les gerfauts-missionnaires de l'empire chrétien – ces vieilles louves romaines aux crocs pauliniens habiles à prendre des intonations de brebis ou de colombes selon la typologie nietzschéenne –, naissent des œufs de serpents écrasés par L'Enfant-Agneau pour ériger des cathédrales avec les pierres encore fumantes des bestiaires des anciens temples. Les Chiens multicolores couleurs du temps – *Puppies* – de Jeff Koons, qui fleurissent tout le long de la jolie chaîne des musées Guggenheim et frères, jappent, tant en annonceurs qu'en admoniteurs, la force majeure du marché artistique américain et l'irrésistible impulsion de ses multinationales d'animaux palliatifs, à rhizomer toujours plus loin, quitte à se volatiliser, comme la royale grenouille des fables de La Fontaine. Les hybrides monstrueux des Barney, Chapman, Stelarc, Orlan, Kac, Piccinini, etc... nous donnent à voir, dans des galeries transformées en laboratoires, zoos à cabinets de curiosités, la figure-Janus d'un homme-arlequin prothétique et transgénique en hominescence, et en proie aux démons eugéniques des Carrel Folamour. Les expositions postmodernes qui sur le modèle paradigmatique, postmoderne et postcolonial des *Magiciens de la terre*, confrontent, de Paris à Sidney, des pratiques artistiques animalières venues de toute la planète, sur le mode d'un partage pentecôtiste d'exotismes⁷, les porcs diaboliques de l'un partageant la même maison que les cochons éducateurs de l'autre, les dompteurs ou les mangeurs ici devenant les domptés ou les mangés dans la galerie d'à côté, nous donnent à voir que le troisième millénaire sera pa(n)ien, paillettes, créole, "*Brown*"⁸, ou ne sera pas.

— Le deuxième ordre appartient à un champ théorique, que je nommerai, dans l'esprit des travaux de Bachelard et Foucault, "épistémologico-archéologique". On peut y distinguer deux sous-catégories.

• La première, plutôt épistémologique, fait de l'animal un expert en reconnaissance artistique; certains oiseaux, doués d'un œil et d'une oreille aussi fins que purs de tout préjugé et innocents, se retrouvant le plus souvent au tableau d'honneur. À ma connaissance, cette thèse trouve son origine dans le livre XXXV de *L'Histoire naturelle* de Pline. Des petits oiseaux picorant de reconnaissance les raisins peints par Zeuxis à la double fovéa plus perspicace encore des pigeons de Sharon Greene, auxquels Danto⁹ prête des capacités d'expertise artistique bien supérieures à celles des membres du "Projet Rembrandt", notamment pour réattribuer au maître hollandais *Le Cavalier Polonais*, en passant par l'œil de mouche enthousiaste de Diderot-Vertumne, l'oreille de l'esthète kantien purifiée au chant d'un rossignol piétiste ayant appris ses gammes auprès des fontaines originelles d'un Vicaire savoyard, l'œil de pinson "innocent, quoique pré-raf et photographe"¹⁰, de Ruskin, le coup/cclin d'œil de faucon kantio-trotskyiste du douanier Greenberg, a fait école avec la grande réussite que l'on sait, pour venir buter – ou plutôt rebondir – sur la vieille question scolastique des paires d'indiscernables, remise au goût pop du jour par les boîtes Brillo de Warhol, elles-mêmes réouvertes par l'œil gris-analytique d'un "*Born-Again-Blind Philosopher Hegeliano-Duchampien*", perçant sous les habits de paon diderotien d'un fameux critique d'art new-yorkais, répétant, avec le délicieux humour noir des corbeaux d'Hitchcock, combien il se plaît à chanter les charmes très (a)variés de toutes les œuvres d'art qui célèbrent la mort de l'art, au rythme des trompes déliées des éléphants peintres thaïlandais de Komar et Melamid, ses *Sots* artistes de prédilection.

• La seconde, plutôt archéologique, fait de l'animal la muse préférée de l'artiste. La luxuriante beauté de l'univers, celle de la faune surpassant alors celle de la flore quitte à l'engrosser au prix de ces hybridations fantastiques dont l'imaginaire artistique est, Hegel nous le rappelle, incorrigiblement friand depuis ses origines orientales, est à celle de l'art, ce que Le Lit divin de Platon est aux lits empruntés des artisans, ou la gloire infinie du Dieu chrétien à celle du plus parfait des imitateurs de Jésus-Christ. Cette thèse immémoriale, selon laquelle l'art imite l'idée qu'il se fait de La Nature a fait, elle aussi, école, avec un succès considérable, d'Aristote à Caillois. Elle a donné lieu à deux grandes variantes:

— l'art compris comme imitation de la théorie des être naturels, de la nature naturée – *natura naturata* – pour le dire avec la terminologie plus précise de Spinoza.

— l'art compris comme imitation de l'énergie créatrice de la nature: la nature naturante ou *natura naturans*, qui elle-même, des artistes

chamans de la préhistoire aux artistes chamans de la posthistoire, a connu bien des déclinaisons.

Ces deux grandes chaînes de raisons, toutes dialectiques et complexes, quoique distinctes selon l'ordre de la méthode cartésienne, entretiennent un grand nombre de relations particulièrement troublantes. À certaines périodes de l'histoire, habiles à condenser, sous la forme d'un climax oxymorique, la fin d'une époque et l'aube d'une nouvelle, elles se risquent à des croisements dangereux, des procès étranges de déconfiguration et de reconfiguration, de déterritorialisation et de reterritorialisation, propres à faire de tel animal, soudain érigé au rang de rhizome-totem-parangon, la matrice et l'œil de l'homme. La matrice, les extraordinaires histoires d'yeux de Bataille en dévoilent, non sans larmes, l'énigme, ne se réduit pas à l'œil de la femme, fût-elle au neuvième mois de sa grossesse. La matrice est l'œil de la terre mère du *De Natura rerum* de Lucrèce. Non pas "le continent noir" résumé au sexe mortifère de la femme-amante-mère par le petit œil-de-bœuf freudien, mais l'immense grotte obscure et humide de Lascaux réaménagée par la puissante Géa du philosophe poète latin; "l'œil-con" du monde. Non pas non plus L'Œil ubiqué, impavide et implacable du Dieu orthodoxe dépeint en cyclope siamois Pantocrator, Panopticon et Macho, au firmament des coupes byzantines, mais un œil-sexe fluent, vicariant et capricieux, de volcan nomade. Un œil qui fascine, façonne et figure sans méduser; qui s'ouvre ici, puis là. Un œil qui clignote dans un jaillissement de laves brûlantes et fécondes, puis se referme, pour passer la flamme à un autre volcan, qui rhizome plus loin. Un clin d'œil de Grée. Non pas trois Grées chipotant leur savoir à Persée, mais une infinité de Grées en Baubos malicieuses¹¹; une théorie infinie de Baubos strip-teaseuses, ouvrant, à tour de rôle, l'œil-sexe du monde. Dans ces clin d'œil incandescents du temps, l'homme se retrouve pris dans l'œil matriciel d'un animal totémique. La fameuse "vision en Dieu", avancée par Malebranche pour sortir de l'impasse cartésienne d'idées claires indexées sur le cours aléatoire d'un Dieu présumé trompeur puis vérace, peut nous aider à comprendre comment l'homme (se) voit dans l'œil matriciel de La Bête qui, à tel moment, éclaire et (re)garde le monde. Le plus souvent, ce sont des chimères, qui sont vouées à jouer ce rôle, magnifique et tragique, de lentilles épistémologiques, de coupes archéologiques, de phares baudelairiens, de mutants transgéniques, de pics d'éros et de bouc-émissaires. La vision en Dieu du Père Malebranche est en fait une vision en Bête. L'homme v(o)it le monde dans l'œil de la bête. L'esthéticien devra un

jour prendre le temps de considérer, avec l'attention d'un Brueghel, la sagesse de ces mille proverbes populaires, qui jaugent la valeur de l'homme à l'aune des qualités patentées de l'animal: "voir comme un linx/une taupe, courir comme un lapin/une tortue, manger comme un oiseau/uncochon, être doux comme un agneau/un lion, être fidèle comme un chien/un coucou, faire l'amour comme un cerf/un lion/ un lapin/un porc/un zèbre, être malin comme un singe/un renard, etc..." tout en ayant conscience que, de l'autre côté des frontières ou tout simplement à d'autres périodes, les animaux changent de posture, de genre, d'héraldique et de fable. À l'instar du sphinx, l'hybride certainement le plus reproduit en mixte d'homme, de lion, de femme et d'oiseau, seules les chimères s'avèrent capables de fonder de nouvelles figures de l'art et de l'homme, de nouveaux désordres et de nouvelles hiérarchies, de nouvelles taxinomies. Et les chimères, les transgénèses faustiennes des Voronoff, Demikhof et White, mais aussi des Kac, Gessert, De Meneses, Orlan ou SymbioticA magnifiées par Michel Onfray ou Jens Hauser nous le rappellent aujourd'hui avec brio¹², sont l'avenir de l'homme. Sans doute, ajouterons-nous, parce que, comme le Dieu d'Hegel, elles étaient là dès le début de l'histoire. L'évolution est une involution. La chimère, cette grande oubliée des fables d'Ésope et de la Fontaine, nulle part et partout car passant sans cesse de l'une à l'autre comme le dieu-furet spermatique des Stoïciens, murmure à l'oreille de l'artiste transbiotech qui, aujourd'hui, laboure son champ ou hybride son lapin avec le génie génétique d'un Ian Wilmut:

"Tu ne m'aurais pas cherchée, si tu ne m'avais pas déjà trouvée."

Tout aurait donc commencé par un Dieu-Chimère. Dieu est un artiste, qui n'en finit pas de s'essayer dans de nouvelles vêtements, de nouvelles peaux de chimère. Artiste incorrigible de chimères, il court le risque de devenir une chimère d'artiste; le Verbe n'étant pas la moindre, ni la moins extravagante, ni la dernière. Dieu est un mannequin (dé)voué à la chimère. Il ne peut mourir, avis aux philosophes théocides, qu'en chimère.

Si nous considérons donc avec Hegel l'histoire de l'art comme un défilé, magnifique et tragique, de parures animales, nous ne pensons pas qu'il se termine dans le strip-tease sanglant d'un Agneau divin; *Ecce agnus* fût-il capable de ressusciter trois jours plus tard en *Ille Homo* au corps glorieux et intouchable, fulminant l'épée dans une main et L'Apocalypse de l'ami Jean dans l'autre, pour désigner à la vindicte du

juste tous les veaux d'or et autres bestioles idolâtres relevant de bestiaires désormais mis à l'index (trinitaire *of course*) comme stupides et diaboliques. Par une ironie de la passion artistique, ainsi mise en esclavage et en lutte par la raison dialectique du *Decorum* chrétien, les bestiaires païens ont entraîné, souvent avec opportunité, le bestiaire chrétien dans des devenirs-animaux aussi merveilleux que peu catholiques, dont la vie des formes se montre friande. Chevauchant des animaux venus du fond des âges, pour dresser, à défaut d'Orphées relookés en François d'Assise, des légions d'archanges Michel pourfendeurs de dragons sur la terre toute entière, les évangélisés se laisseront peu à peu séduire par les trop belles montures des évangélistes. Si les vainqueurs écrivent l'histoire, ce sont des artistes hybrides qui en dessinent le fonds avec les couleurs et les figures des vaincus.

Le lion de Marc ne sut longtemps se satisfaire de boudier des Blandine trop pâles et des Mamas affinis au régime crétois, ou de jouer au toutou avec les doges vénitiens ou un Jérôme en mal des sauterelles du désert, la savane africaine ou la steppe d'Asie lui offraient des légendes autrement savoureuses. Idem pour l'aigle de Jean et le taureau émasculé de Luc, qui remuent vivement la queue au seul souvenir de Zeus, leur cavalier préféré. Quant au bel éphèbe aux ailes froufrou-tantes, boucles jais et gaze diaprée, qui souffle dans le creux de l'oreille d'un Matthieu ravi aux anges, "l'esthétique moraline" de notre époque, qui a fait du beau mot grec "pédophile" – celui qui aime les enfants – un crachat désignant à l'infâmie un abominable "misopède" masqué en pédagogue, nous interdit ici d'en parler; mais il suffit de regarder la série de tableaux que Caravage consacre à la vie de l'évangéliste collecteur d'impôts dans le clair-obscur de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome, pour que ses liens de parenté avec les jeunes Bacchus, Jésus, Baptistes et Éros, qu'il dépeint en lolitos aguicheurs, ou les beaux éphèbes grecs qui s'aiment sans vergogne en dansant à la queue leu leu sur les panses rougissantes des vases grecs, éclatent, comme le nez sur la figure de Cyrano. Bien sûr, il ne suffit pas que les peintres de Luc inventent des chimères pour qu'ils fassent des chefs-d'œuvre, mais il faut bien reconnaître que le fabuleux bestiaire chrétien est, *in fine*, une aberration réussie; un jardin prodigieux de curiosités, de délices et de frissons variés. L'envers de la folie de la croix, c'est la folie païenne de l'art chrétien, qui trouve sa plus grande gloire dans la peinture de ces trophées de chimères, douces et violentes, farouches et lubriques comme des satyres, que le diable habite, comme il habite les hommes qui s'animalisent de commercer avec elles, ou trop immacu-

lées comme ces blanches licornes, qui dressent vers le Très-Haut une corne torsadée d'un trop plein d'abondance. Admirables fleurs du mal radical de l'art chrétien!

Si Hegel a bien vu que l'animal est la premier griffe de Dieu, "le naturel philosophe", qui fait un retour en force dans le philosophe du Savoir Absolu des dernières années berlinoises, ne peut s'empêcher d'en faire une tare; une tache de sang, une "envie", comme la nomme mieux encore la dermatologie populaire, primitive, vineuse et indélébile, qu'on ne peut même plus cacher dans les geôles platoniciennes, et qu'il faut désinfecter à l'eau bénite de l'Esprit. Une lessive de saint chrême en fait, qui récure plus blanc que blanc: immaculé. Il est probable qu'un pan important des utopies messianiques de l'art moderne, je pense ici à la haine implacable que, depuis Malévitch, l'art abstrait voue à l'animal et à toutes les figures qui lui ressemblent un tant soit peu, a pris trop au pied de la lettre le grand récit hégélien; afin de prolonger à tout prix, au prix de sa propre substance, défaite de ses derniers atours dans la livrée mortuaire de son blanc de blanc, certes suprême mais privé de l'ivresse métaphysique de "l'absence de tout bouquet" par sa volonté matérialiste et héroïque de détranssubstantiation même, le programme d'épuration radicale de La Grande Marche dialectique de L'Esprit de l'art.

22

Avant même la naissance officielle de la postmodernité pop post-chrétienne dans les années soixante, l'animal reprend du poil de la bête en Occident. Timidement, Joseph Beuys-le-vieux moderne apprend à un lièvre mort, sinon la mort du dernier pape moderniste Greenberg, du moins l'exténuation critique des Véroniques empâtées de Pollock, qui fondaient la "téléothéologie" révélée des *Seminars*; puis il quitte à grands frais sa Germanie natale dans un avion transformé en clinique pour venir soigner la dermatose humaine, qu'il avait contractée dans les camps eugénistes des jeunesses hitlériennes et développée en tant que pilote du troisième *Reich*, non plus avec de la graisse ou du feutre tatars "éventés", mais en cohabitant une semaine avec un coyote indien dans une galerie américaine aménagée en foyer; tandis qu'Ana Mendieta renoue en Amérique avec la santeria païenne de son Cuba natal pour "s'animisme" au sang d'un poulet dont elle asperge son corps dénudé afin de le parer d'un justaucorps éclatant de plumes blanches, ou que Kounellis demande aux chevaux d'Apelle de revenir dans une galerie italienne installée en manège hennir et témoigner de son art, etc... *In animale veritas!* Passé un laps de temps, bien compréhensible somme toute, où l'esthétique, formée au culte néo-hégélien

de l'abstraction finale, distinguée et rédemptrice, "*High*", pour le dire avec le mot préféré du Révérend Clément, s'est retrouvée tout naturellement stupéfaite et out(r)ée devant les paillements incongrus et abscons d'un tel zoo, nous ne pouvons que nous réjouir d'accueillir dans le bateau ivre de l'art plus de spécimens que ne pouvait en rêver la barque de Noé; si toutefois nous considérons, dans une perspective, non plus hégélienne, mais schellingienne ou nietzschéenne, que L'Esprit sait désormais que la mort de l'art chrétien n'est pas la mort de l'art, mais le crépuscule d'une fable, et peut-être l'aube d'une autre mythologie; l'aurore d'une ère plus pluraliste, plus multiculturelle, "trans-genèse" et transgenre, métissée et hybride, heureuse de confronter ses légions de chimères, non plus dans le jeu de massacre, bêtement sérieux et cruel, de guerres claniques, mais sur la grande scène des expositions internationales d'art contemporain. Lors de ces grands rassemblements en forme de messes païennes, souvent "superficielles par profondeur", les vilains dragons terrassés ou empalés du bestiaire occidental-chrétien apprennent à jouer avec les beaux dragons polychromes asiatiques, tout gonflés de yin ou yang et lancés dans des yo-yo prodigieux, devant des Michel and Mickey and Lao and Mohammed and Boris and..., non pas médusés en archanges courroucés, mais tout au contraire tout excités d'être ainsi interloqués, et joyeux, *in fine*, de partager les exotismes de leurs devenirs-animaux.

23

Nonobstant, il ne suffit pas de tuer Dieu pour qu'il soit mort, rappelle à plusieurs reprises et non sans humour le philosophe au marteau. Le Dieu trinitaire a l'agonie longue. Tout au long de ses voyages, Zarathoustra rencontre nombre de ces grand sages théocides, qui errent en Caïns, glacés et livides au milieu des forêts, car ils ne parviennent pas à se défaire de l'ombre tutélaire de leur victime. Après le temps des ardents sanglots, des chants trop beaux de désespérance "du plus laid des hommes", des pitreries de "l'insensé", des confusions du "vieux pape" ou du "dernier des hommes", qui virent les aras pérorant d'un petit village portugais, espagnol, français, allemand ou texan... se croire autoriser à araser le monde entier sous leur plumasserie prétentieuse, voici peut-être (re)venu le temps, païen et paillettes, des dieux grecs, joueurs, volages, truqueurs et travestis, pansexuels, pervers polymorphes, "bouffons et tragiques" à "la grande santé" des opérettes d'Offenbach célébrées par un Nietzsche, enfin délivré "des miasmes sirupeux du Grand Enchanteur Wagner". Ces artistes saltimbanques-là ne vont pas, le bouffon de Zarathoustra nous le remémore à juste titre, sans leurs doublures "peinturlurées de pots de couleurs assem-

blées à la colle”, qui jacassent dans les ménageries télévisées les plus enjolivées, parfois même dans ces ménageries dites d’art contemporain, cousues de fils d’or si lourds qu’ils asphyxient l’esprit “*ironique, léger, fugitif, divinement désinvolte, divinement artificiel*”¹³ de l’art, pour le dire avec Dubuffet et Nietzsche.

Mixant, sans peur ni vergogne et avec plus ou moins de réussite ou de strass, les différentes tendances des deux ordres que nous avons distingués, un très grand nombre d’artistes contemporains, en habits de chamans dompteurs “métempsychoteurs” et de génies génétiques bricoleurs en tous genres nous paraissent aujourd’hui dessiner une nouvelle variante, mouchetée ou tigrée, d’un devenir-animal autrement mondialiste. “Altermondialiste”, comme disent les media en latin branché. Ils inventent, non plus des bestaires à l’eugénisme clanique, propre à distinguer, avec l’Adam “nomineur” et dompteur de *La Genèse*, les bons animaux des mauvais comme le bon grain de l’ivraie, mais tout au contraire des vivariums planétaires, habiles à faire (re)vivre ensemble, pour le meilleur et pour le pire, toutes sortes d’animaux, d’hommes-animaux, d’hybrides et de chimères, parfois même portés disparus ou déclarés fantastiques. Ces “animot-là” que donc nous sommes en passe de devenir, pour le dire avec Derrida¹⁴, ne sont plus ces animaux-là que nous, hommes blancs chrétiens occidentaux, dominiions, comme nous dominiions les “naturels” – esclaves, femmes ou enfants – avec la bonne conscience de philosophes précieux et ridicules, qui font de l’Aristote ou du Thomas d’Aquin sans le savoir¹⁵. Dans cet extraordinaire rapiéçage de *La Genèse* à l’âge planétaire et postmoderne d’un Esprit disséminé en centons, je considérerai deux “transgénésariums”, que je trouve à la fois “ad-mirables” et paradigmatiques. L’un relève plutôt d’un devenir-animal moléculaire, païen, transgénique, multiculturel et transgenre dans sa mise en abyme du grand Papa Loup¹⁶ “monotonothésiste”¹⁷ du totémisme freudien, à savoir *The Cremaster Cycle* de Matthew Barney; l’autre d’une sorte de (méta)stase, molaire et bienheureuse, d’un devenir-chimère: la famille humano-techno-animaloïde, dangereusement agrandie et recomposée à coups d’exogreffes et de transgénèses tout particulièrement réussies et troublantes par l’artiste australienne Patricia Piccinini, habile à mettre en abyme dans son ambiguïté même tant les hordes de lutins-loups garous, grotesquement goyesques, des frères Chapman, que les familles de baigneurs maladifs de “clonerie identitaire” des *Family Romance* de Charles Ray, Vanessa Beecroft, Aziz and Cucher, Chris Cunningham, etc... ou encore les mannequins en voie de décompo-

sition avancée des effroyables *Desasters* de Cindy Sherman, et autres artistes Frankenstein en goguette.

Quelques plateaux du cirque Barney

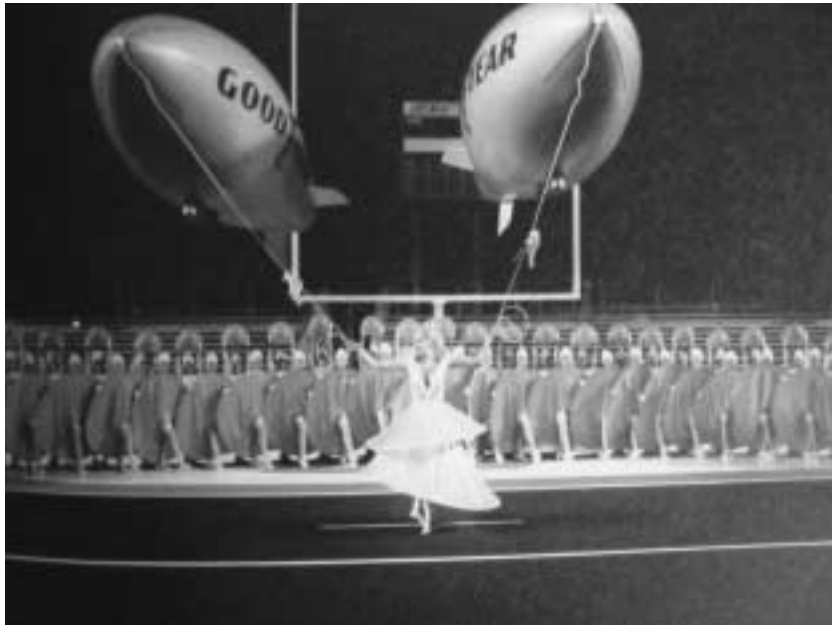
Depuis ses premières expositions en 1991 à la *Barbara Gladstone Gallery* de New York et au *San Francisco Museum of Modern Art*, Matthew Barney met en scène son beau corps d'athlète mannequin, formé dans les stades de football, les défilés de mode et les bancs de la *Hale University, New Haven*, dans des installations-vidéos-performances particulièrement éprouvantes, qui ont trouvé leur apothéose dans *The Cremaster Cycle*. Élaboré en huit ans, de 1994 à 2002, *The Cremaster Cycle* est le grand œuvre de l'artiste américain. Il se compose d'une série de cinq films-installations, qui s'échelonnent selon un ordre de réalisation à la fois étrange et "tendance": *Cremaster IV*, (1994-95), I (1995-96), V (1997), II (1999-2000) et III (2002). Au premier abord comparable aux célèbres sagas d'Hollywood comme *La guerre des étoiles*, *Alien* ou *Terminator*, qui soumettent, elles aussi, un être monstrueux, fluent, polymorphe et protéiforme à un certain nombre d'épreuves, *The Cremaster Cycle* s'en distingue radicalement. Bien loin de partager le monde, selon un schéma christo-hégélien, où les héros américains (voire certains présidents *Born-Again Hollywood*) ne savent jouer que le rôle du "Grand Homme" chargé de chasser les marchands de balivernes païennes du vrai temple de l'agneau évangélique, le cycle *Cremaster* nous confronte aux tâtonnements courageux d'un être protéiforme, qui passe par un grand nombre d'incarnations, non pas pour trouver enfin sa bonne forme, son vrai sexe ou son vrai genre, mais pour apprendre que l'être humain, à défaut d'entrer dans le processus glissant et sans fin d'un devenir-artiste-chimère, "se métastase" en un Animal sacré, mormon, franc-maçon, juif, musulman, évangéliste, etc... bien plus dangereux encore dans son ubuesquerie.

Ainsi que les visiteurs ont pu le voir au *Guggenheim Museum de New York* en 2002, puis au Palais de Tokyo à Paris quelques mois plus tard (10 Octobre 2002/5 Janvier 2003), l'artiste veille très attentivement à la mise en scène de son cycle. D'une part, chaque *Cremaster* est présenté dans une salle, dont la texture, la couleur, la lumière, la tonalité et la configuration, qui évoquent l'intérieur d'un long boyau ou, plus exactement, de ce corps sans organe, prothétique et chimérique, mis en avant par un Artaud relu par Deleuze et Guattari, sont en harmonie avec l'ensemble spécifique des dessins, sculptures, photographies, ciba-chromes et vidéos exposés, voire pour le *Cremaster V*, d'une volière de

pigeons jacobins. D'autre part, un même revêtement de sol: l'astroturf, bleu, jaune ou vert, communément utilisé dans les salles de sport, invite le spectateur à parcourir les différents *Cremaster* comme les phases initiatiques d'une odyssée burlesque, où toutes sortes de figures, notamment des zeugmes, opèrent des métamorphoses, des hybridations et des transformations fantastiques en forme d'involutions polymorphes et "per-verses", qu'on aurait tort de confondre avec des régressions pré-génitales. Un catalogue volumineux (525 pages), magnifiquement mis en page et illustré, préfacé et coordonné par Nancy Spector, co-édité par le Salomon R. Guggenheim Museum de New York, les musées Ludwig de Cologne et le musée d'art moderne la Ville de Paris, et supervisé par l'artiste américain, rassemble les *cinq Cremaster* comme une véritable *Somme*. Une *Somme* post théologique, car traversée par des devenirs-hybrides, multiples et païens, qui vibrent et prolifèrent au rythme des variations du muscle éponyme "cremaster". Selon les écrits du professeur Cremaster relus par Barney, les muscles cremasters (dés)orientent des devenirs-testiculaires ou ovariens fort peu thomistes.

26

Le corps du muscle *cremaster* est, pour parler comme Nietzsche, la "grande raison" de toutes les formes de devenirs, qui adviennent dans le cycle. Les variations du muscle testiculaire testent "ce que peut un corps", et, à travers les performances de celui-ci, ce que peut un être humain ou une culture. Chaque *Cremaster* est le théâtre d'un certain type d'opérations organiques, qui composent des réseaux de forces kinesthésiques et de "plateaux d'affects"¹⁸, incarnés par des personnages, des animaux, des machines ou des êtres hybrides, dans un double ou triple lieu souvent eux-mêmes bi ou trifides, tout particulièrement choisis pour leur forme symbolique, leurs histoires et leurs légendes. Les deux dirigeables *Goodyear*, dont la forme ovoïde, infigurent tout aussi bien une paire d'ovaires, de testicules ou d'yeux, qui flottent au-dessus de la pelouse synthétique bleue du *Bronco Football-Stadium* de Boise (Idaho) forment le cadre de *Cremaster I*. Les *Bonneville Salt Flats* (Utah), où se déroule, de son immaculée conception en forme de pollinisation à son exécution-rodéo dans une arène de sel aux allures de ruche-fer à cheval, la vie tragique de Gary Gilmore, le petit fils du magicien Harry Houdini, alias Ehrich Weiss qui, lui-même, trouve dans le glacier mouvant Colombia (Canada) le terrain propice à ses extraordinaires métamorphoses, celui de *Cremaster II*. *Cremaster III* partage le cycle, tel un miroir, un kaléidoscope et un sismographe. C'est, tout naturellement, le plus complexe des cinq. Le



Cremaster I, GoodYear Marti Domination.

Chrysler Building, pointu ou phallique, et les cinq circonvolutions, plutôt féminines, du *Guggenheim Museum* de New York forment le cadre de l'âpre compétition, qui voit *The Entered Apprentice* (joué par Matthew Barney) prendre la place du maître architecte Hiram Habiff (joué par Richard Serra), au prix de sa propre vie, tandis que la paire de chevaux de *Cremaster III* triomphe sur les écuries aux couleurs des quatre autres *Cremaster* dans l'hippodrome des *Saratogas Springs*. Ces deux compétitions elles-mêmes s'insèrent entre les deux grands temps, inaugural et final, de la lutte mythique qui oppose le géant irlandais Fionn MacCumhail et le géant écossais Fingal, pour donner lieu à la naissance de l'île de Man. L'île de *Man*, parcourue et traversée de haut en bas et de long en large par un étrange satyre-dandy et deux équipes de side-cars, guidés par trois Grâces bodybuildées vers un bélier Loughon à double paire de cornes ascendantes et descendantes, est le terroir, "le chaosmos" faudrait-il dire pour être plus exact, "des métamorphoses de *Cremaster IV*". L'Opéra national, puis le pont des chaînes, puis les Bains Gellert de Budapest tissent l'atmosphère brumeuse et humide, merveilleusement romantique, de *Cremaster V*. C'est dans le somptueux théâtre à l'italienne de Miklos Ybl que le chant douloureux de la *Queen of Chain* (interprétée par Ursula Andress) trouve la force de s'élever pour une dernière représentation, dans laquelle apparaissent "*her Diva*", "*her Magician*" et "*her Giant*", tous trois joués

par Matthew Barney, et accompagnés de pigeons jacobins et de néréides-sirènes habiles à relâcher les tensions des muscles cremaster.

Les cinq *Cremaster* forment, on le voit, une suite remarquablement complexe, multimédia, poreuse et protéiforme, où chaque élément joue le rôle d'un microcosme en mouvement permanent, non seulement habile à refléter et à exprimer de son point de vue la vie du Tout comme une monade leibnizienne, mais à la faire varier dans un "labyrinthe infini". Chacun, en effet, est comme un individu, qui aurait un très grand nombre de portes, de fenêtres, de miroirs, de capteurs, de senseurs, d'ascenseurs, de plateaux et de rhizomes. Ici, Un élément n'est un Élément que s'il est traversé par des hordes de multiplicités. Ce qui, on le comprend, transforme la belle harmonie de *La Monadologie* du philosophe chrétien en une nomadologie polyphonique et rhizomatique, qui ne peut que briser en mille plateaux la figure du Dieu unique, géomètre et monomélomane de *La République* platonicienne¹⁹, à laquelle la longue théorie des philosophes occidentaux n'a rajouté, durant des siècles et des siècles, que quelques adjectifs. Le *Cycle Cremaster* est une *Théodicée*, qui déjuge le Dieu chrétien des philosophes, en le mettant dans un état de "Pan-ique" ou de transe dionysiaque. Si le cycle des cinq *Cremaster* forme une œuvre d'art totale – *Gesamtkunstwerk* –, ce n'est pas non plus dans l'esprit de la Tétralogie wagnérienne, qui dans la suite des vie de Jésus, lance ses Lohengrin vers un destin couru d'avance. Le Cycle Cremaster récuse l'illusion mortifère de l'avenir ou de la destinée du héros. Non pas Un avenir, trouvant le terme pur de sa course dans la chevauchée de Walkyries qui achève les filiations d'une lignée, selon le schème biblique, si imposant et grandiloquent, de l'arbre généalogique, mais tout au contraire des devenirs-multiples, hasardeux et réversibles, de "*rhizomes antigénéalogiques*", procédant par "*variation, expansion, conquête, capture, piquê*" ... à travers des plateaux vibrant d'intensités multiples et communiquant les uns avec les autres par toutes sortes de "*micro-fentes... ou de tiges souterraines*"²⁰. À la Tétralogie du "Grand Ensorcelleur", dans laquelle le Nietzsche symptomatogue du *Cas* et du *Crépuscule* détecte le charme nihiliste et délétère d'un opéra "bouffon et romantico-chrétien", propre à s'exacerber dans des fureurs germaniques trop aryennes, le Magicien Barney, tout à la fois librettiste, réalisateur, metteur en scène, chef d'orchestre, chef de chœur, chorégraphe, sculpteur, performeur, peintre, et acteur-Protée principal, "*Pasophos*", pour le dire en un mot avec le Socrate du livre X de *La République*, oppose l'éternel retour des cinq vaisseaux narratifs d'un

Pentagramme féminin masculin et pa(n)ien d'après le christianisme²¹. Dans cette Quintalogie nomado-bio-logique, multimédia, polyploïde, polymorphe et rhizomatique à mille plateaux, le visiteur rencontre une infinité d'entrées. Je n'emprunterai ici que celles qui passent par les animaux ou, plus précisément, les devenirs-animaux des mille plateaux du Pentacirque Barney, qui n'est pas sans rappeler, on le verra, les meilleurs numéros du cirque Barnum.

Mis à part *Cremaster I*, les animaux foisonnent dans le Cycle. Ils paraissent respecter un certain nombre de règles, plus ou moins tacites, de conduite et de préséance. À chaque *Cremaster* correspond un animal, une horde ou un essaim, qui joue le rôle d'œil matriciel totémique, en ordonnant un certain type de devenirs-animaux, tendus entre la tentation d'une héraldique clanique et axiologique et celle d'une dissolution par surcroît de dissémination. Je suivrai le parcours de ces devenirs-animaux en empruntant l'ordre donné aux cinq *Cremaster* par Matthew Barney lui-même, même si certaines reprises, mises en perspective, mises en tension ou mises en abymes m'amèneront à faire appel à leur ordre de réalisation.

Cremaster Ise déroule sous l'égide d'une jeune et jolie femme blond platine nommée: "Goodyear". Elle est interprétée par Marti Domination. Recevant son nom d'une célèbre marque de "pneumatiques trans-porteurs" – Go(o)dyear –, dont le nom sonne comme un vœu de bonne et divine année, elle ouvre le cycle *Cremaster*. Revêtue de robes couleurs temps posmodernes et arborant des jarretelles blanches et des chaussures argentées à talon aiguille, la belle Marti Domination Goodyear, l'ovale modiglianien du visage toujours poudré de blanc et fendu par deux lèvres rubicondes, dirige, en grande pré

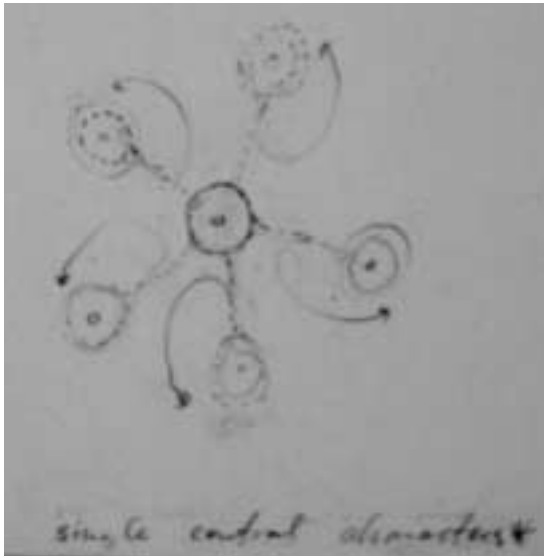
29

tresse, un ballet extraordinaire, qui se déploie à la fois dans le ciel et sur terre. Apparaissant en plusieurs lieux en même temps et, qui plus est, sous différentes figures, Goodyear Marti Domination appartient à la famille des très grands magiciens. Elle est de la race d'Houdini, le célèbre prestidigitateur hongrois, le prince des métamorphoses, que l'on retrouvera tout le long du cycle. Elle est à la fois au centre du Bronco Football-Stadium de Boise, et au centre de chacun des deux dirigeables. Debout dans le stade, elle dirige une comédie musicale-chorégraphie olympique, où un grand nombre de jeunes filles style Leni Riefenstahl ou Busby Berkeley, s'efforcent, non sans quelques discordances ou *clinamen* impromptus, de dessiner par leur propre danse un certain nombre de figures sexomorphes, qui paraissent autant

d'“anagraphes”, tendues soit vers la morphologie en V manifestement utérine du *Glacier Field*, soit vers celle beaucoup plus complexe, spiralee et étoilée d'un pentacle à cinq jambes ou, mieux encore, d'un Eros caché en anagramme dans une rose à cinq pétales mobiles: une variante érotique, en somme, du nombre d'or des artistes alchimistes, une divine proportion puissance cinq, qui se révélera comme l'un des emblèmes et leitmotifs graphiques majeurs du cycle. Et le rôle de Marti dans le stade ne s'arrête pas là. Elle veille aussi attentivement à maintenir en l'air, à égale distance l'un de l'autre et à une même hauteur, deux zeppelins “Goodyear”, qui ressemblent à ceux utilisés pour la retransmission des match de football dans le stade de Boise, mais aussi à deux glandes ovariennes, testiculaires ou oculaires, à l'aide de fils, qu'elle manie comme s'il s'agissait de cerfs-volants immobiles. À l'intérieur de chacun des dirigeables, où l'on entend un doux ronronnement de moteur, elle se livre, cachée sous une grande table ovale au regard d'un équipage composé de quatre hôtesses revêtues d'un uniforme strict et gris années trente, à un certain nombre d'exercices. Le plus remarquable consiste à faire glisser jusqu'à elle les grains de raisins, disposés sur la nappe immaculée de la table, à travers un petit orifice ménagé par un speculum en son centre. Avec ces grains de raisin, blancs ou rouges selon les dirigeables Goodyears, elle compose des figures géométriques, qui ordonnent, le spectateur le comprend peu à peu, les chorégraphies se déroulant sur le stade, et qui, dès lors, apparaissent comme une projection cartographique et terrestre de ses dess(e)ins aériens. Comment interpréter cette carte du Tendre en reconfiguration permanente? La clé des anagrammes et des “anagraphes” des ces roses mobiles des vents et des pelouses se trouve sur la table; telle une “lettre volée” de Poe, érigée au milieu des grappes de raisins, en moule femalic postRose Sélavy. A *Purloined Letter Of Art*, qui nous invite à “nous mettre à table”; non pas pour manger les raisins, ni même pour communier à la treille d'un Christ totémique, mais pour distiller l'histoire de dieux bien plus



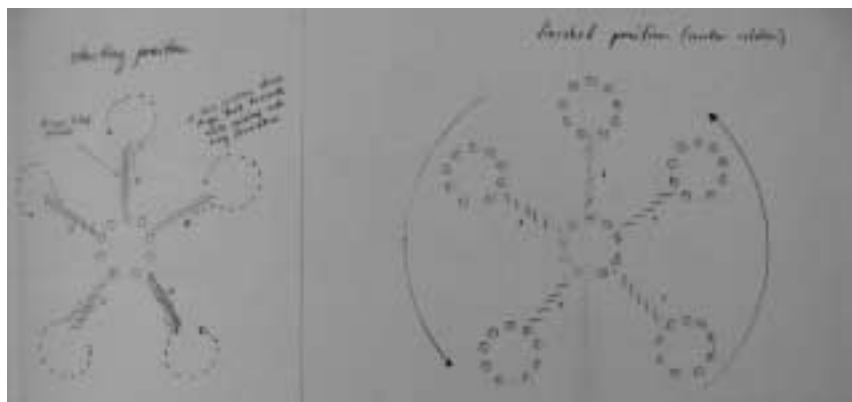
Cremaster I. GoodYear Marti Domination.



anciens, tapis au fond des grain(e)s, comme des dessous de table rachetés par ce Dieu-Cep, qui n'a pas hésité à prendre parfois, Daniel Arasse²² l'a montré avec brio, la figure d'un escargot nuageux dans le ciel moutonneux d'une Annonciation de Francisco del Cossa²³. Dans ces grappes de raisins, ainsi dédouannées de culpabilité chrétienne, résonnent d'autres chœurs: ceux des bacchanales et des dionysies.

“Dio-nysos” – ce Dieu lacéré deux fois né – est, par excellence, le dieu des métamorphoses. C'est lui le patron des artistes magiciens. C'est à sa treille que se nourrit notre ménade, pour mettre en œuvre une renaissance, mieux un devenir-fœtus. Au-dessus des deux tables, qui se trouvent dans chacun des zeppelins, se dresse en effet une étrange sculpture composée de deux antennes en silicone blanc, suintant d'une gélatine visqueuse qui rappelle les premières sculptures réalisées par Matthew Barney pour *Transexualis* (1991) en hommage aux moules fémalics et objetdards duchampiens, mais qui évoque ici irrésistiblement la figure emblématique de l'escargot; d'autant plus que ces deux antennes se terminent chacune par un globe en forme d'œil, d'ovaire ou de testicule; à l'image des deux dirigeables. L'escargot, cet invertébré baveux et hermaphrodite, dont l'iconographie chrétienne tentera de faire le symbole d'une vierge Marie-Joseph barbue en *Wilgefortis*⁴, est l'œil matriciel totem de *Cremaster 1*. La sculpture “escargomorphe” mise en évidence sur la table, et percée d'un orifice par lequel *Goodyear* fait glisser les grains de raisins de ses dess(e)ins est l'effigie de *Cremaster 1*. Dionysos fait retour sous un zeugme de raisins eucharistiques, métamorphosé en escargot à double thyrses. Du Dieu escargot du peintre de Ferrare, au Dionysos escargot de *Cremaster 1*, Barney réussit une merveilleuse involution. S'il n'y a pas d'animal manifeste dans *Cremaster 1*, c'est parce que *Cremaster 1* est un escargot, un immense escargot latent, amphibie et volant, dont Mar(t)i(e) Domination Go(o)dYear (qui, on l'aura maintenant compris, porte bien son nom en anagramme comme en anagraphe), est le c(h)œur tutélaire, sinon sacré. *Cremaster 1* n'est

pas tant sous l'égide chromosomique du féminin: XX, comme le répètent beaucoup de commentateurs, sans doute trop sensibles aux charmes des danseuses, que sous celui du X, cet état de tout fœtus qui, durant les six premières semaines de sa vie, est, souligne Barney dans de nombreux entretiens²⁵, ouvert à tous les possibles. L'X barré à cinq branches est le mathème de *Cremaster I*, non pas un chiffre lacanien soucieux de circonscrire la Femme qui n'existe que mal(e) barrée, mais une grammatologie ouverte à toutes sortes de (re)configurations. L'Esprit, selon Barney, est d'abord un zygote d'escargot. D'abord, enfin et toujours dionysiaque! Et, ainsi que Nancy Spector le souligne très justement dans le très beau texte: "*Only The Perverse Fantasy Can Still Save Us*"²⁶, qu'elle a écrit pour le *Catalogue Cremaster*, ce n'est pas parce que *Cremaster I* représente l'état "le plus haut" – *Ascended* – des testi-



Cremaster I. Diagrammes.

cules, et *Cremaster V*, le plus bas – *Descended* – qu'il faut y voir une évolution. *Cremaster* est un cycle. Il n'est pas composé de stades, mais de rhizomes innervés par des zones d'affects qui, elles-mêmes, entrent en résonance, selon des ondes d'intensités, de vitesses ou de lenteurs variables, prospectives, rétrospectives et rétroprospectives. C'est aussi pour cela qu'il est important de tenir compte de l'ordre de réalisation des *Cremaster* (4, 1, 5, 2, 3)²⁷.

Si l'escargot est la lettre volée, mouvante, volante, latente, éclatante, "féminique" et dionysiaque de *Cremaster I*, l'essaim d'abeilles préside aux tragiques destinées de *Cremaster II*, que Matthew Barney se plaît à désigner comme un "Western gothique". Le film s'ouvre sur l'étrange conception, en forme de pollinisation, de Gary Gilmore. Il se termine par son exécution en forme de rodéo dans une arène/ruche de sel. La reine des abeilles, Baby Fay La Foe, veille, telle une étrange Morgane, à la cérémonie nuptiale. Lors de ce coït sous très haute sur-



Cremaster II. La taille de guêpe de Bessie.

veillance, le papa, Frank, voit son pénis se transformer en une sorte de dard doré et de ruche bourdonnante, d'où s'échappe un essaim d'abeilles. L'une d'entre elles, à l'image du spermatozoïde qui, dans les manuels scolaires de sciences de la vie, se détache du peloton turbulent des flagelles pour venir se nicher, le premier et l'unique, dans l'ovaire, féconde la maman, Bessie, dont l'extraordinaire taille de guêpe, semblable à celle de la reine Baby Fay, est tout particulièrement mise en évidence par la caméra. Le fruit de cette union, aussi fantastique, somme toute, que celles de

Zeus, métamorphosé en cygne, taureau ou homme, avec ses nombreuses amantes ou encore du Dieu chrétien, métamorphosé en colombe et ange Gabriel, avec la vierge Marie, est Gary Gilmore. Suivant le roman biographique de Norman Mailer²⁸, Barney fait du magicien hongrois, Harry Houdini alias Ehrich Weiss, le grand-père putatif de Gary Gilmore. C'est ainsi que Gary Gilmore, superbement interprété dans toute son ambivalence par un Barney barbu et chevelu, se retrouve confronté à deux types de devenirs-animaux. Selon le premier, il "se métastase" en un bourdon, condamné à mourir après son accouplement, comme tous les bourdons... Dans une sorte de caricature effroyable des rites érotiques de la ruche butineuse, travailleuse, sacrificielle et riche, qui symbolise la réussite de l'Utah et des Mormons, Gary Gilmore, à la fois éconduit et surexcité par sa fiancée Nicole Baker, qu'il vient de tenter de violenter sans succès dans un étrange tunnel, construit comme une galerie de ruche afin de relier les habitacles/alvéoles de deux Ford Mustang stationnées dans un garage, s'en prend à un jeune pompiste mormon: Max Jensen. Il pousse Max dans



Cremaster II. Gary Gilmore par Matthew Barney.

les pissotières... et le tue sans la moindre pitié, en lui tirant à bout portant deux balles dans la nuque! Max, à l'évidence, est le bouc émissaire surdéterminé de l'impuissance sexuelle du devenir-bourdon de Gary²⁹. Selon *Le livre de Mormon*, un tel crime ne peut s'expier que par la mort, le même type de mort. Et, malgré quelques protestations, l'Utah Mormon condamne en effet Gilmore à mort. Respectueux des croyances mormonnes, Gary choisit d'être fusillé. Suivant la logique du devenir-bourdon impuissant de



Cremaster II. Le faux-bourdon.

Gary Gilmore, meurtrier, par frustration et défaut, d'un pompiste-bouc émissaire, Barney le fait mourir lors d'un rodéo, où le condamné ne fait plus qu'un avec l'immense bison noir, sur le dos duquel il est attaché. C'est ainsi que le faux-bourdon-bison Gary se livre à ses bourreaux en habits de gardes montés canadiens, dans une étrange arène de sel, en forme d'alvéole et de fer à cheval.

34

À ce destin tragique de mauvais faux-bourdon, couru d'avance selon l'impératif du fatum œdipien, Barney oppose un autre devenir, un devenir-abeille, un devenir-essaim d'abeilles plus précisément. Plutôt que de chercher une rédemption mormone dans son exécution même, Gary fait appel à son grand-père Houdini, magnifiquement interprété par Norman Mailer, le célèbre auteur de la biographie de Gilmore et le romancier impitoyable du puritanisme hypocrite de L'Amérique profonde. Lors de ses extraordinaires performances, Houdini, on le sait, avait l'habitude de prendre la place de sa femme, Bess, dans des malles fermées à clé et jetées au fond de l'eau, dont il parvenait toujours à se (la) libérer. Bess était Harry qui était Bess, qui était... Le spectateur avait beau ciller; il n'y voyait goutte, car Harry et Bess n'ont jamais fait un, ni même deux, mais toujours des milliers! Le je(u) d'Houdini suppose des multiplicités d'autres. C'est à ce type de libération, par changement de genre, du bourdon à l'abeille, du masculin au féminin, du bison au bisexe, que Gary aspire. Pour cela, il faut que son grand père magicien l'aide à remonter en arrière, dans les stades précédents du cycle *Cremaster* et, corrélativement, du muscle *cremaster*. Il lui faut revenir avant le crime, avant le devenir-mâle bour-

don. Ne nous y trompons pas. Il ne s'agit pas de régresser à un stade oral ou anal ou mormon ou ruche, ni même peut-être à celui d'abeille travailleuse ou d'abeille reine, comme le croit sans doute Gilmore lui-même, mais d'"involuer" vers ce que Deleuze et Guattari appellent "un devenir-femme", en précisant bien qu'il ne s'agit pas de remplacer un pouvoir balisé et territorialisé masculin par un autre, féminin cette fois-ci, du même type, mais tout au contraire de favoriser des devenirs multiples et minoritaires, car il n'est de devenirs que multiples et minoritaires. Aidé par le prince des métamorphoses Houdini, Gary doit prendre à rebrousse poil son devenir-animal "métastaté" en bourdon frustré et fruste, afin de (re)donner un peu de jeu, de "*clinamen*" disait Lucrèce, "d'air de (dé)territorialisation" précisent Deleuze et Guattari, dans les zones d'affects les plus calcifiées de ses plateaux d'intensités, et de (re)trouver des forces de mouvements multiples, plus diversifiées et plus libres, susceptibles de (re)faire circuler les flux telluriques de ses devenirs-abeilles, bloqués dans telles galeries, coincés dans telles alvéoles de Ford Mustang ou de ruche/arène... Mais ces devenirs-abeilles-là, Gilmore, bien sûr, ne peut que les imaginer, dans les lettres qu'il écrit, du couloir de la mort de sa prison, à sa fiancée Nicole, avant d'être exécuté... pour ressusciter en femme. Plus exactement, Gary est métamorphosé en un cadavre de femme-enfant, que l'on retrouvera sur les banquettes arrières d'une Ford Mustang, dans les sous-sols du Chrysler Building, où l'apprenti franc-maçon de *Cremaster III* fera ses gammes.

35

— *Cremaster III*, composé le dernier, est un miroir aux alouettes, un miroir de vérité et une foire aux vanités agonistiques. Au milieu de la Pentalogie, il reflète, admirablement, les cinq jambes du pentagramme déplié par les danseuses olympiques de *Cremaster I*, tout en mettant en abyme les cinq images-temps-images-mouvements des *Cinq Cremaster*, les cinq tensions/pressions/températures/vitesses principales du muscle testiculo-ovarien des aines, dont les siennes propres, rythmées par le pentathlon, que l'apprenti accomplit dans les circonvolutions – des gaines d'aines – du Guggenheim Museum. Il partage, ou plus exactement, il scande le cycle tout entier en deux diptyques, comme le panneau central – *ptux* – d'un retable, comme cet infime pli – *ptux* – d'un petit muscle de l'aine, qui lie les jambes au torse, en orientant le dépliement ou le repliement des glandes sexuelles et de leurs traits et territoires secondaires. *Cremaster III* est à la fois la métonymie microcosmique du *Cycle Cremaster* et son kaléidoscope nomadologique. À la moitié de ce troisième *Cremaster*, en son mitan très précisément, le

départ d'une course de chevaux est donné sur l'hippodrome des Saratoga Springs. Cinq équipes de deux chevaux, chacune à la couleur d'un *Cremaster*, concourent. Et, même si la paire de *Cremaster III* remporte la victoire d'une courte tête après réclamation, il apparaît très clairement que tous les chevaux sont aussi décharnés et cadavériques les uns que les autres, comme pour nous donner à voir que la victoire tue tous ceux qui participent à des luttes d'écuries ou de pouvoir, et que pourtant, c'est elle qui fait courir l'humanité. Les ailes de La victoire sont des ailes de *Thanatos*. Comment changer la course de la vie? La donne? Peut-on imaginer une course sans victoire? Sans une paire d'ailes ou palmes de martyr? Sans des arcs de triomphe pour les vainqueurs? Sans des fourches Caudines pour les vaincus? Une vie sans But? Sans Avenir? Non pas une vie ennuyeuse de reclus en peau de chagrin de Raphaël, mais tout au contraire une vie aventureuse et excitante, rythmée par la volonté de puissance de ces "*devenirs-animaux très spéciaux qui traversent et emportent l'homme et qui n'affectent pas moins l'animal que l'homme*"³⁰, qu'évoquent Deleuze et Guattari? Ces questions trouveront une solution, on le verra plus loin, dans l'étonnante course à sens inverse et sans vainqueur des side-cars montant et des side-cars descendant de *Cremaster IV*. Pour le moment, revenons à la course de chevaux de *Cremaster III*. Ce sont les chevaux de *Cremaster III*, qui gagnent; certainement pour mettre en relief l'ambition de *The Entered Apprentice*, L'Apprenti décidé. Interprété par Barney, l'Apprenti a l'ambition du Rastignac de Balzac. Et s'il ne dit pas, à la française: "À nous deux, New York", il le fait à l'américaine, pragmatique. L'Apprenti décidé gravit deux immeubles, dont la forme suggère deux symboliques. Le premier est le Chrysler Building. Erigé dans le New York des années 1929-30 par Chris William Von Alen pour le magnat de l'automobile Walter P. Chrysler, le gratte ciel comporte 65 étages et atteint 262 mètres de hauteur. Il fut un temps l'immeuble le plus éminent du monde. Pour parvenir en son sommet pointu et prendre la place du Maître architecte, Hirma Habiff, alias Hirma de Tyre, le bâtisseur biblique des piliers du temple de Salomon et la figure d'excellence de la Franc-maçonnerie, interprété par le célèbre sculpteur Richard Serra, L'Apprenti décidé subit trois étapes particulièrement douloureuses, qui renvoient aux rites initiatiques des francs-maçons, de l'équerre, du carré et du cercle. Après avoir tué Le Maître en sa loge suprême, l'apprenti décidé meurt à son tour, et ressuscite, merci Houdini!, sous la forme d'un étrange acrobate, que l'on retrouve dans les circonvolutions spiralées du Guggenheim Museum de New



Cremaster III. Le pentathlon du Guggenheim Museum de New York.

York. À l'opposé de la pyramide phallique du Chrysler, la forme arrondie et spiralée du Guggenheim rappelle l'escargot pentagramme de *Cremaster I*. Dans la montée de ces cinq circonvolutions, qui paraissent creusées comme des terriers ou des gaines de tendons à l'intérieur de la sculpture de l'escargot Guggenheim, L'Apprenti décidé se livre à un pentathlon: *The Order*, que Matthew Barney aime à comparer à un jeu vidéo. Parmi ces cinq épreuves, je m'arrêterai sur sa confrontation avec son alter ego féminin, son

37

double athlétique, protéiforme et prothétique, interprétée par Aimée Mullins, la célèbre mannequin bodybuildée aux jambes de verre. Aimée Mullins, elle-même, incarne plusieurs personnages dans *Cremaster III*, mais c'est son dernier rôle qui nous intéresse ici au premier chef. En effet, lors de son ultime relation avec L'Apprenti décidé, elle paraît en proie à de fortes pulsions érotiques et agressives, si contradictoires et pourtant si complémentaires, qu'elle se métamorphose en une femme-panthère, dont le tronc et le visage demeurent plutôt féminins, mais dont les pattes, les griffes, la lèvre supérieure et bien sûr la longue queue sont manifestement celles d'un fauve. Lascive, elle vient se frotter contre L'Apprenti décidé comme pour le séduire et le dévorer. Par un magnifique saut de Nouréïev, qui le mène dans la



Cremaster III. La femme-panthère.

dernière spirale du Guggenheim, celui-ci choisit de sortir de cette relation d'amour/haine qui fait, *ad nauseam*, la trame de l'amour hétérosexuel en Occident; laissant la sphinge, pétrifiée en statue sur une colonne puis liquéfiée, et le spectateur sans réponse. *Cremaster III* se conclut par là où il avait commencé: la lutte entre le géant irlandais Fionn MacCumhail et le géant écossais Fingal, qui voit la victoire de celui qui sut se métamorphoser en petit enfant, et, corrélativement, l'émergence de l'île de Man.

L'île de Man, l'île de L'Homme a-t-on envie de traduire, apparaît au premier abord comme le pendant masculin de *Cremaster I*, désigné, on l'a vu, comme la bulle des femmes. Un pendant en trompe-l'œil, car il n'y a pas plus de "vrais mecs" sur l'île de Man qu'il n'y a de "vraies nanas" dans l'escargot de *Cremaster I*. L'île de Man est le lieu où se déroule la double course de *Cremaster IV*, toute entière mise sous l'égide de l'oriflamme du *Loughton Ram*, cet étrange bélier roux, doté d'une double paire de cornes, l'une montante, l'autre descendante. C'est lui le modèle, le paradigme ou "le moteur immobile" de l'île, pour le dire avec la cosmogonie participative d'Aristote. *La*



Cremaster III. Matthew Barney et Aimée Mullins.

38



Cremaster IV. Le Bélier Loughton.

Métaphysique d'Aristote, on s'en souvient, fait de Dieu, Pensée de La Pensée, "le Moteur immobile principal ou originel" du cosmos, que toute la procession des êtres, du sage contemplateur à la matière en attente de forme, s'efforce, selon ses qualités et ses vertus, d'imiter. À l'instar du Dieu d'Aristote, le bélier Loughton (é)meut l'île de Man tout entière; mais, on l'imagine aisément, dans un devenir-animal très

différent. Man est dans l'œil du bélier Loughon, plus précisément dans la double hélice de ses cornes. La double paire de cornes émante les mues du candidat satyre Loughon, qui traverse l'île de haut en bas puis de bas en haut, comme la course en sens inverse des deux équipes de side-cars, l'une en bleu dans un engin montant, l'autre en jaune dans un engin descendant, les rôles pouvant "s'inverser". Les deux "traversées", quoique distinctes, se répondent. Pour la clarté de l'analyse, nous les analyserons d'abord séparément.



Cremaster IV. Le satyre-dandy.

Incarné par Barney, le candidat Loughon est un satyre-dandy flamboyant. Dès les premières séquences, il arbore un superbe costume blanc rehaussé d'une lavallière à perle et d'une pochette en bruyère de Man, qui fait ressortir son museau fripé de bélier et ses immenses oreilles de cochon. Ses cheveux roux sont répartis de chaque côté d'une raie centrale, et forment deux petites boucles en forme de cornes, qui tombent de chaque côté du front. Encouragé par trois fées androgynes au corps d'athlète bodybuildé, parfois nues pour mettre en évidence leur bas-ventre asexué et sans le moindre orifice, parfois élégamment vêtues d'un plaid

39

aux couleurs de Man et souvent coiffées d'un chignon composé d'une, deux ou trois boules rouge vif manifestement testiculo-ovariennes, le candidat fait des claquettes avec ses richelieus brillants en cuir marron et blanc, jusqu'à ce que le sol se fende. Il tombe alors au fond de la mer, et parvient dans une alvéole, humide et grouillante de perles blanches, qui se métamorphosent peu à peu en une substance visqueuse. Toujours aidé par les fées, qui le guident en agitant une clochette, le candidat s'efforce de remonter à la surface. Pour ce faire, il escalade un boyau tellurique très étroit et obstrué par des aspérités poissonneuses aux formes mammaires et phalliques, qu'il utilise comme des pitons. La caméra fait un gros plan sur cet étrange montagnard en plein effort. Inlassablement, il tombe et remonte. Il glisse sur les parois gluantes et s'agrippe aux moindres excroissances. Sur son crâne, au milieu du pelage/chevelure roux, on peut alors apercevoir deux trous. Ils relèvent le

double "O" du maillot du fameux joueur de football: Otto, qui a inspiré les premières performances de Barney. Ce double O n'est pas le symbole homosexuel d'un double anus, comme le répète une critique à la triste verve. Bien au contraire, il témoigne des virtualités poreuses, pénétrables, fécondables et donc "féminines", selon les vieilles catégories aristotéliennes qui structurent la pensée occidentale, du corps masculin, tout de même que la puissante musculature des trois fées sportives exprime les potentialités "viriles" de "l'anatomie féminine". Hypothèse, que viennent confirmer les deux petites cornes turgescentes d'escargot, hésitant entre pénis et clitoris, qui pointent, par moments, dans les deux petits trous crâniens. À ces images d'escalade, se mêlent parfois des images d'exploration d'un corps par endoscopie, qui nous font mieux découvrir la paroi interne et visqueuse des organes roses, bleus ou jaunes. La performance du candidat Loughthon est celle d'un prétendant à une re-naissance, à une deuxième naissance; "dio-nysiaque" donc dans sa vêtue d'homme-bélier-escargot. C'est un mutant hybride et chimérique, qui accomplit, au sein de ce tunnel tellurique fémâlic, une involution, une métamorphose, un devenir-animal très spécial, ordonné par le bélier Loughthon à la double paire de cornes montantes et descendantes, qui l'attend, entouré par les trois fées, au bout de l'orifice; au soleil. Le soleil, les astrologues le savent, entre dans la constellation du Bélier à l'équinoxe du printemps. Le candidat Loughthon découvrirait-il le printemps de sa vie? Dans la perspective de Barney, comme dans celle de Zarathoustra, on naît vieux dans une peau d'âne bâti de préjugés; la jeunesse de l'enfant capable d'enfanter des étoiles étant toujours à venir. La performance de Loughthon nous donne à voir que seules les chimères vivent. Seuls les mutants "ex-sistent", pour l'écrire avec Sartre. Les femmes en tenue Leni Riefenstal ou Busby Berkeley de *Cremaster I*, les animaux domestiqués des éthologues et les hommes des clans Mormons, Chrysler, Francs-Maçons de *Cremaster III*, etc... ont un avenir tracé d'avance. Ils vivottent, comme les plantes sentantes d'Aristote. Seuls les hybrides comme *Loughthon Candidate*, Grégoire Samsa, Peau-d'âne, etc... "connaissent" des devenirs excitants, car ils se risquent dans des métamorphoses dangereuses et exaltantes.

Avec sa toison rousse et ses paires de cornes ornées de banderoles aux couleurs de l'île de Man, le bélier est l'œil matriciel de *Cremaster IV*. Il (dé)oriente le devenir-chimère de l'île et de ses habitants. C'est lui *The Islés Man* – l'homme de l'île –. Cet ancêtre totémique est une



Cremaster IV. Le bélier Loughthon.

chimère farfelue, qui se plaît à proposer des variantes saugrenues et sympathiques au questionnement compulsif et, somme toute, mortifère du sphinx! C'est vers cet étrange *Man* en Baubo loufoque au gai savoir nietzschéen, que convergent également les deux équipes de side-cars. Sauf que, à la différence des cinq écuries de *Cremaster III*, les deux paires de side-cars ne font pas la course. Elles évoluent en sens inverse; et il ne s'agit pas non plus d'un contre-la-montre, même si chaque paire donne le meilleur d'elle-même. Elles "invoquent". À l'inverse des pilotes de moto, qui, chaque année, concourent sur l'île de Man pour remporter la vic-

toire et la *Tourist Trophy*. À la mue du candidat danseur-descendeur-escaladeur, répond celle des deux paires de pilotes qui conduisent les bolides montant ou descendant (*Ascending And Descending Hacks*). Ils sont vêtus de combinaisons trouées de poches, d'où émergent, au rythme des trépidations des engins, des petits bouts de membranes visqueuses. Le spectateur pense aussitôt à des pieds ou tentacules d'escargot, cet animal hermaphrodite qui a un pénis pour vagin ou un vagin pour pénis, que nous avons déjà rencontré sous forme d'anagraphe et de sculpture dionysiaque dans *Cremaster I*. Comme le candidat Loughthon, les deux équipes traversent l'île de part en part, en proie à des processus de mues transsexuelles, pour se rejoindre devant leur effigie et œil matriciel: le Bélier Loughthon. À la fin du film, les deux side-cars reposent sur une structure métallique en forme de paire de testicules, d'ovaires ou d'yeux, qui rappelle la paire de dirigeables *Good Year* de *Cremaster I*. Étant donné qu'il n'y a aucune "coupe" d'Hephaïstos à remporter dans cette double traversée de



Cremaster IV. Équipes de side-cars.

l'île, on peut dire, en paraphrasant le baron de Coubertin, que, dans ce *Cremaster IV*, tous les participants ont gagné, car ils sont entrés, par leur performance même, – *agon* sans agonie – dans un devenir très spécial et très libérateur: un devenir-Loughthon. Un devenir transgenre, un devenir *Queer*, pour le dire avec la *Queer Philosophy*, à laquelle Nancy Spector fait appel dans la préface du catalogue. Non plus le masculin contre le féminin, non plus le manque universel de l'universel phallus, mais une sexualité polymorphe, perverse car traverse, de satire hybride, qui passe par des intensités variables et réversibles.

Sous l'apparence d'un satyre-dandy Phynnoderree, le Candidat Loughthon poursuit le rôle du "soigneur de gravité" de *La Mariée mise à nu par ces célibataires, même*, pour effacer la barre tranchante de la différence des sexes. Récusant la terrible rengaine de l'Œdipe castrateur car castré *ad psittacum*, il met en œuvre une érotique *Queer*, fondée non plus sur la plainte infinie de la limande de Platon transformée en agneau pleurnichard devant l'*hortus conclusus* de sa licorne farouche par le christianisme, mais sur l'énergie plurielle, animaloféminimascu-line, débordante et généreuse, quoique tragique, de la vie comme volonté de puissance, habile à féconder le champ, grand'ouvert par "les machines agricoles désirantes" des nombreux épigones de Duchamp-Rose Sélavy, de nouvelles figures de moules animalo-fémalics, mous et durs, humides et secs, en vaseline, silicone, tapioca, polyester, etc...

42

Cremaster V naît tout entier du chant de *La Reine des chaînes*, interprétée avec maestria par Ursula Andress. C'est dans le décor mirifique de l'Opéra de Budapest, ors et velours rouges de Garnier saturés par la palette fastueuse de Miklos Ybl, que La Reine apparaît. Elle est entourée de deux pages androgynes au souris malicieux. Tous deux portent un pourpoint à jupe et crevés rouge et noir. Sept pigeons jacobins, étincillant de blanc, les accompagnent. Ils se posent délicatement sur l'immense traîne de la robe de La Reine. Ils paraissent la contempler, tels des courtisans obséquieux, la tête engoncée dans leur étrange colerette si abondante, qui en fit, sans doute, l'un des animaux de compagnie favoris des cours européennes. La Reine Ursula a revêtu une robe d'apparat, longue et moirée, blanche et noire. Une grande colerette noire, qui rappelle celle des costumes du 16^e siècle maniériste et, bien sûr, celle des pigeons jacobins, enchâsse son visage blanc et pathétique, comme un masque mortuaire, une *imago* romaine; de telle sorte que son chant, langoureux et languissant, paraît sourdre d'une voix d'outre-tombe. Sa voix, pourtant, est incantatoire et thaumaturgique, puisque trois personnages en émanent. Tous les trois sont incarnés par

Matthew Barney. On ne saura pas s'il s'agit d'hallucinations, de songes mélancoliques, de fantômes ou de revenants; mais on comprend vite l'importance considérable qu'ils ont (eu) dans le souffle de vie, de voix, qu'il reste à La Reine des chaînes. Le premier est La Diva. C'est le double narcissique de La Reine. Il ressemble aux deux pages, dans son pourpoint bouffant à soie rose et ses souliers roses à fleurs roses. La diva est un page extravagant, un calque troublant, qui s'avère vite décalé. À peine apparu, il se met à sauter



Cremaster V. La Reine des chaînes, interprétée par Ursula Andress.

comme un fou, un diable ou un saltinbanque, mais aussi comme un athlète et un équilibriste, puisqu'il escalade prestement les balcons de l'opéra, avec une agilité déconcertante, qui rappelle celle de L'Apprenti décidé de *Cremaster III*. L'extravagante Diva divague cependant, tombe et disparaît tout aussi vite qu'elle est apparue, métamorphosée en un vague volute de tissu, puis liquéfiée en humeur. Les divagations de la diva ressortissent aux rêves inaccomplis de la reine enchaînée à ses vertugadins. La mort de la Diva, résumée en un fantôme de soi(e) rose, attise la douleur de La Reine, qui comprend, mais un peu tard comme Swann, qu'elle a vécu, telle une enchaînée-vivante du *Phédon*, prisonnière d'un genre (de désirs), qui n'était même pas le sien. Surgissent alors les images de son amant préféré: Le Magicien.

On suit, dans les hésitations hongroises du grain de la voix d'Ursula, les troubles turbulences du Magicien. Il erre, livide et nu, dans la neige de Budapest. Puis on le retrouve fier cavalier sur un cheval noir. Il conduit aussi, en Neptune, un étrange traîneau. Quand il monte sur le pont *Lanchid*, le fameux Pont des chaînes construit en 1839-49 par Adam Clark, pour relier Buda à Pest, son visage semble transfiguré par celui d'Houdini. Le Magicien est de la lignée de Dionysos. C'est un Dieu des métamorphoses. Pieds et mains enchaînés, il se jette sans peur dans l'eau glacée du Danube. La Reine, non-obstant, ne fait pas confiance aux talents "artistiques" du Magicien, ni

à son pouvoir, plusieurs fois éprouvé, de se libérer de toutes sortes de chaînes et de se métamorphoser ou de se trans-figurer au besoin, – il est essentiel de souligner ici que “magicien” est le surnom le plus communément donné à l'artiste par la tradition philosophique depuis Platon, d'une manière oscillant, selon les époques, entre le quolibet moqueur et l'admiration –. Elle ne peut s'empêcher de penser, selon le processus de projection narcissique et mélancolique qui la caractérise, qu'il se suicide. Un suicide d'amour? Pour la Reine, rivée au miroir narcissique du Père Tout-Puissant, on ne meurt que d'amour. Un petit “à” de perdu et c'est le moi tout entier qui s'effondre, avec tous ses idéaux! La Reine meurt de désespoir amoureux, non sans faire surgir, dans un dernier souffle, une dernière aria, qui n'est pas sans évoquer les basses les plus sourdes de l'agonie du Père-Commandeur de *Don Giovanni*, l'ultime figure du Géant.

44

Fantomatique, gélatineux, humanopisciforme, blanc à la limite de la transparence, par moments diaphane, Le Géant apparaît comme un mirage, un “signifiant flottant” dans l'air humide et tiède des Bains Gellert. Non pas un double ombreux – *skia-graphia* – remonté de la caverne platonicienne pour hanter les vivants, mais un simulacre, un supplément sans modèle, une copule prête à toutes sortes de liaisons et, plus particulièrement, un liant habile à mélanger le bleu et le jaune en vert. Il nous fait descendre lentement les marches majestueuses des Bains turcs, dont la riche ornementation déploie ses volutes style “art nouveau viennois” dans un palace de Buda, qui borde le beau Danube bleu. Là, dans les eaux tièdes et colorées du Bassin de marbre polychrome, sept néréides coiffées de fleurs bleues et jaunes, et dont les oreilles porcines rappellent celles du satyre-dandy Loughon, veillent tendrement au relâchement des muscles cremasters du Géant et, par voie de conséquence, à la descente des testicules dans les bourses du scrotum. Et les couilles descendirent dans leurs lieux, comme les corps graves dans la basse terre du cosmos d'Aristote... Les bleus et jaunes des néréides, des fleurs, des feuilles, des eaux et des airs se mélangent dans les brumes des bains. Les rythmes se font plus lents; la température tiédit de quelques degrés; la couleur passe au vert. Est-ce à dire que le charme (de La Reine castratrice Morgane-Méduse) est enfin rompu? Que le cycle se finit bien? Que Le Géant, sa paire dans ses poches rapiécées et un bon paletot de perles sur ses épaules gluantes, va se départir de tout esprit de Bohème, pour se marier et avoir beaucoup d'enfants, comme dans les contes de fée réussis et bouclés sur un avenir désormais privé de tout devenir? Que Le Géant, barbotant



Cremaster V. Le géant dans les Bains Gellert.

comme un bébé dans son petit bassin tiède, a enfin trouvé sa voie, sa voix, son sexe, son bon genre, manifestement masculin: un genre “*Totus*” – entier – pour le dire avec les Pères de l’église, désignant ainsi l’incarnation réussie de Jésus, que les rois mages viennent, à mille lieux de la douce délicatesse des massages des néréides de *Cremaster V*, vérifier en maquignons dans les nombreux tableaux de La Renaissance dûment répertoriés par Léo Steinberg? Un genre masculin bien déterminé et entier, – *Totus* donc –, qui rédimera les deux élévations ambitieuses, mais

mortelles, de “*The Entered Apprentice*” dans *Cremaster III*? Un genre dominateur, qui ferait de lui le maître Neptune “in-con-testé” des lieux bas, humides et tièdes; et, notamment, des petites néréides qui l’entourent en geishas complaisantes, ou en belles servantes du Seigneur Solal, pour le dire avec la Marie de L’Annonciation relue par Albert Cohen; tout de même que Mar(t)i Domination Goodyear serait la Maîtresse des glandes ovoïdes flottant en hauts lieux dans *Cremaster I*? Certainement pas! Le Géant n’a pas le verbe haut, impératif et pressé de Gabriel. De plus, la colombe du Saint-Esprit a changé de mains et, en se multipliant, elle a aussi un peu varié son genre et son vol. Chacune des sept néréides en effet tient, posé sur l’un de ses poignets, un pigeon jacobin, la colerette magnifiquement déployée et frémissante. Les sept pigeons sont prêts à s’envoler, comme les dirigeables que Marti Domination Goodyear tenait au bout de ses fils, de ses tendons/cordons/tentacules, pouvons-nous dire maintenant. Et ils s’envolent d’ailleurs dans le bouquet final, tel “le peuple de colombes” froufroutant du *Bateau ivre* ou du *Cimetière marin*. L’étrange Géant de *Cremaster III*, qui paraît porter ici ou là sur son visage la fine membrane jaunâtre et visqueuse d’un nouveau-né, ressemble donc plutôt au “Géant”, lâché comme un cri de stupeur et d’étonnement par les premiers hommes du *Discours sur l’origine des langues de Rousseau*, réécou-tés par Derrida³¹. Dans la perspective de cette évolution par involution, Le Géant palmipède et hybride des Bains Gellert est, littéralement,

“dio-nysos”, un être (re)né une deuxième fois. “Géant” est le nom de l’homme qui éprouve le sentiment d’étonnement, originellement philosophique depuis le *Théétète*, que l’homme soit ainsi, alors qu’il pourrait être tout autrement. “Géant” est l’homme, qui ose (se) voir – *anthropos* – en face – *prosopon* la monstruosité de l’être humain, désenchaîné de tous les bons genres qu’il croyait être les siens. “Propre à tout, car propre à rien”, l’homme est pourvu d’un corps labile, vicariant, doué d’une perfectibilité infinie, indéfiniment prothétique, hybridable et protéiforme, car sans organes bien fixés. Le “Géant” des fontaines rousseauistes désigne la monstrueuse humanité d’un être qui réfléchit, en miroir et en écho, celle de celui qui se distingue des autres êtres naturels en la criant, comme un signe de “re-con-naissance” étonné. À l’instar de L’Absolu d’Hegel, Le Géant poisson de *Cremaster V* avance masqué. Un “*Larvatus prodeo*” de philosophe artiste anomal et singulièrement blasphématoire aux U S A! En effet, dans sa quête de reconnaissance, qui passe par le r(*ictus*)-rébus polysémique d’un homme-monstre nageant dans un devenir-poisson très spécial, il prend le masque du Christ-Poisson-Sauveur – *Ictus* – entrant dans les eaux du Jourdain pour se faire baptiser par Jean-Le-Baptiste et guider à son tour le banc totémique immense et triomphant des Chrétiens-Poissons évangéliques, pour mieux le noyer. Au lieu d’Un avenir de poisson molaire, grandiloquent, clanique, impérialiste et mortifère, Le Géant-propose un devenir-poisson moléculaire, habile à rhizomer vers d’autres types de devenirs. C’est sa manière à lui de se (faire) baptiser, de (re)verdier, de (re)trouver la verdure du surhomme enfant de Zarathoustra. Si le Géant-Poisson de *Cremaster V* est, comme le Dieu (trop protestant *in fine*) de la fantastique épopée hégélienne, une chimère, c’est une chimère qui sait qu’elle est et sera toujours une chimère, une chimère qui ne rêve pas d’Esprit Absolu ni de Verbe; et cela change tout. Loin d’achever un parcours, de délivrer une bonne voie, un trophée, un évangile, un bréviaire ou une coupe, le vol des pigeons jacobins du dernier *Cremaster* nous renvoie aux vases de l’escargot volant du premier *Cremaster*. Le poisson de l’oméga vole, nage et danse aussi bien que l’escargot de l’alpha! Seul le rythme, qui ordonne les (dé)configurations, varie. Emporté dans un devenir-poisson-enfant, Le Géant chimérique recolore, reverdit le cycle tout entier. Les cinq *Cremasters* ne composent pas un Pentagraphe de La Femme-Déesse, sacralisée dans tel animal ou lieu totémique, qui remplacerait le Pentagramme de L’Homme-Dieu, ni même la Pentalogie d’un Hermaphrodite bodybuildé et torride, relooké par la psychanalyse asia-

tique de la bi-sexualité psychique, mais la nomadologie rhizomatique d'un Dionysos en état de "Panique", désireux d'expérimenter, avec le gai savoir tragique d'un Zarathoustra, ce que peut un corps, un être, un monde, qui se risque dans des devenirs-animaux, non plus molaires, mais moléculaires. Au sortir de cette longue traversée aux rêves agités par les variations d'un petit tendon de l'aine habile à rhizomer dans l'univers entier, nous voici donc parvenus, non pas à la fin d'un cycle, mais dans l'éternel retour de ses devenirs multiples. À ce plateau amarrés en sismographes "anomaux", nous savons qu'il ne dépend que de nous de choisir le mode d'être, la métamorphose qui, *hic et nunc*, à la fois là pour ce jour-ci et pour toujours, nous va plutôt bien; afin de ne plus mourir pour un genre qui, finalement, n'était pas le nôtre; tel Swan(n) mourant en cygne anglais snob et esseulé, Grégoire en cloporte répugnant, l'officier de *La Colonie pénitentiaire* en agneau zélé, révulsé et embroché, Achab en baleine blanche, Gary en bourdon-bison mormon, La Reine des chaînes enchaînée à ses trop belles robes de failles en septuor de pigeons jacobins, L'Apprenti décidé ou Le Maître Architecte Richard en chevaux de course agonistiques et francs maçons insignes, etc...

Il y a tant de cimetières remplis d'hommes irremplaçables qui se prenaient pour des aigles ou des louves ou des lions ou des agneaux ou des colombes ou des dieux, etc..., et il y a tant de devenirs-animaux très spéciaux, qui attendent que nous les emprunions, nous murmure la chimère protéiforme et facétieuse du Cycle *Cremaster*, qui succède à un sphinx finissant sa fabuleuse épopée romantico-chrétienne sur la prothèse branlante de sa vieille crosse papale, phallique et vermoulue³². Le toit tranquille du cimetière des animaux sacrés frissonne. Le vent se lève sur l'onde où picorent des alcyons et des focs. Il faut tenter de vivre... en animot moléculaires.

47

La famille recomposée de Patricia Piccinini

L'œuvre multimédia, que Patricia Piccinini réalise et expose sur les scènes internationales depuis 1992, est aussi complexe que celle de Matthew Barney. L'artiste australienne propose une ambitieuse "chaosmogonie", qui n'a rien à envier à la Quintalogie du Cycle *Cremaster*. Ses vidéos, images numériques, sculptures et installations polysensorielles peuvent se répartir en trois grands domaines: Atmosphère, Biosphère et Autosphère. La plupart des éléments de ces trois sphères entretiennent entre eux un grand nombre de relations, qui mettent en évidence des mélanges de genres et des transgénèses, tout aussi insolites

et inquiétants que ceux de Barney. Les similitudes entre nos deux artistes s'arrêtent là. Le médium privilégié, le film pour Barney, la sculpture en silicone pour Piccinini montre leur "différence". Quand l'œuvre, essentiellement vidéo de Barney, met en avant une mimésis temporelle de la nature naturante, qui (re) passe par l'éternel retour de flux de devenirs-animaux, celle de Piccinini porte tout au contraire essentiellement sur les (méta)stases, à la fois répugnantes et attirantes, pitoyables et bienheureuses, de ces devenirs-chimères. L'artiste australienne privilégie la sculpture de figures immobiles et installées à même le sol ou bien sur des sortes de canapés. Son art relève fondamentalement de la mimésis de la nature naturée. Plus précisément, l'artiste australienne excelle dans la mimésis de la nature naturée réformée. La famille de mutants-hybrides, notamment la famille transgénique d'animalo-techno-humanoïdes est sa grande spécialité. Et cette mimésis-là, – nous ne suivons pas ici Deleuze et Guattari qui voudraient, dans une tradition platonico-hégélienne mal résolue, la réduire à un genre mineur et sans intérêt –, est si troublante, que le spectateur ne peut jamais s'empêcher tout à fait de croire qu'il est en présence d'êtres vivants. Aussi se laisse-t-il aller à un certain nombre d'actes manqués, tout particulièrement révélateurs, dont l'esthétique de la réception ou, pour le moins, l'histoire de la réception esthétique, a aussitôt perçu l'intérêt. Suivant le modèle de Pline, rapportant, dans le livre XXXV de son *Histoire naturelle*, l'apologue des raisins de Zeuxis qui excitent l'appétit de pigeons, ou de l'étoffe de Parrhasios, qui pousse Zeuxis lui-même à un geste de curiosité déplacé, ou encore de ce jeune homme, qui laisse les traces spermatiques de son désir sur le marbre d'une Aphrodite callipyge de Praxitèle, cette histoire du spectateur inconvenant a rassemblé un très grand nombre d'expériences "paresthétiques" ou "quichottesques", qui mettent en évidence le pouvoir fabuleux des images mimétiques. Le trompe-l'œil est un genre constant et majeur de l'histoire de l'art. Sans doute grâce à la déclinaison, manifestement (e)ironique et cynique, délivrée par les ready-mades de Duchamp ou les boîtes Brillo de Warhol et leurs résonances innombrables, il a également prouvé aujourd'hui les vertus maïeutiques de son esprit philosophique. Les sculptures transgéniques, plus vraies que nature dans leur doux cynisme même, de Patricia Piccinini, héritent de cette histoire du trompe-l'œil. Aussi, c'est dans une perspective à double foyer, phénoménologique et cynique, selon laquelle le spectateur se sent poussé à (se) voir vu dans le regard du chien hybride de Cratès, ressorti ces dernières années par les philosophes les plus mordants³³, que je

me propose de (re)visiter ici la famille recomposée de Patricia Piccinini.

La première fois que j'ai rencontré La Famille de Patricia Piccinini, c'était en juillet 2003 à Venise, dans le pavillon australien, la niche?, le chenil?, le terrier?, le zoo?, "la ménaghumainerie"?, de la cinquantième Biennale. Ce fut un choc, qui a bouleversé ma vie d'"animal raisonnable". C'est de cette commotion "esthétique", mon canal de Damas en somme, que je voudrais ici, tout simplement, rendre compte, sagement masqué en "le spectateur", bien sûr.

La mise en scène de Victoria Lynn et Linda Michael, la commissaire et la curator, joue habilement sur la hauteur du pavillon, pour le diviser en deux niveaux reliés par un escalier spiralé descendant. Avant d'y pénétrer, il me faut préciser que j'y ajouterai un certain nombre de cousins plus ou moins éloignés, que je me suis empressé d'aller voir par la suite, mais qui, pour des raisons de place, de date, de refus des collectionneurs, ou de choix des commissaires-curators, ne figureraient pas dans l'exposition des *Giardini*, intitulée, fort à propos: *We Are Family*, que l'on peut traduire par: "nous sommes de la famille". De plus, je les disposerai autrement; et je ne considérerai pas, car ce serait trop long, certaines sculptures de casques, voitures ou camions et jeux vidéo pour hommes-enfants transgéniques.

L'entrée du pavillon à peine franchie, le spectateur est irrésistiblement attiré par des petits groupes d'enfants. Ils paraissent si absorbés par leur jeu qu'ils ne remarquent même pas sa présence. Le spectateur en profite pour s'approcher sur la pointe des pieds. En Actéon, donc! Le visiteur d'une Biennale prestigieuse a gagné le droit d'être un voyeur, surpris et, au bout du con(mpt)te, métamorphosé. C'est d'abord la petite fille, assise en tailleur à même le sol, qui le sollicite, avec son sourire réservé de Diane et ses longs cheveux soyeux et auburn. Elle a mis une jolie robe de coton noir, égayée de petites fleurs roses qui rappellent le rouge vif des manches de son pull, tout en faisant ressortir sa belle peau, légèrement hâlée. Ses jambes croisées laissent entrevoir un petit pan de culotte



Patricia Piccinini. *Still Life With Stem Cells*, 2002.

blanche. Ah le Bergotte d'après Gette! Notre Lolita Diane tient doucement, dans son bras droit replié contre son ventre et sa poitrine, une sorte de petite nymphe, de fœtus, d'animal ou de jouet..., (Actéon hésite à mesure qu'il avance), qui a la même couleur et la même texture que sa peau. De sa main gauche, elle caresse un autre bout de (chou) de même consistance, qui repose par terre. En même temps, elle veille avec tendresse sur d'autres petits "boudchous", toujours de la même apparence, qui l'entourent. On dirait une fillette qui joue à la maman ou fait du baby-sitting. Elle est si concentrée que deux longues mèches se sont échappées de sa coiffure et viennent caresser son épaule ou son cou. Le spectateur en confiance s'approche encore, regardant comme elle regarde ses "boudchous", attentivement. Il découvre alors qu'il ne s'agit que d'une sculpture en silicone, peinte à l'acrylique, habillée et coiffée de vrais cheveux, comme une poupée Barbie ou une Blanche Neige aux six nains. Elle a beau avoir des ongles épais et jaunâtres, comme ceux d'une biche, pour peu que notre Actéon soit allé au musée Grévin voir la nouvelle Lara Croft, il est un peu déçu, et prêt à dire, avec Greenberg, Deleuze et Guattari et..., que le trompe-l'œil, c'est vraiment un genre kitsch pour touristes. Toutefois, au moment de partir, il ne peut s'empêcher de jeter un dernier coup d'œil sur les six nymphes/fœtus/animaux/jouets, que surveille la jeune fille. Qui dira le boomerang de la seiche blanchâtre des *Ambassadeurs* de Londres dans le pavillon de Venise? Que (Qui) sont ces petits "boudchous" informes et rosâtres? Ils sont recouverts d'une peau si "humaine", irisée de veinules bleues ou rouges, parfois de couperose, émue de plis, de rides ou de fronces, et animée, ici ou là, de quelques grains de beauté. Selon sa configuration, sa position, sa respiration?, ou son allure, chacun d'eux arbore, au milieu de pores disparates, un orifice saillant, qui paraît tenir lieu de bouche, de narine, d'anus, d'oreille et de vagin tout à la fois. Suivant les indications de l'artiste, il s'agit de *Stem Cells*, c'est-à-dire d'organismes génétiquement modifiés à partir de cellules souches. Relèvent-ils de l'humain, de l'animal, du végétal, du technologique ou de l'hybride? Le spectateur ne peut répondre. Entre temps, leur vie silencieuse a gagné celle de la fillette, qui (re)prend des couleurs, et quitte, définitivement, la cire Grévin. Piccinini, qui connaît bien l'histoire de l'art, nomme malicieusement ce groupe: *Still Life With Stem Cells*. Retenant les leçons de Sterling, il faut traduire, non pas par "Nature morte", mais par "Vie coite avec O G M". Le spectateur se souvient de la Sophie de Ségur, qui, en bonne petite cartésienne, coupe les poissons rouges coits en morceaux "pour voir s'ils souffrent". La

Sophie de Piccinini, elle, sait que ces “bouts de” vie coite, qui ressemblent vaguement à des molluschumanoïdes, appartiennent à la grande famille des vivants, et que, en tant que tels, ils sont aimables et respectables, même s’il s’agit de jouets vivants produits à l’ère postfoucauldienne et consumériste de la mort de l’homme et des biotechnologies de masse. C’est pour cela qu’elle veille sur eux, comme s’il s’agissait de ses petits frères et sœurs. Qu’est-ce-qui distingue nos deux baby-sitters? La manière dont chacune se rapporte à l’autre (espèce). La Sophie de Descartes/Séguir est au poisson ce que le poisson est à Sophie. Le maître disséquant, la célèbre analyse de la lutte des consciences de soi opposées de la *Phénoménologie* nous le montre clairement, ne perd rien pour attendre. Il sera bientôt, lui aussi, l’esclave disséqué. Si l’animal est une *rex extensa*, que l’on peut découper indéfiniment, Sophie est une Justine bonne à tout faire et tout subir. Une *ready maid* sado-maso, maniable et corvéable à merci, dira Duchamp avec son humour new-yorkais. Le français populaire ne s’y trompe pas non plus, qui fait d’“espèce de...” une insulte. Dans son miroir narcissique, la Sophie de Descartes/Séguir/Sade, même décryptée par Lacan, ne peut trouver que l’image d’un Grand (même) Autre, Dieu/Adam, taxinomiste, qui l’autorise à faire des bêtises cruelles sur des formes de vie manifestement inférieures, pour le plus grand plaisir du lecteur et de la punition à venir du marquis ou du philosophe confesseur. Dans le miroir, brisé à la cubiste, de la Sophie de Piccinini, c’est tout au contraire un groupe de petits êtres informes, de petites “gueules cassées” pacifiques, qui apparaissent, non pas pour la conformer à telle image orthoptique, tutélaire et totémique de tel clan, mais pour lui mon(s)trer l’extraordinaire diversité de la grande famille des êtres vivants, dont elle fait partie. Tout se passe comme si la Sophie de Piccinini se sentait et se voyait à travers les pores de ces petits êtres. Qui sont-ils donc? Des “anatomiques” aux multiples fonctions de Geoffroy? Des grylles revenus des jardins de Bosch ou de Marco Polo? Des organismes génétiquement modifiés en compagnons de jeux ou en réserves de greffes? Des ratés de zygotes de l’amour ou de labos? Des mutilés? Peu lui importe! Ils sont aussi gentils qu’elle; et cette réciprocité est le gage de leur amitié. Ces “monstres” sont de vrais gentilhommes. Ils sont les ambassadeurs, discrets et aimables, de toutes les formes de vie manifestement inférieures. Loin de jouer le rôle d’une chausse-trape anamorphotique, habile à rabattre la “vanité” des Grands d’Holbein selon le vieux schème protestant des *Vanités*, les six petits nains font mon(s)tre d’une vie coite, pa(n)ïenne et amicale, nous donnant à voir qu’il n’est, *in fine*, de

“monstre”, d’*Elephant man*, que pour un petit coq/hobereau de village, qui ne perd rien pour devenir le monstre d’un Autre aux ergots plus acérés. Sophie et ses petits amis, qui apparaissent de moins en moins difformes à notre visiteur en voie de déconstruction avancé, reposent sur le même pied d’égalité. C’est pour cela qu’elle prend leur couleur, leur humeur, leur quiétude, leur manière d’être au monde, tout de même que chacun d’entre eux, l’un là et ainsi, l’autre ailleurs et autrement, prend un peu de la sienne. Dans le monde de la Sophie de Piccinini, l’espèce (de) n’existe plus, car il n’y a plus de hiérarchie naturelle entre les êtres vivants; et vice-versa. La gaie sapience des “incertitudes bigarrées de la vie” remplace l’assurance, claire, distincte et désincarnée, du philosophe taxinomiste, ou le cabinet de curiosités du Prince décadent. *Still Life with Stem Cells* nous donne à éprouver que l’humanité ne se mesure pas à la double articulation d’une voix adamique impérieuse, mais à la capacité de cohabiter en paix avec des formes de vie coites, babelliennes ou “babilieuses”, au premier abord repoussantes, qui, au bout du con(mpt)e, s’avèrent dignes de curiosité, et de *cura*, ce souci de soi/l’autre, dont Les *Lettres à Lucilius*, relues par Heidegger, font le trait constitutif de l’être humain.

52

Dans un autre coin du pavillon, une jolie petite blondinette de dix-huit mois, vêtue d’une salopette rose à manches courtes qui découvre des bras bien potelés, s’approche d’un grand pouf en cuir blanc pour jouer avec une famille d’“humanokangourous”. Nus, poilus, chevelus, minces, souples et agiles, ceux-ci sont à la fois attirants et répugnants, avec leur visage effilé en museau de musaraigne, leurs grands yeux marrons, étonnés et curieux et leurs mains qui ressemblent à des pattes de macaques. L’un s’est tendrement approché de la fillette. Il se tient comme elle, légèrement accroupi sur ses jambes et son bras gauche. À moins que ce ne soit la fillette qui ait pris son attitude. Leurs visages sont sur le point de se toucher. Sans doute vont-ils se faire la bise. À la poupe du

Patricia Piccinini. *Leather Landscape*, 2003.

tumulus de cuir blanc, un adulte mal rasé, le père ou la mère certainement, s'est dressé sur les pieds/pattes de derrière. Il découvre, sans la moindre pudeur, une poitrine à six tétines parsemée de quelques touffes de poils et une grosse paire de couilles surmontées d'un orifice prononcé et ourlé hésitant entre le nombril et le vagin. Il/elle veille en "sentinelle du désert", en se reposant sur sa longue queue, qu'il/elle déplie ingénieusement en deux parties pour en faire une sorte de canne de derrière ou de tabouret. Absolument cynique et *Naked*⁸⁴, il/elle regarde au loin, tel l'*anthropos* prévoyant du *Cratyle* relooké par Cratès ou Marco Polo à son retour de Chine, tout en se moquant gentiment de ses amis humains, qui forcent leurs enfants à porter des habits ou des chaussures rouges, inutiles et ridicules en ce lieu. Ses mains, tranquillement repliées sur son ventre, nous donnent à penser qu'il/elle est plus en train d'attendre une visite amie que de craindre un ennemi. Il/elle n'a pas de lanterne à la main pour nous donner à comprendre qu'il/elle cherche un homme en Diogène. L'ambiance est plutôt douce, quoique vaguement écoeurante. Paradisiaque alors ce monde, où de jolies petites filles – *kalokagatai* –, délivrées des modèles des Star'Académies, embrassent tout naturellement des humanokangourous laids et poilus – *kakoi* –? Pas vraiment! Patricia Piccinini a malicieusement intitulé cette œuvre de 2003: *Leather Landscape*, que je traduirai, en ayant en mémoire les analyses décisives qu'Alain Roger a consacrées à l'artialisation du "pay-sage" et des "pay-sans" qui l'habitent: paysage de cuir ou de peau. Cette traduction jette un trouble sur la nature du pouf. Cuir/peau ou skai? Une petite "différance", qui crée un malaise certain dans la civilisation de ce paysage!

53

Un peu plus loin, le spectateur remarque deux jeunes enfants d'une dizaine d'années. Tous deux ont les cheveux mi-longs et châtain clairs. Tous deux ont enfilé un jean et des tennis. Tous deux sont debout, légèrement appuyés sur le mur du pavillon. Celui qui porte un tee-shirt blanc à manches courtes s'appelle Ollie. Il tient dans ses mains un *Game Boy Advanced*, un jeu vidéo de niveau supérieur. Il est rivé à "son" écran. Totalement absorbé par son jeu. Son compagnon, Solly, porte un pull rouge à manches longues. Il est un peu en retrait. Les mains aux poches, il regarde tout aussi intensément les images qui défilent sur le *Game Boy* de son copain. Ce sont deux beaux enfants de notre temps télévisuel, aussi sages que les images de leur petit écran. Nonobstant, à mesure qu'il s'approche, le spectateur remarque des détails inquiétants. Leurs belles joues rondes sont parsemées, ici ou là, de taches vineuses de vieillesse. L'impression est confirmée par les rides

prononcées qui entourent leurs yeux et les fronces qui creusent leur front de soucis, comme par les nombreux cheveux gris, qui colorent d'âge leur chevelure. Ont-ils oublié de grandir, absorbés par les images de leur jeu vidéo? Ont-ils vieilli sans s'en apercevoir, transformés en *otakus* – ces vieux adolescents japonais, qui sont devenus le *home video-net*, dont ils ne sortent jamais³⁵? S'agit-il d'enfants fabriqués par clonage et soumis, comme la brebis Dolly du *Roslin Institute*, à des processus de vieillissement prématurés? En plus des indices délivrés par leurs prénoms écossais, une réponse est proposée sur le mur voisin, où sont accrochés des photographies et des grands écrans LCD. Sur les photographies, le spectateur peut admirer de très belles jeunes femmes, entourées de petits rats ou souris transgéniques. Les étranges rongeurs sont pourvus, par endroits, de peau, d'oreilles ou de



Patricia Piccinini. *Game Boys Advanced*, 2002.



Patricia Piccinini. *Science Story*, 2001-2002.

nez humains, peut-être en prévision de quelques greffes d'organes, à moins que ce ne soit les mannequins, qui présentent des pans de peau ou des organes animaux. Pourquoi les greffes et les transfusions n'iraient pas dans les deux sens? semble nous dire une magnifique Lédas asiatique, qui caresse tendrement la queue et le ventre du petit rat-lapin transgénique lové au creux de son épaule. Le gentil hybride a une jolie peau rose de bébé. Son dos est presque totalement recouvert par une oreille humaine; ce qui n'effraie pas le moins du monde la jeune

filles; bien au contraire, puisqu'elle s'apprête à l'embrasser de ses lèvres roses et pulpeuses.

Ce baiser ne va pas sans accélérer l'actéonisation de notre spectateur, qui découvre, un peu plus loin, *The Siren Mole*, la taupe-sirène. L'hybride est également dénommé SO2, en référence à SO1, le premier organisme synthétique créé, ou bien encore: "Exallocephala



Patricia Piccinini. *Siren Mole*, 2000.

Parthenopa", en hommage à la sirène Parthénope, qui, selon les légendes grecques, vient parfois nager dans la baie de Naples. SO2 est présentée selon un triptyque, qui évoque, dans l'esprit des peintures portant sur les trois âges de la vie, ses trois principaux états de fait. Sur le premier panneau, on voit *The Siren Mole* dans une salle d'hôpital remarquablement équipée; certainement une

salle d'accouchement et d'opération transgénétique. Sous le regard ému d'une femme en blouse blanche, une infirmière?, une sage femme?, une généticienne?, une moderne Marie Shelley?, une maman?, un homme, également en blouse blanche, l'obstétricien?, Voronoff?, White?, le papa?, le receveur?, le donneur?, tient tendrement dans ses bras la chimère, comme un bébé qui vient de naître. Il est manifestement fier et heureux. La sirène taupe a la peau rose et un peu jaune d'un bébé humain-cochon. Elle est recouverte, ici ou là, de poils ou de cheveux. Son museau ressemble à celui d'une très grosse taupe. Elle a des pattes courtes et trapues et une grosse queue en forme de moignon de cuisse. Notre Frankenstein³⁶ la berce doucement. Sur le panneau suivant, Actéon peut voir deux sirènes taupes dormir côte à côte dans une litière de sable parsemée de plantes vertes, qui leur a été aménagée dans le zoo de Melbourne, et être regardées, comme s'il s'agissait de vrais animaux exotiques, par des familles de visiteurs. Sur le troisième panneau, la taupe-sirène a grandi, non pas en taille, mais en maturité. Elle joue, en toute liberté, dans un parking de voitures avec trois jeunes garçons qui se sont accroupis sur leurs skateboards, les mains appuyées sur le bitume, un peu comme des taupes sirènes. Les planches à roulettes paraissent une prothèse naturelle, qui fait partie de leur corps, comme la queue de sirène d'une taupe, l'automobile d'un humain qui "se gare" pour faire le plein. Sans doute les quatre amis

sont-ils en train d'envisager une course, non pas d'handicapés, mais de prothésés!

Sur les grands écrans L C D, une vidéo: *Plasmid Region*, montre un "chaosmos" plasmatique, qui se métamorphose en toutes sortes de groupements cellulaires et organiques qui, eux-mêmes, se dissolvent en plasma liquide qui, à nouveau, redonne vie à des cellules sanguines, qui... Défilant en boucle, les images de *Plasmid Region* évoquent parfaitement le même mécanisme de division cellulaire à l'œuvre dans toutes les formes de vie, pour marteler au spectateur, tel un mantra d'images, que nous sommes tous de la même famille, nous sirènes taupes, kangourhumanoïdes, humains prothétiques, tous des êtres vivants transgéniques, tous des monstres, des chimères, des "géants de Rousseau", plus ou moins ouverts aux autres formes de vie. "We Are Family". Nous sommes tous de la même famille, tous plus ou moins "berliner"³⁷, borderline et métissés. Dis moi comment tu aimes les formes de vie différentes de la tienne et je te dirai à quel degré d'hominescence tu es parvenu. C'est dans cet état d'esprit d'un devenir-cerf, qui n'est pas sans rappeler, maintenant, la course philosophique du Narcisse de Valéry, que notre Actéon se risque dans l'escalier qui descend dans le sous-sol, "la caverne"?, la "ménaghumanerie"? du pavillon pour se livrer à une anamnèse en forme d'involution.

56

En descendant lentement les marches, Actéon ne peut s'empêcher de penser à toutes les puissantes métaphores de l'élévation, qui ont conduit les hommes vers des paradis terrifiants de Procuste. C'est ainsi qu'il se retrouve partagé entre un sentiment, pieux et coupable de régression, et une sensation plus païenne et joyeuse d'involution, dans l'antre-salon d'une famille d'hybrides. La maman, une femme-truie à la peau rose métissée d'éléphant, est allongée nue sur un magnifique lit King Size en cuir blanc, tel qu'on peut en trouver dans les chambres des hôtels australiens 5 étoiles ou les limousines de luxe. Elle s'est nonchalamment retournée, postmoderne Olympia monstrueuse et impudique, sur le côté droit, afin d'offrir ses multiples tétines gonflées de lait à trois de ses petits. L'un tête si goulûment qu'il a quasiment disparu, coincé entre les deux autres et écrasé sous le flanc de sa maman. Le quatrième joue tout prêt de son visage/museau de chienne. Il s'est renversé sur le dos, et s'amuse à ramener son pied droit sur sa poitrine à l'aide de ses deux mains, découvrant, enjoué et sans la moindre pudeur, les jolies lèvres rosées et ourlées d'un sexe de petite fille. A mesure qu'il s'enfonce dans la caverne, notre Actéon perd ses certitudes d'Adam "taxi-nommeur". Est-il en présence d'une descendance d'*ele-*



Patricia Piccinini. *The Young Family*, 2002-2003.

phant-men échappés des studios de David Lynch? D'une vieille dame indigne et très riche, traitée à coups de transgénèses par les docteurs Voronoff et Antinori³⁸ réunis, qui se cache dans un luxueux hôtel souterrain pour allaiter tranquillement, à l'abri des paparazzi et des médias, des enfants qu'elle n'aurait pas dû avoir. D'hybrides réalisés dans les laboratoires de PPL, d'Enzo Biochem, de Gensyme Transgénincs ou de l'INRA dans des buts thérapeutiques ou militaires? D'une maman qui, tout simplement, se laisse aller au bonheur naturel d'un devenir-truie-éléphante, allaitant tendrement ses enfants? Actéon ne sait plus à quels anatomiques de Geoffroy se vouer. Reviennent à son esprit ces émouvants tableaux de Charités chrétiennes, notamment celles de Blanchard, où l'on voit des jeunes femmes dégraffer leur corsage pour donner, non sans joie, leurs tétons épanouis à des bouches de pauvres vieillards mal édentés. Remonte aussi la louve généreuse qui recueille les jumeaux romains ou cette célèbre famille de loups, plus accueillante et "transcodeuse" encore, qui éleva les Amala et Kamala de Midnapore³⁹. Le regagne enfin la ritournelle si charmante de *La famille de centaures*, ce merveilleux tableau de Zeuxis, que ce Tartuffe de Platon se gardait bien sûr de voir, mais qui faisait encore pleurer de tendresse, cinq siècles païens plus tard, un Lucien qui sentait venir le modèle irrépressible d'une tout autre Maman, allaitant du bout de son sein de Vierge, entre un bœuf, un âne castré et un vieux papa menuisier reposant sur sa canne fleurie, un petit Jésus déjà ridé par sa croix:

"Étendue sur une herbe épaisse, une centauresse donne ses tétons à ses deux petits, tandis que le papa agite au bout de ses bras un lionceau pour les amuser."⁴⁰

Lucien ne tarit pas d'éloges sur la manière dont Zeuxis réussit les transitions entre les parties humaines et animales des centaures. A l'op-

posé des centaures du temple de Zeus à Olympie, qui sont représentés en monstres hideux de démesure – *ubris* –, qu'Héraclès, Thésée ou Pirithoos chassent pour instaurer l'ordre de la civilisation, mais aussi des Chirons trop prudes qui, cassés en deux parties, jouent à l'éducateur sur Apollon ou Achille, Zeuxis glorifie la belle animalité de l'humain et la belle humanité de "l'animalain". Le peintre rend admirablement l'énergie créatrice de la vie comme *phusis* – force de croissance –, qui irradie dans la verdure de l'herbe grasse et s'épanouit dans la tendresse émue d'une famille de centaures qui s'aiment comme les plus doux des chevaux et les plus doux des humains. Entendons bien la joie de vivre de la famille d'animalhumains de Zeuxis. Selon une sagesse antique, que l'on retrouve aussi bien chez les philosophes du Portique que chez ceux du Jardin, ou encore le Rousseau paléontologue des *Discours* ou de *L'Émile*, elle relève de l'amour de soi, et non de l'amour propre. Ou, pour le dire avec le rhizome nietzschéen de cet amour de la vie comme volonté de puissance: cette famille de centaures ne veut pas la puissance; c'est la vie qui veut en elle en tant que vertu qui donne avec une surabondance magnifique et une indécence insouciant, par-delà le bien et le mal. Il est difficile aujourd'hui, à un spectateur longtemps nourri au sein pur de La Mère Immaculée ou à tous ses succédanés en biberons pasteurisés, d'envisager la beauté convulsive d'une telle scène. Nonobstant, certains tableaux de Rubens, cet "oreiller de paresse", où les amours torturées d'un Baudelaire ne savaient trouver leur compte, voire de Renoir, en sa meilleure palette champêtre de femmes chaotiques et païennes, peuvent lui donner une assez bonne image de la beauté, tout naturellement indécente, érotique, pornographique, douce et sauvage, animale car humaine, humaine car animale, de *La famille de centaures* de Zeuxis.

C'est ce mélange des genres opéré par le peintre illusionniste – *zographos* –, dans lequel le philosophe roi vit aussitôt le paradigme du plus dangereux des sophistes, un *pasophos* démagogue, licencieux et subversif, que la zographe Patricia Piccinini relève aujourd'hui en trois dimensions, à l'ère des transgénèses réalisées dans des



Patricia Piccinini. *The Young Family*, 2002-2003.



Patricia Piccinini. *The Young Family*, 2002-03.

laboratoires faustiens. Comme la famille de Zeuxis, la famille de Piccinini lie parfaitement la peau rose et vaguement poilue de l'humain à celle de la truie ou de l'éléphant pour mettre en évidence la troublante animalité d'un corps humain et l'émouvante humanité d'un corps animal. Enfoncés au creux de paupières ridées de soucis, et protégés par d'épais sourcils châtain, les beaux yeux bleus gris de la maman regardent, avec une tendresse nuancée de tris-

tesse, le corps radieux et impudique de son bébé et, en toile de fond, le spectateur. C'est la seule figure de Piccinini qui regarde le spectateur. C'est sans doute pour cela qu'elle est un peu triste. Elle sait qu'il faudra encore beaucoup de temps pour que le spectateur descende du piédestal sur lequel il s'est isolé de la grande famille des êtres vivants, esseulé comme un Siméon stylite. La tête appuyée sur sa main droite repliée, elle semble mimer ou parodier un air de réflexion coutumier aux humains. Dans la position saugrenue d'un sphinx postmoderne, qui aurait pris la place d'Olympia dans la belle couche blanche de Manet, elle regarde le spectateur, comme pour l'inviter à remettre en question sa manière, toute cartésienne, de marcher avec assurance et certitude dans un monde réduit à de la substance étendue. Qu'est-ce qu'être humain? Le 4 2 3 d'Œdipe ne tient plus la route. Et si le plus humain n'était plus justement l'être qui se crève les yeux avec "Pied Gonflé" pour avoir tué le sphinx et fait des enfants à une femme qui ressemble à sa maman, ou s'extirpe avec Phédon du "bourbier sensible" ou se fouette avec Emmanuel ou Antoine pour s'arracher au "mal radical" de l'animalité, mais tout au contraire l'être qui vit son animalité comme un terrain d'expérimentations exaltant, merveilleux et tragique? Un animalhumain qui, guéri de la longue maladie de la "mauvaise conscience" platonico-paulinienne transformée en conscience malheureuse par la dialectique hégélienne, s'engage joyeusement dans de multiples devenirs-animaux?

Contre un Occident fondamentalement christiano-cartésien dans ses taxinomies claires et distinctes, toute l'œuvre de Patricia Piccinini souligne, dans une tradition "panvitaliste" et pa(n)ienne, qui va de Lucrece à Nietzsche, l'unité fondamentale de la vie comme énergie créatrice et volonté de puissance. Des processus de réplication cellulaire, clonage, bouturage ou hybridation par pollinisation des plantes à ceux que l'homme se risque à pratiquer aujourd'hui *in vitro* pour pro-

longer et améliorer la vie, est à l'œuvre le même ADN⁴¹? Tous les êtres vivants, quelques soient les génotypes idiosyncrasiques de leurs génomes, se développent selon la même "logique" cellulaire d'un même programme inscrit dans l'acide désoxyribo nucléique originel⁴². Joe Davis, l'inventeur des DNAGraphies – images microscopiques réalisées avec une biopuce utilisant l'ADN comme émulsion photographique –, a trouvé les mots les plus incisifs pour décrire cette nouvelle figure d'un "panvitalisme transgénique", ouverte par la découverte de l'ADN, vite suivie par des productions en laboratoire d'ADN recombinant:

"L'ADN est le sexe. Il est la Vénus de l'Eve mitochondriale... L'origine du monde."⁴³

60

Avec Nietzsche, Piccinini pense que le transformisme évolutionniste, courageusement avancé par un Lamarck et un Darwin habilement chapeautés par *Le Phénomène humain* de Teilhard de Chardin, n'a fait, *in fine*, que renforcer les vieilles taxinomies hiérarchiques de la Genèse, en les "Dialectisant" avec la bénédiction du Dieu chrétien mis en marche par Hegel, pour faire de l'homme, non seulement l'image privilégiée de ce Dieu unique, Créateur, Pur Esprit et Tout Puissant de la *Genèse* mais aussi la fin suprême de l'évolution, le maître "par-fait" et "fin en soi" de toutes les autres formes de vie, "im-parfaites" et moyens doués d'une finalité sans fin en soi. C'est la vanité de cette architectonique anthropo-phono-logo-centrique, qui est tout naturellement entrée dans les lois et les mœurs "diététhétiques" des pays occidentaux et de leurs nombreuses colonies, que la grande famille transgénique recomposée de l'artiste australienne effondre, dans un esprit fort proche de cette variante du nietzschéisme qu'est le déconstructionnisme de Derrida ou de Foucault. Dans le monde de Piccinini, l'homme est invité à plus de modestie et à plus d'ambition. D'une part, il est conduit à regarder "l'homme maître et possesseur de la nature" de Descartes, qui reproduit, sur le mode philosophique du chevalier conquérant, l'Adam consacré hobereau, éleveur et dompteur de *La Genèse*, comme une sorte d'exploiteur effréné, de prédateur enragé, et d'apprenti sorcier, qui, au nom de Dieu et de ses avatars: Lumières ou Progrès, a gravement détérioré la planète qui lui a donné la vie, favorisant toutes sortes de désordres mortifères, cancéreux ou monstrueux. D'autre part, en étant déchargé des rôles de centre ou de fin de l'univers, il se retrouve libéré de sa position de vassal d'un Dieu mégalomane au ton Grand Seigneur. En "involuant" vers des stades, où le des-

tin des cellules souches n'est pas encore bien tracé ni confirmé par les genres et taxinomies socio-linguistiques, le nouvel Adam transgénique de Piccinini s'ouvre à des relations, non plus de domination, avec les autres êtres vivants, mais de cohabitation, de partage, de compagnonnage, de solidarité, et à toutes sortes de transfusion, d'hybridation, de réfection et de reconstruction; ce qui ne va pas, on l'imagine sans entraîner un très grand nombre de remises en question et de "re-dé-définitions" de l'humain et de "l'animalain" tout aussi troublantes que celles produites par la révolution galiléo-copernicienne. La première est, bien sûr, que la parole – le *logos* de la voix humano-divine – pour le dire avec Derrida, ne suffit plus à établir des frontières et des hiérarchies assurées entre l'homme du Verbe et les autres êtres vivants.

“S'il parle, baptisez-le, mais s'il ne parle pas, accomodez-le”

dit le pasteur de Vercors à Douglas Templemore⁴⁴... Certes! Mais si “la substance étendue” du zoo philosophique sent? Si elle aime? Souffre? Compatit? Si, comme le suggèrent Adorno et Horkheimer, dans des textes encore brûlant des camps infâmes d'Auschwitz, “l'animal” n'avait été qu'un concept de philosophe idéaliste, dont le kantisme avéré d'un nazi comme Eichmann trahit la nature insultante et “le mal radical” culpabilisé, refoulé et déplacé?⁴⁵ Derrida, avec un sens du déconstructionnisme affûté par une mise en question assidue de l'antropo-phono-logo-centrisme, met remarquablement en évidence les implications les plus mordantes de l'énorme pavé jeté dans l'étable des philosophes occidentaux par Adorno et Horkheimer:

61

“Rien n'est plus odieux (*verhasster*) à l'homme kantien que le souvenir d'une ressemblance ou d'une affinité entre l'homme et l'animalité (*die Erinnerung an die Tierähnlichkeit des Menschen*). Le kantien n'a que de la haine pour l'animalité de l'homme. C'est même là son “tabou”(…) Pour un système idéaliste, les animaux joueraient virtuellement le même rôle que les juifs pour un système fasciste (*Die Tiere spielen fürs idealistische System virtuell die gleiche Rolle wie die Juden fürs faschistsche*). Les animaux seraient les Juifs des idéalistes qui ne seraient que des fascistes virtuels.”⁴⁶

“L'animal”, cette hypostase en forme de “singulier général” est le repoussoir d'un philosophe abêti par un régime d'ange et prêt à devenir un philosophe démiurge, maître et possesseur de la nature... avec cette scolie effroyable, inaperçue jusqu'à Adorno, que, si l'animal n'est rien que de la substance étendue, les hommes qui, par telle couleur de

peau ou odeur ou faciès ou ton ou air ou sexe ou..., lui ressemblent, peuvent également être traités comme rien que de la substance étendue. Comme le philosophe ingénieur de Descartes découle du métaphysicien dualiste qui distingue radicalement l'indivisible substance pensante de la divisible substance étendue, les abominables camps de concentration nazis ou marxistes sont le pendant des centres d'élevage industriels de poulets, cochons, vaches tout aussi abominables. Les mains pures du philosophe idéaliste sont celles d'un ange exterminateur. Que n'avons-nous écouté le cynisme janséniste de Pascal, qui savait ce que la foi doit à l'abêtissement: Qui veut faire l'ange fait la bête! Plus encore qu'une insulte vulgaire, le singulier général: "l'animal" est un concept mortifère, échafaudé par une philosophie occidentale empêtrée dans une haine de l'animalité, venue d'un platonisme christianisé et transformé par saint Paul en une marque indélébile de péché originel, que seul le corps glorieux du Christ ressuscité peut racheter⁴⁷. L'animal tentateur du *Phédon*, réduit à une somme de particules brutes dans *Les Méditations métaphysiques* n'existe que dans le zoo des philosophes idéalistes. C'est pour cela qu'il ne peut vivre en terre d'Occident que castré et ronronnant en objet transitionnel anthropomorphe sur un divan ou domestiqué dans un cirque.

62

Nous ne pouvons rencontrer des animaux véritables qu'en terres païennes. Là, l'animal des *Méditations métaphysiques* n'existe pas. Aussi vivent des animaux, qui habitent (dans) des mondes aussi différents que ceux des hommes et cohabitent bien plus facilement qu'eux. De plus, ils se montrent souvent bien plus capables d'incarner des âmes d'esprits humains ou divins ou des millions d'animistes qui résistent encore, même au Brésil, aux merveilles terminales du positivisme d'Auguste Comte, voire d'autres animaux, que les hommes d'expérimenter des devenirs-animaux. Toutefois, il ne suffit pas de tuer "l'animal", pour que les animaux cessent d'être "élevés" dans des camps eugéniques. Il en est de la mort de l'animal comme de la mort de Dieu dans le Zarathoustra de Nietzsche, dont nous parlions plus haut. Tout dépend de la typologie du meurtrier et de ses grandes raisons. L'innocence des animaux défendus par Elisabeth de Fontenay⁴⁸ sent parfois l'eau bénite. La famille transgénique de Patricia Piccinini, elle, déconstruit l'animal pour libérer des animaux à la fois impudiques et dignes, sauvages, hybrides, pacifiques et désireux d'entrer en relation avec des formes de vie différentes. En détachant les êtres des mots, les organes des fonctions, les animaux des espèces et les hommes des races, l'œuvre de l'artiste australienne met en évidence l'extraordinaire riches-

se de l'extraordinaire diversité des "mondes animaux"⁴⁹ et, par le fait même, humains. Non plus Un monde humain, dont la vision est donnée par un clan totémique dominant à tel moment et imposée à l'univers tout entier dans son "monotonothésisme" logocentrique, mais mille mondes animaux et humains à découvrir, à expérimenter, à partager, à "transcoder", pour le dire avec Uexküll. Projetons-nous dans l'avenir et imaginons que le message de compassion panvitaliste de la famille transgénique de Piccinini a été compris. Le dramatique: "Que faire?" de Marx et Lénine prendra un sens autrement dialectique, diététique et tragique dans cette version pa(n)ïenne de la fin de l'histoire chrétienne de la lutte des espèces humaines et animales? Que manger après la mort de l'Adam de Descartes et de ses brutes indéfiniment divisibles? Qui manger? Faut-il remplacer le loto par la courte paille des famines d'antan? Retrouver, avec l'hostie de boudin humanoporcin épice d'un Journiac, le goût musqué des "naturels" cannibales du Brésil ou d'Afrique? Manger des aliments de synthèse préparés par les artistes biotech' de SymbioticA?

La rose de nos jardins est une fleur de poète transgénique, un hybride de pollinisation et d'ingéniosité technologique; une chimère, dont l'artificielle "vesprée" réfléchit la nôtre. Comme la rose Frankenstein, l'homme à la vêtue d'un beau monstre. C'est un "bébé Géant", né dans un cri d'étonnement des fontaines originelles de Rousseau; un corps sans organes bien fixés, labile et fluent; un supplément sans modèle et propre à rien; une copule propre à toutes sortes de liaisons et de métamorphoses. Si l'homme est un monstre en perpétuelle "hominescence", un artiste nomade qui n'en finit pas de devenir ce qu'il est, sa réussite à un prix. L'homme qui réussit est tenté d'enclouer un terrain, et de prendre, au miroir d'un Ronsard romantique, son territoire pour le monde, son plumage pour Le Corps humain et son ramage pour La langue adamique. Se croyant "par-fait", centre ou fin, ce "pay-san" parvenu fait tout naturellement de sa norme La Norme, embarquant dans son anthropo-phono-logo-centrisme tel ou tel animal, qu'il adoube illico ancêtre totémique et transforme presto en drapeau clanique ou armoirie héraldique. Ainsi "taxidermés", les animaux en sont-ils venus à se battre comme des chiffonniers, voire à disparaître dans le zoo de Descartes, réduits à une "chose étendue", privée de toute âme et divisible à l'infini, ou enfermés dans l'horreur du mal radical par le philosophe criticiste des Lumières. C'est dans ce zoo de philosophes idéalistes, qu'Adorno et Horkheimer trouveront, au sortir

d'Auschwitz, les fondements des camps de concentration nazis, sinon marxistes ou maoïstes. Et si "l'animal", ce "singulier général" qui n'existe que dans le grand livre des philosophes chrétiens, était à l'homme ce que l'homme fut à l'homme? Un loup? Un agneau de Pâques? Une jungle? Une chose? Un doudou transitionnel? Rien? Un colocataire? Un compagnon? Et si l'homme (mâle blanc occidental) dominant avait traité les hommes dominés, les femmes, les colorés et les enfants d'abord bien sûr, comme il avait traité les animaux? Et si les taxinomies de Noé n'étaient, comme nous le donne à comprendre, *in fine*, un Canguilhem relu par Foucault, que La Torah d'un Peuple élu se passant le *skeptron* comme le furet du Dieu hégélien? Telles sont quelques-unes des questions fondamentales, (ré)ouvertes par les mille pratiques artistiques animalières, qui se font jour sur la scène internationale depuis une quarantaine d'années, depuis la fin de l'art (chrétien) et depuis, peut-être, l'aurore d'une ère plurielle et pa(n)ienne.

64

En brouillant à plaisir les frontrières entre les hommes et les animaux, comme entre des "espèces" métamorphosées en monstres bâtards, plutôt par des devenirs multiples animaux pour Barney, plutôt par des fécondations, transplantations, greffes ou clonages transgéniques pour Piccinini, nos deux artistes des champs (re)créent un monde de chimères éducatrices, douces, féroces et lubriques, qui se rient des costumes étriqués des hommes des villes. Avec l'énergie de la grande santé nietzschéenne, Barney et Piccinini suggèrent l'invention d'un surhomme-chimère, capable de surmonter les petites vanités et préséances claniques de l'humanisme chrétien, en testant ce que peut son corps amplifié par les mille sens des animaux. Non pas un corps tristement eugénique, au label pur arien élevé dans les alpages teutons, mais tout au contraire "la grande raison" d'un corps multiple, transgénique, impur, hybride, artificiel, prothésé et créole. Non pas non plus "un homme post humain", comme le très nietzschéen Michel Onfray lui-même l'écrit parfois, Foucault à l'appui, sans voir toute la mélancolie de "vieux pape" contenue dans ce post-it, mais un surhomme artiste, superficiel par profondeur, au grand style bouffon, capable de dépasser l'humain trop humain de l'humanisme chrétien, pour affirmer la vie comme puissance de métamorphose, de déguisement, de masque et de rhizome; ce qui ne va pas non plus sans provoquer d'autres dangers, un autre sens du tragique et du comique, et, bien sûr, légion de bêtes d'art contemporain, plus paillettes que païennes. En un temps, où les plantes, les animaux et les humains transgéniques prolifèrent presque aussi vite dans les laboratoires faustiens et les scènes

internationales de l'art que dans la nature, la question du bateau de Thésée n'est peut être plus tant de savoir avec le Locke d'Onfray "à combien de transfusions de sang, d'hybridations, d'exogreffes et prothèses, un être n'est-il plus le même être"⁵⁰, mais combien de devenirs-animaux ou machines, l'homme doit encore expérimenter afin de devenir un peu plus humain, c'est-à-dire heureux de vivre en participant au devenir pacifique et tragique de la grande famille de la vie.

Notes

1 - Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, éd. Minuit, 1980, p. 54.

2 - *Mille Plateaux*, *op. cit.* "Souvenir d'un sorcier I", pp. 292-297.

3 - Boris Cyrulnik, "Les animaux humanisés", *Si Les lions pouvaient parler*, sous la direction de Boris Cyrulnik, Gallimard, Quarto, 1998, p. 23.

4 - Je ne peux présenter ici qu'un pot-pourri tronqué et succinct de leurs refrains préférés.

5 - Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 54.

6 - Dans un magnifique article: "De la terreur à la sérénité: l'imaginaire des volcans", paru dans *Mémoire du Volcan et modernité*, éd. Champion, 2001, Jean Arrouye montre parfaitement que "... plus encore que la démesure de l'homme et de la nature, ce qui est sublime c'est le renversement de l'ordre naturel" (p. 222). Une autre manière, bien plus heuristique, de lire la sublimité destructrice et instauratrice du génie chez Kant, puis Hegel, puis Nietzsche...

7 - J'emprunte l'expression à la remarquable exposition: *Partage d'exotismes*, que Jean-Hubert Martin a réalisée l'été 2000 pour la cinquième biennale de Lyon.

8 - Mettant en abyme le spécisme de la langue américaine, qui emploie volontiers le mot "*Race*", pour désigner les noirs, les indiens, les blancs, mais aussi toutes sortes de groupes ou de communautés, un important courant de pensée célèbre, dans l'esprit de Glissant, la culture *Brown*, brune ou métis. On se reportera au livre du philosophe mexicano-américain Richard Rodriguez: *Brown: The Last Discovery of America*, éd. Viking, New York, 2002.

9 - Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, "Les animaux comme historiens de l'art: réflexions au sujet de l'œil innocent", Éd. Seuil, trad. Claude Hary-Schæffer, 1996, pp. 29-51.

10 - Je reprends ici l'analyse, pleine d'humour et d'intelligence, qu'Arthur Danto consacre à l'origine "du concept d'innocence oculaire chez Ruskin", *id.*, *op. cit.*, pp. 32-35.

11 - Dans la préface (§ 4) à la deuxième édition du *Gai Savoir*, Nietzsche donne à la nature le nom de Baubo, cette vieille femme qui donnait à son sexe la forme d'un visage pour redonner la joie de vivre à Déméter.

12 - On se reportera au très beau livre de Michel Onfray: *Féeries anatomiques. Généalogie du corps faustien*, Éd. Grasset, 2003, et à l'exposition paradigmatique réalisée par Jens Hauser, Patricia Solini et Vilém Fuser au *Lieu unique* de Nantes en 2003, (cf. Le catalogue très réussi: *L'art biotech*, éd. Filigranes, 2003.)

13 - Nietzsche, *Gai savoir*, Préface à la deuxième édition, §4.

14 - Jacques Derrida, "L'animal que donc je suis (à suivre)", dans *L'animal autobiographique, Autour de Jacques Derrida* (sous la direction de Marie-Louise Mallet), Paris, 1999.

15 - Sur ce "journalisme" du philosophe, on lira deux livres décapants: celui d'Armelle Le Bras-Chapard, *Le zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon, 2000 et celui d'Elisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1994.

16 - Freud "oublie", Deleuze et Guattari lui reprochent souvent, que les loups vont par bandes.

17 - J'emprunte le mot à Nietzsche.

18 - Deleuze emprunte ce terme si heuristique à Georges Bateson qui désigne ainsi: "une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure." *Mille plateaux, op. cit.*, p. 32.

66

19 - C'est Platon qui, moquant l'anthropomorphisme du polythéisme d'Homère, invente la fable philosophique du Dieu unique.

20 - Suivant Gregory Bateson, Deleuze et Guattari opposent le gai savoir des lignes et des cartes à entrées et sorties multiples des rhizomes composés de plateaux à la triste pensée des arborescences hiérarchiques, segmentaires et étriquées de l'arbre cartésien, qui prend ses racines dans les nuées immuables et intelligibles de Platon. *Mille Plateaux, id, op. cit.*, pp. 9-37.

21 - La rose-pentacle, que Jacques Saulnière, le conservateur en chef du musée du Louvre, se peint sur l'abdomen avec son propre sang avant de mourir dans *Da Vinci Code* de Dan Brown (éd. Doubleday, 2003), est-il un rhizome de celui de *Cremaster Cycle* à l'ère du verseau qui, on le sait, succède à celle, chrétienne, du poisson, en ce début de troisième millénaire?

22 - Daniel Arasse, *L'annonciation italienne*, Paris, Hazan, 1999, pp. 199-206. Cette analyse est reprise et développée dans *On n'y voit rien*, Denoël, 2000, pp. 23-37.

23 - Francisco del Cossa, *Annonciation*, vers 1470, détrempe sur bois, 137 x 113, Dresde, Gemäldegalerie.

24 - Pour plus de précisions, je me permets de renvoyer le lecteur à mon article: "Le loufoque de la femme à barbe ou rasée", in *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, PUP Saint-Etienne, 2003, pp. 205-220.

25 - La plupart sont rapportés dans le catalogue par Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, Hardcover éd. New York, 2002.

26 - Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, Hardcover éd. New York, 2002, pp. 3-89.

- 27 - Nancy Spector, *The Cremaster Cycle*, *id.*, p. 30.
- 28 - Norman Mailer, *Le chant du bourreau*, trad. Fr., éd. Albin Michel, 1980.
- 29 - Barney reprend ici l'hypothèse de Norman Mailer, selon laquelle Garry Gilmore avait un petit bourgeon "A Tiny Bud" en guise de pénis, et que ses testicules, qui ne sont pas descendus dans la poche du scrotum, se sont transformés en petites glandes atrophiées, informes et stériles dans les aines – *As Lumps In The Groin* –. Repris par Nancy Spector, *id.*, *op. cit.*, p. 39.
- 30 - *Mille Plateaux*, *id.*, *op. cit.*, p. 290.
- 31 - Jacques Derrida, *De la grammatologie*, éd. Minuit, 1967, pp. 235-445.
- 32 - C'est ainsi que Maurizio Cattelan fait périr le pape en 1999 dans *La Nona Ora*.
- 33 - Parmi tant, citons d'abord Adorno et Horkheimer (dans *La dialectique de la raison*, 1944, *op. cit.*) et Horkheimer (dans *Éclipse de la raison*, 1947, *op. cit.*), puis Michel Onfray, *Portrait du philosophe en chien*, Grasset, 1990, Jacques Derrida, dans "Il faut bien manger", *Confrontation*, 20, éd. Aubier, 1989, "L'Animal que donc je suis (à suivre)", *L'animal autobiographique*, dir. Marie-Louise Mallet, *op. cit.*, 1999, *De quoi demain... Dialogue avec Elisabeth Roudinesco*, Paris, 2001, Jean-Yves Goffi, dans *Le philosophe et ses animaux: du statut éthique de l'animal*, éd. J. Chambon, 1994 et Elisabeth De Fontenay, dans *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, 1998. Tous proposent "une taxinomie du point de vue des bêtes", que les installations de Piccinini mettent malicieusement à l'œuvre.
- 34 - Comme l'a souligné Kenneth Clark dans les célèbres conférences qu'il donna à la *National Gallery of art* de Washington en 1953, l'histoire de l'art distingue la pure beauté du *Nude* de la beauté vulgaire et animal du *Naked*. "À poils" serait une assez bonne traduction de *Naked*.
- 35 - Cf. Le bel article de Francis Jauréguiberry, "L'art de la fugue identitaire sur internet", *Figures de l'art*, n° 6, *Anges et chimères du virtuel*, PUP Pau, 2002, pp. 189-202.
- 36 - Dans de nombreux entretiens, avec les *curators*, mais plus particulièrement avec Peter Hennessey, Daniel Palmer ou Hiroo Yamagata, Patricia Piccinini insiste beaucoup sur l'atmosphère de tendre convivialité, qui distingue radicalement ses personnages de ceux de Mary Shelley. On trouvera une bibliographie complète sur le très beau site de Patricia Piccinini: <http://www.patriciapiccinini.net>
- 37 - Selon le mot fameux de John Kennedy dans un Berlin monstrueusement coupé en deux clans.
- 38 - Dans ses *Féeries anatomiques*, Onfray se plaît à rappeler les nombreuses xénogreffes, notamment de testicules de babouins sur des hommes comme Willy, Achard, Maurras, etc... réussies par Serge Voronoff depuis 1920. (*op. cit.*, pp. 239-253). Quant au gynécologue italien, Severino Antinori, on sait qu'il a permis à des femmes ménauposées de plus de soixante d'avoir des enfants, et qu'il propose des clonages humains aux couples stériles.

- 39 - J. A. L. Singh et R. M. Zingg, "Le journal des enfants-loups de Midnapore", *L'homme en friche. De l'enfant-loup à Kaspar Hauser*, Bruxelles, 2d. Complexes, 1980.
- 40 - Lucien, *Œuvres complètes*, Zeuxis, chap III, trad. D. Chambry, éd. Garnier, 1933, p. 52.
- 41 - Rappelons quelques faits polémiques majeurs. L'ADN est découvert en 1953. La brebis Dolly, mise en œuvre par clonage à partir d'une cellule différenciée prélevée dans une glande mammaire d'une brebis blanche Finn Dorset, cultivée in vitro puis mise dans l'ovocyte non fécondé et énuclé d'une brebis Scottish Blackface, lui-même activé par une série d'impulsions électriques par le laboratoire écossais de Ian Willmut, est née le 5 juillet 1996. En Février 2001, un millier de chercheurs financés par des fonds publics et la firme américaine Celera publient "la carte du génome". Le 25 novembre 2001, la firme américaine *Advanced Cell Technology* annonce avoir cloné des embryons humains à des fins thérapeutiques.
- 42 - J'emprunte l'expression à François Jacob, *La logique du vivant*, Gallimard, 1970.
- 43 - Joe Davis, "L'origine du monde", in *L'art biotech'*, dir. Jens Hauser, éd. Filigranes, Trézélan, 2003, p. 63.
- 44 - Boris Cyrulnik déforme quelque peu le célèbre dialogue des *Animaux dénaturés*, *Si les lions pouvaient parler*, *op. cit.*, p. 26.
- 68 45 - Adorno et Horkheimer, "l'homme et l'animal", dans *La dialectique de la raison*, Paris, Galimard, 1974, (1944) *op. cit.*, pp. 268-279.
- 46 - Derrida, Discours de réception du prix Adorno, Francfort, le 22 septembre 2001, *op. cit.*
- 47 - Nietzsche, dans *La Généalogie de la morale* (première et deuxième dissertation) et *L'Ante-Christ* (§39-49), a remarquablement mis en évidence le rôle de saint Paul, cet apôtre de la haine, dans la généalogie du christianisme.
- 48 - Dans *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, 1998, on se demande parfois si Elisabeth De Fontenay ne défend pas les droits des animaux en sacrifiant leur animalité.
- 49 - Souvent cité dans *Mille plateaux*, cf. le très beau livre de J. von Uexküll: *Mondes animaux et monde humain*, éd. Gonthier, 1968.
- 50 - Michel Onfray, *Féeries anatomiques*, *op. cit.*, pp. 270-275.