

Corps monstrés



La réappropriation de la
tératologie au sein d'une
pratique sculpturale.

Corps «monstrés»

La réappropriation de la
tératologie au sein
d'une pratique sculpturale

Marion Rascagnères
Sous la direction d'Emma Viguié
et tutrice Aurélie Herbet

Master 2 CARMA
Université Toulouse II Jean Jaurès
2018-2019

Jury : Emma Viguié, Aurélie Herbet et
Emmanuelle Mason



Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier Emma Viguière, ma directrice de recherche pour son accompagnement tout au long de mes recherches, pour ses conseils radicaux concernant la mise en visibilité de ma pratique, sa plasticité mais surtout pour avoir su m'éclairer dans les moments d'égarements et de doutes durant mes recherches.

Je souhaiterais ensuite remercier les personnes qui m'ont permis d'en arriver là dans ma pratique artistique, je pense aux âmes d'artistes et théoriciens pour leurs pistes et le chemin sur lequel ils m'ont aidé à parvenir. Merci Philippe Poupet et Émilie Prouchet-Dalla Costa de m'avoir proposé d'autres enjeux liés à la pratique du moulage. Merci Jimmy pour ton apprentissage, ton partage d'expérience et de connaissance. Merci de m'avoir fait sortir de ma zone de confort pour créer des corps différents, mais surtout merci de m'avoir fait découvrir le latex.

Je remercie bien évidemment tous mes proches pour leur soutien et leur patience. Merci à toute ma famille bien que le domaine de recherche puisse être pas toujours évident à la vue de tous, je pense à mes grands-parents, mais surtout merci en particulier à ma mère, ma tante et ma sœur pour l'intérêt que vous m'avez porté, pour votre présence au long de mon évolution.

Merci aux bricoleurs, je pense à mon père et à mon grand-père pour avoir su apporter leur aide lors de certaines constructions.

Merci Websley d'avoir cru en moi, d'avoir apporté ton soutien même dans les moments les plus durs de mes recherches. Merci à Nicolas, à Carole d'avoir pris le temps de m'accompagner dans mon évolution.

Je remercie également mes amis, qui m'ont vu évoluer dans ma pratique, qui m'ont fait part de leurs avis, leurs joies, leurs idées. Mais surtout aux copains de l'université avec qui j'ai pu partager ces moments de créations et de réflexions. Merci à Anna, Camille H, Camille P, Kristina, Xavier et tous les autres.

Merci au reste de mes proches de me suivre dans cet enjeu artistique, d'avoir cru en moi.

Je finirai par remercier toutes les personnes que j'ai croisées sur mon chemin, toutes ces rencontres qui m'ont permis d'avancer.

Merci à vous.

Avant - propos

La pratique artistique que nous allons explorer se situe dans le domaine de la sculpture. Afin de comprendre ma pratique actuelle, il importe de retracer son évolution. C'est en 2013 que le projet *Ce qui me regarde* constituera le point d'origine de mes recherches. Dans l'intention de révéler la « vérité organique de l'être », les expérimentations tournent autour de la notion d'organisme répugnant. C'est à travers la démarche de la transgression, que l'image du corps – dans sa représentation – apparaît. La réception esthétique devient un des enjeux dans ma pratique artistique.

En évoluant – toujours dans l'univers du corps et du médical – mes recherches sont devenues plus concrètes, s'orientant vers le *médico-chamanisme*. Par le biais du travail en série de poupées et de poupons, la notion de maladie est expérimentée. Au départ, après une fabrication de grandes poupées en tissu avec des matériaux de récupération, une première série de poupons émerge par un principe de démembrement, dans l'intention de créer plusieurs corps en réassemblant et sélectionnant les membres entre eux. Les morceaux de poupons servent de base pour créer des êtres mutants, mutilés, déformés et donc apparentés à une nature monstrueuse. Cette série *Freaks - anomalies anatomiques* regroupant six poupons, se présente comme un projet unitaire, influencé par les monstres de foire du 19^{ème} siècle. Ensuite, je me dirige vers la reconfiguration de poupons. Cela consiste à reconfigurer le corps par le biais d'une désarticulation des membres donnant naissance à un corps monstrueux, grotesque, au vocabulaire plastique clinique. Ce corps, cet objet-poupon en tant qu'intermédiaire et interface, s'incarne dans une dimension du fétiche.

Ensuite j'aborde la notion de corps-mutant, sous forme de déformations, de mutations corporelles et organiques, d'aliénations du corps, des excroissances, jusqu'à advenir à une nouvelle organicité. Basée sur l'idée de maladie, le concept est de rendre palpable la maladie comme un corps qui se développe. Cela est possible grâce à l'expérience de la matière, dédiée à retranscrire une présence organique. L'utilisation des divers matériaux est une expérience nouvelle dans ma pratique artistique, en particulier la découverte de la couture. Le traitement du corps se retrouve déformé, affligé, attaqué par la maladie, faisant de celui-ci un corps monstrueux et mutant. Les matières, les couleurs, les textures, les excroissances, tous ces corps en perpétuelle évolution, se créent et se propagent afin de devenir des corps à la fois dépendants du corps souffrant et autonomes en tant que corps en lui-même.

En parallèle de ces manipulations, des sculptures en bandes plâtrées ou en plâtre germent d'un assemblage de morceaux et fragments de corps humains pour arriver à des formes en mutation par l'accumulation.



Ce qui me regarde, 2013, Installation,
Technique mixte. Photographie de Marion
Rascagnères.



Sans titre 1 (série Poupons), novembre
2015, Installation, Technique mixte.
Photographie de Marion Rascagnères.



Sans titre (maladie), février 2016,
Installation, Technique mixte.
Photographie de Marion Rascagnères.



A gauche : *Sans titre (Freaks)*, octobre 2016, Sculpture, bandes plâtrées, drap, laine et clous.
A droite : *Origine*, octobre 2015, Sculpture, bandes plâtrées.
Photographie : Marion Rascagnères.



Faire corps (série de trois sculptures) mars/avril 2016, Sculpture, Plâtre.
Photographie de Marion Rascagnères.

Introduction

Par le champ de la sculpture en plâtre, est abordée la question du monstrueux lié au corps. Le monstrueux exploré dans ma pratique artistique amène à penser celui du monstre entre le domaine de la fiction (mythologie, imaginaire) et celui des sciences (tératologie, monstres biologiques, monstres de foire). Corps monstrueux ou monstruosité du corps ?

A travers l'utilisation des techniques du moulage – pratique de la fragmentation du corps – vient celle de l'assemblage des formes en devenir. Les éléments sont mis en pièces, fragmentés, morcelés. Le corps sculptural est le produit d'un assemblage, d'un jeu combinatoire d'éléments corporels hétérogènes. Le monstre est cet « être vivant ou organisme de conformation anormale (par excès, défaut ou position anormale des parties) »¹ écrit Paul Ardenne. Ainsi, accumulation, répétition, déformation, amputation sont des moyens, des tentatives pour modeler le corps. Stéphane Dumas définit le corps comme,

« entité physique distincte et limitée dans l'espace ; ensemble cohérent de parties organisées entre elles et faisant système (corps social, corpus théorique) ; ensemble de composantes organiques d'un être vivant (corps-organisme) ; ensemble des sensations physiques éprouvées par un individu (corps propre, sujet de l'expérience) ; construction culturelle autour de l'individu (objets de statistiques, de normes sociales et juridiques, caractéristiques physiques d'une personne, véhicule relationnel en accord –ou pas- avec son identité, son genre, etc.) »².

Le champ du monstrueux est alors exploré en des créations morphogénèses ; en plâtre ou en matière organique tels que les cheveux, les ongles, jusqu'à exploiter d'un point de vue métaphorique la dimension charnelle du latex. Monstre scientifique, monstre de fiction, voire même membre autonome, ceux-ci relèvent d'une construction déplacée de la connaissance des normes biologiques, où le trouble peut apparaître. Exhibés, ces corps jouent entre attirance et répulsion, distance et proximité, nature et contre-nature, ambivalences assumées qui soulèvent ainsi la question de l'esthétique.

1 Paul ARDENNE, *L'Image corps, figure de l'humain dans l'art du XXème siècle*, L'ère des monstres, Paris, éd. Du regard, 2010, p.380.

2 Stéphane DUMAS, *Les Peaux créatrices, Esthétique de la sécrétion*, Paris, éd. Klincksieck, 2014, p.451.



Sans titre n°1 (Série M), novembre 2016, Sculpture, Plâtre.
Photographie de Marion Rascagnères.

La pratique actuelle amène à penser des notions d'espaces au sein du processus de réalisation des pièces sculpturales jusqu'à leur mise en espace, celles-ci confrontées à la réception des spectateurs.

Nous aborderons dans un premier temps les étapes du processus de réalisation des sculptures, produites par le biais du procédé technique du moulage : fragmenter, mouler, assembler, dans l'intention de faire émerger des *corps*. Les possibilités d'être de la *ressemblance*, seront explorées à travers le travail de l'empreinte, de l'ex-voto et de modèles anatomiques. Quelle est la démarche de ressemblance ? Sous quelles conditions se manifeste-t-elle ?

Ensuite, il s'agira de comprendre la fragmentation et le morcellement, au-delà de la dimension stricte de morceaux, de bouts de corps. Qu'est-ce que le fragment ? Sous quelles formes apparaît-il ? Qu'en est-il du corps morcelé ? Que représente-t-il ?

Par l'action de déconstruire pour reconstruire., je fragmente le corps pour l'assembler autrement. Ces corporités – impliquant le vécu – émergent comme corps *autres*, comme formes monstrueuses.

Nous verrons alors les moyens qu'offre l'étape de l'assemblage d'éléments hétérogènes dans la confection d'une corporité qui impulsera sur la monstration des pièces sculpturales et corporelles, dans un espace investi et réapproprié. Quel lien au corps existe entre art et science ?

Dans un second temps, le monstre sera appréhendé à travers ses origines, sa classification et sa manière d'être et de le concevoir dans l'art et la science. Nous verrons comment la dimension tératologique est réappropriée au sein de ma pratique et quelles formes possibles propose-t-elle dans la réalisation d'un corps monstrueux.

De fait, quelles analogies existent entre l'art et la science ? A partir de quand peut-on qualifier un corps de " hors-norme" ?

La figure monstrueuse, dans son écart à la norme, tend actuellement vers un désir de sa propre transformation grâce aux moyens qu'offrent la science et les avancées technologiques. Ainsi, quelles sont les possibilités permises par la technologie ? Et en quoi la technologie élargit le champ d'action sur le corps ?

Pour finir, il sera question de comprendre le monstre dans sa dimension réceptive, en particulier à travers l'ouvrage *Phénoménologie des corps monstrueux* de Pierre Ancet. Quels rapports établissons-nous avec lui ?

Dans son approche sensible et perceptive, le corps monstrueux heurte notre regard et nous bouscule de l'intérieur. C'est dans l'enjeu de l'esthétique du monstrueux et de la monstruosité que nous tenterons d'envisager le monstre dans son obscénité et son intimité.

A travers des ambivalences, nous soulèverons les tensions existantes entre attirance et répulsion, distance et proximité, et pourquoi le monstrueux fascine.

I- FRAGMENTER - MOULER – ASSEMBLER : PLASTICITÉS ET ÉMERGENCE D’UN CORPS AUTRE.

A partir d’un *corps-objet* considéré comme *objet-matriciel*, je viens dans un premier temps déconstruire ce corps de manière à avoir des fragments corporels. Ensuite à partir de ces éléments hétérogènes, je procède par technique de moulage pour prendre l’empreinte de la surface, de ce corps de manière à avoir une reproduction par contact. Une fois la pièce moulée et le tirage effectué -généralement au plâtre- j’utilise le principe de l’assemblage pour modeler et former un corps à partir de ces morceaux de corps.

Les productions que nous allons explorer sont principalement réalisées à partir de ce processus de fabrication, rythmé selon trois grandes étapes : la fragmentation, le moulage, l’assemblage. Ces mécanismes deviennent des moyens pour faire émerger un corps.

Nous insisterons pour commencer sur le processus interne de production de l’empreinte qui s’apparente à la technique du moulage, inévitable dans le processus de création des pièces sculpturales puisqu’elle constitue la naissance de la démarche.

1) UNE «RESSEMBLANCE» PAR CONTACT, UNE «RESSEMBLANCE» *ORGANIQUE*

1.1 L’empreinte comme corps, surface comme peau, outil de procréation : l’expérience du corps vécu.

La pratique artistique émerge donc à travers la technique du moulage. Cette technique, utilisée pour prendre la trace d’une surface, d’un volume, d’une «chair», d’un corps, nécessite le travail de l’empreinte. Ce procédé permet de faire de la reproduction par ressemblance du référent.



Corps suspendus, 2014, installation. Moulage en plâtre, technique de l’empreinte sur visage.
Photographie et retouche de Marion Rascagnères.

Les sculptures actuelles naissent seulement à partir du moulage, première étape dans le processus de fabrication. Il se déroule en deux étapes : la première correspond à la prise d’empreinte de la surface d’un *corps* référent, à l’aide d’une matière spécifique. L’alginate est généralement utilisé pour la précision des détails qu’il procure, soit à l’aide de bandes plâtrées, ou tout simplement avec l’utilisation du plâtre en lui-même. Cette procédure³ permet d’obtenir un moule – une «reproduction fidèle» – en négatif de la surface de l’objet originaire.

³ FIGUERES Marc-André et DELPECH Jean-Pierre, *Empreintes et moulages du corps humain*, Paris, éd. Eyrolles, 2005

A la deuxième, après avoir obtenu le moule par contact, il faut couler de la matière, telle que le plâtre, la résine et autres substances de moulage. Celle-ci vient prendre la forme dans le moule et donner le tirage, représentant la dernière étape du processus puisqu'il s'agit du résultat final. Le démoulage, relatif à l'extraction du tirage, entraîne une déformation du moule. Ainsi, au point de départ, nous avons le moule c'est-à-dire la forme négative, pour nous amener à la finalité suivante, le tirage émergeant sous la forme positive⁴.



Marion RASCAGNERES, *Corps suspendus*, 2014, Installation, moulage en plâtre, technique de l'empreinte sur visage.

A gauche le moule en bandes plâtrées d'un visage, servant à prendre sa forme par contact. Il s'agit de la première étape du processus de l'empreinte., au milieu le tirage en plâtre (le positif), à droite le moule après le démoulage (le négatif).

Photographies de Marion Rascagnères.

⁴ FIGUERES Marc-André et DELPECH Jean-Pierre, *Empreintes et moulages du corps humain*, Paris, éd. Eyrolles, 2005

A travers la pensée de Georges Didi-Huberman, nous allons voir comment l’empreinte se matérialise dans une démarche de ressemblance, rendue possible par le contact.

Issu de son étymologie latine *imprimere* qui signifie «appuyer sur», le terme d’empreinte émerge comme étant le résultat d’une impression. *Faire* une empreinte demande à «produire une marque par la pression d’un corps sur une surface»⁵.

Le geste nécessite d’exercer une pression sur la surface du référent, afin de laisser une marque, déposée par contact. Nous rappellerons que le terme *empreinte* s’emploie lorsque l’on obtient une forme par la pression, celle-ci exécutée *sur* ou *dans* le sujet «empreinté». La pression qui s’effectue prend sa place entre le référent qui est l’objet originaire et la matière servant à prendre l’empreinte. En tant que dispositif technique et production par contact, l’empreinte amène une gestuelle protocolaire en déterminant une action sur le référent. Par sa volonté de pression, une relation tactile s’établit pour venir imprimer la forme. L’empreinte pourrait se qualifier comme étant ce «processus projectif par lequel l’apparence se rend capable de prendre corps en transitant d’un monde dimensionnel à un autre». ⁶ Didi-Huberman nous oriente vers une réflexion qui pense le processus comme déplacement d’une marque référente, par transposition imprimée sur un substrat ; celui-ci en tant que «base matérielle à partir de laquelle se développe un processus élaboré»⁷. Le procédé technique de l’empreinte trouve sa fonction dans la reproduction de «l’image anthropomorphe». Les caractéristiques de l’apparence se copient pour faire *apparition* dans la matière, par contact. Cette dimension tactile du processus questionne sa capacité d’enregistrement matériel direct, dans une volonté de retranscrire. Résultat d’une gestuelle, l’empreinte se définit comme une reproduction opérante qui amène l’extension du corps référent sur son substrat devenu substitut.

Au-delà de sa disposition à la gestuelle, l’empreinte intervient comme matrice. Le terme matrice, au sens technique, qualifie le lieu où la matière prend sa forme. Lorsque nous évoquons ses compétences de reproduction par contact, sa fonction n’est non pas d’imiter mais de produire à partir de (quelque chose). La matrice désigne alors un milieu où quelque chose prend sa forme, se développe, se produit. A l’inverse de l’imitation, elle permet de reproduire et produire. Ces deux termes évoqués peuvent s’apparenter à leur double signification de reproduction au sens sexuel.

⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris, les Editions de minuits, 2008, p.27

⁶ *Ibid.*, p.199.

⁷ Stéphane DUMAS, *Les peaux créatrices, op.cit.*, p.460

Lien à la mère, fécondité, gestation, on peut établir une relation plus intime du contact entre le référent et la matière. Georges Didi-Huberman articule ce rapport tactile à une dimension sexuellement originelle. Il démontre dans son ouvrage, que le référent et son substrat provoque un «embrassement étroit par pression : une reproduction sexuelle» et cette «pénétration du substrat par l'objet [qui] vient s'y imprimer». Le processus de l'empreinte s'articule dans une dimension du contact où «se transmet physiquement la ressemblance de la chose ou de l'être "empreinté"». Désir de contact, de pression, d'appui, l'empreinte prend corps par le biais d'une relation physique, voire charnelle, de peau à peau. L'empreinte peut alors être vue en tant que matrice, par sa caractéristique féconde. En effet, nous avons vu que le terme *matrice* prend son sens car elle donne "forme à". Affiliée à la mère, elle fait naître un résultat par l'acte de reproduction, par ressemblance. C'est de manière mimétique que la reproduction s'effectue, et nous pourrions alors dire qu'elle reproduit un *fac-similé*. Il serait mal défini de caractériser sa reproduction au sens d'imitation, car il n'en est rien. Didi-Huberman confronte d'ailleurs le mimétisme à l'imitation, en les opposant. Nous pouvons établir une analogie avec les œuvres de Marcel Duchamp, en commençant par *Torture-morte*. Il s'agit d'une empreinte du pied de Marcel Duchamp, reproduite en plâtre puis peinte, qui nous fait croire à un *morceau* de corps par sa ressemblance.

La ressemblance par contact s'instaure ici par le signe d'une porosité -présence des pliures de la peau- profondément ancrée et réaliste. Nous voyons que l'empreinte a cette capacité à produire un *fac-similé* de l'objet *empreinté*.

Marcel DUCHAMP, *Torture-morte*,
1959, mouches artificielles collées sur
plâtre peint, boîte en bois et verre,
29,5x13,4x10,3 cm, Paris, MNAM



Outre la ressemblance par contact, la ressemblance est renforcée par l'incarnation charnelle de la teinte. En se penchant de plus près, la pièce comporte une multitude de détails caractérisant un pied *vécu* : pliures, assèchement de la peau, peaux mortes. L'aspect réaliste fonde une proximité entre le référent et son substitut, dans une volonté de reproduction à l'identique. L'empreinte capture les formes, les marques, les incisions et les courbes en formant une contre-forme.

Jeu de substrat, de geste et de marque, le processus de l'empreinte s'inscrit alors dans une écriture du corps par des formes. L'empreinte, à partir de sa forme matricielle, vient faire émerger sa forme en négatif, que l'on appellera contre-forme. S'entremêlent le référent et son substitut dans un rapport de contact. Elle devient un système de « formes et de contre-formes réunies en un même dispositif opératoire de morphogenèse ». L'empreinte est donc cette relation entre le corps et le substrat, dont Didi-Huberman défend l'idée que c'est un « rapport d'émergence d'une forme à un substrat « empreinté »⁸. Nous pouvons alors poursuivre par l'autre œuvre *With my tongue in my cheek* de Marcel Duchamp.

Considéré comme un autoportrait, Marcel Duchamp met littéralement la langue dans sa joue et la fit ainsi gonfler. Le plâtre est un moule qui remplit sa joue creuse en lui donnant un relief exagéré. Le moulage effectué révèle, par un jeu de formes la présence d'un corps interne en tant que phénomène vécu. A partir d'une ressemblance par appui, par pression, par contact, Duchamp soulève la relation qu'il peut y avoir entre l'apparence et l'apparition. Le fragment de corps qu'il moule suggère par intention d'apparition la forme émergente du corps dans l'analogie d'une relation entre l'« empreinté » et le substrat. En revanche, l'apparence du morceau de corps suscite le doute puisque nous pouvons apercevoir des points noirs sur la joue, rappelant la présence éventuelle d'une pilosité.

Marcel DUCHAMP, *With my tongue in my cheek*,
1959, Plâtre, crayon sur papier monté sur bois, 25 x
15 x 5,1 cm



⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, les Éditions de minuits, 2008, p.33.

D'un point de vue technique nous pouvons déduire qu'il est fortement impossible d'avoir des restes de poils sur la surface puisqu'il ne s'agit pas de la surface en contact avec la peau. Marcel Duchamp s'est donc amusé à faire des points noirs au crayon pour produire le simulacre de la pilosité. L'imitation qu'il met en place produit un fac-similé. Dans ce processus de ressemblance par contact engendré par une relation entre deux phénomènes qui se rencontrent, l'expérience de l'empreinte porteuse d'absence et de présence amène à penser l'expérience des corps.

L'outil fécond qu'est l'empreinte ne serait-il pas à voir comme l'expérience d'un corps vécu ? Si nous la considérons – par sa création du substrat – comme corps matériel et vivant alors n'est-elle pas un organisme capable de produire et de reproduire ? L'empreinte procréatrice ne serait-elle pas l'expérience d'un corps vécu ? Puisque nous la considérons comme un organisme, comme un corps qui fait matrice, cette expérimentation du corps vécu se révélerait dans une anthropologie du contact. Mais nous pouvons nous demander comment fonctionne l'étape de la prise d'empreinte ? Elle se réalise en effet dans une entière autonomie, faisant de l'expérience de la prise une activité indépendante de l'artiste. Effectivement, la prise de l'empreinte qui consiste au durcissement de la matière, à la fois substrat devenue substitut, imprime la surface du référent sans que l'artiste ne puisse intervenir. C'est en ce sens que nous pouvons penser l'empreinte comme un corps autonome, capable d'être un corps vécu, un corps sensible. En faisant l'expérience du contact, de ressemblance, l'empreinte se réalise en elle-même dans l'expérience d'un corps sensible. Le lieu de l'empreinte se transforme en non-lieu où l'artiste ne peut intervenir, où il n'y a aucune possibilité d'accès corporel. Le non-lieu se caractérise alors par la présence invisible du corps de l'empreinte, que l'artiste et le spectateur ne peuvent apercevoir ni même toucher, puisque le lieu inclut le corps. Mais si le lieu ne peut se séparer du corps, l'empreinte ne se réalise et ne devient-elle pas un espace de création, de procréation, d'expérience d'un corps ?

Alors, dans cet espace-temps du non-lieu où l'artiste ne peut agir, une autre expérience va naître : celle de l'expérience même, qui va amener à l'incertitude d'un résultat final.

Car bien que nous ayons développé jusqu'alors sa possibilité de ressemblance, qui par logique ne fait qu'imprimer une surface (reproduire par la matière qui prend la ressemblance), nous verrons qu'elle peut devenir l'expérience de son éloignement. Si «la prise de forme [...] échappe à l'opérateur parce qu'elle est un phénomène invisible, interne au "système technique"»⁹, comme le souligne Didi-Huberman, alors l'emprise sur la réalité de la surface devient une expérience imprévisible. Didi-Huberman confronte ce processus à un protocole expérimental, car sa

⁹ *Ibid.*, p.34.

forme finale est imprévisible «inattendue, instable, ouverte»¹⁰. Le terme d'ouverture qu'il emploie est intéressant car il nous dirige vers des possibilités de reproduction. Nous pouvons nous demander, comment elle peut ne plus être ressemblante au référent, puisqu'il s'agit d'un protocole mimétique de reproduction ? Nous avons observé que l'empreinte se trouve à la fois indéterminée et opérante de formes vécues par un phénomène interne. Si les formes de l'empreinte peuvent être ressemblantes, elles n'en sont pas moins dissemblables, puisqu'il y a toujours la place de l'expérience dans le processus. L'expérience engendre l'incertitude, qui engendre l'accident. Que vient provoquer l'accident lors de la prise de l'empreinte ? Qu'en est-il de l'empreinte ? Du substrat ? C'est dans ce micro espace-temps que va se jouer le principe de contact ou de distance.

L'accident amène l'erreur, la déformation et comme l'évoque Didi-Huberman, toutes autres possibilités ouvertes à l'imprévu. Qu'il s'agisse d'un petit détail ou d'une énorme boursoflure, la surface du référent sur le substrat va s'éloigner de sa forme principale. L'empreinte prise va devenir un corps autre issu d'une matrice. N'est-il pas intrigant de remarquer qu'à partir d'un même référent, l'on peut occasionner un substrat identique ou éloigné. Le processus de l'empreinte implique donc la possibilité de prendre en compte l'altérité dans la ressemblance. La matrice, à la fois mère porteuse de formes et lieu de fécondité, offre la possibilité de transformation à partir de sa *peau*, de sa surface. Les possibilités de l'empreinte reviennent à produire entre l'unique et le semblable. Certains matériaux de moulage permettent la production de résultat unique, prenons par exemple l'alginat, dont le moule n'est utilisable qu'une fois, puisqu'il faut le décomposer pour sortir le tirage. Par contre, si nous prenons du silicone, à l'inverse, cela parvient à produire en série grâce à son moule élastique et donc réutilisable une fois le tirage sorti. Notons que le matériau utilisé sera déterminant d'une production authentique ou sérielle. Pour revenir aux possibilités de transformation de l'empreinte, la principale cause sans intervention extérieure est l'accident.

Didi-Huberman souligne le paradigme de l'empreinte lié à la dissemblance à travers l'«accident de la reproduction et reproduction de l'accident»¹¹. Nous sommes donc face à l'accident du semblable qui, par une discordance, nous offre une dissemblance, c'est-à-dire la possibilité d'un corps autre.

Il devient alors intéressant de s'attarder sur ce possible autre, cette ouverture, et d'en utiliser les codes. Que nous l'ayons prémédité ou non, il émerge alors l'idée de prendre en compte cette déformation liée à l'accident pour en extraire la forme, la caractéristique qu'elle dégage.

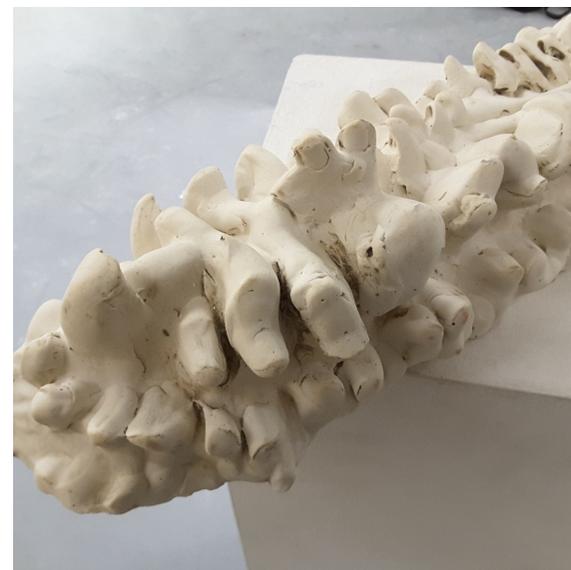
¹⁰ *Ibid.*, p.33.

¹¹ *Ibid.*, p.220.

Didi-Huberman évoque à ce propos cette «chaîne opératoire, [qui] consiste à passer d'une forme accidentelle à une forme de l'accident productrice de sérialité et de ressemblance»¹². L'empreinte vient à s'éloigner de sa matrice pour se produire elle-même sous de nouvelles formes, sous un nouveau corps, grâce à l'expérience de l'accident. Nous pouvons affirmer que l'empreinte se montre à nous comme un paradoxe puisqu'elle est à la fois «porteuse de distance et productrice de contact»¹³. C'est dans ce jeu de ressemblance et dissemblance que se vit le «jeu de la forme disparaissant [... et celui] de la forme en formation»¹⁴. Dès lors qu'elle engage un système de transformation, l'empreinte se confronte au jeu de la défiguration et de la refiguration. La forme originaire, sur laquelle se réfère l'empreinte, offre des possibilités de métamorphose, en ses conditions d'apparition nouvelle. Nous pouvons donc dire, que par ce principe, elle défigure la forme matricielle pour produire une «*ressemblance*» éloignée par contact étroit. Si nous prenons pour exemple *Empreinte 1*, nous pouvons observer une certaine distance et proximité entre le substitut, le substrat et son référent.

Phénomène d'une gestuelle non maîtrisée où l'impulsion crée la forme, le processus de l'empreinte apparaît dans cette expérimentation comme l'expérience du corps vécu de l'empreinte et celui de l'artiste dans l'accident de la reproduction. Processus particulier puisqu'il s'agit de prendre l'empreinte à partir d'une trace et non d'un *support*, j'ai enfoncé mes doigts dans un bloc d'argile afin de dégager des formes dans la matière. Résultat imprévisible, le processus relève donc d'un jeu de ressemblance et dissemblance.

Lors du «*démoulage*» ou plutôt de l'extraction de l'argile après avoir coulé le plâtre, celui-ci sec, le résultat fut surprenant puisque je n'avais aucune idée du résultat, pour une première expérimentation de cette technique particulière d'empreinte. En revanche, la déformation involontairement causée amène, par l'imprévisible, à considérer l'altérité dans la ressemblance, devenue donc dissemblance. Il n'est pas



Empreinte 1, Série d'expérimentation Empreinte, Marion RASCAGNERES, avril 2016, sculpture, plâtre. Réalisée aux beaux arts de Toulouse (ISDAT).

12 *Ibid.*, p.239.

13 *Ibid.*, p.207.

14 *Ibid.*, p.57.

évident de reconnaître le corps référent. Dans ce rapport entre le substrat et le référent, il devient impossible d'exclure le corps de l'*empreinté* et « contrairement à ce qui se produit généralement avec le moulage qui génère une ressemblance par contact, il s'agit ici d'une image de la dissemblance »¹⁵.

1.2 Le corps « empreinté »¹⁶

L'installation « *Corps suspendus* » (2014) met en scène deux corps fragmentés, l'un féminin et l'autre masculin. Les têtes sont suspendues au-dessus des bustes par des cordes. Les bustes posés contre une boîte de verre se font écho dos à dos. Dans cette boîte transparente, nous pouvons distinguer une forme anthropomorphique en bandes plâtrées, proche d'un visage.

On peut remarquer une déformation, causée par des déchirures lors de l'extraction du tirage. Cet objet peut faire penser à un masque mortuaire, où l'on peut vaguement discerner les éléments d'un visage.

Corps suspendus, Marion RASCAGNERES, 2014,
Installation. Moulage en bandes plâtrées et tirages
en plâtre. Photographie de Marion Rascagnères.



¹⁵ Stéphane DUMAS, *Les peaux créatrices*, op.cit., p.82.

¹⁶ Terme employé par Didi-Huberman.

Dans la négation du corps, de ce visage, une présence fantomatique fait surface. Au-dessus, suspendu, se trouve le buste. On peut deviner les formes féminines du corps qui ont été moulées. Par le biais d'une écriture des formes corporelles, le corps s'inscrit dans la matière. La présence de ce corps « empreinté » se révèle dans sa négation, puisque le corps ne s'efface pas, mais bien au contraire, il se dessine dans ses formes opposées et « le concave devient [alors] convexe ».



Le moule amène à penser le corps positif à travers son négatif. Nous pouvons apercevoir l'empreinte d'un corps, qui a été, est et sera à travers les marques laissées. L'empreinte devient la « survivance d'un référent qui a disparu, qui est absent ». Pousser à son paroxysme, elle donne alors forme à l'absence. Prenons pour autre exemple *Origine* et *Sans titre (Freak)*, sculptures produites dans un intervalle d'un an. Ces sculptures sont réalisées à partir du processus de l'empreinte en bandes plâtrées, moulées sur des parties de corps humains. Pour procéder, il s'agit donc de morceler le corps afin d'obtenir des fragments ou de fragmenter pour obtenir des morceaux, puisque la technique du moulage consiste à séparer des parties de l'ensemble.

MISE EN RELATION

Sans titre (Freak), Marion RASCAGNERES, octobre 2016,
Sculpture. Bandes plâtrées, drap, couture et clous.

Origine, Marion RASCAGNERES, octobre 2015, sculpture,
bandes plâtrées.

Nous avons vu dans l'installation *Corps suspendus* la présence de moules en bandes plâtrées et de tirages en plâtre. Nous savons que le processus entier du moulage se déroule en deux étapes : la première s'apparente à la prise d'empreinte du référent qui permet d'obtenir un moule – une reproduction par contact – en négatif de corps moulé. Ensuite dans la deuxième, il s'agit de couler la matière qui va prendre la forme en positif et donner le tirage.

Il y a donc deux procédures à suivre pour effectuer la technique, selon deux types de matériaux présents dans ma pratique : souvent les bandes plâtrées ou alginate pour le moule et le tirage au plâtre. Or ici, il s'agit des moules en bandes plâtrées qui ont servi à prendre l'empreinte, directement utilisés comme moyen du résultat puisqu'il n'y a pas eu de tirage. A la fois processus et résultat, le moule suggère ici la présence d'un corps dans sa *forme empreintée*. Creux, les membres que l'on aperçoit révèlent la présence d'une forme, d'un corps qui ont été empreintés et dont la forme se fige dans la matière. A l'inverse de *Corps suspendus*, les moules ne laissent pas apparaître leur intérieur mais plutôt l'extérieur, donc non pas le négatif mais le positif. Cependant, c'est dans le positif de la forme naissante que s'évoque la négativité du corps. La pratique de l'empreinte génère donc la présence de l'absence. C'est au sein de cette ambivalence que le corps « empreinté » se manifeste et qu'il devient impossible de l'exclure puisqu'il se signale par une apparition fantomatique.

Il nous faudra alors parler de l'empreinte comme un espace-temps qui « cristallise dans un même objet la forme empruntée, la forme empreintée et la forme sculptée »¹⁷ à la fois dans un lieu et non-lieu. Nous pouvons considérer le processus de l'empreinte, hors sa ressemblance exacte, comme un principe phénoménologique de transformation, de métamorphose.

Ainsi, l'empreinte peut se penser comme un corps qui fait l'expérience d'un corps vécu, à travers son phénomène interne de réalisation et sa capacité procréatrice à produire un substitut au sein d'un lieu devenu non-lieu, symbolisant la présence d'un corps par son absence.

1.3 Substrat corporel et corporéité : l'ex-voto comme relique d'un corps.

L'empreinte traversant les époques est multidisciplinaire. Pourtant, elle se développe particulièrement au sein de deux champs : le domaine religieux et le domaine scientifique. Grâce à son utilisation très ancienne, voire anachronique,

17 G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*

elle survit à travers une intemporalité qui la caractérise. Nous l'avons compris précédemment, l'empreinte peut être porteuse d'un autre sens que sa ressemblance par contact, en devenant parfois étrangère à son objet matriciel.

Plus antérieur, le champ religieux se sert parfois de l'empreinte pour la réalisation de reliques et d'ex-voto. L'*ex-voto* se définit comme un « objet quelconque placé dans un lieu vénéré, en accomplissement d'un vœu ou en signe de reconnaissance »¹⁸ et signifie selon son étymologie « selon le vœu, d'après ». Il est parfois inscrit sur les plaquettes votives : *ex-voto suscepto* « selon le vœu fait »¹⁹. Ancré dans une pratique religieuse et croyante, l'ex-voto comme offrande aux divinités, sollicite une protection, une guérison ou une reconnaissance. « Ces représentations de l'une des parties du corps, offertes au saint protecteur, ont pour but d'exorciser le mal – localisé dans le membre moulé – dont est atteint le donateur ou de remercier, en cas de guérison »²⁰ affirme Chloé Pirson. Les objets votifs se réalisent à partir des matériaux comme le métal, la terre cuite ou la cire (matériau le plus adapté à la pensée votive). Toutefois, le processus de l'empreinte n'est pas le moyen le plus utilisé dans la pratique votive. On se sert du modelage en tant que figuration et représentation ressemblante au corps dans le cadre du *vécu corporel*, mais également à des objets porteurs de significations.

L'*ex-voto anatomique* emploie la technique du modelage pour créer de ses propres mains une figure, un *corps* à partir d'une matière. Les matières utilisées pour la réalisation peuvent être le métal, le laiton, la pierre, le bois, la terre cuite ou encore le cuir et le tissu mais



Ex-voto anatomiques
Anciens ex-voto italiens et français 1800-1900
Feuille d'argent ou de cuivre argenté

18 <http://www.cnrtl.fr/definition/ex-voto>

19 <http://www.cnrtl.fr/definition/ex-voto>

20 Chloé PIRSON, *Corps à corps, Les Modèles anatomiques entre art et médecine*, Paris, éd. Mare & martin, 2009, p.35

l'utilisation la plus répandue reste la cire, en particulier au Portugal et au Brésil. Par ailleurs, les formes typiques des ex-voto anatomiques n'ont jamais vraiment évolué et l'on pourrait penser l'ex-voto comme caractère de figuration.

Dès l'Antiquité, il existe une présence humaine dans les lieux de culte. Dans une logique traditionnelle du vœu, la pratique de l'*ex-voto* « prédomine l'utilisation de figures, entières ou partielles, du corps humain, qualifiées, dès lors, d'"ex-voto anatomiques" »²¹ comme nous pouvons observer sur les photographies les morceaux de corps, de membres.



Ex-voto anatomiques, Sanctuaire, Italie. Ex-voto en pierre.

21 Giordana Charuty, « Le vœu de vivre », *Terrain* [En ligne], 18 | mars 1992, mis en ligne le 02 juillet 2007, consulté le 27 mai 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3031> ; DOI : 10.4000/terrain.3031, p.2.



Ex-voto anatomiques, Eglise de Bonfim, Brésil, Ex-voto en cire suspendus.

« S'alignent des séries de figurines de cire, rangées selon leur forme et leur grandeur : une dizaine de jambes, un amoncellement de ventres, de cœurs, de seins et de têtes minuscules, puis des statuette nues ou habillées, aux mains jointes »²². Les ex-voto anatomiques s'entassent, s'accablent et s'entremêlent au sein de lieux croyants et religieux.

²² *Ibid.*



Ex-voto anatomiques, Ancient Corinth Votive Offerings from Askleion,
Ex-voto en terre cuite.



Ex-voto anatomiques, Eglise de Bonfim, Brésil, Ex-voto en cire suspendus.

Les lieux de cultes débordent d'offrandes, d'objets voués aux divinités permettant d'implorer leur protection. Le sujet ayant déposé l'offrande s'engage avec fidélité envers et auprès du saint, en signe de reconnaissante ou gratitude.

Dans son ouvrage *Ex-voto, image, organe, temps*²³, Georges Didi-Huberman se consacre sur l'étude des *ex-voto* en métal et en cire.

Les objets votifs sont moulés ou modelés afin d'être voués à des rituels et des cultes de guérison par la croyance. La partie du corps atteinte de maladie (le référent) est moulée – par protocole d'empreinte – ou modelée par ressemblance figurative, dans le but de devenir un objet-substitut. L'objet votif devient un objet-substitut parce qu'il se transforme en

²³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ex-voto image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006.

représentation de l'organe qui souffre, qui s'effectue par déplacement. En effet, l'organe malade est comme extrait pour être transposé sur une autre interface organique : le matériau. Le matériau génère un substitut, circonscrit dans un corps et la reproduction qui s'applique par contact ou par représentation devient une ressemblance organique et corporelle. Selon Didi-Huberman les intentions sont « de produire des *ressemblances découpées, recadrées selon les limites du symptôme* »²⁴. Le symptôme amène à se focaliser sur une partie du corps afin d'en oublier le reste. La ressemblance votive nous amène donc au morcellement et à la fragmentation. L'objet-votif se circonscrit dans un « rite de substitution »²⁵ et dans une représentation de soi à travers un substitut, dont l'intention serait d'émettre une extension, un dédoublement du corps.

« Les témoignages les plus anciens montrent que les malades ou leurs parents pouvaient procéder directement à un moulage du membre atteint. Lambert de Deutz rapporte comment " une malade mania elle-même la cire, amollie par le feu, pour former l'image de son bras impotent et comment les amis d'un Saxon qui avait perdu l'usage de ses mains lui avaient fabriqué des mains de cire pour qu'il les offrît en ex-voto " (Bautier 1974 : 259). D'autres commandent l'exécution en cire d'une reproduction exacte de leurs infirmités, tel ce jeune homme de Montpellier aux mains déformées par les verrues, qui ordonne à un factor "des mains de cire couvertes d'excroissances" pour les porter à Rocamadour (Bautier 1974 : 258) »²⁶. Mais, la ressemblance de *soi* n'est-elle pas une idée, une intention de se projeter dans une matière corporelle ? Car nous pouvons remarquer la forme unique ou sérielle des substrats votifs, visible dans les illustrations ci-dessus. L'ex-voto, s'il n'est pas moulé « à vif » c'est-à-dire à même la peau ou modelé en fonction du symptôme précis peut être vendu d'après des tirages sériels à des malades. Ces derniers projettent et se représentent dans les ex-voto anatomiques, dont eux présentent le symptôme. Surface intermédiaire et réceptacle, les ex-voto anatomiques de cire se matérialisent dans une ressemblance organique. La représentation de soi, en revanche, n'est-elle pas métaphorique dans l'image du corps, puisqu'elle se trouve morcelée, fragmentée dans les limites corporelles ? La maladie et la douleur focalisent l'esprit sur l'élément atteint, souffrant, faisant oublier toute conscience du corps sain.

24 *Ibid.*, p.80

25 Giordana Charuty, « Le vœu de vivre », *art.cit.*, p.4.

26 *Ibid.*, p.2.

« L'ex-voto anatomique se présente donc comme un fragment reclos selon les découpes du symptôme lui-même »²⁷. L'objet de fragmentation, ce bout de corps morcelé, devient-il une unité restante ? Ou bien alors, une partie de soi dans un corps qui n'est autre que le corps ?

L'objet votif, appelé *ex-voto*, ne serait-t-il pas ce fragment de corps restant, qui fait corps et concentre l'être vivant ? En effet, l'âme et le corps de la personne (en quête de guérison ou de gratitude) dévoue son entière *corporéité* – en tant qu'unité corps et esprit – dans un substitut matériel, corporel et métaphorique.

L'ex-voto, en tant que pratique religieuse de l'empreinte sur un fragment de corps, va au-delà de sa simple ressemblance par contact. Il existe au Moyen-Age, une pratique nommée *contre-poids*, proche de la pratique de la pesée des enfants. Il s'agit de poser sur une balance d'un côté le corps de l'enfant, de l'autre la cire. On dépose de la cire jusqu'à obtenir le même poids que le corps de l'enfant souffrant. Giordana Charuty souligne dans son ouvrage *Le vœu de vivre* l'idée que l'on pèse « son poids de cire "pour en faire une image qui eût sa ressemblance "»²⁸, qu'elle qualifie par la suite de ressemblance *morphologique*. L'idée de substituer son corps par son poids n'est-elle donc pas plutôt une ressemblance *organique*, issue d'une mesure propre au sujet ? Il serait mal défini de considérer la ressemblance comme *morphologique* plutôt qu'*organique* puisqu'il ne s'agit pas de représenter sa forme corporelle sous ses caractéristiques anatomiques mais d'en évoquer sa masse corporelle, symbole de son être.

« N'est-ce pas là une ressemblance aussi *exacte* et *organique* que la reproduction, par contact [...] »²⁹. La ressemblance écrit G. Didi-Huberman n'est pas ici celle du contact, mais de l'extension d'un corps par ce qui le représente : son poids et sa chair et donc sa matière corporelle.

La pratique votive se concentre en priorité sur le matériau de la cire, semblable à la chair, de par sa qualité de chair et peau malléable. La cire se caractérise par sa matière malléable, métaphorique et organique, et c'est par la matière cireuse, que Didi-Huberman démontre les intentions de la ressemblance organique dans le cadre votif.

Didi-Huberman poursuit « Cette chair qu'elle substitue et qu'elle fait substituer : par ressemblance, certes, mais [...] se définit elle-même comme un matériau organique – une "chair" malléable mystérieusement issue du corps des abeilles [...] »³⁰. La cire est donc ce matériau modelable, substitué au corps par capacité organique. La ressemblance qui

27 Georges DIDI-HUBERMAN, *Ex voto image, organe, temps, op.cit.*, p.75

28 Giordana Charuty, « Le vœu de vivre », *art.cit.*, p.12.

29 Georges DIDI-HUBERMAN, *Ex voto image, organe, temps, op.cit.*, 2006, p.75.

30 *Ibid.*, p.43.

s'opère devient une ressemblance en tant que déplacement d'une corporéité, et la ressemblance *organique* est porteuse de sens : elle représente et substitue un corps par sa ressemblance significative de projection du symptôme. La ressemblance du corps s'effectue alors dans une transposition *corporelle* et *figurative*.

De fait, par ce déplacement de *corps*, la « masse de cire est « signifiante » de son donateur selon une relation de type *indiciaire*. »³¹ Didi-Huberman semble employer le terme *indiciaire* selon l'idée d'une présence de signes et d'indices. On pourrait penser l'indice comme sémiotique puisqu'il relève d'une étude des signes. En effet, par sa relation de type indiciaire, la masse de cire devient transition d'un corps vécu. Nous pouvons alors parler d'une ressemblance indiciaire puisqu'elle porte en elle le chargé vécu du corps d'origine, sous forme soit de ressemblance par contact (moulage) ou de figuration (modelage).

Lors du processus de contact, l'empreinte laisse une marque, une intention de représentation du corps « empreinté », par reproduction et /ou évocation. Nous sommes face au caractère indiciaire du procédé de l'empreinte, en ce qu'elle donne à représenter. Lors du processus de figuration du corps, la transposition évoque, indique une intention, d'être et d'appartenir à un corps. L'ex-voto fait alors présence métaphorique, corporelle et significative dans la démarche d'une croyance de transposition du symptôme et de réception de guérison.

L'ex-voto qui signe ainsi une présence peut-elle se donner à voir sous la forme d'une relique ? Selon l'étymologie du site en ligne CNRTL, le terme *relique* se désigne comme un reste de quelque chose. La relique *signifie* et *indique* et c'est en ce sens qu'elle est pourvue elle aussi d'un statut indiciel. Pourtant l'ex-voto et la relique sont deux entités bien différentes, de même pour leurs origines.

Si la relique est ce qui reste, ici reste d'un corps, alors n'est-elle pas, dans sa présence, la survivance du corps « empreinté » ?

D'après l'ouvrage *Reliquiae : envers, revers et travers d'un corps* la relique serait ce reste qui « signe ainsi une résistance, est un lieu de résistance » puisqu'elle cristallise le référent sur un substrat et la relique apparaît ainsi comme étant un substitut corporel par ressemblance par contact, organique et de type indiciaire. L'ex-voto se matérialise ainsi comme relique d'un corps. Nous pouvons alors comprendre l'ex-voto en tant que relique comme *corporalité* puisqu'elle revendique « l'appartenance à un *corps* »³². Elle appartient à un corps sous un phénomène physique de ressemblance

³¹ *Ibid.*, p.75.

³² Stéphane DUMAS, *Les Peaux créatrices, Esthétique de la sécrétion*, op.cit., p.451. Définition du terme *Corporalité*.

par contact – si présent – mais également dans sa caractéristique indicielle. Puisqu'elle est restée et substitut corporel, ne serait-elle pas elle-même une *corporéité*, définit selon Stéphane Dumas comme « le fait d'être un *corps* »³³.



Selon la condition de l'*ex-voto*, nous pouvons établir un lien avec l'expérience à la cire *Exp. Cire 2* dans un contexte en revanche non pas religieux, mais au sein de ses qualités de ressemblance organique qu'elle *est* et qu'elle *fait*. Présence d'un fragment de corps, nous pouvons observer une main munie de seulement quatre doigts. La longévité de son bras se perd dans une masse cireuse et chevelue, où la matière apparaît comme forme en devenir. Le bras se confond et se distord en ne faisant apparaître qu'une masse informelle de *chair*.

La cire est utilisée pour la réalisation d'*ex-voto*, dont les figures représentées sont des membres épars et des organes humains, puis des statues et des portraits. Matériau très apprécié pour ses raisons de ressemblance, la cire va devenir nécessaire aux besoins de la science. « Dans un ordre d'idées plus proche d'une inscription médicale, la longue tradition des *ex-voto* va conférer à ceux-ci le statut d'ancêtre du moulage anatomique à vertu curative »³⁴, souligne Chloé Pirson.

Marion RASCAGNERES, *Exp. Cire 2*, mai 2017, Sculpture,
Cire et cheveux.
Photographies de Marion Rascagnères.

³³ *Ibid.*, p.451.

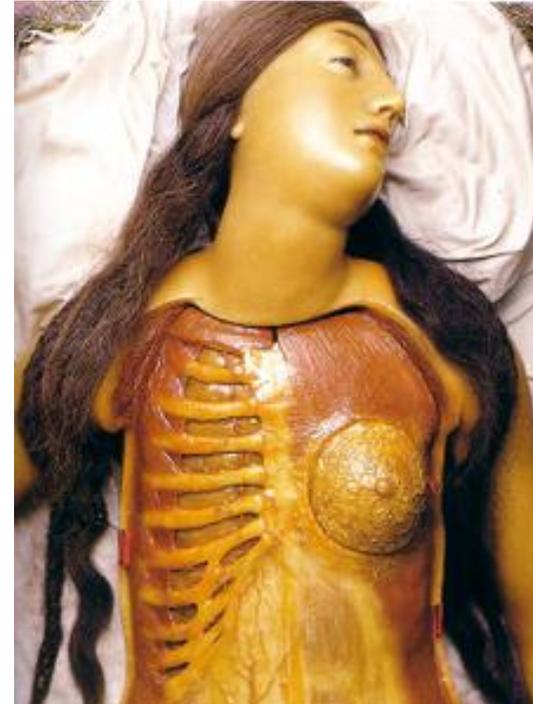
³⁴ Chloé PIRSON, *Corps à corps, Les Modèles anatomiques entre art et médecine, op.cit.*, p.35.

1.4 Modèles anatomiques : l'intention d'une ressemblance.

L'empreinte, utilisée par le domaine scientifique pour réaliser des anatomies médicales, devient un outil pour étudier le corps et un moyen pour repérer des cas d'anomalies et de pathologies internes. Le milieu médical a depuis longtemps procédé par moulages, qu'ils soient en plâtre ou traditionnellement en cire³⁵. Mais il a surtout fonctionné par le procédé de modelage en cire, technique nommée la *céroplastie* anatomique³⁶.

Les procédés techniques de la céroplastie anatomique ont pu seulement être reconstitués à partir de lettres et documents des archives nationales et du Musée des sciences de Florence.

Chaque sculpteur possédait sa propre technique, cependant, « une fois les parties du corps disséqués, on en faisait une copie exacte en craie ou en cire de qualité inférieure dont on tirait un moulage en plâtre qui, s'il s'avérait de grande taille, pouvait être constitué de plusieurs pièces. Pour certains organes, comme les os, on pouvait faire directement un moulage en plâtre »³⁷. Système d'empreinte et de reproduction, le procédé technique débute dans un premier temps par tirer un moulage en plâtre de la copie effectuée. Les moulages servent alors de *matrice* pour reproduire le même modèle plusieurs fois.



Cire anatomique.
Clemente Susini. (Célèbre céroplasticien de l'école florentine La Specola) Moulage en cire teintée, échelle humaine, non signé, non daté. Florence, Musée la Specola.

³⁵ Gérard Bignolais, *Empreintes et sculptures du corps humain*, Campagnan, E.C.éditions, 2006

³⁶ Chloé PIRSON, *Corps à corps, Les Modèles anatomiques entre art et médecine, op.cit.*, p.35.

³⁷ *Ibid.*, p.56.

La seconde étape plus délicate, correspond à la construction du modèle définitif. Il s'agit donc d'être précis et d'avoir des connaissances quant aux mélanges des substances à faire pour obtenir les couleurs proches du vivant et la consistance adéquate de la cire. La cire se fait fondre au bain-marie. Pour la rendre plus malléable il suffit de rajouter de la térébenthine et des colorants. Afin de faciliter le démoulage, il faut humidifier le modèle avec de l'eau tiède et frotter avec un savon doux. Ensuite nettoyer minutieusement lors du démoulage et pour finir, passer un vernis transparent. Pour que le modèle soit conforme à l'original, les étapes de fabrication sont surveillées par un anatomiste qui vérifie que la position anatomique de l'organe soit la plus réaliste afin de le mettre en valeur³⁸.

La représentation du corps malade amène l'imagerie médicale à se réaliser à travers les collections médicales : préparations naturelles, écorchés, modèles en cire ou en plâtre. Dans un besoin de comprendre l'évolution des maladies et dans une interdiction de se servir des cadavres pour étudier le corps, d'autres outils deviennent nécessaires. De fait, la céroplastie anatomique devient le seul moyen de des échantillons anatomiques aux étudiants de médecine, hormis la dissection.

C'est au XVII^{ème} siècle qu'apparaissent les modèles anatomiques en cire, dont Gaetano Giulio Zumbo fut le premier à se servir pour modeler les préparations en cire colorée³⁹. Les modèles permettent, parce qu'ils se donnent à voir, la « visualisation des connaissances médicales à travers le rôle et la fonction d'objets ou d'images diversifiés »⁴⁰. Le moulage anatomique a vocation à représenter le corps anatomique dans l'intention de le reproduire et le reconstituer par similitude. Celle-ci s'instaure selon la stricte disposition des organes et selon la structure du corps humain, devenue par la volonté de retranscrire, une ressemblance mimétique. En effet, par des moyens d'observations, l'idée est de concevoir un corps semblable à celui du corps humain par procédé d'imitation. L'intention réside dans la représentation du corps en tant qu'image du corps anatomisé et comme corporéité. Cette dernière rejoint l'idée du corps matériel retranscrit par la malléabilité de la cire : chair et matière extensible dont nous pouvons faire le rapprochement avec l'utilisation de la cire dans les *ex-voto*. Nous avons vu précédemment les caractéristiques métaphoriques et corporelles de la matière cireuse, et l'avions définie par la suite, d'après la pensée de Didi-Huberman, comme substrat corporel. L'emploi de la cire amène alors à penser la proximité du corps dans un « imaginaire du corps anatomisé » où la cire se réalise sous la forme d'un substitut matériel et organique, donc sous l'idée d'une corporéité

38 *Encyclopedia anatomica , museo la specola florence*, éd. Taschen. Explication du procédé des modèles anatomiques

39 *Ibid.* Il utilisa pour la première fois la cire colorée à la célèbre école d'anatomie de Bologne.

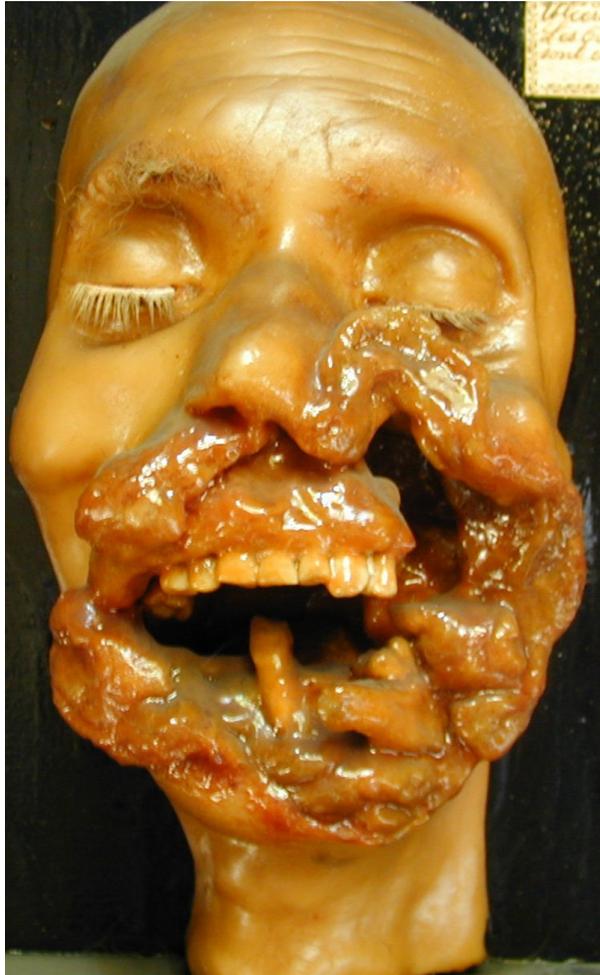
40 Chloé PIRSON, *Corps à corps, Les Modèles anatomiques entre art et médecine, op.cit.*, p.18.

issue d'une corporalité. Chloé Pirson appuie dans son ouvrage *Corps à corps* les qualités plastiques de la cire, « sa fidélité quant au rendu des corps, sa malléabilité et sa troublante proximité avec la carnation des chairs »⁴¹ dotées d'avantages pour la représentation humaine.

La similitude des modèles anatomiques émerge dans une reproductibilité, par contact avec le moulage ou sans contact avec le modelage. La notion de ressemblance peut alors apparaître comme la reproduction fidèle du vivant, visible sur la première cire anatomique ci-dessus. Il y a donc dans les modèles anatomiques l'intention d'une ressemblance guidée par la reproduction mimétique du vivant corporel.

Les collections médicales s'inscrivent comme des médiateurs dans l'image du corps à travers l'intention d'une ressemblance dans la représentation du corps puisqu'elles ont pour fonction de donner à voir le corps, de le montrer. Ce qui est donné à voir est le corps malade et souffrant. Corps comme matérialité organique et sensible - pris en compte dans son entière considération - le corps malade n'éprouve-t-il pas davantage son corps ? Considéré comme l'expérience du sensible, le corps malade, souffrant ne fait-il pas alors l'expérience du corps vécu ? La volonté de ressemblance présente dans les modèles anatomiques n'est-il pas à voir sous la forme d'une ressemblance du corps vécu ? Au-delà de sa disposition à la représentation anatomique en tant qu'image, les modèles anatomiques se forment dans une volonté de représenter le corps éprouvé, le corps sensible, dans sa corporalité.

41 *Ibid.*, p.35.



Modèles en cire anatomique (visages), Fontana., Cires anatomiques de pathologies en dermatologie

Les modèles de cires anatomiques reconstituent ainsi l'expérience du corps vécu à travers l'intention d'une ressemblance mimétique, *organique* et *sensible*. Le corps se retranscrit d'une part par la représentation, d'une autre par la volonté de matérialiser un corps vécu. Le corps vécu éprouve par le biais de l'expérience de la maladie et s'éprouve alors dans sa matérialité organique. Prenons par exemple l'image ci-dessus. La cire anatomique vise à reproduire une pathologie en dermatologie dont les symptômes apparaissent par des déformations *sur* le matériau. La matière de la cire comme surface de la peau permet la manipulation des réactions épidermiques sur le corps en tant que matérialité. Le corps de la cire comme le corps représenté explore les possibilités de l'expérience du corps vécu. Nous pouvons observer sur l'image du modèle de cire anatomique des marques d'interventions, d'impacts, de brûlures. Brûlure comme tentative de modifier le corps, dans l'intention d'imiter les *conséquences* pathologiques. La malléabilité du matériau donne lieu au phénomène de transformation organique et corporelle sur l'organisme anatomique. C'est donc dans la représentation "*fac-similé*" d'un symptôme que l'intention d'une ressemblance se manifeste.

En prenant un autre exemple, cette fois-ci un modèle anatomique en plâtre, nous pouvons dans cette représentation pathologique constater la ressemblance fidèle du vivant. Matérialité différente de la cire, le plâtre à partir d'un jeu de matière, de textures, d'apparence, fait apparaître la pathologie, par le biais d'une manipulation et d'un travail rigoureux. Ces moyens tentent de reproduire l'image du corps malade au sein de l'expérience du corps vécu.



Moulage anatomique, plâtre, Fontana.
Modèle anatomique de pathologies en dermatologie

Il convient de noter que le procédé de moulage en cire et en plâtre offrait, comme l'a souligné Michel Lemire, de précieux avantages, rendant « fidèlement les carnations variées des pustules, abcès, kystes, tumeurs » et ainsi à la « différence des parties molles perdant leurs formes une fois séchées ou leurs teintes dans l'alcool, la cire colorée était la seule façon d'en conserver le volume et l'aspect »⁴². Rajoutons que les moulages sont extrêmement utilisés pour le champ de la représentation pathologique en dermatologie. L'enjeu des modèles anatomiques est donc de donner « une reproduction aussi complète et aussi vraie que possible du malade et de la maladie »⁴³. Il y a donc dans le procédé technique des modèles anatomiques la « volonté de rendre fidèle[ment] la maladie »⁴⁴.

S'il y a volonté de rendre fidèle par reproduction le corps *malade*, cela ne suppose-t-il pas de prendre en compte la relation au corps *sain* ? Au corps *normal* ? Nélia Dias dans son ouvrage en ligne suggère : « Or, ce souci de l'exactitude et de la fidélité dans la représentation de la maladie présuppose, bien évidemment, une définition a priori de ce qu'est l'homme normal, tenu comme l'homme modèle »⁴⁵. La présence de la maladie amène à penser la notion de corps *normal* et *anormal* dans les limites de sa *corporéité* et matérialité, puisqu'il y a transgressions des limites corporelles. L'image du corps sain se dégrade au sein du corps vécu malade.

L'image du corps en tant que représentation et *fac-similé* soulève la notion de *corps* et donc de *corporéité*.

En se concentrant sur la partie malade, sur une parcelle du corps, en effet, le corps représenté est rarement reproduit dans son intégrité. Le corps humain voué à être anatomisé se décompose en une série d'organes et de morceaux de corps. Il se joue d'un caractère morcelé, niant sa totalité, pour s'exposer de façon fragmentaire. Dans sa retranscription parcellaire, sous formes de parties corporelles – les membres et/ou organes – ces bouts de corps représentés ne sont-ils pas les « restes d'un corps rongé par la maladie » ? Les modèles anatomiques représentent *un* corps ou *des* corps ? Sont-ils à percevoir comme *corporalité* ou *corporéité* ?

Les modèles anatomiques entremêlant art et sciences, amène à penser la représentation du corps et son image. Ces démarches questionnent la notion de maladie en ce qu'elle permet « de repérer continuités et/ou discontinuités dans la

42 Nélia Dias, « Le corps en vitrine », *Terrain* [En ligne], 18 | mars 1992, mis en ligne le 05 juillet 2007, consulté le 11 avril 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3033> ; DOI : 10.4000/terrain.3033, p.4.

L'ouvrage de M. Lemire (1990) contient de nombreuses références bibliographiques concernant les collections en cire colorée.

43 *Ibid.*, p.5.

44 *Ibid.*, p.5.

45 *Ibid.*, p.5.

façon de concevoir le corps »⁴⁶. Art et sciences se rejoignent ainsi dans une volonté de montrer le corps et ses limites corporelles en tant que matière organique et malléable, d'un corps qui fait l'expérience du corps vécu.

Ainsi, nous pouvons conclure, l'empreinte *se matérialise* dans la démarche de ressemblance par contact, rendue possible par la pression exécutée *sur* ou *dans* le sujet « empreinté ». Les caractéristiques de l'apparence du sujet se copient et se déplacent pour faire *apparition* par contact dans la matière. La forme émergente qui va naître génère le substrat, devenu substitut par extension du corps référent. L'empreinte réalise la forme « empreintée » et « sculptée » par ressemblance non pas au sens d'imitation mais par ce qu'elle produit, qu'elle procrée au sein de son processus interne inaccessible pour l'artiste. Durant cet espace-temps, l'empreinte fait l'expérience de la prise d'empreinte dans une entière autonomie, où elle se révèle en tant que matrice et outil fécond. Cependant, la ressemblance par contact de l'empreinte peut devenir dissemblance durant ce phénomène interne par écart de reproduction, d'accident, car dans ce processus à la fois lieu et non-lieu, elle apparaît imprévisible.

Grâce à sa capacité procréatrice, elle instaure une relation étroite avec l'objet/le corps référent. Elle devient alors l'expérience d'un corps vécu au sein d'un espace sensible.

Il lui est alors impossible d'exclure le corps de « l'empreinté », et c'est au sein d'un caractère indiciel que l'empreinte va se révéler : elle signale la présence d'un corps par son absence, dans une démarche de survivance : elle cristallise le corps qu'elle incarne, représente, "qui a été".

Au-delà de la « ressemblance » par contact de l'empreinte, nous avons vu qu'il existe la ressemblance organique dans la pratique croyante de l'*ex-voto*. L'*ex-voto* est qualifié comme une offrande que l'on donne à une divinité, en guise de reconnaissance, de gratitude ou de guérison si l'on se trouve malade. La pratique votive consiste à fragmenter le corps pour considérer l'*objet-corps* comme substitut corporel, comme relique, comme reste d'un corps. En effet, la partie du corps malade est transposée sur l'objet-votif comme déplacement d'une corporéité. La cire est ce matériau modelable, substitué au corps par capacité organique. L'empreinte devient alors l'extension du corps puisqu'elle réalise, au-delà d'une ressemblance par contact, une ressemblance *organique*. Lors du processus de figuration du corps, la transposition évoque, indique une intention, d'être et d'appartenir à un corps. L'*ex-voto* fait alors présence

⁴⁶ *Ibid.*, p.5.

métaphorique, corporelle et significative dans la démarche d'une croyance de transposition du symptôme et de réception de guérison. Nous sommes donc face au caractère indiciaire du procédé de l'empreinte, en ce qu'elle donne à représenter, à indiquer, à faire signe. L'ex-voto qui signe ainsi une présence se donne à voir sous la forme d'une relique.

L'idée de ressemblance apparaît comme plurielle en ce qu'elle suggère différentes façons de reproduction. Par le biais des modèles anatomiques par exemple, nous avons pensé la ressemblance dans l'intention de retranscrire le vivant et l'expérience du corps vécu, celui-ci éprouvé puisque *malade*. L'idée d'une intention est importante ici car elle relève d'une volonté de représenter. L'image du corps dans sa représentation suppose alors de prendre en compte la notion de corps sain, corps normal et corps malade, corps anormal.

2) FRAGMENTATION ET/OU MORCELLEMENT DU CORPS

Nous avons exploré les possibilités d'être de l'empreinte à travers son processus de réalisation. Nous comprenons donc qu'elle amène un moulage à se réaliser à partir de formes *matrices* en fragments. La technique de la fragmentation nous dirige vers la déconstruction, vers la mise en pièces de quelque chose. L'objet référent sur lequel ma pratique artistique se fonde est donc le corps humain ou celui issu d'un poupon manufacturé, qui n'est autre au final que son interface qualifiée de substitut. Fragmenter ces corps demande à morceler et/ou fragmenter pour n'avoir que des *bouts* de corps. « Le caractère éclaté, brisé, détaché, isolé du fragment évoque une violence. Il renvoie à une blessure, une fracture, une rupture, une perte. La séparation du fragment entraîne la destruction de la totalité [...]. Morcellement, discontinuité, dispersion, éparpillement sont autant de termes qui renvoient aussi à l'idée de fragment»⁴⁷.

Le morcellement et la fragmentation du corps sont en réalité omniprésents dans notre société et les sociétés antérieures. Ils parcourent diverses entités et croyances : la religion, la guerre, la maladie, l'anatomie etc.

⁴⁷ Exposition « *Chef-d'œuvre* »/fragment ?, Dossier pédagogique, Centre Pompidou-Metz, 2010-2011 (en ligne)

Il faut effectuer une distinction entre le terme *fragmenter* et *morceler*. Selon le site du CNRTL, *Fragmenter* se définit comme étant l'action de séparer en fragments ; le fragment est un élément d'un ensemble, un « morceau d'une chose qui a été cassé ». *Morceler* évoque la division en plusieurs parties, plusieurs morceaux. En revanche, la fragmentation a la particularité d'inclure la notion de partie et de tout, puisqu'il prend en compte l'ensemble. Tandis que le terme *morceler* renvoie, dans la psychanalyse, à l'image pathologique du corps morcelé. Le schizophrène a de nombreuses préoccupations corporelles : son corps n'est pas son contenant. Lorsque l'on est atteint de schizophrénie, le vécu corporel est morcelé, éclaté, puisque le patient ne semble pas habiter son corps. Dès son plus jeune âge, l'enfant a besoin d'investir physiquement et psychiquement son propre corps et donc de se l'approprier. Le vécu corporel nécessite un sentiment de corps unifié, d'unité de soi par l'analogie du psychisme et du corporel. L'enfant doit ainsi prendre conscience de sa propre *corporéité*. Le sujet atteint de schizophrénie entraîne un corps mal vécu par sa déstructuration *psycho-corporelle* et donc on considère que «le corps du psychotique n'est pas perçu »⁴⁸ soit en partie, soit en totalité et dans le lien entre les parties et la totalité »⁴⁹. L'angoisse de la sensation du morcellement du corps survient lorsque le sujet ne se représente pas comme un tout, une unité mais se sent « morcelé ». Le morcellement intervient comme un trouble de l'image du corps.

Le cheminement par lequel nous allons commencer explore dans un premier temps la condition de la relique entre corporalité et corporéité. Ressemblance organique et ressemblance par contact, la relique se caractérise comme le reste d'un corps, sous la forme de morceaux d'un corps, de *corps-matière* et de *survivance*. Nous continuerons ensuite à travers l'ouvrage *Le corps en morceaux*⁵⁰, au sein d'une réflexion sur l'idée de corps morcelé. Enfin nous finirons par le fragment comme corps autonome. Il peut, notamment à travers la pratique d'Auguste Rodin, renvoyer à un tout mais s'assumer comme unité, comme il peut évoquer, à travers la notion de Corps sans Organe de Deleuze et Guattari réappropriée par Céline Cadaureille, l'indépendance d'un organisme.

48 POUS G. (1995). Thérapie corporelle des psychoses. L'Harmattan

49 <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01018104/document>

50 Le corps en morceaux, revue *Terrain*, 1992 : <http://terrain.revues.org/577>

2.1 La relique : reste d'un corps entre corporalité et corporéité.

La fragmentation du corps – incluse dans le processus de réalisation d'objets votifs et de reliques – privilégie une partie du corps. Le corps ne se définit plus selon son intégrité mais trouve son substitut en ce morceau de corps, considéré comme un *corps* qui fait masse, comme *corporéité*. Nous avons vu précédemment que la ressemblance par contact et organique au sein de la pratique votive considère la relique et l'ex-voto comme étant une extension du corps et comme une *corporalité*. Par processus d'empreinte ou *reproduction* sans moulage du corps *malade* ou *souffrant*, l'objet-votif inclue et se pense comme une ressemblance *organique*. Outre l'ex-voto, la relique survient comme reste de corps et selon l'étymologie, le terme *reste* évoque « ce qui demeure »⁵¹.

La relique subsiste, survit et continue d'être dans sa matérialité et sa condition ambivalente puisqu'elle est à la fois *corporalité* et *corporéité*. Elle s'exprime comme *corporalité* – appartenant à un corps – du fait de son contact avec le corps. En effet la relique, comme le défend l'ouvrage *Reliquiae*, est cet « objet ou un matériau en contact avec le corps »⁵², caractéristique par son statut indiciel : elle *indique*. Elle indique la présence d'un corps : « elle fait présence, signe une présence »⁵³. Ensuite elle est *corporéité* par le fait qu'elle se montre comme un corps, dont il faut « prendre en compte sa matérialité »⁵⁴. Elle fait présence, présence matérielle. Nous pouvons dire que la relique « investie d'une présence », appuyée par son caractère indiciel, demeure alors comme une *survivance*.

Corps à l'état fragmentaire puisqu'elle est reste d'un morceau de corps et *survivance*, elle se retrouve également comme *corps-matière* que l'on sacralise. Par sa ressemblance par contact et organique, ce bout de corps comme *corporéité* qu'est la relique devient un reste de corps que l'on sacralise dans la masse corporelle d'une matière, celle-ci substitut d'une chair, d'un corps *empreinté* et/ou déplacé.

La relique relève alors d'un caractère sacré, par son désir croyant d'advenir à une réponse divine de guérison ou reconnaissance.

51 Étymologie du site CNRTL

52 *Reliquiae : envers, revers et travers des restes*, sous la direction de VIGUIER Emma, SOULARD Sabyn et MORENO Jérôme, Toulouse, PUM, coll. L'art en œuvre, 2015, p.13.

53 *Ibid.*, p.13

54 *Ibid.*, p.13.

Le caractère sacré de la relique peut, par ailleurs, survenir sous forme d'objets en contact avec un corps saint. Elle fait l'éloge (ou peut-être parfois, blasphème) d'un corps métaphorique, divin, saint. De fait, cela repose la question du contact ; avec le corps ou une entité dans l'intention d'une survivance corporelle, idéologique, indicielle ou comme étant trace d'une corporalité et d'une corporéité. Pourtant sacré, le corps saint se retrouve morcelé, fragmenté, en pièce. N'est-ce pas paradoxal dans l'intégrité du corps religieux ?

2.2 « Le corps en morceaux », le corps morcelé.

D'un point de vue religieux, la mise en pièce du corps dans la croyance occupe une place symboliquement forte. La religion chrétienne par exemple consacre une importance impitoyable à la dualité corps et âme. En effet, « pour affirmer le triomphe de l'esprit, il faut mettre en scène ou organiser la défaite de la chair. Cette exigence fonde en premier lieu le paradigme du martyr »⁵⁵. La religion chrétienne valorise la souffrance comme un pas de plus vers le ciel : destruction empathique de la chair pour la libération spirituelle. L'intégrité du corps est détruite au profit d'un corps défait, alimentée par une pensée de rédemption, d'un corps sain, à travers une chair meurtrie. Comme le devenir du Christ, le corps métaphorisé de la souffrance subit une mise en pièce, voué au culte du martyr. Cela rejoint la « logique de l'ascétisme sur la situation du martyr, qui conduit à focaliser sur le corps et sa souffrance l'acquisition du mérite sanctifiant »⁵⁶. Le renoncement à la chair, par le corps défait, permet d'atteindre le corps sain, et donc la perfection car « chaque nouvelle souffrance correspond à un pas de plus vers le ciel »⁵⁷. Pour la religion, l'être humain est malheureusement un être charnel. Il doit d'ailleurs, pour s'élever, nier tout plaisir charnel. Mais en revanche – ce qui est paradoxal – il doit souffrir et donc d'une certaine manière éprouver son corps. Jésus doit souffrir en chaque partie de son corps et s'élever au statut de "corps rédempteur". D'après *Le corps défait* : « Au contraire, le christianisme déprécie le plaisir mais, par l'intermédiaire de l'imitation du Christ, valorise la souffrance »⁵⁸. Sans approfondir, ce principe du corps souffrant s'oppose à la théorie de Platon, prôneur de la pensée dualiste : « tous les modes de la sensation

55 Jean-Pierre Albert, « Le corps défait », *Terrain* [En ligne], 18 | mars 1992, mis en ligne le 02 juillet 2007, consulté le 11 avril 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3030> ; DOI : 10.4000/terrain.3030, p.3.

56 *Ibid.*, p.3.

57 *Ibid.*, p.3.

58 *Ibid.*, p.4.

détournaient l'âme de sa vocation spirituelle : "Chaque plaisir et chaque peine, agissant comme un clou, clouent l'âme au corps, l'y fixent. "»⁵⁹. Pourtant, la religion demande à éprouver le corps pour accéder à la spiritualité. Ainsi, devenir corps du Christ, corps rédempteur, telle est donc la destination la plus haute d'une chair meurtrie.

L'église expose la présentation – et non la représentation – de corps mutilés ou blessés, en particulier celui des martyres et du Christ, par le biais de sculptures, tableaux, images mais également par des reliques.

L'idée de corps défait dans la religion nous amène à penser par une pensée dualiste, et paradoxalement, la rédemption du corps et de l'esprit. L'intégrité du corps saint est détruite pour n'être que figure partielle et parties de corps isolées.

L'intégrité du corps se trouve menacée par plusieurs domaines : la religion (martyre, souffrance), la guerre (les mutilés et les blessés), la médecine (greffes d'organe, amputations), le domaine de la psychanalyse et enfin, l'art. Réalité ou métaphore, les artistes commencent à utiliser le concept de corps morcelé et/ou fragmenté (et autres notions nuisant à l'intégrité du corps) à des fins allégoriques. Porter atteinte à l'intégrité du corps, n'est-il pas alors une manière de « désacraliser la représentation de l'humain »⁶⁰ et de son corps ? Mais « lorsque l'on parle de corps, de quel corps parle-t-on ? du corps physiologique, biologique ou du corps imaginaire, fantasmatique ? »⁶¹.

L'image entière du corps soulève la question du corps sain, qui nous dirige vers celle du corps propre, employé dans le domaine de la psychanalyse. En effet, la notion de corps morcelé est présente dans la psychanalyse car elle renvoie à l'image pathologique, abordée précédemment par la figure du schizophrène. Nous avons vu que le cas pathologique remet en cause des préoccupations corporelles par rapport au corps vécu. Le vécu corporel nécessite ce sentiment d'unité entre le corps et le psychisme, dans l'optique de prendre conscience de sa propre corporéité. Si le corps est mal vécu, une angoisse de morcellement survient, car il y a trouble dans l'image du corps.

Nous allons donc étudier par le biais de sources psychanalytiques, l'image du corps dans la représentation du corps propre face à l'angoisse du morcellement.

C'est à travers Sigmund Freud et Jacques Lacan que le concept psychanalytique de l'image du corps sera abordé.

59 *Ibid.*

60 Paul ARDENNE, *L'Image corps, Figure de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, éd. Du Regard, 2001

61 Paul COUDERC (psychanalyste), *L'image du corps en psychanalyse* URL :<http://www.boulimie.comsinformerdossiers-du-moislimage-du-coprs-en-psychanalyse>

Dans un premier temps, afin de mieux comprendre l'enjeu de ce concept, il est important de contextualiser le rapport à son propre corps à partir de notions freudiennes, relatives aux étapes du développement.

Père de l'inconscient, Freud fonde l'organisation des stades du développement sur « différentes pulsions partielles [qu'il définit comme étant des objets partiels] et donc ces différentes zones érogènes :

- stade oral (entre 0 et 2 ans) ;
- stade anal (entre 2 et 3 ans) ;
- stade phallique (entre 3 et 5 ans) ;
- le complexe d'Œdipe ;
- la période de latence ;
- le stade génital, la puberté ou les pulsions partielles s'unifieraient sous le primat du génital [...] »⁶².

Il faut noter qu'avant le stade génital, le corps du sujet n'est qu'une « mosaïque de zones érogènes »⁶³. Chaque enfant vit ses étapes différemment en fonction de son vécu, de ses affections, de ses frustrations, de ses excitations et autres expériences personnelles.

Lacan se réapproprie la théorie de Wallon sur le « stade du miroir » pour venir l'approfondir et la placer comme un apport dans l'étape du développement de l'enfant. Le stade du miroir est une expérience que l'on peut observer chez l'enfant entre 6 et 18 mois, où il s'agit de sa première expérience de son identification face à sa propre image projetée dans le miroir. Ce stade comporte trois étapes, mais avant de se lancer il est préférable de notifier deux notions importantes : le *fantasme du corps morcelé* et la *représentation du corps propre*. Face au fantasme du corps propre, l'enfant ne conçoit pas son corps comme une totalité unifiée ; ce qui rejoint l'image pathologique de la schizophrénie. Il « n'arrive pas à distinguer son corps de ce qui lui est extérieur [...] et le perçoit comme quelque chose de dispersé, de morcelé »⁶⁴. Le stade du miroir va alors lui permettre d'accéder à un « vécu psychique de son corps, une représentation de son corps dans une totalité unifiée »⁶⁵. La représentation du corps propre quant à elle, offre à l'enfant une représentation entière, en une seule image de son propre corps. L'enfant s'identifie alors à sa propre image.

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*, p.2.

64 *Ibid.*, p.3.

65 *Ibid.*

Durant la première étape du stade du miroir, l'enfant perçoit sa propre image dans le miroir, comme étant un être réel et non une image. Ensuite, pendant la seconde, il comprend que l'autre du miroir n'est qu'une image (parce qu'il prend de la maturation psychique) et donc ce n'est pas un être réel. Enfin dans la dernière, il reconnaît que l'autre du miroir est une image : la sienne. Cela vient donner la preuve d'un savoir sur soi. Ainsi, il finit par percevoir son corps comme un corps unifié.

Avant ce stade « l'enfant n'a pas encore une image unifiée de lui-même. Au stade précédent –le stade auto-érotique–, il ne ressent que des parties de son corps et ne s'intéresse qu'à quelques zones spécifiques, comme la bouche dans le cas où il suce son pouce. Lacan le décrit comme "corps morcelé " »⁶⁶. La reconnaissance de sa propre image spéculaire met un terme à cette fragmentation du corps.

De fait, les personnalités pathologiques, les psychotiques tels que les schizophrènes sont victimes d'une grave perturbation de l'image du corps, puisqu'elle reste l'image d'un corps morcelé. Ils n'ont donc pas traversé les principales étapes du stade du miroir. Le vécu psychique se distingue du vécu corporel.

Nous pouvons relier le propos avec l'œuvre morcelée de Magritte. Paul Ardenne évoque dans son ouvrage *L'image corps* : « Dans *L'Evidence éternelle*, le corps n'est plus saisi comme unité mais comme somme de fragments dissociés, mode d'appropriation renvoyant à la théorie perceptive des objets partiels, évidemment ambivalent »⁶⁷. Rappelons-le, pour Freud les pulsions partielles correspondent à des objets partiels. Il est donc intrigant d'envisager le corps selon des entités parcellaires. Pourtant si l'on regarde bien la pièce de Magritte, la "forme" d'un corps émerge à travers sa fragmentation.

L'évidence éternelle, René MAGRITTE , 1948, huile
sur cinq toiles contrecollées sur bois, 22 x 12 cm, 19 x 24
cm, 27 x 19 cm, 22 x 16 cm, 22 x 12 cm.
Issue de *L'image-corps* de Paul ARDENNE



⁶⁶ <https://methodos.revues.org/133>

Nous avons donc vu avec « le stade du miroir le rôle primordial que joue chez l'individu la captation visuelle par l'image de son corps et donc la recherche narcissique d'une identification avec les autres »⁶⁸.

La notion de corps morcelé énoncée à travers la religion et la psychanalyse, aboutit à l'idée d'une pensée dualiste ou moniste qui existe entre le vécu corporel et le vécu psychique. Et la psychanalyse surpasse alors la dimension biologique du corps pour ouvrir la dimension imaginaire.

2.3 Le fragment comme corps autonome.

Au 19^{ème} siècle, une sculpture est achevée si elle représente un sujet identifiable et une figure complète à l'exception des portraits et des bustes. Cependant, l'héritage de figures fragmentaires trouve sa place dans l'Antiquité puisqu'il ne reste que des bouts de sculptures, des bouts de corps et non des œuvres dans son intégrité. Les étudiants apprenaient d'ailleurs à sculpter à partir de moulages fragmentaires en plâtre, issus de la Grèce et de la Rome antique.

Nous allons dans un premier temps aborder la notion de *fragment* à travers la pratique d'Auguste Rodin. Partisan de la technique de l'empreinte, Rodin utilise dans sa pratique artistique la technique du moulage, particulièrement pour sa caractéristique de multiplication liée à la reproduction. Comme nous l'avons expliqué, la technique du moulage s'opère par le biais d'une fragmentation et permet donc d'appréhender le corps de façon parcellaire. Souligné dans *La ressemblance par contact* de Didi-Huberman, Rodin réalise des « moulages qu'il démembrait pour la plupart. Ou encore, il moulait la figure par fragments, quitte à ne reproduire que certains d'entre eux »⁶⁹. Il entasse les torses, les jambes, les bras, les pieds, les mains, tous ces membres reproduits par contact ou modelés.

Rodin explore dans sa démarche les possibilités offertes par la représentation fragmentaire du corps humain, puisque le fragment consiste à renoncer à la représentation du corps dans sa totalité.

67 Paul ARDENNE, *L'Image corps, Figure de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, éd. Du Regard, 2001

68 *L'image du corps en psychanalyse*, Pascal COUDERC, URL : <http://www.boulimie.com/sinformer/dossiers-du-mois/limage-du-coprs-en-psychanalyse>

69 Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, les Editions de minuits, 2008, p.158.

Pourtant, les fragments, qualifiés d'« abattis » pour Rodin vont trouver leur autonomie. En posant problème face à la représentation du corps humain, le fragment va trouver sa *corporéité* à partir de sa relation en tant que *corporalité*. Il appartient à la fois à un corps puisqu'il en est issu, mais il en devient également un par les conditions qu'on lui attribue.

Bien que Rodin prend en compte la partie et le tout, selon l'intention du point de départ, l'un permet d'assembler l'autre de diviser. S'agit-il alors du commencement ou de la fin du processus créatif? Est-ce fragmenter le corps pour assembler, ou déconstruire pour n'obtenir que des fragments, des *abattis*? Rodin utilise dans la réalisation de ses œuvres ces deux types de procédures qui consistent à *former un corps*. Le corps évoqué ne se délimite pas à son entière considération et figure anatomique mais se montre sous la forme d'un corps indépendant, en tant que fragment comme corps. Le fragment va donc dans ses œuvres se détacher de la figure dont il provient, pour devenir lui-même une œuvre à part entière.

Abattis, Bras droit, Auguste Rodin (1840 -1917), Vers 1890-1900, Plâtre, H. 2,5 cm ; L.,13 cm ; P. 3,4 cm S.4650 à S.4654, Musée Rodin.





Marion RASCAGNERES, *Sans titre (Main 2)*, décembre 2016, Sculpture.
Latex, peinture, faux ongles et cheveux synthétiques

Nous pouvons articuler *Sans titre (Main 2)* à l'idée du fragment comme étant *corporité* à partir de sa relation en tant que *corporalité*. Certes, cette pièce est un fragment de corps : une main, mais ne se montre pas comme étant un bout de corps et encore appartenant à un corps. Il trouve évidemment – par technique du moulage son origine à un corps – mais il *est* corps et membre autonome. L'idée de cette pièce a été de concevoir une corporité qui se suffit à elle-même et non dépendante de son corps matriciel. L'organisme indépendant présent sur le socle noir, cette main ornée de cheveux se donne à voir comme une forme. Forme organique, autonome et survivance.

Selon mon point de vue, cette pièce sculpturale fonctionne et existe seule dans l'espace qu'elle occupe. *Sans titre (Main 2)* renvoie à l'idée d'espace à la fois imaginaire et existant, renforcée par la dynamique de monstration de la main, placée sur un angle du socle.

C'est avec *Sans titre (Main 1)* que nous pouvons mieux comprendre l'enjeu. Détournant le socle, la main cette fois-ci ne se trouve non pas *sur*, mais accrochée au socle, comme traversée par un flux vivant.

La main dans *Sans titre (Main 2)* peut, malgré son organisme autonome, se voir comme un substitut corporel. Sa masse de chair est aussi lourde que celle d'une main. La souplesse du latex évoque la surface tendre de la peau. Par la malléabilité et l'extension du latex, les membres peuvent s'articuler et devenir mobiles. Ainsi, à travers ces pièces, il ne s'agit pas de montrer les simples parties d'un corps mais de faire des fragments un corps autonome, par le simple fait que la forme, le corps, et la chair du matériau existent pour eux seuls.

Marion RASCAGNERES, *Sans titre (Main 1)*, décembre
2016, Sculpture.
Plâtre, cheveux naturels, poils pubiens et vernis à ongle



En revanche, l'œuvre de gauche de Robert Gober est à la fois – selon mon point de vue – rattachée à un corps et organisme autonome. L'impression qui m'est donnée relève peut-être de la nette coupure de la jambe sur le mur, comme si le corps sortait de quelque part. Le fragment de corps dans cette œuvre paraît relié au corps par l'absence de

sa présence, qu'il évoque. A la fois rigide et mou, le réalisme figé marque un arrêt temporel dans l'espace, pouvant faire oublier la présence quelconque d'une corporalité.



Robert Gobert, *Sans titre*, 2014, Sculpture, Cire, chaussure.



Robert Gobert, *Sans titre*, 1991, Cire d'abeille, poils, 61x39x30,5 cm.

Or, la seconde œuvre de Gobar à droite procure l'inverse : ce fragment de corps hybride – puisque mi-femme, mi-homme – s'exprime sous la forme d'un corps autonome n'appartenant plus à un corps. L'assemblage des deux sexes unifie une corporalité, englobe un organisme. Peut-être l'idée se trouve renforcée par la forme stricte, voire rectangulaire, d'une forme corporelle censée être arrondie et informe.

Dans sa pratique, Rodin ne voit plus le fragment corporel comme dépendant du corps mais comme intégralité même d'un corps.



Auguste RODIN, *Abattis : bras, main et os, plâtre, terre cuite*, sans date. Paris, Musée Rodin.

« La *fragmentation*, par quoi Rodin “ne garde du noyau anatomique que ce qu’il faut [au] geste pour s’accomplir”, par quoi la forme humaine subit l’épreuve d’une étonnante décomposition où le fragment n’est plus le “détail” du corps, mais quelque chose comme un organisme indépendant »⁷⁰. L’idée que le fragment ne soit plus un bout de corps mais un corps lui-même définit comme un organisme indépendant, nous dirige vers le concept philosophique du Corps sans Organe de Gilles Deleuze et Felix Guattari, réapproprié par Céline Cadaureille dans sa pratique artistique, sous l’angle d’une réflexion artistique. Plasticienne, Céline Cadaureille dans sa démarche nous donne à voir des formes en devenir, des corps en transformations. Par le biais d’une pratique principalement sculpturale, elle met en tension des analogies

⁷⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris, les Editions de minuits, 2008, p.160.

de textures, de matériaux et d'évocation en termes de ce que cela amène à dire. Nous allons donc à travers quelques productions de la plasticienne comprendre le concept du Corps sans Organe. Tout d'abord, le Corps sans Organe puise sa source dans l'ouvrage *Pour en finir avec le Jugement de Dieu* d'Antonin Artaud ; il cite : « L'homme est malade parce qu'il est mal construit [...] lorsque vous lui aurez fait un Corps sans Organe alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu la liberté »⁷¹. Le corps doit s'appréhender comme une « lutte qui tente d'aller vers le dépassement de [s]es conditions et de [s]es limites corporelles ».



Rognon rose, Céline CADAUREILLE, 2006, Résine, fibre de verre, pigment rose et coussin en soie, 63 x 63 x 27 cm

⁷¹ Antonin ARTAUD, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », *Œuvres complètes*, vol XIII, Paris, Éditions Gallimard, 1974, cité par Céline CADAUREILLE *Le Corps sans Organes, ou l'organisme d'une pratique artistique*, 2012, p.104.

A l'inverse d'une idée de morcellement, le fragment de corps survient comme corps en lui-même, indépendant. Céline Caudaureille considère le Corps sans Organe comme un corps en devenir, qui existe et se développe. La notion de Corps sans Organe doit se comprendre dans son désir d'extension. Les sculptures de Céline Cadaureille émergent au sein de « nouvelles formes organiques », d'une nouvelle *organisation* corporelle. Elle envisage la corporalité dans une nouvelle corporéité. Prenons pour autre exemple *Rognon rose*. En extraction l'organe testicule, « le déplacement qui opère transforme la perception de la forme et déforme son organisation »⁷².

Le testicule ne se montre plus selon son appartenance au corps mais comme un corps autonome, capable de survivre et d'exister lui-même. Elle souligne : « d'une certaine façon l'organe seul devenait le corps entier, le corps de la sculpture. Ainsi cette forme semble à la fois autonome et en devenir »⁷³. Le corps semble en devenir par sa « richesse d'un potentiel de formes à venir, en devenir »⁷⁴. Le Corps sans Organe fonctionne donc en tant qu'organisme autonome. Gilles Deleuze et Felix Guattari envisagent le Corps sans Organe à travers la figure de l'œuf : « C'est pourquoi nous traitons le CsO comme l'œuf plein avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes, avant la formation des strates, l'œuf intense qui se définit par des axes et des vecteurs, des gradients et des seuils, des tendances dynamiques avec mutation d'énergie, des mouvements cinématiques avec déplacements de groupes, des migrations, tout cela indépendamment des formes accessoires, puisque les organes n'apparaissent et ne fonctionnent ici que comme des intensités pures »⁷⁵. Ainsi, le corps s'apparente à une forme qui cherche à se développer, une forme en mutation. Le fait qu'il soit *isoler* parce que fragmenter ne fait pas de lui une mise en péril mais bien au contraire, un moyen de s'étendre. De fait, « le Corps sans Organe n'est pas un corps mis à mort mais un corps mis sous tension et qui va chercher à se développer. »⁷⁶ La dynamique, instaurée au sein de la figure de l'œuf, fait du Corps sans Organe, un corps en devenir, qui semble être en mouvement. « L'œuf est ce qui se rapproche le plus de ce que l'on nomme le Corps sans Organes parce qu'il est de l'organique sur le point de s'organiser. Il porte en lui toutes les informations nécessaires pour devenir autre, il contient l'organisme tout entier »⁷⁷ cite Céline Cadaureille.

72 *Ibid.*

73 *Ibid.*, p.7.

74 *Ibid.*, p.8.

75 Gilles DELEUZE et Felix GUATTARI, *Milles Plateaux*, Paris, éd. Minuit, 1980, p.190.

76 Céline CADAUREILLE, *op.cit.*, p.8.

77 *Ibid.*, p.8.

Mais, dans ce cas-là, ne peut-on pas dissocier la notion de Corps sans Organe et Organe sans Corps ? La pièce sculpturale *Rognon Rose* évoque à la fois l'idée d'un corps autonome, qui survit indépendamment du corps, voire il apparaît comme corps ; mais il se montre également comme organe autonome, capable de résister. Céline Cadaureille conclut sur ces propos : « j'ai cherché à aborder le CsO pour finalement ne réaliser qu'un Organe sans Corps, un organe qui semble devenir assez autonome pour pouvoir être considéré tel quel. »⁷⁸.

D'un point de vue philosophique, le Corps sans Organe s'envisage ainsi : le corps vécu ne se réduit pas à son corps biologique mais le corps est une expérience à faire plutôt que la somme de ses fonctions organiques. Et donc être un corps à éprouver.

Le choix de cette œuvre se défend par sa forme organique, au caractère indépendant. Je trouve intéressant ici l'idée que l'on puisse reconnaître un organisme, un corps, qui pourtant n'est en rien la représentation de l'image d'un corps. Peut-être la proximité avec des indices comme les cheveux, les peaux, les grains de beauté, la texture d'une peau et sa carnation. L'apparence chromatique et corporelle évoque l'idée d'une corporalité, définie par des caractéristiques qui nous sont proches, voire même vécues en nous par notre rapport au monde. Pouvons-nous alors nous identifier dans ce corps, dans cette forme organique ?

Le corps de cette production serait selon mon point de vue, un corps capable d'éprouver et d'être vécu. Un corps sensible, organique, en devenir.



Metaflora (Twin Rivers Mouth), Patricia PICCININI, 2015 Silicone, bronze, fibreglass, human hair 150cm H x 32 x 34cm.

⁷⁸ *Ibid.*, p.10.

Nous pouvons par ailleurs confronter l'idée de corps sans organe au corps mis en pièce par analogie contraire : « Ainsi " ouvrir le corps " ne nous mène pas directement vers le démantèlement et la mort de l'organisme. L'ouverture du corps permet son développement à travers une dynamique que je situerai entre la reconstruction et la transformation. Se reconstruire mais en mieux, en intégrant des éléments manquants, absents et désirables »⁷⁹.

3) DÉCONSTRUIRE POUR RECONSTRUIRE

3.1 Fragmenter, assembler et reconfigurer : émergence d'une possible anatomie.

Le processus de l'empreinte amène le moulage à se réaliser à partir de formes matrices en fragments. Après cette étape se poursuit dans ma pratique celle de l'assemblage des fragments corporels, qui consiste à faire émerger un corps par le biais d'une activité combinatoire d'éléments hétérogènes. Jeu de déconstruction et de reconstruction, cette étape est déterminante dans l'intention de former un corps. Le corps qui apparaît, désigné de *corps-monstre*, s'offre sous la possibilité d'un *corps autre* c'est-à-dire sous la forme d'un corps pensé autrement.

Les morceaux de corps issus de l'objet matriciel sont choisis pendant l'étape du moulage, qui rappelons le, utilise la technique de la fragmentation. L'idée de sa forme globale est pensée, mais son résultat final n'est pas minutieusement déterminé dans la position des membres. Ce n'est qu'à l'étape de l'assemblage que la forme va véritablement se concrétiser. En effet, une fois les fragments corporels sélectionnés après le tirage, je tente de les emboîter, de les juxtaposer afin de les faire raisonner entre eux. Il y a donc à disposition plusieurs morceaux de corps tirés en plâtre pour construire un *corps*. Ce jeu de construction et reconstruction est rendu possible grâce au concept de l'assemblage. Accumulation, répétition, multiplication, amputation, déformation, négation, déplacement des parties corporelles sont des tentatives, des moyens pour modeler un corps.

⁷⁹ *Ibid.*, p.9.



La sculpture *Sans titre n°1 (Série M)* est significative de ma pratique actuelle, dans une exploration des possibilités d'un corps.

Le principe de l'assemblage incite à reconsidérer le corps par l'action de créer, de fabriquer en repositionnant les parties, c'est-à-dire en réorganisant un corps à partir de l'empreinte d'un corps-matrice ; celui-ci substitué par des éléments morcelés.

Cette pratique émerge d'un jeu de déconstruction et de reconstruction à partir d'éléments hétérogènes combinés entre eux.

Dans l'ouvrage *Le monstre dans l'art occidental*, le jeu combinatoire correspond selon Gilbert Lascault à la fabrication du monstre : « Créer des monstres, c'est exercer une activité combinatoire, sans toujours en prendre conscience [...] »⁸⁰.

Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°1 (Série M.)*, novembre 2016, Sculpture, Plâtre.
Photographies de Marion Rascagnères.

⁸⁰ Gilbert LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, éd. Klincksieck, 1973, p.102.

Nous pouvons qualifier l'activité combinatoire comme étant le moyen d'associer des éléments disparates, dispersés en venant les regrouper, dans l'intention de former un corps. La dispersion, inévitable, inclut l'idée d'origine. La fabrication du monstre n'est-elle pas l'association de plusieurs éléments d'origine ? La construction du monstre s'élabore à partir de parcelles de corps, qualifiés d'éléments disparates. La sculpture *Sans titre n°1 (Série M)* s'est construite, s'est fabriquée à partir d'un moulage de deux poupons. En prenant deux poupons, cela donne la possibilité de combiner différentes morphologies et caractéristiques d'une corporalité. Chaque partie du corps a été moulée séparément dans l'intention de penser un ensemble.



Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°1 (Série M.)*, novembre 2016, Sculpture, Plâtre. Photographies de Marion Rascagnères.

Le cadrage serré de la photographie nous montre la différence morphologique et anatomique qui peut s'établir entre les jambes ; en particulier celle de devant plus épaisse, aux formes arrondies et celles présentes en extrémités qui relèvent d'une morphologie plus fine et allongée. Grâce à la différence des caractères – de corps et de formes – s'offrent des

possibilités de créer un corps *hors-norme*. Les éléments hétérogènes, constituants de la combinaison des corps pourraient alors permettre de fabriquer des corps anormaux, des corps *autres*.



Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°2 (Série M.)*, février 2017, Sculpture, Plâtre. Photographies de Marion Rascagnères.

Le geste d'assemblage est un acte intuitif dans sa mise en pièce car le placement de chacun des morceaux de corps dépend de la forme même des fragments à se positionner sur la partie principale : le tronc comme base du corps. Procédure également présente dans la seconde sculpture *Sans titre n°2 (Série M)*, l'emboîtement des membres pour former un corps se fait d'après le tronc. En fonction de la forme du fragment, je viens l'imbriquer pour essayer d'épouser la forme du tronc. D'un point de vue technique, il est nécessaire dans cette phase d'imbrication des membres de rajouter un surplus de matière avec du plâtre, qui permettra la jointure entre les deux éléments. Durant l'assemblage des parties, une contrainte apparaît lors du contact entre les deux éléments : il faut parvenir à emboîter, à imbriquer – par exemple – la coupure radicale de la jambe due au processus du moulage doit être liée à la courbure du tronc. Dans cette étape, le créateur peut se trouver limité dans son positionnement des membres, infra-mince soit-il, mais pouvant être déterminant. Gilbert Lascault souligne : « en apparence le créateur de monstre est plus libre, mais souvent la combinatoire qu'il effectue tient également compte de ce qui subsiste de prédéterminé dans les éléments constituant la totalité nouvelle »⁸¹. Nous pouvons rajouter que la création s'effectue à partir d'éléments déjà existants, puisqu'il vient les *emprunter*. L'activité combinatoire parvient seulement à *recréer* un être par la « disposition interne des parties »⁸². En revanche, il est intéressant d'observer la disposition logique des membres. En effet, dans la sculpture *Sans titre n°1 (série M)* et *Sans titre n°2 (série M)* les jambes sont dans la partie inférieure du corps tandis que les mains/bras sont dans la partie supérieure. Nous pouvons dire que l'activité combinatoire que je développe utilise l'outil de *rationalité anatomique* dans le positionnement logique des membres. Nous pouvons articuler la démarche d'assemblage logique avec la pratique de Jon Beinart.



Jon Beinart, *Toddlerpede*, 2006, série, sculpture, mixte média.

⁸¹ Gilbert LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, éd. Klincksieck, 1973, p.103.

⁸² *Ibid.*, p.103.

Par le biais de pièces sculpturales, notamment au sein de la série *Toddlerpede*, il articule la corporéité dans une dynamique de construction à travers un jeu d'assemblage. Il superpose, accumule, multiplie les membres pour advenir à une autre corporalité. Ce jeu d'assemblage qui privilégie l'accumulation est également présent dans ma démarche par la combinaison répétée des membres, visible dans *Sans titre n°1 (série M)* par la possible combinaison des trois jambes. Poupées et désir de combiner des fragments et morceaux de corps pour les articuler en tant que *corps*, il nous est inévitable d'aborder la pratique d'Hans Bellmer. Artiste allemand du 20^{ème} siècle, Hans Bellmer est principalement connu pour l'invention de sa *Poupée* conçue en 1934. Œuvre majeure dans sa pratique, elle « constitue pour ainsi dire la matrice de la plupart de ses travaux ultérieurs »⁸³.



Hans BELLMER, Maquette pour « *Les jeux de la poupée* »
1938, mixte média.

⁸³ Hans Bellmer, *Anatomie du désir*, sous la direction d'Agnès DE LA BEAUMELLE, Paris, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2006.

Objet et corps manipulable, Hans Bellmer va développer à travers le jeu de la *Poupée* « une esthétique combinatoire qui joue sur les membres »⁸⁴. La position des membres va sans cesse varier, où il les combine à l'infini, à travers une panoplie de membres, permettant un assemblage à volonté. A nuancer de ma pratique, Bellmer a des possibilités de combinaison à partir d'un unique corps manipulable composé de plusieurs parties. Il décompose et recompose,



Hans BELLMER, « *Fur Ilse* », 1936, mixte média



Hans BELLMER, *Le jeu de la poupée*, 1949, mixte média.

⁸⁴ DUFRENE Thierry, *La poupée sublimée, Quand Niki de Saint Phalle et les artistes contemporains font des poupées*, Paris, éd. Skira, 2014, p.84.

désarticule et réarticule autrement, pour « combiner à l'infini des assemblages corporels possibles et improbables, et ce jusqu'au monstrueux (multiplier seins, fesses, bras, jambes) »⁸⁵. A travers ce jeu opératoire, Bellmer suggère l'imaginaire d'un corps *autre*. Puisque la Poupée ne représente que son seul point de départ, il sélectionne, additionne, divise, les parties entre elles pour ne faire émerger que la possibilité d'un corps, d'une corporité par une reconsidération anatomique mobile, voir *malléable*. Le terme *malléable* est employé ici selon sa caractéristique extensible de choix anatomiques, affilié à une pensée changeante et mouvante du corps de la *Poupée*.

Hans Bellmer ne cesse de construire pour reconstruire et de déconstruire pour reconstruire. L'articulation des parties entre-elles permet la manipulation anatomique d'un corps imaginé et pratiqué. La manipulation du jeu anatomique dans ma pratique éclot d'un jeu de déconstruction relatif au processus du moulage, et se poursuit par une reconstruction, une fabrication d'un corps pensé autrement, par son caractère dit monstrueux. Évoqué antérieurement, Hans Bellmer met en place des combinaisons au vocabulaire plastique monstrueux par la multiplication, l'addition, le manque des membres qui constitue un corps. Ces parties éparses rassemblées ne deviennent-elles pas des amas de corps, des modules corporels, des formes en devenir ?

La démarche de Bellmer permet donc tout possible corporel par son jeu de manipulation anatomique. Grâce à ces multiples modules corporels, l'artiste a la possibilité de combiner l'anatomie qu'il désire. A l'inverse, le jeu combinatoire du corps *autre* dans ma démarche artistique, ne permet pas le jeu de reconfiguration anatomique à l'infini. En effet, après plusieurs tentatives pour modeler le corps, je ne manipule le corps qu'une seule fois, et les « possibilités demeurent toujours limitées par l'histoire particulière de chaque pièce, et par ce qui subsiste en elle de prédéterminée, dû à l'usage originel pour lequel elle a été conçue ou par les adaptations qu'elle a subies en vue d'autres emplois »⁸⁶. Comme nous avons pu l'évoquer précédemment, l'emplacement des membres pour former un corps se trouve contraint par son identité et sa logique – inconsciente – de rationalité anatomique.

⁸⁵ Hans Bellmer, *Anatomie du désir*, sous la direction d'Agnès DE LA BEAUMELLE, Paris, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2006.

⁸⁶ Levi-Strauss, *La pensée sauvage*, p.27, cité par Gilbert Lascault, *op.cit.*, p.101.

3.2 L'assemblage : bricolage ou création ?

L'art de l'assemblage se définit comme étant la « réunion de choses assemblées »⁸⁷. L'assemblage implique ainsi l'activité et son résultat : utiliser des éléments hétérogènes pour les combiner par la suite. Nous avons donc vu que le monstre est ainsi le résultat d'une activité combinatoire, et nous allons voir qu'il amène à « construire cette "logique du monstrueux" »⁸⁸.

Descartes propose la « théorie de l'imagination créatrice [...] pour comprendre les formes monstrueuses, les dominer rationnellement »⁸⁹, dans une démarche de rationalité. Pour lui, l'artiste ne crée pas, mais possède une imagination créatrice. La fabrication du monstre va alors émerger selon une *position cartésienne*, entre bricolage et création. « Le monstre dans l'art paraît le paradigme de l'imagination créatrice, le modèle privilégié qui permet à la raison de situer l'imagination créatrice, de comprendre et de dominer ses productions : " Les choses qui nous sont représentées dans le sommeil [...] ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable »⁹⁰. De fait, les artistes quand ils « s'étudient à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux »⁹¹. Les artistes empruntent des formes déjà préexistantes pour leur attribuer une seconde signification, une seconde place. En fait, [l'artiste] ne parvient qu'à morceler un réel déjà donné, à décomposer en éléments les objets qui s'offrent à nos sens, puis dans un deuxième temps, à combiner entre eux ces éléments. »⁹². En effet, la pratique s'articule selon deux étapes : la déconstruction (d'un corps et d'un réel) et la reconstruction (d'un corps et d'un imaginaire).

Gilbert Lascault dans son ouvrage *Le monstre dans l'art occidental* définit l'activité combinatoire comme « l'art de séparer et de réunir, une sorte de bricolage souvent "extravagant" »⁹³. Le terme de *bricolage* est employé au sens

⁸⁷ *L'art de l'assemblage, Relectures*, Ouvrage collectif sous la direction de Stéphanie JAMET-CHAVIGNY & Françoise LEVAILLANT,, collection « Art & Société », Rennes, 2011.

⁸⁸ *Ibid.*, p.101.

⁸⁹ Gilbert LASCAULT, *op.cit.*, p.102.

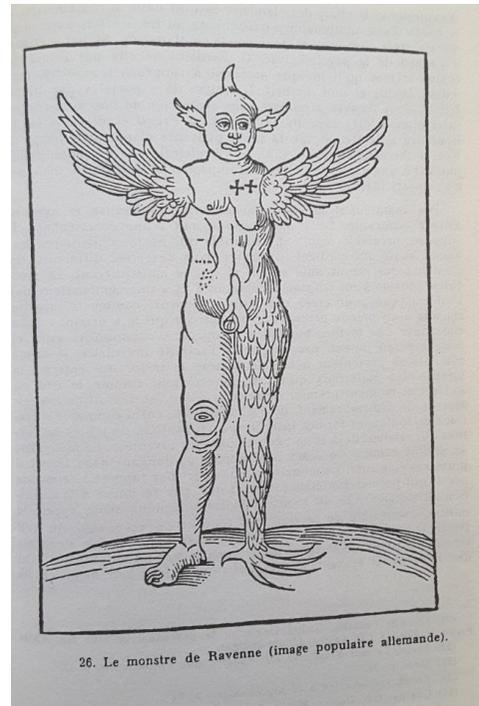
⁹⁰ *Ibid.*, p102.

⁹¹ Extrait *Première Méditation, Pléiade*, p.269 cité par Gilbert Lascault, p.102.

⁹² Gilbert LASCAULT, *op.cit.*, 1973, p.102.

⁹³ *Ibid.*, p.104.

cartésien, pour désigner la manière dont l'artiste combine des formes qu'il ne crée pas : « Comme l'artiste vu par Descartes, le bricoleur ne fait que combiner des formes qu'il ne créé pas »⁹⁴. Descartes appuie l'idée d'une « reprise hâtive du monstrueux dans l'unité d'une explication rationnelle »⁹⁵.



Le monstre de Ravenne (image populaire allemande)
Image issue de l'ouvrage *Le monstre dans l'art occidental* de Gilbert Lascault, Paris, éd. Klincksieck, 1973, p.107.

⁹⁴ Gilbert LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, éd. Klincksieck, 1973, p.102.

⁹⁵ Gilbert LASCAULT, *op.cit.*, p.101.



Monstre complexe qui serait né en 1512.
Image issue de l'ouvrage *Le monstre dans l'art occidental* de Gilbert Lascault, Paris, éd. Klincksieck, 1973, p.99.

L'imagination de l'artiste, inspirée du réel, lui permet alors grâce à une activité de type combinatoire de *bricoler* un monstre. Grandville, grand dessinateur du fantastique énonce : « mais je n'invente pas, je ne fais qu'associer des éléments disparates et enter les unes sur les autres des formes antipathiques ou hétérogènes »⁹⁶ et Léonard de Vinci rajoute « Si tu veux donner apparence naturelle à une bête imaginaire, supposons un dragon, prends la tête du mâtin ou du braque, les yeux du chat, les oreilles du hérisson, le museau du lièvre, le sourcil du lion, les tempes d'un vieux coq et le cou de la tortue »⁹⁷. Nous voyons donc en quoi la pratique combinatoire suppose un concept de fabrication de formes monstrueuses. La rationalité se trouve dans les éléments préexistants mais la création fait surface dans l'imagination créative liée à la construction du monstre. C'est donc le « geste de l'artiste fabriquant un monstre »⁹⁸.

Origine est une sculpture en bandes plâtrées constituée d'éléments hétérogènes humains. Existant dans un certain sens, puisque réels, j'ai pris l'empreinte des membres pour en créer des substituts. Nous avons déjà évoqué le fait que le moule des parties du corps est également le résultat. Il n'y a pas eu de tirage en plâtre par la suite. La sculpture relève d'une activité combinatoire de jambes masculines et de poitrines féminines.

L'assemblage m'a permis de construire une forme entre l'anthropomorphe et l'animal.

⁹⁶ <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/monstres-esthetique/>

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Gilbert LASCAULT, *op.cit.*, p.103.



Marion RASCAGNERES, *Origine*, octobre 2015, sculpture,
bandes plâtrées, échelle humaine.

Nous pouvons dire que je viens décomposer une réalité perçue pour la reconstituer différemment, en m'appropriant les éléments existants. Le jeu combinatoire donne naissance à un corps *autre*, dit aussi de *monstre*. En ce qui concerne ce corps monstrueux cependant, l'action de « décrire, c'est le décomposer en ces éléments constitutifs, c'est nommer les débris disparates qui le forment, et situer chacun de ces débris par rapport aux autres »⁹⁹. L'authenticité du monstre réside alors dans sa description, mais dans son imagination créatrice et par la suite, sa réception¹⁰⁰.

⁹⁹ *Ibid.*, p.104.

¹⁰⁰ La réception du monstre sera développée plus tardivement dans la réflexion.



Moins “monstrueux”, Rodin développe le principe de composition depuis le début de sa carrière et cela devient un des fondements de sa pratique artistique. Le principe de composition¹⁰¹ lui permet alors d’explorer la confrontation des formes, des matières, des mouvements et des corps. Auguste Rodin consacre une grande partie de sa vie à l’utilisation des fragments de corps pour former des corps et *être* un corps, comme nous l’avons vu dans la partie sur *le fragment comme corps autonome*. L’œuvre qui va nous aider à articuler le propos est *L’Homme qui marche*.

Il convient de rappeler que Rodin va reconnaître le statut d’œuvre aboutie à une figure en apparence inachevée. Sa sculpture *L’homme qui marche* offre un nouveau regard sur la période de l’Antiquité – période où les restes d’œuvres ne sont que des fragments, et où la sculpture est considérée comme achevée à partir du moment où elle est entière, mise à part les portraits et les bustes.

L’Homme qui marche, RODIN, 1907. Paris musée Rodin
Revue : N°248 Dossier de l’art, *Rodin, l’exposition du centenaire au Grand Palais*, ed. Fatou, Dijon, 2017

101 Définit par le Larousse comme action de former un tout par l’assemblage.

L'homme qui marche est particulièrement intéressant pour sa création. L'artiste forme un corps à partir d'un assemblage de morceaux de corps hétérogènes. En effet, la figure née de l'assemblage d'une étude en plâtre des jambes du Saint Jean – Baptiste (1880) et d'un torse, probablement lié à celui-ci. Les deux ont été retrouvés fissurés, accidentés, voire mutilés après des années d'oubli.

Rodin opère donc un jeu de composition des corps, les mettant en tension.

Par un jeu de tentatives, un corps émerge sous une nouvelle forme, dans une réapparition *autre*.

La construction du corps-autre et/ou du monstre ne se construit qu'à partir de parcelles de corps. C'est alors que le corps morcelé devient une unité. N'est-ce pas intéressant d'observer qu'à partir de seulement quelques bouts de corps, c'est-à-dire d'un corps non entier, fragmenté et morcelé, il est possible de construire une forme appelée « corps ». Qu'appelle-t-on corps ? Et qu'est-ce qu'un corps ?

Ainsi, il importe de considérer le monstre, selon Descartes, comme le « fruit majeur de l'imagination »¹⁰², voire résultant de « capacités hautement combinatoires de l'imaginaire humain »¹⁰³. Et se définit comme la création, par l'imaginaire « d'un être "matériel" »¹⁰⁴.



Torse de *l'Homme qui marche*, RODIN, avant 1887. Plâtre, H.53 ; L.27 ; P.15cm. Paris musée Rodin
Revue : N°248 Dossier de l'art, *Rodin, l'exposition du centenaire au Grand Palais*, ed. Faton, Dijon, 2017.

102 Cité par Gilbert Lascault, dans *Le monstre dans l'art occidental*, *op.cit.*, p.106.

103 Paul ARDENNE, *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du xxe siècle*, *op.cit.*, p.381.

104 *Ibid.*

4) EXPOSER LE CORPS : UNE EXHIBITION AU SEIN D'UN ESPACE (IMAGINAIRE ET SENSIBLE) INVESTI



*Journée portes ouvertes – Université Toulouse Jean-Jaurès, 2017, Mise en espaces des sculptures, plâtre et socle en bois.
Photographies de Marion Rascagnères.*

4.1 « Le corps en vitrine » : désir d'exposer le corps entre art et science.

Exposer, exhiber, montrer, ces termes ne cessent de s'apparenter au corps. Dans une démarche d'exposition, quelques soient les corps, le désir de montrer le corps sous toutes ses formes se répand de plus en plus, notamment à travers les découvertes et la revendication d'une image du corps.

L'outil principal que nous allons prendre en considération, qui relie le corps entre l'art et la science, sont les Modèles anatomiques.

Il existe un lien fort entre Art et Science dans le désir d'explorer et d'exposer le corps. Il convient qu'il y ait d'un côté les « explorations et les manipulations scientifiques du corps humain, et de l'autre, la manière dont les artistes ont choisi de le mettre en images s'avère particulièrement féconde »¹⁰⁵. Le corps anatomisé s'est toujours donné en spectacle et les techniques de moulage étaient liées à une intention artistique. La médecine cherche à montrer les corps pathologiques afin de diffuser des découvertes, des connaissances mais également pour « éterniser un savoir organique »¹⁰⁶. Les moulages ou les cires anatomiques se retrouvent alors exhibés dans des musées, dans des cabinets de curiosités, voire même dans des lieux publics tels que les foires. Mais, « comment en est-on venu à rassembler des morceaux de corps et à les exhiber dans des musées ? »¹⁰⁷.

Les objets sur lesquels nous allons nous appuyer sont donc les collections médicales par le biais de modèles anatomiques. La représentation du corps pathologique se montre sous la forme d'une image fragmentée du corps. En effet, il s'agit seulement de reproduire la partie atteinte de maladie par la matérialisation de ses effets sur le corps. Nous avons vu que les cires anatomiques – ou autres moyens de représentations – se concentrent sur une parcelle du corps, et donc nié dans son intégrité. Le corps humain se décompose en une série d'organes et de morceaux de corps, jouant d'un caractère morcelé et sont exposés de façon fragmentaire. Ces bouts de corps représentés sont à voir comme des restes d'un corps rongé par des pathologies.

105 Chloé PIRSON, *Corps à corps, Les Modèles anatomiques entre art et médecine*, Paris, éd. Mare & Martin, 2009, p.15.

106 *Ibid.*, p.19.

107 Nélia Dias, « Le corps en vitrine », *Terrain* [En ligne], 18 | mars 1992, mis en ligne le 05 juillet 2007, consulté le 11 avril 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3033> ; DOI : 10.4000/terrain.3033

Les corps, ces pièces exposées, s'exhibent dans une série d'accumulations de morceaux de corps. Selon l'ouvrage *Le corps en morceaux*, rubrique « Le corps en vitrine », le corps est présent dans les morceaux reproduits mais il est absent car il n'est presque pas donné à voir dans sa totalité. En effet « le corps humain, tout en étant omniprésent dans ses divers morceaux, est en même temps absent, car il n'est que rarement donné à voir dans sa totalité »¹⁰⁸. Pourtant, l'empreinte et l'ex-voto induisent la présence du corps, dans une démarche de substrat corporel et de corps signifié. Les modèles anatomiques font émerger un corps, celui de la maladie, dans un fragment de corps.

Sous forme d'étalage, les organes et les fragments de corps exposés relèvent d'une singularité par leur différence qui les caractérise. Pourtant, ils renvoient à une même structure corporelle : celle identique à tous les êtres humains aux corps *normaux*. L'accumulation et la multiplicité des pièces anatomiques exposées pourraient unifier ou décupler l'image corporelle, pourtant, la dimension singulière persiste, par les cas particuliers de chacun. Il convient de prendre en compte la ressemblance dans l'altérité et de considérer alors les pièces dans l'intention d'une dissemblance. Il y a donc un équilibre entre le même et le différent, entre le singulier et le multiple.

Le désir d'exposer le corps anatomisé dans les musées offre la possibilité de découvrir et de se procurer des connaissances sur l'enveloppe de chair qui nous habite. La maladie devient alors partie intégrante de la vie, dont l'utilisation des modèles anatomiques – grâce aux moulages en plâtre, aux cires anatomiques et aux amputations – permet de « saisir un instant dans le développement de la vie sur le corps »¹⁰⁹.

108 Nélia Dias, « Le corps en vitrine », *Terrain* [En ligne], 18 | mars 1992, mis en ligne le 05 juillet 2007, consulté le 11 avril 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3033> ; DOI : 10.4000/terrain.3033

109 *Ibid.*

Ma pratique artistique, sculpturale, définie par la technique du moulage – fragmentation du corps – se matérialise dans une démarche d'assemblage. A partir de formes, de membres et de fragments de corps, l'intention est de faire émerger un corps *autre*, un corps monstrueux. Articulée à la pensée de Gilbert Lascault, la conception de ces corps relève et démontre l'activité d'un jeu combinatoire comme moyen de fabrication du monstre. Construction et déconstruction d'une corporalité pour devenir corporéité, les modalités de l'assemblage me permettent de faire émerger une possible anatomie et de penser le corps autrement dans une combinaison d'éléments hétérogènes réappropriés. C'est donc à travers l'assemblage que le monstre apparaît dans ma pratique plastique.

Le monstre, autant dans sa fabrication que dans sa représentation est un sujet complexe et se trouve particulièrement associé à l'idée d'une activité combinatoire. Dans son ouvrage *Le monstre dans l'art occidental*, Gilbert Lascault nous montre – à propos des monstres –,

« la difficulté à saisir ce bricolage esthétique ». Le savoir que nous pouvons posséder concernant le monstre dans l'art se révèle lui-même monstrueux, au sens courant que peut prendre ce terme. Il s'agit d'un savoir informe et gigantesque fait de pièces et de morceaux, mêlant le rationnel et le délirant : bric-à-brac idéologique concernant un objet mal déterminé ; construction disparate qui mélange les apports d'une réflexion sur l'imitation, d'une conception de l'art comme jeu combinatoire de plusieurs systèmes symboliques». ¹¹⁰ .

Par ailleurs, nous avons vu qu'il existe une confrontation du corps entre celui de l'art et de la science : celui des Modèles anatomiques. En effet, ils servent par analogie à explorer et exposer le corps, par le biais de manipulations scientifiques, de représentations – c'est-à-dire par imitation et ainsi ressemblance – du corps souffrant et alors, par la suite de la mise en image d'un corps. Dans ces deux domaines, nous remarquons alors que s'installe un désir de montrer le corps et de l'exhiber. Au fur et à mesure des recherches et découvertes, il importe de *comprendre* le corps, particulièrement celui atteint d'une *anormalité*.

110 Gilbert Lascault cité par Laurent LEMIRE, *Monstres et monstruosités*, Paris, éd. Perrin, 2017, p.30.

II – LE MONSTRE : UN MAUVAIS GENRE

Selon sa définition, le monstre¹¹¹ – être vivant ou organisme – se caractérise par sa « conformation anormale (par excès, défaut ou position anormale des parties) »¹¹². Il se qualifie par l'apparition d'une malformation, d'une morphologie hors-norme ou bien il est caractérisé par une forme étrange, inachevée, incomplète.

Paul Ardenne écrit : « la monstruosité pour un corps donné, se nourrit du constat d'une différence doublée d'une déficience : *différence*, parce que l'organisme du "monstre" n'advient pas à l'état vivant conformément à ce que requérait le plan naturel ; *déficience*, parce que le corps monstrueux est par définition corps inachevé, dérégulé, incomplet »¹¹³. L'idée exprimée ici par l'auteur est celle d'une définition au caractère double du monstre : d'une part, le monstre existe par sa *différence*, en ce qu'il sort de la norme établie par (les codes de) la société et donc, par un organisme physique et biologique anormal ; d'autre part, l'auteur évoque la notion de *déficience* en rapport avec la corporéité du monstre par nature non viable, perturbée, inachevée, où la matière prend le pouvoir sur la forme.

Parler de monstre, c'est parler d'un corps au-delà des limites, qu'elles soient physiques ou morales. Même si nous parlons souvent de monstre sur le plan physique, le terme s'emploie également sur le plan moral pour qualifier un être horrible de par sa cruauté ou sa perversion. En revanche, je souhaite faire l'impasse du monstre moral dans la réflexion qui va suivre, car je ne porte en aucun cas de l'intérêt sur ce point là dans ma pratique plastique. Nous nous concentrons alors sur le caractère du monstre, en ce qui concerne sa corporalité, son anormalité, ses limites franchies aux normes.

A partir de quand pouvons-nous parler d'anormalité ? Quelles sont ses limites ?

111 Monstre : individu ou créature dont l'apparence, voire le comportement, surprend par son écart avec les normes d'une société.

112 Paul ARDENNE, *L'image corps, figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, op.cit., p.380.

113 *Ibid.*

1) LE CORPS HORS-NORME : LE MONSTRE

Le monstre existe donc par la normalisation des corps. En effet, si la norme corporelle et esthétique n'existait pas, rien ne serait dérangeant, *hors-limites* et *anormé*. La société exige des codes, des normes, un refus du corps dégradé pour se diriger vers l'idée de corps parfaits, lisses, sans erreur ni hétérogénéité. Le corps parfait devient de nos jours une obsession, dans lequel les corps malformés, amputés, dégradés, blessés, défectueux sont maudits, jugés et en devenir cachés voire exclus, pour cause de mauvais genre. Pourtant, malgré cette répulsion et cette peur d'être identique, le regard ne peut s'empêcher d'être attiré par cette anormalité. En effet, « par leurs aspects, ils [les monstres] interrogent notre relation à la différence et délimitent les contours que l'on appelle normalité »¹¹⁴.

D'après son étymologie, le monstre est « moins celui qui montre – du verbe latin *monere* – que celui qui avertit, qui met en garde »¹¹⁵. En effet, le terme « monstre » vient du latin *monstrare* (*monstro, avi, atum*), qui signifie « montrer », « indiquer » et *monstrum*, rattaché au verbe *monere* « avertir », est relié au présage. L'étymologie nous indique ainsi que le monstre a une double signification : montrer et alerter sur les dangers.

1.1 Les origines du monstre.

Depuis toujours, les figures monstrueuses sont omniprésentes dans nos sociétés, qu'elles soient issues de l'imaginaire ou de la nature elle-même. A travers les récits mythologiques, la religion, la littérature, l'art, le cinéma, la science, la politique, jusqu'à hanter nos peurs pendant l'enfance (nous pouvons penser au monstre sous le lit ou dans le placard), ou au contraire à celui qui veille sur nous. Les figures monstrueuses apparaissent et prennent vie dans tous les domaines possibles. Parfois métaphores, parfois imaginées, parfois réelles, elles surviennent sous diverses formes étranges et hybrides qui habitent notre conscience ou inconscient.

114 You tube / Axolot#11 : Freakshow

115 Laurent LEMIRE, *Monstres et monstruosités*, Paris, éd. Perrin, 2017, p.8.

Pourquoi les figures monstrueuses sont-elles si présentes autour de nous ? Quelles fonctions leurs sont attribuées ? Une société sans monstres existe ?

Si nous remontons à la Genèse, les figures monstrueuses sont à l'origine divines, symbolisant le chaos originel dans les récits.

Tous les monstres proviennent du passé, essentiellement du temps antique, puis du Moyen-âge. Les premiers furent des créatures mythologiques, à tendance hybrides.

La présence du monstre dans les sociétés fait naître plusieurs explications possibles, plus irréelles, absurdes et aberrantes les unes que les autres, pour s'émanciper vers une pensée plus rationnelle et scientifique.

Afin de mieux comprendre son origine, il importe de retracer rapidement l'évolution chronologique de la perception du monstre à travers les époques et les sociétés.

S'agit-il d'une pure création de l'imaginaire ou bien sont-ils issus d'une réalité ? Est-il possible que certains monstres mythiques aient existé ? Des monstres peuplèrent l'univers sans que nous le sachions ? Ou bien sont-ils le fruit d'une réalité déformée ?

Le monstre fait son apparition dès l'Antiquité. Il intervient d'abord dans les récits mythologiques, associé au héros auquel généralement il s'oppose. La figure monstrueuse permet de symboliser les éléments négatifs que le héros – aux vertus fondatrices – doit expulser du monde. Le monstre est donc la personnification des peurs et des vices, comme la terreur, la violence, mais il est également l'incarnation d'épreuves à surmonter. Ce sont des forces naturelles qui dépassent l'humain. Les monstres mythologiques sont malfaisants, accablés de défauts ou de manques, et souvent caractérisés par leurs capacités de métamorphose. Ils spécifient ainsi la différence à travers leur taille, souvent gigantesque, aux confins d'un monde dont ils expliquent l'origine. Cependant, les récits mythologiques nous enseignent aussi que le monstre est une figure inversée du héros, en ce qu'il évoque l'attitude à ne pas adopter. Il convient de comprendre l'importance du monstre à être éliminé et surmonté, glorifiant le personnage exemplaire du héros.

D'autre part, il faut savoir que les Anciens croient en « la réalité des peuples monstrueux confinés aux lointaines frontières du monde d'alors »¹¹⁶. Pour eux, il s'agit d'un avertissement des dieux et/ou de prophéties divines. Les enfants nés à l'époque antique avec une anomalie congénitale ou une malformation étaient en effet considérés comme des avertissements divins. D'autant que des « entorses aux règles naturelles » ne peuvent rien présager de bon. Il n'est pas

¹¹⁶ Martin MONESTIER, *Les monstres, Histoire encyclopédique des phénomènes humains des origines à nos jours*, Tours, éd. Le cherche midi, 2007, p.21.

sans rappeler qu'une partie de l'étymologie du terme monstre, *monere* signifie « avertir ». De fait, la naissance d'un monstre n'est autre qu'un signe de dieu. Il est alors le présage d'un événement terrible à venir.

Pour les Romains, l'enfant difforme ou aux apparences monstrueuses est le signe de la colère des dieux (les anormaux étaient écartés de la cité soit en étant exclus, soit exécutés) mais également présage d'une catastrophe publique. Sur ce point, prenons comme exemple la « victoire romaine contre le roi numide Jugurtha en 105 av. J.-C. [qui] avait été annoncée par la naissance d'un enfant dont le ventre ouvert laissait entrevoir ses intestins »¹¹⁷.

Bien que le monstre ait essentiellement une connotation péjorative, il peut également être l'incarnation d'une figure bienveillante. Dans la culture des pays d'Orient, le monstre n'est pas un sujet de répulsion ni même un présage. Il est au contraire protégé et vénéré car il est doté d'une ressemblance avec l'animal sacré. En Égypte et en Inde, les figures monstrueuses sont considérées comme des dieux. D'ailleurs les figures divines sont souvent une hybridation entre l'humain et l'animal : les dieux à têtes d'animaux par exemple.

Dans l'antiquité, le monstre était donc éliminé sauf chez les peuples égyptiens et hindoues, où Laurent Lemire écrit à propos de ces divinités : « l'homme et l'animal se confondant »¹¹⁸.

Durant le Moyen Âge, le monstre serait l'œuvre du Diable ou des démons. Les enfants nés avec une malformation étaient forcément perçus comme le fruit d'un amour démoniaque. Le monstre est associé à la figure du mal, à l'œuvre de Satan, en particulier avec le contexte de la religion judéo-chrétienne.

Alors, le monstre se retrouve livré au supplice et la femme qui accouche d'un enfant difforme ou monstrueux est accusée d'être coupable. Pour exemple, un extrait de la pensée de Ernst Martin cité dans l'ouvrage de Laurent Lemire : « On ne transige pas avec les monstres et pas plus avec les femmes qui les mettent au monde. " Si une catastrophe publique venait à éclater en même temps que l'apparition d'un monstre était signalée, malheur à la mère qui l'avait enfanté [...] »¹¹⁹, selon Ernst Martin. En effet, la mère était « suspecte, voire tenue responsable, de cette mise au monde anormale », jusqu'à être accusée de complicité malfaisante puisque « la femme mettant au monde un enfant peut être aussi-

117 Martin MONESTIER, *Les monstres, Histoire encyclopédique des phénomènes humains des origines à nos jours*, Tours, éd. Le cherche midi, 2007, p.35.

118 Laurent LEMIRE, *op.cit.*, p.33.

119 *Ibid.*, p.34.

tôt soupçonnée d'avoir contracté un mariage occulte ou d'avoir connu charnellement un démon sous des aspects animaux vénérés par la "magie noire"»¹²⁰.

Les causes apparentes du monstre seraient magico-religieuses, né d'une intervention du Diable : les enfants difformes seraient ainsi le fruit d'un amour démoniaque.

A cette époque, cela ne peut être l'œuvre de Dieu puisque « Dieu n'a-t-il pas dit " Faisons l'homme à notre image ? [...] Une naissance monstrueuse établit donc une rupture avec son reflet" »¹²¹ En plein délire mystique, cette perception va persister jusqu'à la fin du XVIe siècle.

A la Renaissance, les monstres se transforment en défis pour la pensée, grâce à la propension des voyages et des savoirs. Une véritable passion s'entretient, visible à travers les ouvrages et les multiples gravures ; celle-ci essentiellement menée par une obsession mystérieuse sur la vie, la femme et sa capacité à enfanter un être étrange. Derrière cela se cache le mystère des corps des femmes, mais surtout celui d'un utérus secret où « les créatures les plus étranges sont susceptibles de se former »¹²².

De la Renaissance au XVIII^{ème} siècle, l'apparition des monstres est seulement due aux superstitions religieuses, principalement liées au Diable. On suppose la participation du Démon ou de Dieu, pour exprimer sa colère ou sa gloire. Au milieu du XVIIe siècle, on pense que le Diable se mêle aux humains par rapport charnel, afin de donner naissance à des *monstres difformes*. Cependant, les êtres difformes et monstrueux ne relèvent pas seulement de pensées superstitieuses, divines ou démoniaques. Ils trouvent également

120 Martin MONESTIER, *Les monstres, Histoire encyclopédique des phénomènes humains des origines à nos jours*, Tours, éd. Le cherche midi, 2007, p.28.

121 *Ibid.*, p.24.

122 Laurent LEMIRE, *op.cit.*, p.38.



Relations présumées entre la monstruosité et la cosmologie, d'après Paré.

Image issue de l'*Encyclopédie des monstres* de Martin Monestier, éd. Le cherche midi, 2007, p27.

leurs places dans le domaine de l'astrologie. Nombre de théoriciens pensent l'apparition au monde du monstre par l'influence des astres.

Dès l'Antiquité et durant le Moyen Âge, se déploie l'idée d'une influence cosmique – en particulier par les comètes et les étoiles – sur la naissance des monstres. Jusqu'au X^{ème} siècle, une forte croyance se maintient sur l'existence de grandes masses célestes « par des influences astrales mystérieuses qui se convertissent à leur arrivée sur Terre en monstres humains ». Le domaine céleste est pourvu d'un impact sur les naissances, par les caractéristiques de chacun des astres et des constellations.

À la Renaissance, la pensée d'une théorie astrologique conduit à une « vision cosmogonique de l'origine ». On suppose l'existence d'une « interférence précise entre le monde astral et chacune des différentes parties du corps humain ». Pour exemple, la constellation du lion agit sur les velus, celle des gémeaux sur les doubles, etc.

Par l'entremise de la magie et de l'astrologie, la pensée de cette époque cherche à « fabriquer de toute pièce des êtres susceptibles de devenir le lien visible reliant l'unité aux forces inconnues de la nature et du cosmos »¹²³. On croit alors en la force d'un « pouvoir de préparer cette sorte de monstre en dehors du corps de la femme »¹²⁴. La naissance du monstre ne serait donc pas forcément fécondée *in-uterus*.

Bien qu'Ambroise Paré soutienne les explications diaboliques sur les productions monstrueuses, il en propose d'autres, à ses yeux plus rationnelles¹²⁵.

La fécondation du monstre peut également être influencée par l'imaginaire de la mère et de son psychique, parfois délirant. Martin Monestier affirme que la croyance de l'impression psychique « autrement dit l'influence de l'imaginaire sur le fœtus »¹²⁶ joue un rôle important. L'influence émotionnelle sur la gestation serait une cause très répandue pour expliquer la naissance du monstre. Dès l'Antiquité, on appelle cette croyance populaire « l'imprégnation ». Ceux qui adhèrent à la pensée de l'impression psychique pour expliquer la présence des monstres s'appuieraient, selon les écrits de Martin

123 Laurent LEMIRE, *Monstres et monstruosités*, éd. Perrin, Paris, 2017, p.38.

124 Laurent LEMIRE, *op.cit.*, p.28.

125 Ambroise PARE, *Des monstres et prodiges*, Genève, Collection Folio Classique, éd. Gallimard, 2017.

126 Martin MONESTIER, *Les monstres, Histoire encyclopédique des phénomènes humains des origines à nos jours*, éd. Le cherche midi, Tours, 2007., p.28

Monestier, sur une idée naturaliste – bien que fausse – qui repose pourtant sur une « observation directe à l’aspect rationnel »¹²⁷, à l’inverse des explications superstitieuses.

Convaincus que la pensée ait un effet direct et qu’elle puisse augmenter la sécrétion des multiples glandes, pouvons nous penser qu’un choc psychologique puisse avoir une influence sur la conception ?

Traversant toutes les époques depuis l’Antiquité, une grande partie de la population est persuadée que le psychisme a un impact sur la mise au monde de l’enfant. Par exemple, regarder ou désirer fortement quelque chose, sans cesse, pourrait faire émerger des fantasmes et développer des attributs singuliers de la « chose » côtoyée, fantasmée, pensée, jusqu’à transparaître sur l’enfant à la naissance.

Dans son ouvrage *Des monstres et prodiges*¹²⁸, Ambroise Paré affirme que les hypothèses émises des causes d’une malformation sont : l’excès ou le manque de semence, la perturbation par la boisson comme la consommation d’alcool pendant la grossesse ainsi que la nourriture, la zoophilie, l’influence des astres ou encore l’imagination délirante de la mère. Les explications paraissent naïves et surnaturelles, parfois fantaisistes, parfois absurdes, mais sont parfois fondées (consommation d’alcool par exemple). Elles le sont par la croyance populaire de l’époque.

Avertissement des dieux, volonté du diable, influences des astres et du psychique, effets de la bestialité, trouble de semence ou de nourriture, ou encore du système évolutif des espèces, les causes de l’apparition du monstre sont multiples.

Mais à la fin du XVII^{ème} siècle, l’origine des êtres anormaux est bousculée par la pensée scientifique. Les explications religieuses et superstitieuses vont diminuer pour laisser place à des pensées et analyses dites rationnelles : les médecins s’intéressent aux « monstruosités » en tant qu’objet d’étude scientifique. On tente enfin de comprendre le monstre. Il n’est plus un sujet de superstitions et autres hypothèses de croyance ; il devient un objet d’étude scientifique. Dans son ouvrage *Monstres et monstruosités*, Laurent Lemire énonce : « Le monstre devient un spécimen. Il n’est plus interprété comme un signe religieux, une facétie du Diable, mais comme une anomalie médicale [...] »¹²⁹.

127 Martin MONESTIER, *Les monstres, Histoire encyclopédique des phénomènes humains des origines à nos jours*, op.cit., p.13.

128 Ambroise PARE, *Des monstres et prodiges*, Genève, Collection Folio Classique, éd. Gallimard, 2017.

129 Laurent LEMIRE, op.cit.

Ainsi, au XVIII^{ème} siècle, la pensée se dirige vers une volonté de comprendre le monstre dans son apparition au monde et dans sa biologie. L'anatomie, de plus en plus présente dans les études et les analyses, engendre l'effondrement de la croyance religieuse du monstre.

Suite à ce changement de perception, la science des monstres apparaît : la tératologie, forgée en 1830 par le naturaliste et père de l'anatomie comparée Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. De l'étymologie grecque *téras* : *monstre* et *logia* : *étude de*, la tératologie est une étude scientifique des malformations congénitales.

1.2 Une « classification » du monstre.

Discipline de l'anatomie et branche de l'embryologie, la tératologie étudie les anomalies du développement, qu'elles soient structurales ou fonctionnelles. Un facteur est dit tératogène lorsqu'il est impliqué directement dans le développement de ces anomalies. La tératogenèse désigne les mécanismes de génération des malformations.

Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et son fils Isidore, établissent vers 1830, une classification des anomalies du développement, qualifiées à l'époque de monstruosité. Pour Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, les objectifs se regroupent en trois étapes : établir les origines, faire une classification et tenter de reproduire expérimentalement les monstres.

Dans ses traités scientifiques, Étienne Geoffroy Saint-Hilaire utilise « ses observations scientifiques pour étayer sa théorie de l'existence d'un plan d'organisation unique dans le règne animal »¹³⁰. Sa théorie sur le vivant reconnaît un seul et même plan pour tous les organismes ; ce qu'il nomme « l'unité du plan de composition ». Pour lui, la forme prime sur la fonction, et privilégie ainsi l'idée de structure, permettant de relier toutes les formes vivantes. Puisque la composition de la structure anatomique est identique pour tous les êtres vivants, alors ces derniers obéissent à un unique plan de composition pour Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. C'est donc sur la structure anatomique que repose le principe d'organisation du vivant. La conception du vivant s'opère dans le plan unique de composition ou également appelée : théorie générale de « l'unité de composition organique ».

Le père de la tératologie refuse donc toute action physiologique aux impressions morales sur les naissances des êtres monstrueux.

130 https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1972_num_25_4_3307

Bien que l'intention n'est pas d'élaborer une documentation scientifique, il importe de comprendre rapidement que pour les Geoffroy Saint-Hilaire le fait initial de la tératogenèse est un arrêt de développement : loi fondamentale de la tératologie.

Les malformations congénitales résultent de l'action néfaste de facteurs tératogènes sur le développement de l'embryon ou du fœtus, comme les facteurs tératogènes externes (les facteurs nutritionnels, physiques, infectieux, médicamenteux, toxiques, et les facteurs mécaniques liés aux déformations organiques), les facteurs tératogènes internes (les anomalies chromosomiques et génétiques), les périodes de sensibilité aux agents tératogènes plus ou moins intenses et enfin, les mécanismes des malformations (défaut de prolifération ou de migration cellulaire et absence de mort cellulaire)¹³¹.

Voici une classification synthétique des malformations, selon les grandes catégories des anomalies biologiques :

- a) Agénésie : absence d'un organe, pouvant être la conséquence d'une absence de différenciation ou de prolifération cellulaire.
- b) Hypoplasie : insuffisance du développement d'un organe, souvent secondaire à une insuffisance de prolifération cellulaire.
- c) Dysplasie : organisation anormale des cellules composant un tissu ou un organe.
- d) Atrésie : absence de lumière d'un organe creux.
- e) Atrophie : diminution d'une masse cellulaire consécutive à une dégénérescence cellulaire.
- f) Déformation : anomalie due à une action mécanique externe.
- g) Ectopie : anomalie de la position d'un organe à l'intérieur du corps.

131 <https://docplayer.fr/51282074-Faculte-de-medecine-de-sousse-tunisie-annee-universitaire-premiere-annee-medecine-support-pedagogique-illustre-relatif-au-cours.html>

Classification¹³² tératologique de Geoffroy Saint-Hilaire, 1836.

- I. L'Hémitexie : vice de conformation. Anomalie simple.
- II. L'Hétérotaxie : anomalie complexe, mais non apparente à l'extérieure.
- III. L'Hermaphrodisme : double nature plus ou moins évidente de l'homme et de la femme.

ANOMALIES SIMPLES (hémitexies)

Classe I : anomalies de taille et de volume.

Classe II : anomalies de formes.

Classe III : anomalies de couleurs, de structure et de placement.

Classe IV : anomalies par changement de correction, par continuité, par disjonction.

Classe V : anomalies par augmentation ou par diminution numérique.

Hermaphrodisme

Classe I : anomalies de l'appareil sexuel sans excès dans le nombre des parties.

Classe II : anomalies complexes dans l'appareil sexuel avec excès dans le nombre des parties.

132 Martin MONESTIER, *op.cit.*, p.12.

Première classe : MONSTRES UNITAIRES ¹³³

Appellation des monstres chez lesquels on ne trouve les éléments complets ou incomplets que d'un seul individu.

<p>Ordre I Monstres AUTOSITES</p>	<p>a) Ectroméliens : se caractérise par l'avortement ou la dégénérescence d'un ou plusieurs membres :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Phocomélie ▪ Hémimélie ▪ Ectromélie <p>b) Syméliens : fusion des jambes terminées en pied unique ou en pointe :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Symélie ▪ Uromélie ▪ Sirénomélie
	<p>c) Célosomiens : déviations grave, des éventrations, et des dégénérescences de l'abdomen, du thorax et des organes génitaux :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Aspolosomes ▪ Agenosomes ▪ Cyllosomes ▪ Schistomes ▪ Pleurosomes ▪ Célosomes
	<p>d) Exemcéphaliens : cerveau mal conformé, plus ou moins incomplet, et dans certains cas placé en partie hors de la cavité crânienne elle-même incomplète :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Notemcéphales

¹³³ Combinaison de deux ressources pour la classification :

Martin MONESTIER, *Les monstres, Histoire encyclopédique des phénomènes humains des origines à nos jours*, éd. Le cherche midi, Tours, 2017, p.12.

Bertrand NOUAILLES, *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Classique Garnier, 2017, p.417.

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Proencéphales ▪ Podencéphales ▪ Hyperencéphales ▪ Inienéphales ▪ Exencéphales <p>e) Pseudencéphaliens : remplacement du cerveau par une tumeur dans laquelle on ne rencontre que quelques parcelles de substance nerveuse :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Nosencéphales ▪ Thlipsencéphales ▪ Pseudencéphales <p>f) Anencéphaliens : absence totale de cerveau :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Dérencéphales ▪ Anencéphales <hr/> <p>g) Cyclocéphaliens : atrophie nasale et rapprochement des deux yeux jusqu'à leur réunion :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Ethmocéphales ▪ Céhocéphales ▪ Rhinocéphales ▪ Céhocéphales ▪ Stomocéphales <p>h) Otocéphaliens : réunion des orbites, rapprochement des oreilles ou leur réunion sous la tête. Certains types n'ont ni bouche, ni yeux, ni nez :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sphénocéphales - Otocéphales - Edocéphales - Opocéphales
--	---

	- Triocéphales
--	----------------

Ordre II Monstres OM- PHALOSITES	a. Paracéphaliens : rudiments de face et de crâne. Cœur rudimentaire, membres anormaux : <ul style="list-style-type: none"> ▪ Paracéphales ▪ Omacéphales ▪ Hermacéphales
	b. Acéphaliens : tête qui pêche par défaut. Corps asymétrique ou informe. Membres imparfaits ou nuls : <ul style="list-style-type: none"> ▪ Acéphales ▪ Péracéphales ▪ Mylacéphales
	c. Anidiens : corps réduit à une bourse cutanée. Le cordon ombilical existe.

Ordre III Monstres PARA- SITAIRES	A. Zoomiliens : rudiments de tissus cellulaires sans aucune organisation. Encore plus imparfaits que les anidiens.
---	---

Deuxième classe : MONSTRES COMPOSÉS

Jumeaux incomplètement séparés. Regroupent les monstres doubles et les monstres triples (plus rare).

Monstres doubles

Ordre I Monstres AUTOSITAIRES	A. Eusomphaliens : unions fessières, frontales, ou par le bassin ou le sommet de la tête. B. Monomphaliens : présence d'un ombilic commun. Union par la région hypogastrique, le thorax, le sternum.
	C. Sycéphaliens : deux corps distincts au dessus de l'ombilic. Présence d'une double tête plus ou moins complète, mais réunie. Les deux faces peuvent être diamétralement opposées, avec ou sans yeux. D. Monocéphaliens : monstres doubles à tête unique et simple.
	E. Sysoliens : tendance à l'unité de la région sous-ombilicale alors que le tronc est double. F. Monosomiens : fusion encore plus intime et le tronc semble simple.
Ordre II Monstres PARASITAIRES	1. Hétérotypiens : parasite attaché à la face antérieure du corps du sujet principal. 2. Hétéroliens : parasite réduit à quelques éléments, principalement une tête dans corps.
	3. Polygnatiens : parasite réduit à quelques parties, principalement céphaliques. 4. Polymiens : sujet principal qui porte un ou plusieurs membres accessoires, plus parfois des rudiments d'autres parties.
	5. Endacymiens : le sujet parasite, d'une imperfection extrême, est inclus et caché en grande partie à l'intérieur du sujet principal.

La nomenclature du monstre, bien que paradoxale puisqu'il est par définition inclassable, s'organise selon les particularités formelles du corps. La classification fragmente le corps afin de classer les anomalies par région de membres et d'organes concernés. D'un point de vue biologique, la nomenclature d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire fondée sur la théorie de l'unité de composition, place le monstre au sein de l'humanité. En effet, « le corps difforme et le corps ordinaire répondent aux mêmes lois de formation [...] La monstruosité se trouve ainsi resituée dans le temps du développement et non plus comme état »¹³⁴ souligne Pierre Ancet. La tératologie qui permet la compréhension du monstre, fait donc émerger un concept de malformations à partir d'une origine commune au monstre et à soi : il existe une continuité.

La classification ci-dessus émerge d'une pensée scientifique, selon laquelle il a été nécessaire de *rationaliser* le monstre anatomique afin de mieux le comprendre, par le biais d'un système d'organisation et de fait d'une certaine normalisation.

Toutefois, nous pouvons faire l'analogie d'une classification des formes biologiques avec les formes esthétiques du monstre dans l'art, en particulier par le biais de la pensée de Gilbert Lascault.

La classification des formes monstrueuses de Gilbert Lascault s'organise selon la figure du monstre qui « semble la moins éloignée de la réalité jusqu'à ceux dont la déformation procède de méthodes complexes »¹³⁵, et dont ils démontrent ainsi une distance plus grande de la réalité perçue.

Essai d'un catalogue des êtres monstrueux selon Gilbert Lascault¹³⁶ :

- 1) Les monstres par confusion des règnes ou de genres : la forme extérieure n'est pas modifiée mais la nature, le comportement changé, sont différents. Par exemple, l'inanimé s'anime.
- 2) Les monstres par transformation de grandeur : monstrueux par leur taille, qu'ils soient petits ou grands, comme les géants ou les nains.
- 3) Les monstres non-composites par déplacement, surdéveloppement, addition ou suppression d'organes : le créateur ne fait appel qu'à un seul type d'êtres vivants pour créer des êtres nouveaux.

134 Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, éd. PUF, 2004.

135 Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, éd. Klincksieck, 1973, Paris, p.117.

136 *Ibid.*, p. 150 à 173.

- 4) Les monstres composites : (hybride) Deux groupes d'éléments ensemble comme la combinaison animaux/humains, animaux/animaux, humain/végétal, être formé à partir d'un élément isolé qui en forme la partie principale, organe isolé/végétaux, végétaux/animaux ou encore une composition de plusieurs végétaux.
- 5) Les monstres par indétermination ou détermination insuffisante : négation de la réalité qu'ils constituent. Il y a par exemple une complexité, un enchevêtrement de monstres, un trouble dans les limites, des formes molles, une supériorité de la matière sur la forme.

Ensuite, en second groupe s'articule le "monstrueux dynamique" de Gilbert Lascault ¹³⁷:

- Phénomènes et mouvements qui transgressent les lois de la nature.
- Le monstrueux dynamique s'oppose au monstrueux statique.
- Certains monstres résultent d'une métamorphose, s'opposant alors au monstrueux biologique.

La nomenclature du monstre dans l'art, comme pour les êtres tératologiques, s'élabore pour ainsi dire au niveau de leur forme. Est-ce alors les formes qui amènent à la classification ou si c'est la classification qui crée les formes ?

« Le monstre biologique naît du hasard, d'une impuissance de la forme à informer la matière, au contraire la forme *m* créée par la littérature ou les arts plastiques est en général voulue. Le monstre biologique trouve son origine dans une incapacité relative de la cause formelle et dans une matière qui refuse de se laisser complètement adapter à la forme. Au contraire la forme *m naît* d'une cause efficiente qui se veut toute puissante, d'une volonté qui veut rivaliser avec la nature et d'une matière torturée et dominée »¹³⁸.

Pourtant, la forme monstrueuse ne peut être classée car elle échappe aux critères d'une classification tératologique, celle-ci née de l'imagination de l'individuel, subjectivité inclassable. La forme monstrueuse instaure volontairement un écart par rapport à la nature, par rapport à la norme biologique formelle, dont celui-ci refuse cependant « d'être l'imitation d'une réalité naturelle préalable »¹³⁹. Le monstre dans l'art est à percevoir comme une réappropriation des particularités physiques des êtres tératologiques, au travers duquel la réalité perçue est décomposée – l'inspiration des formes

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p.24.

¹³⁹ *Ibid.*, p.115.

anormales – pour être reconstitué de manière différente et esthétique, comme il est possible de le comprendre dans la classification de Gilbert Lascault.

La classification des êtres monstrueux de Gilbert Lascault est rendue possible grâce aux conditions de productions qui déterminent leur catégorie. La compréhension des différentes formes de pathologies des figurations monstrueuses permet de « déterminer des constantes au niveau des procédés de fabrication »¹⁴⁰ dans le processus de transformation d'une réalité biologique vers une production artistique.

Ces procédés de fabrication, sont à mes yeux, l'articulation entre les êtres tératologiques et mes productions sculpturales ; dont la logique de création de mes êtres monstrueux prend forme et vie par les trois grandes particularités définies par le scientifique Buffon à propos des grandes catégories :

- par excès,
- par défaut (manque),
- par renversement ou fausse position des parties.

La création des formes monstrueuses étudie l'articulation des formes tératologiques, visible dans la fabrication du monstre dans l'art dont la « fabrique du monstrueux est une vaste variation sur la représentation du corps, dans un coupé-collé infini, un jeu de miroir, déformant ou de *cadavre exquis* »¹⁴¹. Le monstre, issu d'une activité combinatoire implique une logique du *faire*¹⁴² dans la technique de fabrication. La logique du faire laisse apparaître une certaine rationalité dans la conception de la figure monstrueuse artistique comme artifice.

140 *Ibid.*, p.116.

141 *Beautés monstres, Curiosités, prodiges et phénomènes*, éd. Somegy, 2009, p.32.

142 Gilbert Lascault, *op.cit.*

2) VOLONTÉ DU CORPS ENTRE ART ET SCIENCE

2.1 Fabriquer le monstre : de la tératologie au corps plastique.

Nous avons vu que le monstre dans ma pratique sculpturale apparaît à travers un jeu combinatoire d'éléments et d'assemblages corporels. Les sculptures prennent forme par l'assemblage des membres et des parties de corps, *empreintés* de l'objet-matriciel Poupon, pour ensuite à travers une reconstruction corporelle, faire émerger un corps à la fois sculptural et anatomique.

Le corps existant et créé se présente comme la dérive d'une anatomie biologique, issu d'une construction bricolée du corps de la sculpture. La sculpture devient ainsi le résultat d'un assemblage de fragments de corps : corps en tant qu'objet et corporité physique. Les moyens d'assemblages perçus comme des tentatives de faire émerger un corps *autre* ne sont au final que des modalités de fabrication du monstre.

Accumulation et surplus de membres, déplacement des membres et des organes de la connaissance biologique normée, suppression des membres ou des organes (manque), imbrication déconstruite, toutes ces particularités nous renvoient alors aux différentes caractéristiques de classification d'un être tératologique.

De fait, nous pouvons nous demander comment le principe de classification tératologique travaille ma pratique artistique ?



John Douglas, né en 1869, surnommé l' « Indescriptible ».



Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°1 (Série M.)*, novembre 2016, Sculpture, Plâtre.

De prime abord, je pourrais dire que la forme monstrueuse – ou le corps monstrueux – dans ma pratique artistique serait « l'imitation des monstres biologiques » par la reproduction des malformations.

Or, l'enjeu n'est pas d'imiter la morphologie, l'enveloppe extérieure du corps mais de s'inspirer de la configuration d'un organisme vivant en ce qu'il propose une composition physique anormale intéressante. Les êtres tératologiques présentent de nombreuses caractéristiques – exceptions – produites par la nature. Classées en catégories elles permettent de définir les « défauts corporels allant d'une gravité mineure à une non-viabilité »¹⁴³; dont ceux-ci sont les éléments sources dans ma *pratico-crédation* du monstrueux. Mes sculptures s'inspirent ainsi de modèles réels – bousculant l'ordre et les lois de la nature – par l'intérêt que je porte à leur corps morphologiquement *plastique*, autrement dit par l'esthétique de leurs formes singulières.

Les monstres dans ma pratique ne sont pas de pâles copies de monstres biologiques mais ils émergent plutôt d'une inspiration des codes tératologiques, grâce à une réappropriation des différentes pathologies en tant que moyen de créer un corps *autre*.

143 Bertrand NOUAILLES, *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Classique Garnier, 2017.



Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°2 (Série M.)*, février 2017, Sculpture, Plâtre.

Trois caractéristiques corporelles issues de la classification du monstre se révèlent dans mes créations :

- l'accumulation et le surplus des membres (excès),
- la suppression des membres ou des organes (manque),
- le déplacement, le renversement des membres et des organes de la connaissance biologique normée.

Comme nous le remarquons dans *Sans titre n°1 (Série M)* et *Sans titre n°2 (Série M)*, des parties du corps sont multipliées ou manquantes. Ces tentatives de modeler un corps *autre* ne sont pas sans rappeler la réalité des anomalies congénitales du *monstre* anatomique. Faisant appel aux réalités scientifiques des anomalies et des pathologies monstrueuses, les corps monstrueux de mes sculptures émergent d'un *héritage* des codes tératologiques que je me réapproprie selon une technique combinatoire créatrice.

Si Gilbert Lascault pense l'héritage comme « loin d'être le produit de l'imagination créatrice, elles sont [pour lui] imbibées de tous les *a priori* culturels qui confinent l'imagination à répéter les mêmes combinaisons »¹⁴⁴. Pourtant, contrairement à ce qu'il souligne, l'imagination créatrice – dans ma pratique – s'inspire d'un héritage tératologique qui ne cesse d'être nourrie par de multiples combinaisons corporelles existantes, dont celles-ci s'étendent, se propagent vers un imaginaire corporel.

De fait, je ne répète pas les mêmes combinaisons anatomiques en les imitant mais je développe plutôt un corps morphologiquement *autre* en adaptant la principale règle tératologique du déplacement de la connaissance des normes biologiques, faisant de ces êtres anormaux des corps monstrueux. Chaque règle et donc anomalie tératologique se mélange en un corps – que je crée – pour faire émerger mes propres codes monstrueux. Ces propres codes tératologiques me permettent d'assembler un corps monstrueux, par le biais d'un jeu de déconstruction et reconstruction d'un corps à un autre. Ainsi, les corps dans ma pratique deviennent l'imaginaire d'une corporalité plastique.

Il y a, comme le pense Gilbert Lascault dans son ouvrage *Le monstre dans l'art occidental*¹⁴⁵, une volonté d'instaurer un écart par rapport à la norme lors de la création d'un corps *autre*, qualifié de monstrueux. Lorsque « l'adjectif *monstrueux* est employé dans la réalité biologique [...], cela signifie qu'il présente à la naissance une anatomie anormale »¹⁴⁶. Considéré comme handicap physique, celui-ci « apparaît suite à une défaillance ou à une hérédité génétique, nommée pathologie anatomique ou perturbation de la morphogénèse ».

144 Gilbert Lascault, *op.cit.*, p.19.

145 *Ibid.*, p.19.

146 *Ibid.*, p.19.

La réappropriation des différentes pathologies et anomalies dans ma pratique s'articule au travers d'une activité combinatoire menée par la logique de l'assemblage. Cette logique d'assemblage d'éléments corporels rend possible la composition d'une *corporéité-monstre* ou monstrueuse par l'intention d'une *factice* créatrice issue d'une réalité existante. La notion de *factice* – que nous développerons plus tard – se définit ici en tant que production artificielle engendrée par une réalité biologique.

La réappropriation des codes monstrueux implique la transgression des normes corporelles par l'intention d'instaurer volontairement un écart par rapport aux normes, par rapport à la conformation physique habituelle que l'on connaît du corps et qui structure notre perception.



Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°3 (Série M.)*, février 2019, Sculpture, Plâtre.

Les corps anormaux, différents de la conformation anatomique, amènent à penser les limites du normatif corporel à travers leurs transgressions morphologiques. Ces êtres tératologiques détournent les lois de la nature et leurs anomalies deviennent alors dans ma démarche sculpturale des possibilités de formes émergentes dans la construction d'un corps monstrueux, en devenir. En effet, les déformations se transforment en des possibles formes malléables dans lequel l'acte créateur développe une figure du monstrueux. Les membres sont envisagés comme des formes plastiques et corporelles selon lesquels l'assemblage permet la structuration unitaire d'un corps. L'héritage formel (en tant que forme) de la transgression morphologique des êtres difformes s'articule dans une fusion organique des formes anatomiques, qui « produisent des possibilités corporelles fantasmatisques »¹⁴⁷. En effet, dans l'acte créateur passe le fantasme de la figure du monstre, produite par une « continuité entre les monstres biologiques et les formes monstrueuses »¹⁴⁸ et donc une continuité entre le biologique et l'artistique.

La sculpture *Sans titre n°3 (Série M)* vient perturber notre perception de la représentation du corps par la transgression des frontières de la norme corporelle. Les limites du normal basculent vers un imaginaire du corps monstrueux dans un agencement invraisemblable des membres et des parties du corps entre eux. Dans cette œuvre, la région thoraco-abdominale est soutenue par la fusion, la jointure de quatre jambes, donnant forme à un être arachnide. Contrairement au paradoxe de la classification du monstre, il n'y a pas de logique de classification dans ma pratique artistique puisque chaque pièce ne se limite pas à une catégorie tératologique, mais il s'agit plutôt de mélanger et réinventer les classifications des différents cas pathologiques ; celles-ci en tant que formes plastiques d'un corps déformé. Ces pathologies comme formes à créer, s'assemblent selon un imaginaire circulatoire d'imbrication des membres et des parties entre elles pour donner forme à une représentation de la figure du monstre et du monstrueux. Les limites du corps se brisent et se dépassent dans un espace corporel où le corps est vécu comme matière plastique et *malléable* – dans une idée de mouvance d'agencement – et de fait d'être un corps en devenir.

C'est dans une constellation du monstre que les possibilités anatomiques émergent, se multiplient et permettent elles-mêmes aux sculptures de devenir, voire devenir corps.

La *Série M*, composée de trois sculptures en plâtre à l'échelle poupon, met en exergue les nombreuses possibilités liées à la forme sculpturale et monstrueuse par la logique de l'assemblage.

147 Martinez Aurélie, « L'Anatomie monstrueuse dans l'art contemporain », *Corps*, 2008/1 (n° 4), p. 99-104. DOI : 10.3917/corp.004.0099. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2008-1-page-99.htm>

148 Gilbert Lascault, *op.cit.*, p.207.

Une liberté s'instaure par l'imagination, toutefois « elle procède selon un mode combinatoire, où il s'agit essentiellement d'assembler, non sans règles ni contraintes formelles, des formes entre elles, ou des caractères provenant d'être différents »¹⁴⁹. Les formes en transitions, en devenir par leur assemblage malléable, s'orientent vers une dynamique de l'illimité de la forme. L'« absence de limite ou la mise en péril de la frontière »¹⁵⁰ donne à penser des multiples possibilités de créations morphogénèses et envisage ainsi l'autonomie du corps sculptural.

Nous pouvons mettre en relation la logique de l'assemblage dans ma pratique avec celle de l'artiste Alessandro Boezio, qui procède lui aussi pour la réalisation de ses pièces sculpturales à la technique de l'assemblage. A l'aide de matériaux multiples – argile et fibre de verre – il compose des corps aux formes anatomiques étranges.

Ces corps à la fois sculpturaux et monstrueux émergent d'une anatomie mutée, où le corps se trouve être à la fois autonome et en devenir.

Ces sculptures composées naissent de greffes improbables, d'agencement répétitif, de confusion des membres, d'ambiguïtés des formes, où la corporéité et la sculpture se confondent pour créer un corps *autre*. Le monstrueux dans son travail apparaît par le biais de « déformations artificielles causées par des mutations génétiques »¹⁵¹. La particularité de ses productions repose sur l'accumulation et la répétition d'un même membre déployé dans l'espace corporel de la sculpture.



Alessandro Boezio, DECIDITE, 2013, white ceramic coating, 38x24x20h cm, Sculpture.

149 Bertrand Nouailles, *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Etienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Classique Garnier, 2017, p.19.

150 Foucart Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, 2010/2 (n° 24), p. 45-61. DOI : 10.3917/pp.024.0045. URL : <https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2010-2-page-45.htm>

151 <http://boezioalessandro.com/foto/articles/>



Sans titre, Alessandro Boezio, céramique , Sculpture.

Si nous prenons en exemple ces deux œuvres, nous remarquons la multiplicité et l'abondance des parties anatomiques qui forment un corps. Les membres mutent en des formes assemblées qui fusionnent pour advenir à un corps autonome et hybride.

Comme l'expose Gilbert Lascault dans son ouvrage *Les monstres dans l'art occidental*, nous pouvons mettre en relation avec ma pratique sculpturale, la figure du corps monstrueux qui se manifeste par déplacement, surdéveloppement, addition ou suppression d'organes.

Ces moyens de modeler le corps démontre une altération physique de la forme. L'aspect normatif du corps est dégradé par un dépassement des limites, qu'il soit excès ou insuffisance ; ceux-ci étant deux aspects majeurs dans la représentation du monstre.

La pléthore, définie par l'abondance, est pour Alessandro Boezio un moyen de jouer avec les perceptions corporelles.

L'accumulation des fragments de corps se transforme en un corps qui se développe dans une corporéité naissante et mouvante. Il cherche à devenir, bien qu'il existe déjà en tant que corps et forme.

Dans son ouvrage *Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux*, Jean Foucart pense le monstre, par définition, comme « figure de l'illimité »¹⁵². En effet, il est possible de penser le monstre dans un processus proposant des possibilités infinies ouvertes sur sa corporéité, sa corporalité et sa fabrication. La configuration amène à penser l'imbrication des éléments comme la possibilité de créer une forme, un corps *autre*, par le biais de mutations monstrueuses.

152 Foucart Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, 2010/2 (n° 24), p. 45-61. DOI : 10.3917/pp.024.0045. URL : <https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2010-2-page-45.htm>

Nous appuierons ces propos par ceux de Jean Foucart, qui pense la monstruosité comme :

« corps en tant que forme monstrueuse, insolite, terrifiante ou inédite. S'il est vrai que la monstruosité se signale par un excès, une profusion de formes surajoutées, des excroissances, des appendices grotesques ou alors, à l'inverse, par des manques caricaturaux, des pertes stupéfiantes, des défauts singuliers, il est vrai aussi que la monstruosité, c'est l'écart [...] où l'alchimie des formes ne connaît plus de limites. En ce sens, la monstruosité, c'est le dépassement boulimique des limites formelles ou normatives. Par définition, le monstre n'a pas de limite »¹⁵³.

C'est dans un *mauvais assemblage* comme fabrique du monstrueux que se nourrit le concept de monstruosité, où la notion de l'illimité soulève celle du corps en devenir.

Les monstres dans ma pratique nous renvoient ainsi vers le champ de la tératologie, entre la réalité d'une classification aux anomalies congénitales et l'imaginaire d'une corporéité plastique.

Mes créations s'envisagent dans un art tératologique, où l'esthétique du monstrueux et de la monstruosité s'expérimente par l'assemblage de la forme.

Ainsi, la réappropriation des anomalies dans ma pratique artistique s'articule dans une logique de l'assemblage, qui rend possible la composition d'une *corporéité-monstre*. La réadaptation de la tératologie par ma pratique sculpturale implique une production artificielle engendrée par une réalité biologique. La réappropriation des formes tératologiques s'inscrit alors dans une interaction avec la réalité, où réalité et illusion se confrontent. Comme Alessandro Boezio, j'expérimente le vrai et l'illusoire en transformant la réalité par mes propres moyens à créer un corps *autre*. Il ne s'agit pas d'imiter les formes de la nature – exceptions tératogénèses – mais de m'inspirer des codes formels pour effectuer un déplacement transgressif de la forme corporelle et sculpturale.

153 Foucart Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, 2010/2 (n° 24), p. 45-61. DOI : 10.3917/pp.024.0045. URL : <https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2010-2-page-45.htm>

2.2 Le champ des possibles corporéités : le devenir des corps modifiés.

Durant ce siècle, l'humain ne cesse de vouloir changer et reconfigurer son apparence charnelle et corporelle, la performativité de son corps, jusqu'à l'hybrider avec la technologie. Les progrès technologiques et scientifiques ont permis à l'homme d'évoluer vers de nouvelles perspectives.

Les possibilités de corporéités émergentes, au sein du transgressif, sont multiples : chirurgie plastique, implants, greffe, biotechnologie, bio-art mutations, cybercorps, posthumain, intelligence artificielle. Le corps évolue vers un dispositif hybride, mêlant naturel et artificiel.

Ainsi, la modélisation du corps n'a plus de limite et transgresse toute norme corporelle et éthique.

L'humanité évolue alors vers des corps artificiels, où « la frontière entre le corps amélioré et corps monstrueux est souvent infime »¹⁵⁴.

L'invention d'un possible corps transgressif, perturbant la réalité naturelle amène à penser – à travers la notion de l'artifice – celle du *factice*. L'artificiel, produit par l'homme, rejoint l'idée de factice car celui-ci n'est pas naturel. En revanche, la définition de ce terme évoque également celui du faux, que j'estime ne pas correspondre à la réflexion suivante. Les corps modifiés ne relèvent pas du faux existant réellement, cependant ils restent une invention contre-nature.

Il est intéressant de préciser l'étymologie latine du terme fiction, *ficto* qui signifie façonner, forger de toute pièce, feindre. Issue d'une construction imaginaire, nous pouvons mettre en lien la possibilité de créer une forme, un corps *autre*, par le biais de mutations monstrueuses dans ma pratique artistique. C'est au travers d'une fabrication artistique et scientifique que les corps peuvent prendre forme et apparaître sous une figure de la monstruosité.

Ainsi, grâce aux progrès de la science, des nouvelles technologies et de la mise à disposition des outils permettant la modification corporelle, il est dorénavant possible de s'inventer et devenir monstre.

La transgression du corps implique une reconfiguration, une recomposition du corps où l'enveloppe charnelle et les limites corporelles se trouvent dépassées par l'intention d'un devenir, d'une mutation, d'une hybridation.

154 Martial Guedron, *Comment regarder les monstres et créatures fantastiques*, éd. Hazan, Paris, 2018, p.313

Il convient d'introduire la notion de *devenir* par la pensée de Gilles Deleuze.¹⁵⁵

Tout d'abord, Deleuze développe au sein même du concept de devenir, plusieurs déclinaisons : le devenir-femme, devenir-animal, devenir-enfant, devenir-révolutionnaire, devenir-imperceptible.

La notion de devenir, dans une intention de changement, amène à penser l'idée de mouvement¹⁵⁶. Vouloir devenir implique une volonté de changer, dans une rencontre, une relation, un rapport d'éléments hétérogènes avec l'extérieur. Deleuze parle d'une intrusion du dehors comme un rapport de force et de relation qui s'établit entre le soi, l'objet, le sujet et un élément externe. La rencontre avec les forces hétérogènes engendre un changement de perception, de rapport aux éléments et affecte ainsi la pensée et le sensible. C'est dans la puissance de la multitude que le désir de devenir contient des possibles. Dans une démarche parfois transgressive des frontières, où « en désirant, on fait devenir quelque chose et l'on devient. Ce n'est pas une appropriation mais un mouvement vers l'autre »¹⁵⁷.

« Les devenirs sont pris dans ces possibles qui adviennent et qui conduisent à une nouvelle "répartition des affects" (*id.*, p. 341). À travers ces raccordements ou ces agencements s'actualisent "les nouvelles possibilités de vie, au lieu de les laisser étouffer dans l'ancien agencement" (*id.*, p. 343). Deleuze parle alors d'un "devenir-révolutionnaire". »

Au travers de ces mots, mon souhait est d'établir une réappropriation du concept du devenir dans ma pratique sous l'angle d'une pensée sculpturale, dans l'intention du devenir comme corps émergeant, en évolution. L'ouverture du champ des possibles s'opère par le biais d'une nouvelle corporéité. Les corps en devenir de mes sculptures sont à envisager comme des corps qui émergent dans une nouvelle anatomie grâce à la transgression des limites corporelles ; où le monstrueux est figure de l'illimité. La notion d'illimité peut se comprendre sous l'idée de tout possible.

La question du *devenir*, considéré sous le prisme de toute possibilité corporelle, s'accroît par l'évolution de la science. Celle-ci est désormais capable de créer ses propres monstres, inventés mais bien réels. Notamment grâce aux biotechnologies : application des techniques scientifiques et technologiques au sein d'un organisme vivant.

¹⁵⁵ Large concept philosophique, je ferai cependant une énonciation globale, mais n'étant pas spécialisée dans le domaine, il est possible d'envisager des maladresses quant à mon interprétation.

¹⁵⁶ Bertrand Nouailles développe l'idée de mouvement dans *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Classique Garnier, 2017, p.390.

¹⁵⁷ Mozère Liane, « Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques éléments de présentation », *Cahiers du Genre*, 2005/1 (n° 38), p. 43-62. DOI : 10.3917/cdge.038.0043. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-1-page-43.htm>

Le Bio- Art

Le BIO ART, évolution récente de l'art contemporain, émerge dans les années 2000, prenant pour médium les ressources plastiques offertes par les biotechnologies. Croisement entre art et science, ce mouvement artistique travaille sur le vivant (être humain, animal ou végétal) en modifiant le(s) corps par un agent extérieur : gènes, tissus, cellules, éléments robotiques, biologiques, morphologiques etc.

Les bio-artistes se concentrent sur des organismes et biomatériaux vivants tels que les bactéries, les cellules, les insectes, les animaux, les végétaux et les humains, afin d'en perturber les caractéristiques biologiques. En effet, la pratique du bio-art qui nécessite une technique et une connaissance scientifique, manipule le processus de vie du sujet en question ; par trois grands types d'approches :

- « amener de la biomatière à des formes inertes ou à des comportements spécifiques.

- utiliser de façon inhabituelle ou subversive les outils et des processus biotechnologiques.

- inventer ou transformer des organismes vivants avec ou sans intégration sociale ou environnementale »¹⁵⁸. Cette dernière étant la plus radicale.

Pratique à même le vivant – ou in-vivo, c'est à dire au sein de la vie - les propriétés de la vie sont utilisées. Les organismes à l'intérieur de leur propre espèce ont changé et de nouvelles caractéristiques de vie apparaissent, grâce aux principaux moyens biotechnologiques. Les procédés utilisés et incorporés par les artistes au sein des organismes vivants sont : « la culture tissulaire et cellulaire, la transgénèse, la synthèse de fragments d'ADN artificiels, la reproduction contrôlée d'animaux et de végétaux, la xénotransplantation et les homogreffes, et finalement l'auto- expérimentation médicale et biologique »¹⁵⁹.



Laura Cinti, *Cactus Projet*, 2002, Cactus et poils humains.

Travail transgénique qui crée des cactus à poils humains à la place des épines, grâce à l'insertion de gènes kératiniques dans le génome du cactus.

¹⁵⁸ Eduardo Kac, «Bio-art », *Information sur les sciences sociales*, vol. 45, no 2, 2006, p. 311-316.

¹⁵⁹ Abergel, É. (2011). La connaissance scientifique aux frontières du bio-art : le vivant à l'ère du post- naturel. *Cahiers de recherche sociologique*, (50), 97– 120. doi:10.7202/1005979ar

Pour exemple, le père du Bio-art, Eduardo Kac, implante dans sa lapine Alba, un génome de méduse, rendant celle-ci phosphorescente à la réaction des ultra-violets. Ou encore, l'artiste Laura Cinti, à partir d'un travail transgénique, remplace les épines du cactus par des poils humains.

Principe de création basée sur la vie, puisque de nouveaux sujets sont créés et ainsi de nouvelles formes de vie, le bio-art fait naître dans les organismes de nouvelles caractéristiques biologiques normalement incompatibles et impensées : le croisement des agents biomatériaux ne pouvant interagir de façon naturelle. Transgenèse, culture de tissus et des cellules, sélection animale et végétale, nous pouvons parler au-delà d'une hybridation, d'une intervention étrangère (en l'occurrence humaine) à des fins artificielles. Le terme d'artificiel trouve son extension dans celui de l'artefact au sens où les produits du bio-art sont contre-nature, puisqu'il y a modifications et manipulations des corps, des matériaux biologiques. Le bio-art bouscule les frontières de la nature, les transgresse, en évoluant vers une étrange ontogénie : développement des organismes et de la phylogénie, relatif à l'évolution des espèces. Processus de transformation in-vivo, cette pratique soutiendrait les valeurs évolutionnistes, en produisant ce que la nature ne peut produire (d'aussi naturellement incompatible). En effet, la biotechnologie vise « la maîtrise d'une évolution pouvant mener à la transgression de limites jamais franchies auparavant dans le monde organique »¹⁶⁰. Les artistes du bio-art interviennent directement dans l'évolution des espèces en fabriquant la nature. L'espace imaginaire de ces artistes et/ou scientifiques s'immisce dans le biologique de l'organisme, et donc dans le réel. C'est en cela que cette pratique artistique aux techniques scientifiques atteint son paroxysme : la nature devient contre-nature et les organismes mutent en artefacts par transformation, échange et déplacement de génomes (et autres corps biomatériaux) interactifs entre eux. Avec le bio-art, la métamorphose se joue dans l'espace biologique.

Abergel affirme que « la transformation du vivant va donc bien plus loin que l'expérimentation, que la reprogrammation ou même que la refonte du code génétique : elle touche aussi à la redéfinition même du vivant, à sa signification, à son fonctionnement, à sa place dans nos sociétés modernes, ainsi qu'à son rapport à l'imaginaire humain »¹⁶¹.

De fait, le bio-art intervient dans le lignage des organismes existants par des approches rigoureusement expérimentales et biologiques, à la croisée d'un statut et d'une revendication artistique.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

Le Bio-art prend sa considération non pas dans sa finalité mais dans son processus de production et d'interactions de l'alliance art et science, dans une volonté de transgresser les frontières de la nature.

Mais, les conséquences du dépassement de ces frontières ne sont pas moindres. L'intervention plastique dans la notion de nature pose des questions d'éthique.

L'organisme n'est plus perçu comme un être vivant, mais comme un outil technique et un instrument technologique servant d'expérimentation ; devenant sujet de "délire humanoïde". En effet, « le sujet, rendu objet, existe en tant que matériau expérimental et devient l'expression d'une pensée instrumentale caractérisée par l'appropriation du vivant »¹⁶². L'instrumentalisation du processus de création et la réduction de l'organisme vivant au statut d'artefact, de sujet devenu contre-nature soulève la problématique de l'évolution des espèces entre nature et artificiel, et entre nature et culture. Que devient la nature ? Le bio-art explore les limites de la nature en faisant de celles-ci des transformations culturelles et artistiques, grâce à l'avancée grandissante de la science et ses moyens de créer elle-même des organismes vivants. A quoi ressemblera l'humain de demain ? Quelle sera la définition de la nature à l'ère du post-naturel ? Qu'en est-il de la théorie évolutionniste ?

Pouvons nous exposer le vivant ? Quel est le statut de ces fabrications ?

La difficulté d'exposer le bio-art (ou plutôt les organismes vivants) oblige les artistes à assurer la survie de leur art par l'intermédiaire de documents : résidus du projet artistique qui permettent de la comprendre, mais également de promettre un entretien suivi de ces vivants. Cependant, concevoir la vie c'est prendre en considération son évolution, dans une démarche d'étapes et statut éphémère de chaque organisme modifié.

Il devient donc intéressant d'explorer, d'essayer de comprendre et de poser des réflexions quant à la dimension esthétique du vivant, de l'évolution du vivant, fabriqué par l'imaginaire et la biologie.

« *L' autre transgénique* est toujours le monstre. » Eduardo Kac

162 *Ibid.*



Le transporteur, Patricia Piccinini, 2012
silicone, fibre de verre, cheveux humains et
animaux, 170cm H x 115cm x 75

L'artiste australienne Patricia Piccinini, par son travail sculptural, questionne les rapports entre nature, biologie et technologies. Inspirée par « les manipulations génétiques et des cellules souches »¹⁶³, elle démontre à travers une pratique artistique hyperréaliste, avec l'utilisation du silicone teinté et orné d'attributs organiques, que « le naturel (l'organique) et l'artifice (la biotechnologie) doivent désormais cohabiter pour faire avancer la science »¹⁶⁴. Grâce à la technique du moulage, l'artiste réalise des corps proches du réel par leur ressemblance matérielle de la peau, par des caractéristiques corporelles où les formes biologiques et esthétiques jouent du *factice*. L'hyperréalisme de ses sculptures se confrontent à des mutations génétiques, où l'ambiguïté de l'existence des corps fait surface. Le devenir de l'humanité survient dans l'hybridation des corps, au sein d'une modification génétique qui perturbe notre perception de la norme biologique.

L'incorporation des attributs organiques humains tels que les cheveux, poils, yeux, ongles, les plis de la peau dans ces formes monstrueuses, ne sont pas sans rappeler une évolution mutagène de l'espèce humaine. La figure du monstre est ici explorée dans sa dimension perturbatrice du réel où, à l'inverse du Bio-art qui intervient au sein d'un organisme vivant, Patricia Piccinini fabrique des corporités sculpturales par le biais d'une inspiration processuelle des biotechnologies. Le *fictio* de ses êtres monstrueux éclot d'une relation organique/artifice dans laquelle l'intention du processus et la matérialité du corps résultent d'une réelle démarche dans la perturbation du vivant.

Le rapport au *factice* – en tant que artificiel et produit par l'homme – dans la pratique de Patricia Piccinini diffère de la mienne. Les sculptures qu'elle élabore nous confrontent, par son hyperréalisme, à une matérialité corporelle proche du réel, bien qu'artificiel puisqu'il s'agit de corps non-vivants et fabriqués par l'artiste. En revanche, l'utilisation biotechnologique dans la pratique du Bio-art, engendre par un processus artificiel puisque non naturel, une réalité existante des corps, en permettant sa viabilité. La notion d'artificiel est complexe en ce qu'elle permet plusieurs possibilités : d'une part agir de manière non naturelle dans le vivant et d'une autre, produire une création issue d'une construction imaginaire, pouvant mener à la feinte ; puisque réappropriation du vrai dans son illusion, sa tromperie.

Ainsi, ces êtres monstrueux pensés et créés par l'artiste, nous dérangent par leur proximité corporelle devenue inquiétante.

Dans cette œuvre intitulée *Le transporteur*, nous pouvons observer la relation entre un être humain et un être monstrueux humanoïde. Côte à côte les deux espèces se confrontent dans l'intention d'un devenir, d'une évolution. Ne peut-on pas imaginer, par la présence de l'humanoïde, l'évolution future de l'espèce humaine ?

163 *La dynamique du mou*, sous la direction de Céline Cadaureille et Emma Viguier, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2016, p.179.

164 Aurélie Martinez, *Images des corps monstrueux*, Paris, éd. L'Harmattan, 2011, p.171.

Le travail de Patricia Piccinini porte à réflexion, non seulement sur l'avancée technologique au sein de toute corporéité, mais elle tend vers une monstruosité non plus sur le concept d'erreur, d'accident et de défaillance – qui caractérise les êtres tératologiques – mais vers celui de la mutation, de l'hybridation et de l'extension du corps dans sa viabilité.



Jake et Dinos Chapman, *To be titled*, 1997. Courtesy
Galerie Daniel Templon, Paris.

Dans les œuvres de Jake et Dinos Chapman, réalisées à partir de résine et fibre de verre, ces êtres enfantins à tendance siamoise, bicéphale sont composés par des répétitions de corps, visages ou organes sexuels. Ces personnages, agencés par un processus de clonage, sont caractérisés par la multiplication de leurs têtes ainsi que des greffes transgressives des parties génitales ou anus sur celles-ci. Dans nombre de leurs personnages sculpturaux se trouve échangé l'orifice de la bouche par celui de l'anus, ou encore le nez remplacé par un pénis. Dans une démarche provocatrice, les frères Chapman jouent de l'organisation corporelle, en perturbant l'emplacement des membres et des organes. Leur travail interroge les mutations liées aux modifications génétiques, où nous pouvons apercevoir à travers des combinaisons biogénétiques, des êtres transgressifs et asexués.

To be titled se caractérise par une accumulation répétée de quatre têtes sur un corps, que nous pouvons mettre en lien avec les malformations tératologiques, faisant écho au cas des tératodymes. À l'inverse des tératopages (siamois : symétrie et égalité des parties), les tératodymes sont des êtres dont le corps forme un Y. Ceux-ci « ont la partie inférieure du corps simple et la partie supérieure

double ». Bien que cette sculpture s'en rapproche, nous pouvons en l'occurrence souligner ici une partie supérieure quadruple.

Sur chacune des têtes se greffent des pénis, donnant l'impression d'êtres cornus. Dans nombreuses de leur réalisation, les artistes développent l'adjonction de pénis distribués partout sur le corps. La monstruosité des frères Chapman s'ancre dans un processus de clonage, où les corps semblent muter. Les corps se joignent, se confondent, s'unissent dans une multiplication et mutation des membres. La génétique des corps, aux allures tératologiques de par leurs combinaisons, ne s'opèrent cette fois plus dans la défaillance, l'erreur, l'accident comme peuvent l'être les monstres anatomiques, mais se développent dans une perturbation volontaire biologique, où la malformation des corps marque l'intention d'un génétiquement corps modifié.

« Depuis le XX^e siècle, grâce au développement des technologies chirurgicales, génétiques, numériques et cybernétiques, c'est son propre corps qu'on peut changer. [...] Si la mutation peut n'être que virtuelle et se fonde sur des programmes informatiques, elle peut aussi être bien réelle, lorsque certains artistes se font greffer des implants au cours de performances chirurgicales. La technologie devient ainsi un outil d'affranchissement permettant de transcender les limites biologiques de l'humanité commune pour incarner un devenir ambigu, entre perfection et perte de soi »¹⁶⁵.

L'humanité se retrouve ainsi confrontée à la tentation de sa propre transformation par le biais de plusieurs outils. La fabrication du monstrueux, née d'une activité combinatoire et d'assemblage, se voit évoluer dans une volonté de reconfigurer et recomposer son corps, en perturbant la génétique et l'enveloppe corporelle. La monstruosité, dans une remise en question des normes et par la transgression des corps, se confronte à la mutation.

Incorporation : de la greffe à la prothèse bionique

Dans l'art, comme dans la science, la greffe s'opère par transfert et incorporation d'un élément¹⁶⁶ *corps-étranger* à un élément *corps-matriciel*, en tant qu'il est substrat à un élément manquant, défaillant étant donné que sa fonction première est de remplacer ou de réparer le manque, tout en gardant son fonctionnement.

¹⁶⁵ Martial Guedron, *Comment regarder les monstres et créatures fantastiques*, éd. Hazan, Paris, 2018, p.313

¹⁶⁶ Barbara Denis-Morel, *Corps recomposés, Greffe et art contemporain*, Aix en Provence, Presses universitaires de Provence, Coll. Arts, 2015, p.8.

L'opération de la greffe consiste à ajouter, introduire, insérer un élément nouveau ou complémentaire sur un corps existant. Évoquer la notion de transfert et d'incorporation à propos de la greffe nous oriente vers l'idée de déplacement et d'assemblage.

Démarche d'« incorporation globale d'un organe »¹⁶⁷, il y a effectivement une volonté de déplacement, notamment corporel.

L'élément implanté, avant son émancipation, appartenait à l'idée d'un corps fonctionnel. L'élément greffé s'extrait de la notion de corps entier par démembrement, séparation et/ou isolement du *fragment-greffon* pour parvenir lui-même à un corps autonome dans un *corps-autre*.

En appartenant à un corps, l'élément greffé devient corps. Ce fragment de corps trouve sa corporéité (être corps) à partir de sa relation en tant que corporalité (appartenir à un corps) pour redevenir corporéité au sein d'un nouveau corps et donc partie intégrante du corps auquel il s'incorpore.

Le qualifier de fragment, d'élément hétérogène externe est possible dans la mesure où il est par logique séparé de son corps d'origine si nous pensons le corps dans son intégrité. Métamorphosé en corps indépendant, la corporéité se suffit à elle-même. Elle n'est plus dépendante de son *corps-matriciel*, mais ce *corps-fragment* nommé Greffon devient un corps autonome (ou corps-organe autonome) jusqu'à advenir à un statut autonome. Il ne s'agit non plus de parler de greffon comme fragment mais comme partie (intégrante) du corps qui prend place dans une nouvelle corporéité indépendante.

La série *Expérience seins percés* se compose de deux moulages de seins tirés au plâtre, dont l'un a été fait avec de l'alginat – permettant une prise d'empreinte très détaillée – et l'autre à partir de bandes plâtrées, dont le résultat est plus grossier. Ces deux morceaux de corps possèdent chacun un piercing, qui transperce le tétou. Le premier *Expérience sein percé 1* se caractérise par sa forme circulaire, ornée de micro-détails de peau, dont les plis offrent une possible corporéité. De plus des bulles d'air présentes durant le processus de fabrication rappellent des boutons, des excroissances, un accident survenu comme maladie de peau. La blancheur du sein laisse imposer la couleur métallique du piercing, traversant la forme circulaire.

167 *Ibid.* p.8.



Marion Rascagnères, *Expérience sein percé 1*, série, plâtre et piercing, socle, 2018.

Le piercing, comme élément externe s'incorpore dans le corps, en s'imbriquant dans la masse corporelle. Une fusion se crée entre les deux éléments, les deux corps, où le piercing n'est plus considéré comme un intrus, comme sujet au rejet, mais comme partie intégrante du corps auquel il vient s'immiscer. Le piercing serait à envisager sous la greffe, comme « bijou que l'on greffe, implant que l'on introduit dans un corps »¹⁶⁸.



Marion Rascagnères, *Expérience sein percé 2*, série, plâtre et piercing, coussin en latex sur socle, 2018.

¹⁶⁸ Paul Ardenne, *op.cit.*, p.395.

Introduire un piercing, de la même manière que l'on introduit un implant, relève de la modification corporelle. L'élément greffé, ajouté s'envisage dans une volonté « de recomposer le corps, soit à des fins thérapeutiques, soit à des fins purement artistiques »¹⁶⁹. Fonctionnel ou esthétique, l'élément implanté est signe de substitution, remplacement, ajout, dépassement des limites corporelles par l'intégration d'un élément sur un autre corps, impulsant vers un corps modifié, en devenir.

A la fin du XXe siècle, la science propose de nombreux moyens et outils pour modifier le corps et son apparence. La naissance de la chirurgie plastique a permis à nombre de personnes de remodeler leur apparence – enveloppe corporelle – impulsée par la figure fantasmée du corps.

La volonté de transformer le corps humain par « toutes sortes de prolongements artificiels relève d'un vieux fantasme, celui de la perfection et de la maîtrise des apparences physiques »¹⁷⁰. Le souhait de vouloir modifier son propre corps n'est pas sans penser la figure du corps parfait, normé, par la maîtrise de sa propre chair. La modification du corps se dirige ainsi vers une remise en cause des normes esthétiques et corporelles, par transgression de l'enveloppe corporelle et donc des limites charnelles que celle-ci implique. Il est donc possible, par la transplantation et la pratique chirurgicale de recomposer sa corporité et de l'altérer.

Mais ne s'agit-il pas là de monstres contemporains ? Le corps transite vers une modification aliénante, en rupture avec les normes esthétiques. Si le monstre se définit par son écart avec la norme, le monstre contemporain naît d'une volonté d'altérer sa chair pour rompre avec la représentation du corps naturel. Là où le monstre anatomique subit ses difformités, la difformité volontaire des artistes se qualifie par l'intention d'effectuer une erreur dans la norme, de faire un acte subversif dans la démarche corporelle. Ne s'agit-il pas alors d'une « logique de marginalisation, appuyée par l'idée de transgression des limites corporelles ? »¹⁷¹. La surface corporelle, comme celle de mes sculptures, devient lieu des possibilités anatomiques.

A travers sa pratique artistique, Orlan remet en cause les normes esthétiques imposées par la société. L'apparence de son corps n'est plus l'héritage d'une biologie normée, mais l'invention de sa propre volonté. En se réappropriant son

169 Barbara Denis-Morel, *Corps recomposés, Greffe et art contemporain*, op.cit., p.7.

170 Martial Guedron, *Comment regarder les monstres et créatures fantastiques*, op.cit., p.31

171 Denis Baron, *La Chair mutante, fabrique d'un posthumain*, Paris, éd. Dis voir, 2008, p.10.

corps à travers une pratique performative, l'artiste détourne les codes afin de s'inventer comme *autre (mais à la fois fantasme de soi)*. La réalité du corps est transgressée par l'adjonction d'implants et de remodelisation de la chair : « lorsqu'en 1993, Orlan réalise, à New York, sa septième "opération-chirurgicale-performance", ainsi qu'elle les nomme dans son *Manifeste de l'art charnel* (1992), deux implants de silicone viennent rehausser, de part et d'autre, les tempes. L'écart morphologique avec la norme socialement admise donne naissance à une monstrueuse beauté »¹⁷².

Le monstrueux est ici présent en ce qu'il détourne, dépasse¹⁷³ l'enveloppe charnelle de l'artiste assignée à la naissance. La greffe et la chirurgie esthétique peuvent alors être perçues comme un moyen de s'émanciper des codes esthétiques normatifs imposés par la société. Grâce à ces outils scientifiques, Orlan sculpte son corps, en redessinant de nouvelles possibilités corporelles. Son corps comme matière plastique, ouvre à tous les possibles. Là où les excroissances pathologiques et malformations des monstres sont considérées comme défaut, elles sont ici source d'un véritable enjeu corporel.



ORLAN lors d'une performance.

L'intervention chirurgicale nous dirige vers une esthétique de la monstruosité, dans une démarche d'opposition aux normes corporelles. La perturbation dans la perception de la corporéité affirme une position monstrueuse due la diffé-

172 Mylène Bilot, « Monstruosités esthétiques et esthétique de la monstruosité chez Gina Pane et Orlan : féminin mutilé, altérité transgressée ? », *Amerika* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 25 janvier 2014, consulté le 09 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/5226> ; DOI : 10.4000/amerika.5226

173 Barbara Denis-Morel, *Corps recomposés, Greffe et art contemporain*, op.cit., p.21.

rence de notre connaissance de la norme biologique. Dès lors « toute manifestation de nouveauté – de différence – se perçoit comme monstrueuse »¹⁷⁴.

En effet, Mylène Bilot dans son article « Monstruosités esthétiques et esthétique de la monstruosité chez Gina Pane et Orlan : féminin mutilé, altérité transgressée ? » souligne : « le monstre porte *en* lui et *sur* lui un caractère aberrant, qui s'éloigne non seulement de la norme communément admise, mais le pousse également à la marge de celle-ci. Sa difformité (ou sa déformation) naît et communique dans le regard extérieur, lequel perçoit un trouble dans l'apparence corporelle »¹⁷⁵. L'apparence d'Orlan, troublante, reconsidère les normes sociales mais également les limites que le corps peut supporter. Jusqu'où est il possible de modifier son corps ? d'adjoindre des implants par des matières étrangères ? Les « changements, recompositions permises par la greffe, rendent compte d'une seule et même quête : la recherche d'une nouvelle enveloppe, d'une nouvelle forme d'être au monde »¹⁷⁶.

L'esthétique du monstrueux intervient de prime abord dans un vécu corporel et charnel, maîtrisé par l'artiste. Elle façonne son corps comme je façonne mes sculptures.

L'altération de son corps se pense comme dégradation de son intégrité corporelle, de son corps normatif, évoluer vers un modelage du corps en extension. La recomposition suppose de dégrader, défigurer le corps. Le monstrueux s'imbrique, à travers la pratique de la chirurgie, dans un processus d'assemblage de deux corporalités hétérogènes : le *corps-organique* et le *corps-implant*.

Dans le désir d'extension du corps, nous pouvons parler de prothèse et/ou d'orthèse. Alors que la prothèse remplace un élément manquant et défaillant, l'orthèse quant à elle a la charge de compenser une fonction absente ou défaillante du corps. L'orthèse fonctionne par système de compensation à l'aide d'un appareil adapté ; tandis que la prothèse se caractérise en tant que dispositif externe ou interne artificiel et s'affirme donc comme substitution d'une partie du corps. Si la prothèse se révèle comme substitution, elle inclut la notion d'élément manquant, puisqu'elle a pour fonction de remplacer. Il en va de même pour l'orthèse puisqu'elle compense une fonction qui peut s'avérer absente, outre

174 Mylène Bilot, « Monstruosités esthétiques et esthétique de la monstruosité chez Gina Pane et Orlan : féminin mutilé, altérité transgressée ? », *Amerika* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 25 janvier 2014, consulté le 09 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/5226> ; DOI : 10.4000/amerika.5226

175 *Ibid.*

176 Barbara Denis-Morel, *Corps recomposés, Greffe et art contemporain*, *op.cit.*, p.24.

sa défaillance. Or, la prothèse est plutôt à comprendre comme prolongement du corps. Si le greffon est à considérer comme extension du corps, alors la prothèse n'est non pas un outil de substitution mais un corps-substitut ajouté qui permet de prolonger son propre corps ; tout comme peut l'être en fin de compte l'orthèse.

Depuis l'Antiquité, la fonction de la prothèse et de l'orthèse évolue vers une société du XXI^{ème} siècle en perpétuelle recherche d'avancées technologiques. L'humain d'aujourd'hui ne cesse de trouver des moyens de transformer son propre corps, d'amplifier ses sens, de décupler ses capacités physiques etc. Dans le cas d'extensions corporelles, nous pouvons penser à l'artiste allemande Rebecca Horn.

Finger Gloves sont deux prothèses noires composées de doigts rigides mesurant un mètre de long. Pensé pour être portée, la prothèse s'attache aux poignets avec des sangles noires, permettant aux doigts de contrôler les doigts des prothèses. L'artiste affirme :

« Les gants de protection des doigts sont fabriqués dans un matériau si léger que je peux déplacer mes doigts sans effort. Je sens, touche, saisis avec eux, tout en maintenant une certaine distance des objets que je touche. L'action du levier des doigts allongés intensifie le sens du toucher dans la main. Je me sens toucher, me vois saisir et contrôle la distance entre moi et les objets » (Cité dans Haenlein 1997, p.58.).

Son travail s'articule donc autour de la notion d'extension du corps, en cherchant à aller au-delà des limites que le corps impose, dans le prolongement de celui-ci. Grâce à des dispositifs externes artificiels basculent vers une organicité de la forme et de la matérialité pour fusionner avec le corps de l'artiste. Rebecca Horn vise ainsi la performativité du corps, le corps-performant, la performance corporelle.



Rebecca Horn, *Finger Gloves*, 1972, tissu, bois et métal.

Effectivement, selon Paul Ardenne « les prothèses que l'artiste va greffer à son propre corps, [sont] censées soit améliorer le fonctionnement, soit réaliser un désir personnel d'adjonction d'organes »¹⁷⁷. L'emploi du terme *adjonction* est intéressant en ce qu'il dénonce une volonté d'association comme aide. L'action d'ajouter, de joindre à son corps exprime une volonté d'aller au-delà de l'enveloppe et des capacités corporelles. L'élément greffé offre une architecture modulable et non-circonscrite du corps, permettant d'augmenter les capacités. Il se comprend ici dans son désir d'extension, sous une nouvelle corporalité et organisation corporelle ; transgressant la rationalité de la représentation anatomique du corps. Ainsi, cela engage une corporéité modulable d'un corps en extension.

Utiliser un *greffon* est-ce combler le manque d'un corps par un corps- substitut, ou bien ajouter, décupler les performances corporelles du corps, en réorganisant sa corporéité ?

La prothèse est alors à prendre en considération comme prolongement du corps, où l'organicité du corps implanté se mêle à l'organique.

Le post-humain

Durant ce siècle d'avancées technologiques et de réappropriation de l'enveloppe corporelle, l'humain souhaite de plus en plus maîtriser sa propre évolution biologique. Les progrès de la technologie pousse l'humain à exploiter les possibilités de sa propre extension. La reconfiguration du sensible et de l'organique passe à travers la mutation des inventions bioniques au corps : mêler biologique et technologique.

La modification par transformation, reconfiguration ou ajout de membres pousse l'espèce humaine à sa propre mutation. La surface du corps, comme sujet de toutes altérations est devenu lieu d'hybridité des corps. L'artiste rend son corps déformé, mutant, modifié où celui-ci, de par sa malléabilité, est capable d'être décomposé, recomposé et repensé dans sa corporéité.

Ainsi, l'art interroge à travers de multiples dispositifs, les limites du corps et ses possibles mutations.

177 Paul Ardenne, *Image corps, op.cit.*, p.396.

Une nouvelle forme d'humanité se crée où la révolution technologique invente une nouvelle monstruosité qui s'opère dans la potentialité de l'évolution humaine. La forme vivante n'est plus figée mais s'ancre dans une démarche de mouvement, d'évolution, en lien avec le concept du devenir de Deleuze. La rencontre de la technologie avec le corps humain propulse vers un devenir mutant. Barbara Denis-Daniel dans ouvrage *Corps recomposés, Greffe et art contemporain*, affirme que la technologie est le « commencement de l'hybridation du biologique avec l'artificiel »¹⁷⁸. En effet, l'influence de la technologie permet à l'humain d'évoluer vers une pratique mutante où la chair et le métal fusionnent. De nombreux artistes, en particulier des performeurs, utilisent les moyens de la technologie pour subvenir aux besoins de l'expansion corporelle, en particulier le désir de l'homme à aller au-delà de ses capacités corporelles.

La transgression des limites corporelles par les procédés technologiques envisage le corps vers une technologie au sein duquel sa chair est en possible devenir. La chair devient interface de toutes interactions. Concept du devenir, le corps mutant de cette ère technologique est sujet au mouvement du dedans avec le dehors, dans la rencontre du corps, de la chair avec les éléments extérieurs. L'intention de « faire advenir la chair comme l'interface où surviennent toutes les mutations »¹⁷⁹, fait de l'humain un monstre du futur. La monstruosité et le monstrueux sont reconsidérés en tant qu'hybridation volontaire des corps et de la matière. Le corps devenu obsolète, est voué non plus à subir les lois de la biologie, mais à inventer sa propre corporéité viable.

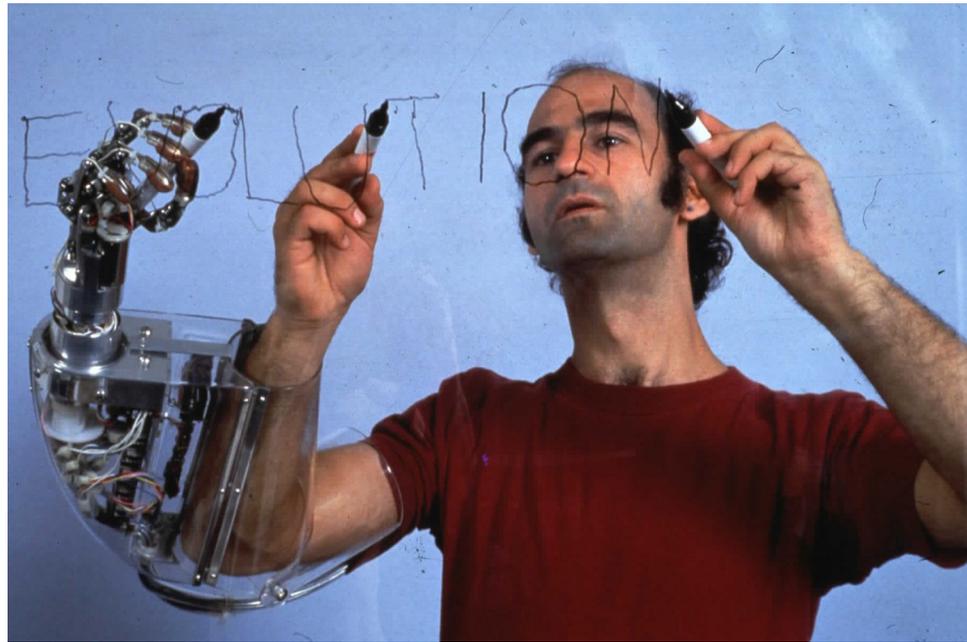
Grâce au progrès, le corps se transforme en une construction évolutive, performative et modulable, par le biais d'un « métissage de la technologie et de l'organicité du corps »¹⁸⁰. L'extension du corps, par le biais des greffes, d'implants et de prothèses évolue vers un vivant technologique, vers une technologie charnelle. L'artiste australien Stelarc qui mêle biologie et éléments électroniques, envisage le corps « en accord avec les progrès technologiques, et donc redessiné par les avancées de la science »¹⁸¹, puisqu'il est sujet de tout apport et modification. Il explore le corps à travers l'adjonction de prothèses robotiques dites bioniques.

178 Barbara Denis-Morel, *Corps recomposés, Greffe et art contemporain*, op.cit., p.21.

179 Denis Baron, *La Chair mutante, fabrique d'un posthumain*, op.cit., p.11.

180 *Ibid.*, p.15.

181 Barbara Denis-Morel, op.cit., p.21.



Stelarc, *Handwriting*, (writing one word simultaneously with three hands), Maki Gallery, Tokyo, 1982.

Stelarc ne cesse d'inventer des dispositifs prothétiques mécanisés qui lui permettent d'augmenter ses capacités. La prothèse bionique, dont il est question dans son travail, « se différencie de la prothèse passive par son procédé robotique qui permet d'agir en répondant aux intentions de la personne amputée »¹⁸². Les prothèses, sous leur fonctionnalités, s'incorporent au corps, où les frontières sont brouillées. La corporéité humaine s'hybride avec la technologie, l'artificiel, la machine. La forme humaine tend alors vers une « co-évolution home-machine de l'avenir qu'on appellera technomorphisme »¹⁸³.

¹⁸² <http://laprothesebionique.unblog.fr/quest-ce/>

¹⁸³ Denis Baron, *La Chair mutante, fabrique d'un posthumain*, op.cit., p.13.

L'organique se mêle au métal¹⁸⁴, à l'artificiel de la machine pour tendre vers des *corps-machines*. La confrontation de ces deux organicités mène l'humain dans sa propre transformation immatérielle. L'hybridation s'effectue à même la chair, où l'organicité de la technologie vient hybrider, aliéner, posséder le corps vers une puissance surhumaine.



Stelarc, *Exoskeleton*, 2003, machine de 600 kgm.

Le bionique, dispositif servant à imiter les processus vivants, viennent remplacer la matérialité de l'être pour faire de la chair, cette surface fragile, une chair mutante. En référence au corps sans organe d'Antonin Artaud, « le corps vidé de ses organes biologiques jugés défailants, ne serait plus qu'une structure pouvant accueillir les progrès issus de la nanotechnologie ». L'organisme du corps est estimé défailant par la viabilité intangible des organes. Les deux créations de Stelarc ci-dessus se présentent sous forme de machines métalliques robotisées, fonctionnant sur un système d'articulation humaine. La machine se trouve liée à l'homme par un dispositif d'incorporation externe, où les mécanismes du *corps-machine* deviennent des fonctionnement prolongées du corps de l'artiste.

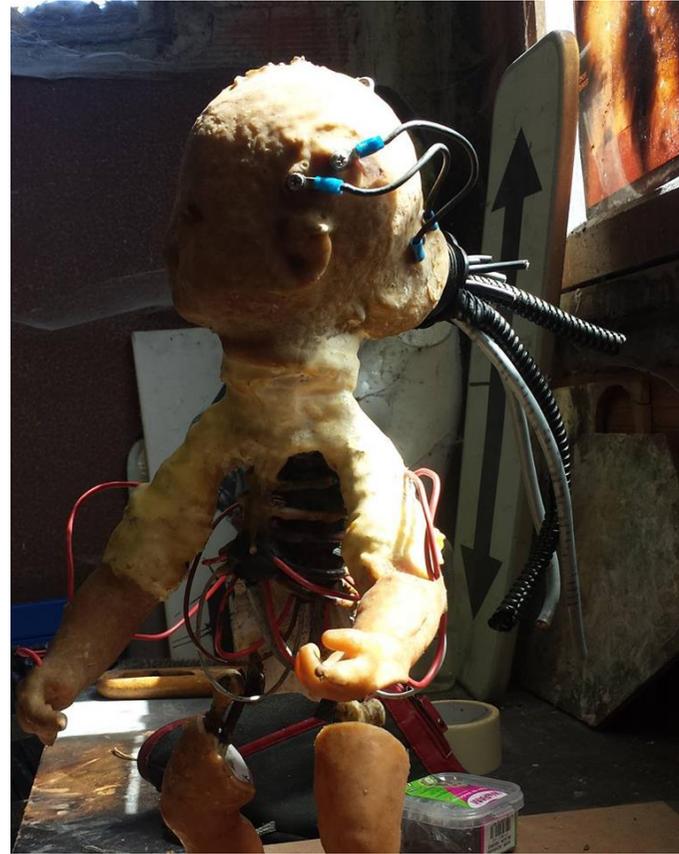
Exoskeleton est une prothèse externe – en ce qu'elle s'ajoute hors du corps, sur la peau – capable d'interagir grâce à un dispositif technologique. Esthétique animal, la structure est composée de six membres inférieurs rappelant des pattes de pieuvre ou d'araignée. Situé debout au centre d'une plateforme tournante, l'artiste se trouve relié à la machine par un dispositif d'exosquelette. Un appareil est placé le long de son bras, permettant le mouvement des six membres et le déplacement de la machine. La machine est devenue substitut du corps, dédoublement, où la structure du métal rappelle celle de la chair.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.14.

Dans la tension entre le biologique et la technologie, les artistes créent de nouvelles esthétiques, où les limites entre art et science s'effacent et fusionnent.



Marion Rascagnères et Jimmy Ruiz (FACTORY-10.18), *Sans titre*, commencé en 2017, métal, plastique, latex, béton, 40 cm de hauteur.



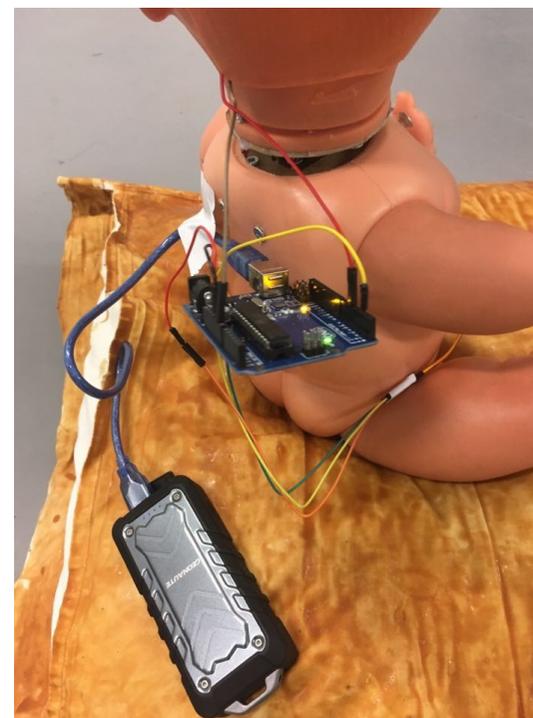
Marion Rascagnères et Jimmy Ruiz (FACTORY-10.18), *Sans titre*, commencé en 2017, métal, plastique, latex, béton, 40 cm de hauteur.

Les photographies ci-dessus sont la restitution d'un projet en collaboration avec l'artiste Factory-10.18 (Jimmy Ruiz). Ce sculpteur qui m'a appris la soudure, réalise des cyborgs à partir de mannequins. Il allie divers matériaux industriels (polyuréthane, résine, éléments électroniques etc) avec la technique de la soudure. Ce projet se présente sous forme d'expérimentation des matières, d'assemblage, de découverte de matériaux et de technique afin d'évoluer vers une corporéité biomécanique. L'idée d'hybridation des matériaux par le biais d'une logique d'assemblage m'amène à penser une nouvelle esthétique. La norme biologique n'existe plus et le corps construit et modelé, prend forme par l'association des éléments hétérogènes. La matière organique et charnelle du latex se mélange à la froideur du métal. Ces deux organicités, en tant que *corps-matière* proposent à la corporéité de la sculpture une mutation.

Dans une démarche purement esthétique puisque le corps ne s'active pas par la présence des matériaux et ne comporte aucun dispositif technologique, la tension du biologique et de l'artificiel n'existe qu'à travers la plasticité des matériaux assemblés pour fabriquer un corps *autre*. Le corps émergeant s'offre sous les traits d'une hybridation.

En revanche, dans cette continuité d'intention biomécanique, *Programmation 1* est une réalisation qui associe dispositif informatique et matérialité du poupon. Création récente, et inhabituel dans son processus puisqu'il inclut l'informatique, il s'agit de créer un mécanisme corporel à l'aide de programmation Arduino (interface permettant de programmer un dispositif d'actions et d'interactions).

Programmation 1, Marion RASCAGNERES, 2019, poupon, ordinateur arduino, servomoteur, batterie externe et led, posé sur un coussin en latex. Avec l'aide de Guilhem de Gramont.



Programmation 1 est né d'une volonté de mettre en mouvement un de mes sculptures en sortant de mon processus de fabrication habituelle. En interrogeant le rapport au corps dans son hybridation, son aliénation, le corps se dirige t-il vers une progression ou annonce t-il le retour d'une défaillance ?

Ce corps est programmé pour avoir une œil (Led) qui clignote , en même temps que sa tête tourne à plus de 180 degrés, à vitesse alternative entre rapide et lent.

Ce désir de transformer son propre corps à l'aide de dispositifs performants, soulève quelques ambivalences : la figuration et défiguration, la norme et la pathologie et enfin la question de vie et de mort. Mais tous ces dispositifs, visant à améliorer les capacités et la structure biologique du vivant, ne s'ancrent-ils pas vers une volonté d'immatérialité et d'immortalité du corps ?

Programmation 1, Marion RASCAGNERES, 2019, poupon, ordinateur arduino, servomoteur, batterie externe et led, posé sur un coussin en latex.
Avec l'aide de Guilhem de Gramont.



III – ESTHÉTIQUE DU MONSTRUEUX, DE LA MONSTRUOSITÉ

L'esthétique, du terme *aesthetica*, est fondée par le philosophe Alexander Baumgarten pour désigner ce « qui a la faculté de sentir; sensible, perceptible » (*cf.* α ἴ σ θ ἄ ν ο μ α ι « percevoir par les sens, par l'intelligence »¹⁸⁵). Il distingue deux moyens d'appréhender le monde, *aisthêta* et *noêta*. Le premier est le mode de connaissances par le sensible, le second par l'intelligible. Ainsi, l'esthétique se définit par le sensible comme mode de connaissance. Dans la tradition Kantienne, l'esthétique désigne le beau, opposé au laid, au répugnant.

Or, nous démontrerons en quoi il est possible d'établir une esthétique du monstrueux et du répugnant, par un mode d'approche sensible et perceptif.

1) LA RÉCEPTION FACE AU MONSTRE

1.1 L'expérience troublée du corps propre au sein d'un corps monstrueux.

Qu'il soit dans l'imaginaire collectif à travers des représentations artistiques ou mythologiques, ou dans notre imaginaire, le monstre sans que l'on ne s'en rende compte, est omniprésent. Dans la société ou dans notre psychisme, sa présence relève d'une fonction particulière et loin d'être anodine.

Le terme de monstre est propre au vivant, puisque aucun minéral n'est désigné de monstrueux. Le monstre touche inévitablement à la notion de l'organique (humain, animal, végétal), et le corps monstrueux suggère la présence d'un corps, parfois informe.

Il est ici question d'aborder la dimension psychologique du monstre, dans l'enjeu de sa réception, appuyée essentiellement à travers l'ouvrage *Phénoménologie des corps monstrueux* de Pierre Ancet, maître de conférence de Philosophie des Sciences biologiques à l'Université de Bourgogne, spécialisé dans le domaine de la tératologie.

¹⁸⁵ <https://www.cnrtl.fr/etymologie/esth%C3%A9tique>

Se retrouver face à un monstre, ou un corps monstrueux ne laisse pas indifférent. Les réactions sont spontanées et primaires : choc de la rencontre, malaise face à ce qui est vu, répulsion, insistance ou détournement du regard etc. La violence des réactions premières s'établit dans la réception perceptive et sensorielle du contact avec autrui, où le monstre aurait d'emblée une valeur de repoussoir. Or quelque chose dans le monstre captive le regard qui est posé sur lui. Si la monstruosité n'est pas le fruit d'un constat mais d'un effet qu'elle produit, elle n'est non pas constatée mais éprouvée, vécue. Elle relève de l'affect. Ainsi, le concept de monstre se ressent dans une expérience subjective.

Lorsque autrui se trouve face à soi, une relation d'échange se crée via la perception. Percevoir autrui, c'est « pouvoir se repérer dans son propre corps, ressentir ses actions possibles comme de l'intérieur »¹⁸⁶, qui va au-delà de la simple projection de soi dans l'autre. La relation s'établit à travers un mode de correspondance. C'est par le *corps-propre* que sont saisis le corps d'autrui et le monde qui nous entoure. En effet, Pierre Ancet qualifie le corps-propre comme « moyen d'appropriation de monde et d'autrui »¹⁸⁷ et donc ce par quoi est saisi le corps d'autrui.

Cependant, la synchronisation des corps est perturbée par la monstruosité car il devient difficile de saisir, de s'identifier, de se repérer dans le corps de l'autre, de part son étrange altération. L'altérité du monstre trouble la relation avec autrui et perturbe l'intégrité corporelle de soi, car dans la saisie du corps de cet autre difforme, monstrueux, une limitation survient. Le corps propre est arrêté par limitation, comme fin de prolongement de son corps propre. Cela entraîne une incapacité à se repérer dans le corps d'autrui et le sien. Le sujet, en tant que *je/soi* fait donc l'expérience du corps difforme par son corps-propre. Mon espace corporel est troublé par l'image de ce corps monstrueux.

Selon Pierre Ancet, l'impression produite (en tant qu'effet né d'une cause) par le corps difforme retentit sur la perception de soi. La vue du monstre suscite une mise en question du vécu intérieur du corps propre à travers la déformation du corps de l'autre. Une proximité se crée de fait lorsqu'il y a possibilité de se retrouver en l'autre. Cette proximité s'installe ainsi dans le rapport de son propre corps en interaction avec celui d'autrui. C'est par la ressemblance qu'elle s'impose face au monstre. La « difficulté n'est pas de reconnaître le monstre dans sa différence, mais bien d'accepter qu'il nous ressemble » souligne Pierre Ancet. Le plus difficile est donc d'accepter la proximité de la différence, car « le pire monstre est celui qui nous ressemble »¹⁸⁸.

186 Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, PUF, presses universitaires de France, Paris, 2006, p.10.

187 *Ibid.*, p.10. Pierre Ancet renvoie à la notion du corps-propre de Merleau-Ponty citée dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*.

188 *Ibid.*, p.3.

Toutefois, cette proximité provoque un sentiment angoissant à l'idée de se sentir proche de ce corps monstrueux, ce corps qui nous touche au plus profond de notre être. La distance (psychique et physique) que l'on met devient alors un moyen de défense contre l'évidence d'une présente proximité dans cette relation.

Dans la perception de l'autre monstrueux, une angoisse se forme : cet être difforme est obscur et indéfinissable. Qui est-il ? Est-ce humain ? Quelle est sa nature ?

Durant cet échange, le sujet ne voit plus quelqu'un, plus la personne mais uniquement la partie dérangeante du corps qui fait ombre et obstacle à la relation. Cette obscurité vient de l'incertitude quant à la nature de ce corps difforme.

Non seulement la partie malformée domine sur l'interaction avec l'autre, mais c'est avec elle que la relation semble avoir lieu. Cette ombre du corps en permanence présente dans l'expérience de la monstruosité se déploie dans la perception incertaine de ce qui se trouve en face de soi, traduit par l'irruption d'un sentiment de malaise et d'angoisse.

La notion d'*ombre du corps* désigne ce qui se dégage au sein même de ce qui est vu : l'autre se retrouve derrière la difformité pour n'apparaître qu'à travers celle-ci. L'ombre, de par son obscurité, appartient paradoxalement au corps trop perçu et se manifeste au moment où le corps est le plus visible. Touchée par un excès de visibilité, l'ombre du corps obsède et retient le regard par sa présence fortement captivante. A l'inverse de ce qu'elle peut prétendre être par sa définition, Pierre Ancet développe la notion d'*ombre* « comme si d'une surabondance de détails se dégagerait une sorte d'invisibilité, d'opacité dans le visible. De même que l'excès de lumière peut créer une tache noire au centre du champ visuel, de même l'excès caractérisant la monstruosité peut sécréter de l'invisibilité, présente comme *derrière le visible* »¹⁸⁹. L'ombre s'installe donc inévitablement dans la perception du corps monstrueux, où elle instaure dans un premier temps le trouble, puis dans un second temps, une mise à distance.

A travers son apparence qui fait obstacle, le monstre est privé de son statut de personne, pour n'apparaître que par le biais de l'image qu'il renvoie : la monstruosité.

Face au monstre, l'illusion d'artifice se manifeste. Le sujet refuse de voir ce qui se trouve en face de lui, c'est pourquoi il cherche l'artifice. La présence du monstre étant pour lui aberrante, la conviction d'un artifice s'avère être un moyen de défense contre sa présence menaçante. L'irruption du monstrueux dans le réel, en tant qu'*objet* naturel, pose problème quant à la certitude perceptive du sujet *je*. La perception du réel est perturbée par ce corps anormal bien réel,

189 Pierre Ancet, *op.cit.*, p.20.

dont l'incertitude de ce qui est vu reste omniprésente. L'incertitude perceptive est donc une caractéristique du monstre dans sa manière d'apparaître.

La forme du monstre inquiète car elle se rapporte à une image de la forme humaine. Lors de l'expérience avec le corps monstrueux, ce n'est pas la découverte de la forme du corps de l'autre qui se produit mais plutôt celle d'un espace familier à travers la forme. La saisie du monstre par le corps-propre implique par la suite, le concept d'espace phénoménal, celui par lequel il expérimente son propre corps. Le sujet se trouve alors dans l'expérience familière du corps, puisque « l'observateur est touché à la fois dans l'intimité de son espace phénoménal permettant la saisie d'autrui et dans l'intimité de son rapport à la vie elle-même »¹⁹⁰. Le monstre établit un rapport à l'autre et à soi, par l'expérience perceptive de soi et de l'altérité. Non seulement il fait miroir, mais il se révèle être source d'introspection psychique et corporelle. C'est par le corps propre à travers l'autre monstrueux que nous pouvons saisir l'espace phénoménal de notre corps, et de fait saisir le vécu corporel. La réappropriation du corps s'instaure par le regard.

L'ambivalence distance-proximité qui se met en place conduit à la notion freudienne de l'inquiétante étrangeté, dont celle-ci se qualifie par un malaise, une angoisse liée à une chose intime qui nous semble étrangère, effrayante. L'inquiétante familiarité, traduit du terme *Unheimlich* décrit un malaise venant de ce qui est proche du sujet, de soi. Selon Sigmund Freud, père de la psychanalyse, « l'étrangement familier ne désigne pas la découverte d'un phénomène étrange au sein du réel familier, mais l'apparition de l'étrange à cause du retour d'une familiarité niée et effacée »¹⁹¹, qui annonce le retour d'une impression infantile refoulée. Un des exemples le plus frappant est celui de la confusion entre le réel et l'imaginaire.

Le sentiment de l'inquiétante étrangeté peut survenir lors de confirmation dans le réel d'un objet, d'un événement, de « convictions primitives dépassées »¹⁹², comme l'animisme, l'existence d'êtres mythologiques etc. Ce sentiment est seulement procuré si l'apparition se réalise dans le réel. Pour qu'un objet soit étrangement familier, il faut pouvoir le rencontrer en faisant l'expérience perceptive de sa présence, dont celui-ci brouille cette perception du réel. La familiari-

190 *Ibid.*, p.82.

191 *Ibid.*, p.84.

192 *Ibid.*, p.85.

té du monstre se situe dans ces espaces intermédiaires, entre le réel et l'irréel, dans la continuité entre les espaces. Il se montre comme extension du réel par un dépassement des limites ordinaires, normatives.

Le monstre, qui dans sa proximité évoque « un aspect de soi que l'on refuse d'accepter malgré sa familiarité »¹⁹³, s'inscrit dans la démarche de l'étrangement inquiétant ou de l'inquiétante étrangeté puisque l'effrayant est ce « qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »¹⁹⁴. L'angoisse face au monstre est donc liée à une trop grande proximité dans la perception, faisant appel au vécu corporel.

Le monstre relève de l'imaginaire à l'époque de l'enfance, par une déformation du réel. Les croyances de l'enfance deviennent étrangement familières (monde merveilleux, fantastique et mythologique) car elles se réalisent pour l'adulte dans une continuité entre le réel et l'imaginaire, que celui-ci pensait avoir enterrées en séparant ces deux mondes : réel et imaginaire. Il apparaît ici comme confirmation *du* et *dans* le réel. Le monstre intervient comme réalisation de l'imaginaire et donc extension du réel.

Ainsi, l'étrangement inquiétant freudien « se produit sur le plan de la perception, où il vient brouiller les limites du réel en scellant le retour d'une expérience familière, souvent infantile mais inacceptable dans le réel quotidien de l'adulte » souligne Pierre Ancet.

La continuité entre ces deux espaces devient source de malaise puisque d'une part, elle est la cause de perte de repères et d'une autre, elle rappelle un sentiment familier caché, quelque chose que l'on ressent confusément en nous et qui nous touche intimement. Ce déjà connu qui surgit face à soi signe le retour du refoulé infantile. L'inquiétante étrangeté, définie par l'apparition de l'étrange à cause d'un retour d'une familiarité niée, devient visible au sein du monstre par le retour du refoulé : le *soi* est touché par ce qui renvoie à l'écho de ses propres sensations intérieures.

Par le monstre, se fait donc l'expérience familière de son corps, dans lequel l'intimité psychique et somatique est atteinte. L'intimité comme dimension obscure de soi s'avère vécue par la révélation. Refoulée jusqu'à présent, elle apparaît ici par un sentiment étrangement familier : l'écho du vécu passé. Le monstre comme être monstrueux disparaît au profit du contenu de sa représentation : ce n'est plus la réalité de l'*objet-monstre* qui compte mais ce qu'il renvoie. La représentation du monstre conduit au contenu psychique du passé : en particulier en lien avec l'enfance. Le vécu corporel intérieur est atteint. En faisant l'expérience du corps vécu à travers l'intimité du corps propre, la perception et la récep-

193 *Ibid.*, p.96.

La citation est issue de *L'inquiétante étrangeté* de Sigmund Freud.

194 *Ibid.*, p. 97.

tion angoissante du monstre soulève le vécu intérieur et fantasmatique de soi. Pierre Ancet annonce que les fantasmes – productions de l’imaginaire inconscient – touchant au vécu corporel, mêlent indissociablement le corps réel et visible et le corps vécu.

La continuité entre le vécu du corps propre et l’apparence du monstre ne repose pas seulement sur la confusion des espaces réel/imaginaire. Le monstre condense plusieurs formes de réalités par l’image de son corps difforme, devenant forme substitutive de manifestations fantasmatiques, traumatiques et permettant l’apparition du vécu corporel. Le corps monstrueux s’opère alors comme lieu privilégié de l’émergence de fantasmes dans un *objet* qui nous est donné.

L’impression refoulée touche l’intimité du corps propre en ce qu’elle révèle le retour des complexes infantiles refoulés de l’enfance : en particulier l’angoisse de castration et le fantasme du retour du sein maternel. Le contenu de représentation qui remonte au passé dévoile un aspect familier que *soi* refuse de voir. Le refoulement se manifeste alors sous forme d’angoisse. C’est par la figure monstrueuse que l’écho fantasmatique est mis en lumière.

Le *soi*, face au monstre, se confronte à l’expérience de la perte du visage maternel. En effet, lors de la construction de l’image de soi, l’enfant n’est seulement lui-même qu’à travers un corps et un visage, en particulier celui de la mère. En grandissant, chacun vit « la rupture narcissique causée par la transformation du visage »¹⁹⁵, au moment de l’altération du visage commun de la mère et l’enfant ; pour arriver à sa propre identité en tant qu’individu séparé.

Les visages étrangers provoquent chez l’enfant l’angoisse d’une possible altérité. Il prend conscience d’un éventuel visage différent de celui de la mère, celle-ci comme autre. L’enfant, dans l’expérience de l’altérité signe le retour à « une expérience infantile où le seul visage possible (le visage maternel) se déforme et s’altère »¹⁹⁶. Le visage de la mère, qui était aussi le propre visage de l’enfant, devient proche et lointain.

Le sentiment d’inquiétante étrangeté revient lorsque l’expérience de l’altérité physique se déroule à nouveau. L’image narcissique redevient brouillée dans un espace entre réalité et imaginaire fantasmatique. La difformité de l’autre monstrueux modifie « le sentiment de possession de son propre corps » puisqu’il y a perte de repères. En effet, le visage de l’autre doit s’inscrire comme lieu où il est possible de repérer et non de subir des altérations, des déformations. Ainsi, derrière l’apparence du monstre se cache la révélation d’un corps vécu, à travers des expériences profondes d’imagi-

195 *Ibid.*, p.120

196 *Ibid.*

naire fantasmatique. Car il est presque impossible de saisir le corps monstrueux sans la réappropriation par le corps propre. Le monstre permet ainsi de découvrir l'espace familier par le biais de son interface corporelle de représentations inconscientes.

Le cas des monstres doubles est d'autant plus intense qu'il amplifie la confusion des corps (entre celui de la mère et de l'enfant) dans le retour du refoulé, puisqu'il renvoie à une sorte de non-séparation psychique infantile. Le double rappelle la séparation inaccomplie des jumeaux, la fusion interindividuelle, le dédoublement, l'impression de confusion, et révèle de fait l'expérience infantile d'indistinction entre le corps propre (soi) et le corps d'autrui – notamment maternel – présent dans la petite enfance. L'espace corporel est troublé par un sentiment de duplication de soi : un espace où l'un et l'autre se confondent. La réalité perçue résonne avec la réalité vécue, car le corps monstrueux de ces êtres doubles confronte le sujet à la négation matérielle de toute autonomie physique individuelle.

La perturbation du corps comme support du rapport à *soi* renvoie à la notion du *Moi-Peau*, développée par Didier Anzieu. Cette notion désigne le vécu englobant l'activité physique et l'expérience corporelle. Le principe contenant du corps, c'est-à-dire la peau et le principe du contenant psychique, le *Moi* apparaissent comme unité indissociable. Le *Moi-Peau*¹⁹⁷ se forme alors dans l'unité physique-psychisme, dont sa fonction est d'amener à l'individualisation de Soi. Le *Moi* correspond aux différentes phases traversées par l'enfant pour se représenter en tant que *soi*, à partir de son expérience de la surface de son corps. L'enfant doit se séparer de l'enveloppe protectrice qu'il partage avec la mère, pour devenir Soi, par constitution de l'enveloppe psychique.

L'enveloppe corporelle n'implique pas seulement l'idée de forme, « elle est aussi enveloppe individuelle, matérialisation de l'unité psychique et somatique d'autrui et de soi-même »¹⁹⁸. Voilà pourquoi la monstruosité ne se rapporte pas uniquement à la forme du corps.

L'intégrité corporelle de soi par individualisation psychique et somatique est perturbée, par exemple, chez les êtres doubles par l'angoisse du corps double : évocation de l'union primitive des corps.

197 Le *Moi-Peau* se divise en neuf fonctions selon Didier Anzieu : soutènement, enveloppement, protection (ou pare-excitation), individuation, intersensorialité, soutien de l'excitation sexuelle, recharge libidinale, inscription des traces sensorielles, autodestruction (pulsion de mort).

198 Pierre Ancet, *op.cit.*, p.122.

Autre exemple, le monstre parasite – image du corps imparfait – rappelle quant à lui le retour fantasmatique au sein de la mère, par sa dimension infantile et foetale. Le monstre parasite se différencie par l'incorporation d'un corps-parasite asymétrique et de taille inégale en comparaison avec son propre corps d'hébergement. Les siamois en revanche se composent d'une fusion des corps symétriques et égaux. Nombre de corps parasites sortent de la région gastrique du corps-porteur dit *normal*. Inspirée des monstres doubles parasites, *Hétéradelphe* est une réalisation faite à partir du cas des monstres hétéradelphe, dont la région gastrique et les membres inférieurs apparaissent. Le corps porteur du parasite, réalisé à partir de vêtements, de matière textile prend forme dans le recouvrement de celui-ci par le latex. L'enveloppe de latex perçu comme une peau, une chair, une enveloppe corporelle a été conçu pour être portée lors d'un numéro de cirque sur la question du monstre. N'étant pas un costume mais une pièce artistique et sculpturale, cette création est ambivalente dans sa représentation. Nous pouvons observer l'indistinction de l'enveloppe corporelle, perturbé par la présence de deux corps n'en formant qu'un.

Les êtres parasites font émerger la représentation d'un accouchement, par l'impression de corps inachevé dont l'intégrité corporelle est détériorée. Le renvoie maternel se nourrit de l'absence d'individualité psychique et physique et donc de l'absence d'autonomie de ce *corps-intrus*. L'image du fœtus apparaît par l'évocation d'une impossibilité de retirer du corps ce corps-parasite, par la confusion de ses limites de l'enveloppe corporelle. Cependant, en prenant le cas des monstres célosomiens¹⁹⁹, dont leurs organes forment une hernie à l'extérieur, cela porte atteinte à l'intégrité corporelle de l'enveloppe percée, éventrée. L'inté-

¹⁹⁹ Nous trouvons encore aujourd'hui des cas de célosomiens, en particulier chez les veaux.



Hétéradelphe, janvier 2019, sculpture, textile, latex et cheveux, dimensions variables.

rieur du corps ressort au-dehors, laissant dégouliner, échapper les organes contenus par la peau : soutènement du squelette et des muscles. La peau qui soutient pour l'individu le physique et le psychique, s'ancre dans une instabilité de la forme, du contenant et du contenu. Car l'enveloppe contenant ne se réduit pas à l'idée de « sac » mais elle s'inscrit dans une forme stable. Or ici, ce n'est pas le cas. Le monstre célosomien expose l'intériorité fragile, fluide et dégoûtante de l'être. Pierre Ancet dirait que « la solidité de la surface définit la force de résistance de l'intériorité »²⁰⁰. L'intégrité corporelle n'existe plus puisque la peau n'effectue plus sa fonction de contenant protecteur.



Célosomien²⁰¹

200 Pierre Ancet, *op.cit.*, p.130.

201 Ancet Pierre, « V. La perturbation du corps propre », dans : , *Phénoménologie des corps monstrueux*. sous la direction de Ancet Pierre. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Science, histoire et société », 2006, p. 119-163. URL : <https://www.cairn.info/phenomenologie-des-corps-monstrueux--9782130549857-page-119.htm>

Le corps s'offre comme malléable, inachevé, en voie de formation et non viable, où il peut apparaître comme un amas d'organes qui tendrait vers une propension humaine. L'exposition des organes par l'éventration met en visibilité la vérité organique de l'être dans sa composition vulnérable.

Le monstre touche donc à la conception de l'Homme et à la conscience du corps propre par sa rencontre. *Je se trouve ramené à l'intégrité de l'enveloppe corporelle, aux angoisses d'inclusion dans le corps maternel, à la mise en extérieur d'organes intérieurs.*

Pierre Ancet défend l'idée du corps en tant que « point d'ancrage de soi, comme lieu de l'individualité et de l'identité personnelle, [et il] est en même temps cette chose périssable instable dont les composants n'ont rien de rassurant, rien de différent en nature de la chair animale que l'on mange »²⁰².

1.2 Le monstre/ la monstruosité révèle l'envers organique du corps.

Nous avons vu que derrière l'enveloppe de la peau se cache un envers inquiétant que l'être monstrueux met en surface, relevant l'intériorité problématique du corps propre. La composition du corps apparaît comme élément vulnérable par sa nature organique instable.

C'est donc en tant que corps que le monstre nous touche, dans une proximité avec ce qui habite à notre insu : l'organicité²⁰³ du corps.

L'organique qui réside en chacun (de nous), attaque l'être humain en profondeur, dans une dimension occulte de soi. Le corps monstrueux trouble la conscience du corps en touchant aux profondeurs « d'un espace interdit au contact ordinaire »²⁰⁴, car il est caché à l'intérieur.

Or, le monstre expose la monstruosité interne par une incursion involontaire de l'intérieur du corps. Cette part d'obscurité et d'invisibilité perçue entre en corrélation avec la notion d'ombre du corps, dont cette intimité demeurée cachée est rendue visible. Le dedans est mis au-dehors, faisant du monstre le révélateur de l'envers du corps.

202 Pierre Ancet, *op.cit.*, p.141.

203 L'organicité se comprend dans l'enjeu d'une corporéité organique.

204 Pierre Ancet, *op.cit.*, p.142.

Si nous reprenons l'étymologie latine du *monstre*, il est issu de *monstrare* qui signifie montrer et de *monstrum* du verbe *monere*, relatif au présage. Le monstre est donc celui que l'on montre mais aussi celui qui montre. Pierre Ancet souligne que le monstre « donne à voir le caractère éphémère de l'individualité biologique »²⁰⁵, fragile, instable, chair dégoûtante. Pouvant être qualifiée d'inquiétante intériorité, elle s'avère être source d'angoisse.

L'intérieur du corps est effectivement angoissant car il est étrangement familier à notre vécu corporel. Il nous rappelle notre condition d'humain, être éphémère, dont son organicité est une menace de l'existence. Le corps monstrueux – révélateur de notre intériorité organique – provoque l'expérience inquiétante de la présence d'organes internes, renforcée par la connaissance biologique que nous possédons à l'égard de l'intériorité du corps. Nous savons que les éléments qui constituent le corps ne sont rien d'autre – hormis les os – que des choses périssables, vouées à la décomposition, au retour de la chair à l'état de pourriture.

Le sujet est alors confronté à ce qui est le plus intime, l'instabilité dans l'espace familier de son corps-propre et ainsi la fragilité du vécu corporel. L'inquiétude face à l'intimité corporelle est celle du corps en décomposition, car l'envers corporel mis à nu se déploie dans une vérité la plus proche de l'être, celle de sa nature périssable. L'intériorité, par nature instable et périssable, renverrait donc au devenir de la chair comme pourriture. L'évocation de la dégradation du corps nous rappelle inévitablement à la mort. Pour Georgesanguilhem la mort c'est « la menace permanente et inconditionnelle de décomposition de l'organisme, c'est la limitation par l'extérieur, la négation du vivant par le non-vivant ». Or, il poursuit, « mais la monstruosité c'est la menace accidentelle et conditionnelle d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme, c'est la limitation par l'intérieur, la négation du vivant par le non-viable. »²⁰⁶. Le monstre ne portera donc pas en lui la mort mais la trace irrémédiable de la vie, dans un développement permanent et instable. Ainsi, c'est « "la monstruosité et non la mort qui est la contre-valeur vitale". Elle menace la vie de l'intérieur, à la différence de la mort, qui est sa nécessaire "limitation par l'extérieur". "La monstruosité c'est [...] la négation du vivant par le non-viable" »²⁰⁷ affirme Georgesanguilhem.

Le monstre comme moyen de connaître le corps humain permet également de décrypter la morphogenèse – développement des formes et structures – à travers sa forme. Car c'est dans la genèse embryonnaire qu'il prend forme. Mais alors

205 Pierre Ancet, *op.cit.*, p.143.

206 <http://www.courtmetrange.eu/ressources/La-monstruosite-Reflexions%20sur%20la%20nature%20humaine.pdf>

207 Pierre Ancet, *op.cit.*, p.6.

que le monstre nous renvoie dans une impression ambivalente, nous pouvons nous demander si celui-ci met en avant une faille ou une résistance au sein du vivant ?



Musée Vrolik, Amsterdam, 2019, volonté de garder l'anonymat pour le crédit photo.

La photographie ci-contre provient du musée Vrolik²⁰⁸ située dans la faculté de sciences d'Amsterdam. Ce petit musée propose une grande collection authentique, consacrée aux étrangetés et aux difformités de l'anatomie humaine mais aussi animale. Il regroupe des cas de pathologies et de corps déformés mais également des parties du corps isolées permettant l'étude et les recherches scientifiques sur la conception de l'humain.

Les musées anatomiques ont pour but de montrer l'intériorité du corps humain – dans sa composition et son organisation – à travers une collection de corps entiers et de fragments de corps.

Il est possible d'observer des corps entiers difformes tels que des siamois, des nourrissons mort-nés, des squelettes mais également des testicules, des placentas, des fragments de trachées etc. Toute l'anatomie et la structure du corps humain est visible dans les moindres tréfonds.

Cela permet d'observer l'intériorité de son propre corps par la mise en présentation et re-

présentation du corps humain. La figure corporelle apparaît alors dans une collection de fragments corporels, montrant

²⁰⁸ Le musée Vrolik, collection constituée à la fin du XVIIIe siècle, au XIXe siècle et dans le premier quart du XXe siècle, est consacré à la construction et au développement normaux et différents du corps humain.

<https://www.amc.nl/web/museum-vrolik/vrolik/te-zien-in-museum-vrolik.htm>

le corps dans son ensemble. Il est ainsi possible – paradoxalement – de voir tous les détails de la corporéité par la déconstruction de l'intégrité corporelle mise en bocal.

Comme nous pouvons le voir sur les photographies du musée Vrolik, le dispositif de monstration se compose d'une accumulation de bocaux enfermant des corps difformes en exposition.



Musée Vrolik, Amsterdam, 2019, crédit photo Anonyme.

La mise en visibilité des corps fonctionne par l'insertion dans les bocaux. Ceux-ci permettent de montrer les corporités par leur transparence mais surtout d'accueillir le liquide de conservation, généralement le formol. L'utilisation du formol – ou d'autres produits de conservation – rend possible la stabilisation de l'organicité du corps, de nature éphémère. Les musées d'anatomie regorgent d'une collection de bocaux contenant des cas de malformations. Cette collection peut être envisagée comme un recueil plastique et corporel d'êtres tératologiques, par lequel le dispositif de monstration nous plonge dans une esthétique d'immersion corporelle.

Bien que l'utilisation des bocaux s'ancre dans les codes d'une présentation médicale, ils sont aussi contenus de représentation. En effet, d'un point de vue métaphorique nous pouvons considérer le bocal à travers l'idée d'une enveloppe comme une peau contenant l'organicité, comparable au corps humain. Contenant de soutien et protectrice, la matérialité du bocal soutient et conserve la matière organique. Paradoxalement, le bocal comme corps qui aurait une fonction d'enfermement de l'intériorité met en lumière la face cachée du corps : ses organes, son intériorité. La conservation des corps par l'utilisation du formol dans les bocaux nous renvoie à sa nature éphémère.

L'expérience véritable des corporités dans les bocaux s'articule dans une ambivalence de distance et proximité. Lorsque les corps en vitrine se présentent devant nous, la seule barrière possible est celle du verre et du détournement du regard. La distance créée par l'enfermement des corps disparaît au sein d'une proximité due à la mise en visibilité perceptive.



Expérience bocaux 2, février 2019, installation sculpturale, sécrétions corporelles et artefacts, dimensions variables.

Le projet *Expérience bocaux 2* se matérialise par des bocaux répartis au sol, et sur trois étagères faites de deux plaques



Expérience bocaux 3, 11 avril 2019, installation, sécrétions corporelles et artificielles, dimensions variables, Le Printemps Étudiants, UT2J (31).

209 De l'eau.

de verre et d'un miroir. Les bocaux fonctionnent par système d'accumulation côte à côte et non entassés, offrant une plus grande visibilité de ceux-ci. Cependant, contrairement à l'ensemble de mes sculptures voyantes dans sa totalité – puisque l'on peut tourner autour – les bocaux recèlent une face cachée dans l'ombre, la partie contre le mur. Mais la transparence des bocaux facilite la perception du contenu en exposant le visible.

La disposition de ces objets-contenants s'ancre dans une présentation, entre collections des cabinets de curiosité et esthétique de la médecine.

Sur la photographie du projet expérimental *Expérience bocaux 2*, nous pouvons apercevoir des bocaux remplis de divers éléments, immergés dans un liquide transparent. Certains contenants laissent paraître des éléments identifiables et d'autres indiscernables, source d'ambiguïté. Le contenu des bocaux, indistinct, nous laisse dans un entre-deux, entre imagination et réalité, où la reconnaissance de l'objet perçu est brouillée. L'incertitude face au contenu des bocaux peut s'avérer être source de malaise. L'inconnu pour indistinction, fait-il peur ?

Les bocaux que nous voyons au premier plan dans la seconde photographie *Expérience bocaux 2* contiennent des os d'animaux, des cheveux d'une personne et mon urine.

L'incorporation du liquide transparent²⁰⁹ dans les bocaux est l'imitation du formol. Celui-ci utilisé en tant que *factice* dans *Expérience bocaux 2* a pour intention de renvoyer à l'image des

muséums d'anatomie et de pathologies, dans une esthétique de la médecine. Nous pouvons alors dire que le liquide s'offre comme contenu de représentation.

Les bocaux que j'expérimente contiennent du vrai et du faux. Ils enferment des éléments issus du corps humain ou animal, ainsi que des éléments artificiels tels que des bras de poupons, des dents en céramique, des moulages de corps en plâtre ou en résine acrylique que j'ai moulés. Toutefois, les éléments artificiels sont toujours en lien avec une corporéité puisqu'ils représentent des parties appartenant au corps. Ces corporéités présentes dans les bocaux s'exposent comme résidus corporels dépourvus de l'intégrité corporelle, mis en morceaux. Ils peuvent être perçus comme substrats corporels en tant qu'ils font écho à l'être humain. Sous l'angle de la relique, je les préserve et les montre comme présences matérielles d'un corps. Il importe de rappeler que la relique est ce fragment de corps comme *reste* et *survivance* de son *objet* original, pour lequel un culte est souvent voué. Elle témoigne donc de l'existence d'un corps auquel elle est rattachée ou reconnue comme déplacement d'un enjeu corporel. Ici, ces bouts de corps s'offrent comme survivance d'un corps. Les sécrétions corporelles sont alors restes d'une corporéité mise au dehors.

Nous pouvons mettre en lien la notion de relique avec ce projet datant de février 2018, *Ars Memoriae*, pour lequel j'ai inclus des résidus corporels comme témoins de l'existence du corps : os, cheveux, poils, compresses de sang, aiguilles de tatouages. J'ai également disposé dans les tiroirs des moulages de corps (doigts) que nous pouvons considérer comme substituts du corps, survivance d'une corporéité par déplacement. La collection de sécrétions organiques et corporelles est disposée de manière à mettre en lumière certains *corps* comme en cacher d'autres par des zones d'ombres, dans un assemblage pouvant rappeler l'esthétique des cabinets de curiosité.



Ars Memoriae, sculpture, février 2018, bois et résidus corporels. Exposition Master Carma, *Ars Memoriae*, janvier 2018, La Fabrique, Toulouse.

Pour en revenir aux bocaux, à l'inverse de sa fonction initiale, le liquide présent dans ces contenants altère avec le temps les éléments naturels et artificiels, notamment par la dégradation de la matière due à un effritement (les moulages en résine acrylique et en plâtre), ainsi que par un développement de moisissure et de champignons sur des ossements et légèrement sur la *peau* de latex. La rencontre scellée de la corporéité organique avec l'eau crée un devenir du corps dans la transformation, par l'altération. La dégradation affirme l'idée de l'instabilité du corps.

La mise en bocal des éléments corporels expose le caractère éphémère de l'*objet* organique, voué à la décomposition, à la pourriture, au retour de la chair à l'état de viande.

Ces substances directement issues du corps révèlent ainsi la vérité de l'être à travers leur intense présence d'*être*. Ces matières répugnantes qui peuvent susciter une réaction corporelle de dégoût sont les témoins de l'activité du corps vivant²¹⁰, en ce qu'elles impliquent le vécu du corps. L'utilisation de sécrétions corporelles ou artificielles projetées au dehors du corps dénonce l'intériorité de notre propre chair.

Bien que la représentation de l'intégrité corporelle soit décomposée au profit de fragments et de résidus organiques, l'essence d'une corporalité, celle de l'être humain, s'opère dans une nouvelle forme de corporéité où l'invisible devient visible, où le caché s'exhibe.

Plasticité et esthétique de la monstruosité, la réappropriation des sécrétions par l'exhibition est révélateur de l'intimé corporelle, de l'organicité de l'être.

L'autosuffisance de la matière corporelle évoque par sa simple présence les matériaux dont nous sommes faits, pouvant être objet d'attraction et de dégoût²¹¹ mais source de vérité.

Ainsi, « ce que le regard cherche fébrilement à déchiffrer en parcourant sans fin ce monstre dans le formol, c'est la fragilité de notre familière apparition, de notre familière visibilité au sein du visible »²¹², souligne Bertrand Nouailles.

210 Dixit Emma Viguiet.

211 Nous approfondirons l'ambivalence attraction-répulsion plus tard dans la réflexion.

212 Bertrand NOUAILLES, *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Classique Garnier, 2017, p.9.

2) L'INFORME ET CE QU'IL NE FAUT PAS VOIR : LES LIMITES DE LA PERCEPTION SENSIBLE

D'après le Petit Larousse, l'obscénité se définit par le « caractère de ce qui blesse ouvertement la pudeur par des représentations d'ordre sexuel »²¹³. La pudeur désignée par un sentiment de honte et de gêne face à des dispositions sexuelles, constitue une des limites de l'obscénité. L'étymologie latine du mot *obscénité* a pour origine *obscenitas*²¹⁴, voulant dire « l'indécence attachée principalement aux parties viriles, aux organes de la génération »²¹⁵.

Mais l'*obscénité* ne se circonscrit pas seulement dans son lien à la sexualité, le terme est également issu du mot *obsce-nus*²¹⁶ signifiant le mauvais augure et le funeste. Néanmoins, *obsce-nus* qualifie aussi « ce qui est sale, dégoûtant hideux puisque sa version nominative, *obsce-na*, désigne les excréments »²¹⁷.

A travers la réflexion de Jean Baudrillard, Céline Cadaureille nous révèle la construction du mot *obscène* par sa décomposition en *ob-scène*. Il y a d'une part la *scène*, d'une autre la particule *ob* ayant pour signification latine *devant*, en face de quelque chose. Dans cette idée d'être au devant de la scène, l'obscénité nous rattache à une dynamique de mouvement, celle du déplacement de l'intérieur vers l'extérieur. L'obscénité est alors à comprendre sous le déplacement de l'intime vers l'*extime*²¹⁸, dans une intériorité choquante du corps portant atteinte au regard. L'obscène se rattache ainsi à la question du voir. L'intimité intervient dans l'espace de monstration puisqu'elle expose ce que l'on cache, elle sort « de l'espace que la pudeur lui réserve normalement »²¹⁹ pour faire surface. Pour reprendre les propos de Céline Cadaureille, l'espace d'exhibition et d'exposition se confondent où l'exhibition devient exposition. En ce sens s'installe un « déplacement de l'obscène qui transporte l'intérieur du corps vers l'exposition publique de l'intimité corporelle »²²⁰.

213 Céline Cadaureille, *L'obscénité et les limites du voir*, thèse de doctorat en Arts Plastiques sous la co-direction de Christine Buignet et Dominique Clèvenot, Toulouse, 2009, p.13.

214 Nom commun *obscenitas (atis)*

215 Céline Cadaureille, *op.cit.* p.14.

216 Adjectif *obsce-nus (a, um)*

217 Céline Cadaureille, *op.cit.* p.14.

218 Désigne l'intime à l'extérieur. Terme issu de Serge Tisseron qu'il reprend de Lacan.

219 *Ibid.*, p.14.

220 *Ibid.*, p.19.

C'est par le biais d'une pratique sculpturale que j'expose le corps monstrueux car l'art ose montrer le corps dans ses « zones obscures, ses substances et sa souillure, il active l'obscénité en présentant ce qu'il contient au grand jour »²²¹.

L'obscénité dans ma pratique est envisagée sous l'angle des limites du voir, dans l'expérience de la rencontre avec la monstruosité, phénomène heurtant le regard dans sa dimension immorale, dégoûtante et sexuelle. Dans son ouvrage *Phénoménologie des corps monstrueux*, Pierre Ancet dénonce d'ailleurs la monstruosité comme allant « trop loin dans la plasticité du corps pour les capacités de tolérance de l'observateur, il se protège donc en portant ce jugement qui le nie dans son humanité : c'est un monstre »²²².

2.1 L'informe.

Envisagée sous le prisme de la limite du voir, l'obscénité dans ma pratique intervient dans un premier temps au sein de la réception perceptive de la forme. En effet, si le monstre se caractérise par son écart à l'image normative du corps, il provoque une trahison dans la perception de la forme. Pierre Ancet souligne à travers *Phénoménologie des corps monstrueux* qu'il n'y a pas de monstres mais des variations de différentes formes. Si nous envisageons le monstre dans son devenir, dans sa possible corporéité en tant que forme difforme, altérée, alors nous pouvons dire que la forme est mise en péril, négation de l'ordre de la nature. L'enveloppe corporelle atteint les limites du voir dans une déconstruction de la forme, pourtant ancrée dans une *ressemblance*, malgré sa propre difformité.

²²¹ *Ibid.*, p.101.

²²² Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, PUF, presses universitaires de France, Paris, 2006, p.



Sans titre (Main-Homard), sculpture, 2018, plâtre latex et faux ongles.



Photographie d'une famille atteinte d'ectrodactylie

En regardant ces deux images, la sculpture *Sans titre (Main-Homard)* «semble proche de son modèle initial et pourtant ce[s] corps fictif[s], modelé[s], demeure[nt] des constructions qui cultivent leur spécificité et leur altérité »²²³. Or, bien que la forme monstrueuse dans ma pratique s'inspire des anomalies congénitales, elle s'autonomise dans sa propre forme. Nous avons vu que le monstre s'inscrit dans un entre-deux par son défaut de la forme biologique. Masse inclassable, indéfinissable, indescriptible le corps monstrueux est informe ?

Matthieu Duperrex, à travers la pensée de Georges Bataille défend le caractère informe du monstre par sa dimension inclassable puisque « *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout

223 Selen Ansen-Lallemand, « Esthétique de l'informe dans le Septième Art : émergence et invention d'un corps critique », *Marges*, 04 | 2005, 69-83.

comme une araignée ou un ver de terre »²²⁴. De fait, ces nouvelles corporéités monstrueuses sont à envisager dans l'informe, par la transgression des limites de la matière auprès de la *forme*. L'informe n'a pas de forme, il est une forme, offrant toutes les possibilités car « il ne se produit pas à l'instar de la forme, selon des normes ou des logiques répondant à des processus, marqué d'un début et d'une fin »²²⁵. Il est au contraire, comme le souligne Aurélie Juillac, « affranchissement de la forme »²²⁶ puisque « le réalisme ayant pour principe de s'attacher aux formes, à la réalité, il nous semble que l'informe peut être vu à l'inverse »²²⁷ dans son émancipation.

Toutefois et toujours selon Aurélie Juillac, « l'informe, en pouvant tout représenter à la fois, peut d'autant plus attirer le regard, qui va alors venir chercher des ressemblances rassurantes, des référents personnels dans l'amas de matière organique proposé »²²⁸. L'informe a la capacité de procurer non seulement une liberté dans la perception de l'objet, mais il installe également une proximité dans la réception. En pouvant être tout et rien à la fois, il s'ancre dans une dynamique organique de raisonnement avec *soi*.

Or, ce jeu de regard dans la forme informe ne dévoile-t-il pas l'ambivalence du caractère obscène des corps monstrueux ?

L'obscénité se définit autant dans sa dimension sexuelle que dans le dégoût, le mauvais présage. Mais le monstre et/ou les pièces monstrueuses que je réalise ne sont-elles pas rattachées à cette ambivalence esthétique, entre attirance et répulsion ?

Puisque la forme informe n'est pas soumise à un référent – dans le déploiement de la matière – elle devient alors – dans une proximité – interface sensible. Dans la multiplicité de sa forme, le visible devient sensible. Le spectateur est touché par ce qu'il voit, dans son intimité et son espace sensible, qu'il soit sujet d'émotions positives ou négatives.

En effet, lorsque l'observateur se confronte à mes sculptures, une interaction apparaît par l'approche sensible. L'esthétique organique de l'informe, à travers une approche sensible, nous renvoie vers l'émergence de l'entre-deux entre la reconnaissance de la forme et sa déconstruction par l'informe, puis dans la tension entre attirance et répulsion.

224 Georges Bataille, 1970, p. 217, cité par Duperrex Matthieu, Dutrait François, « Qu'est-ce qu'un monstre? », *Enfances & Psy*, 2011/2 (n° 51), p. 17-24. DOI : 10.3917/ep.051.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2011-2-page-17.htm>

225 Aurélie Juillac, *Laisser pendre le dégoût : la sculpture comme projection organique*, Mémoire de Master 2 en Arts Plastiques sous la direction d'Emma Viguier, Toulouse, 2016, p.88.

226 *Ibid.*, p.90.

227 *Ibid.*

228 *Ibid.*

Forme en mouvement, dans un état de processus, la forme informe touche l'observateur dans ses entrailles, ses profondeurs, non seulement au sein d'un sensoriel interne et physique mais également dans l'intimité cachée de ses désirs. Ainsi, l'« esthétique de l'ambiguë que propage l'informe »²²⁹ puise l'essence du monstrueux et de la monstruosité dans sa plasticité sensible. Aurélie Juillac évoque d'ailleurs dans *Laisser pendre le dégoût : la sculpture comme projection organique*, l'idée que le spectateur se voit bousculé de l'intérieur, dans une ambivalence entre répulsion et attraction du fait « de l'exposition de quelque chose d'habituellement caché »²³⁰. L'obscénité de la forme nous transperce dans notre chair, par des émotions, des ressentis qui passent en premier lieu par la perception, qu'Aurélie Juillac nomme ainsi *perception sensorielle*.

Nous pouvons mettre en relation les œuvres de Jason Briggs, définies de petites sculptures en porcelaine. Modelées à la main, elles interpellent par leur dimension tactile et organique. À partir d'un travail d'assemblage de deux pièces parmi six réalisées, l'artiste compose sa forme sculpturale. Extrêmement petites car ne faisant que quelques centimètres, ces créations s'envisagent comme des sculptures organiques. A la fois étranges et familières, ces formes se montrent comme des compressions de corps malformés. Cet amas de chair à la fois flasque et compact fait surgir une corporéité ambivalente. L'organicité du corps se fond dans une masse informe, dans un amas de chair indistinct ornée de textures et de détails à la fois réels et fictifs.

229 Selen Ansen-Lallemand, « Esthétique de l'informe dans le Septième Art : émergence et invention d'un corps critique », *Marges* [En ligne], 04 | 2005, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/732> ; DOI : 10.4000/marges.732

230 Aurélie Juillac, *Laisser pendre le dégoût : la sculpture comme projection organique*, *op.cit.*, p.87.



Jason Briggs, *Angel*, porcelaine, cheveux, vernis à ongles. (Base: soie, culotte.) 2012.

L'incorporation d'éléments organiques, en particulier de cheveux et de poils dans les sculptures de Jason Briggs, nous rapproche de la corporéité humaine par une proximité de reconnaissance, ou plutôt d'identification²³¹. L'utilisation des sécrétions capillaires dans une forme organique nous amène à l'envisager comme un substitut corporel. S'offre alors la possibilité de percevoir le corps par cet amas rosâtre de chair tendre et dynamique, par les plis de la peau créés dans

²³¹ Il est davantage judicieux d'employer la notion d'identification puisqu'elle implique l'intention d'une projection de soi à travers l'autre.

cette impression flasque de la matière tombante sur elle-même, par l'aspect poreux de l'enveloppe corporelle, par l'implantation de poils dans cette forme charnelle et organique qui s'en dégage.

Par le biais de la plasticité organique de la matière et de la forme, l'artiste nous plonge vers une ressemblance organique du corps et non pas vers une ressemblance biologique dépendante des lois de l'organisation. En ce sens, nous pouvons comprendre l'informe, puisqu'il ne dépend d'aucune règle.

L'intention de Jason Briggs n'est pas d'imiter la représentation du corps humain mais d'en évoquer une image plastique liée à la proximité de l'organicité, dans sa dimension matérielle. Par l'assemblage des matériaux – de moulage et phanères – il déplace le corps dans un substitut corporel, celui d'une sculpture à la corporéité charnelle.

Cependant, la tension de proximité qui s'établit par une projection d'identification consciente ou inconsciente, provoque chez l'observateur un sentiment de malaise. Le malaise qui peut survenir ici ne se trouve pas dans l'amas de chair indistinct mais dans la netteté, dans ce que je reconnais dans l'informe. L'ambiguïté dans cette plasticité sensible naît du trouble par la matière et la forme.

Nous pouvons à ce propos mettre en corrélation le travail de Jonathan Payne. Il crée de petites boules de chair à partir de pâte polymère, d'acrylique et de vrais cheveux, Réalistes par leurs détails mais imaginées dans leur forme d'ensemble, il s'inspire de tératomes pour modeler ses sculptures. Les tératomes désignent un groupe de tumeurs complexes qui se développent selon plusieurs cellules souches, dont il existe dans la tumeur une possible cohabitation « d'éléments de peau, des dents, du tissu nerveux, des ébauches hépatiques etc »²³². L'hyperréalisme des sculptures par la travail de la matière (en ce qu'il *reproduit au plus proche les éléments du corps humain*) se déploie au travers de « masses charnues d'ongles, de dents et de peau »²³³. Toutefois, les frontières de chaque élément se confondent et se mélangent pour former une corporéité monstrueuse, une forme informe.

232 https://www.vice.com/en_us/article/z4qjn4/fleshlette-sculptures-balls-of-human-body-parts

Je ne m'attarderai pas sur le tératome car il ne s'agit pas d'élaborer une définition complète et scientifique mais je vous invite cependant si le sujet vous intéresse, à en connaître davantage via des sites biologiques.

233 <https://www.chambre237.com/les-monstrueuses-sculptures-de-viande-de-jonathan-payne/>



Jonathan Payne, série *Fleshlettes*, sculpture.

Pourtant, l'organisme est déconstruit dans son organisation, mêlant différents éléments et parties du corps afin de former une corporéité imaginaire. L'artiste par son travail d'assemblage et d'invention d'une organicité, d'une corporéité nous détourne de la connaissance de la norme biologique dans son organisation et sa structure, pour nous amener vers une perception sensible de l'objet.

Les sculptures *Fleshlettes* de Jonathan Payne semblent alors familières, renvoyant au vécu corporel, à la chair tendre ou à vif, aux organes et aux sécrétions qui composent notre corps. Ainsi, comme le souligne Georges Didi-Huberman à propos de la ressemblance informelle de Georges Bataille,

« la "ressemblance" dont il s'agit ici, la seule dont il est question dans ce livre – et on pourrait au premier abord s'étonner de cette "limitation" – c'est celle qui nous touche au plus près, c'est la nôtre, celle de la "Figure humaine" – figure avec un grand F dans la mesure où nous l'idéalisons ». ²³⁴.

²³⁴ <http://www.multitudes.net/batailler/> Réflexion de Bonne Jean-Claude, à propos de *La ressemblance informelle ou le gai savoir visuel* de Georges Bataille, Paris, Macula, 1995.

Nous pouvons alors comprendre qu'une proximité s'établit face à ces sculptures par la présence de formes familières, d'attributs réalistes qui font écho à ce que nous connaissons, en particulier à notre corps : les dents, les yeux, les poils, les plis du corps, les nuances de teinte, les parties humides malgré l'aspect informel des sculptures. Les éléments corporels se fondent, s'imbriquent dans des formes organiques floues, abstraites, imaginaires, se présentant comme un amas de chair à la fois lisse et fripée, suintante, ornée de boursouflures.

En effet, l'identification se crée et s'installe dans la *ressemblance informelle*, dans cette proximité organique et biomorphe présente dans le travail sculptural de Jonathan Payne. Les éléments organiques par leur hyperréalisme nous rapprochent de la vérité de l'être dans la ressemblance de l'enveloppe corporelle et de son intériorité organique.

2.2 Perception menaçante de la forme.

La création d'éléments réalistes dans une organicité imaginaire perturbe la perception de l'observateur. Il est pertinent de rejoindre la pensée de Céline Cadaureille quant à l'enjeu d'une pratique de sculpture où « le moulage offre la possibilité de compenser avec les diverses parties des moules, de créer le trouble »²³⁵. En ce sens, le principe de l'assemblage dans ma pratique permet grâce à des parties réalistes – par leur détails – au sein de l'informe, de provoquer le trouble ainsi que des sentiments ambivalents.



Jonathan Payne, série Fleshlettes, sculptures, 3x3x5 cm chacune.

²³⁵ Céline Cadaureille, *L'obscénité et les limites du voir*, Thèse de doctorat en Arts Plastiques sous la co-direction de Christine Buignet et Dominique Clèvenot, Toulouse, 2009, p.19.



Marion RASCAGNERES, *Expérimentation Contamination 2*, Installation, février 2019, Crin de cheval.

236 Aurélie Juillac, *Laisser pendre le dégoût : la sculpture comme projection organique*, Mémoire de Master 2 en Art Plastique sous la direction d'Emma Viguié, 2016, Toulouse, p.87

Dans son mémoire *Laisser pendre le dégoût : la sculpture comme projection organique*, Aurélie Juillac déclare :

« Aussi, l'abject serait vicieux, jouant avec les interdits, flirtant avec les limites et les contraintes. En ce sens, le sentiment de l'abjection et celui du dégoût seraient donc transgressifs, ils feraient sortir des limites habituelles, trompant les interdits quotidiens, devenant en cela attirants. Or, cette transgression reprend notre volonté de franchissement développée précédemment, la parachevant au moment de l'exposition. Le spectateur est face à un franchissement d'enveloppe qui le bouscule, le rebute, et l'attire en même temps par l'exposition de quelque chose d'habituellement caché. Outrepassant les barrières quotidiennes de la pudeur, de la bienséance et du bel objet, ces sculptures proposent un visuel dégoûtant, mais qui pourtant attire par le dévoilement qu'il effectue de notre propre matérialité.»²³⁶.

Nous avons vu que l'informe transgresse non seulement les limites de la forme par son affranchissement, mais également les limites de la perception, qui pousse les limites du voir dans son obscénité.

En ce sens, le caractère obscène de la forme menace l'approche sensible et perceptive de l'observateur.

Comme l'exprime Aurélie Juillac, le spectateur est touché dans son corps propre par ce qu'il n'a pas l'habitude de voir, dans un entre-deux entre répulsion et attirance.

Il est possible d'être mal à l'aise, gêné, dégoûté par l'une de mes créations. En effet, la plasticité des sculptures et/ou installations s'ancrent dans une dynamique de rencontre sensible entre l'observateur, l'œuvre et l'artiste. L'intention à travers ces corps sculpturaux est de faire ressentir une émotion qui le transperce, le bouscule ou l'attire. Nous savons déjà que le hors-

norme fascine le regard, dans un jeu d'attirance-répulsion, de proximité-distance. Cette ambivalence se révèle au travers de différentes intensités d'affects, allant du malaise à l'écœurement.

L'informe, souvent relié à la matière molle et fluide, provoque dans sa dimension organique un sentiment d'aversion.

« "Transgresser les formes ne veut [... pas dire se délier des formes [... Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt s'engager dans un travail des formes équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie : [... un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour [...]" »²³⁷.

Au sein de la photographie ci-dessus, nous pouvons – par le *désordre* de la forme dans sa limitation – ressentir une angoisse face à l'impression de contamination, face à la matière qui se propage. Renforcée par la matérialité du crin de cheval, la forme informe peut alors être perçue comme une menace à notre enveloppe corporelle et à nos sens. Le visuel impact sur l'intériorité des sens, touchant les profondeurs de l'appareil psychique et organique.

Outre cette réalisation, les corps monstrueux que je produis peuvent être déclencheur d'un sentiment d'angoisse. Comme nous l'avons déjà développé, les corps monstrueux dans ma pratique – que nous pouvons identifier aux êtres tératologiques – « le monstre humain produit un sentiment de malaise perceptif dû à une proximité aussi enveloppante qu'insupportable, car elle ramène l'observateur au savoir de son propre corps ». En ce sens, nous pouvons comprendre l'impact de la perception esthétique²³⁸.

Il est davantage adapté de parler d'angoisse, d'inquiétant par rapport aux sculptures monstrueuses²³⁹ auxquelles je donne naissance, que plutôt de réaction de dégoût. En effet, le dégoût se distingue d'un sentiment d'angoisse, par sa réaction viscérale. Celui-ci, défini par logique dans son manque de goût, est une aversion éprouvée pour quelque chose. Selon Carole Talon-Hugon, il est à considérer comme un affect lié à une réaction de la perception, en créant une « perturbation violente à l'intérieur du corps, superficielle et momentanée »²⁴⁰.

237 <http://www.multitudes.net/batailler/> *Selon la ressemblance informe ou le gai savoir visuel* de Georges Bataille, Paris, Macula, 1995.

238 L'esthétique en tant que sensible comme mode de connaissance.

239 Je parle ici des sculptures en plâtre issues d'une activité combinatoire.

240 <https://unmondemoderne.wordpress.com/2011/12/12/gout-et-degout-lart-peutil-tout-montrer/>

3) OBSCÉNITÉ DES MATÉRIAUX

3.1 Présences organiques : fluides corporels et téguments.

Le corps monstrueux, outre sa dimension tératologique, est exploré par l'incorporation de substances, de sécrétions, de résidus corporels et de phanères. L'organisme défini par son organisation n'est plus. Il devient par sa fragmentation *organicité* et *corporéité-organique*. L'intégrité corporelle est détériorée aux dépens d'une mise en morceaux, d'une structuration du corps par sa fragmentation. Ces *éléments corporels* dits présences organiques surviennent comme indépendants, dont la matière se suffit à elle-même. Ils affirment l'intégrité du corps par l'évocation organique qu'ils transmettent. En effet, leur mise en visibilité renvoie à l'intériorité du corps, aux profondeurs organiques qui composent l'activité corporelle. Le fragment, bien qu'autonome renferme en lui la vie, l'existence d'un corporéité. Il est à la fois essence d'une corporalité, matière et par sa nature, se suffisant à lui même *par* et *dans* sa présence.

L'univers organique est ainsi dedans, caché, circonscrit et dont l'utilisation des présences corporelles dans ma pratique permet à l'organique obscur de s'extérioriser, se dévoiler, se projeter au dehors. L'installation *Ce qui me regarde* est la genèse de ma pratique artistique actuelle. Ce projet, davantage répugnant que monstrueux, est doté d'une volonté de choquer, de dégoûter le spectateur à travers la représentation d'une *réalité* organique. Montrer l'organicité qui nous habite dans une frontalité du dégoût.

Dans la réserve de la salle de cours du lycée, entre la porte et le lavabo, dans une proximité spatiale et perceptive s'ancre la création composite. L'installation – agencée majoritairement d'éléments de récupération – vise à exposer l'intérieur du corps à travers une représentation désordonnée et métaphorique. Ce qui nous répugne n'est autre que notre composition organique. L'installation se forme dans l'imitation²⁴¹ des fluides et des organes corporels tels que le sang, les excréments, les parties génitales et le squelette. A l'époque et sur quelques expérimentations, l'utilisation des présences corporelles est travaillé par le biais d'une *factice*, d'une représentation des matériaux dans une démarche artificielle.

241 L'imitation des fluides et des organes se trouve substituée par différentes matières s'y rapprochant (peinture, pâte à sel, tissu etc).



Ce qui me regarde, 2013, installation in situ (Condom 32), technique mixte, matériaux de récupération.
Photographies: Marion Rascagnères.

Actuellement, j'utilise dans ma pratique la matière organique produite par le corps : les poils, les cheveux, le sang, l'urine mais également des ossements d'animaux. Ces présences corporelles deviennent des matériaux à sculpter, envisagées comme outils de création entre séduction et répulsion, dans un déplacement de l'intérieur vers l'extérieur., du dedans mis au-dehors.

Les premières incorporations capillaires remontant à 2015, lorsque je travaillais sur la notion du *médico-chamanisme*²⁴² par l'intermédiaire et interface *substrat-poupon*. Questionnant la maladie en confrontant l'aspect chirurgical et l'univers chamanique lié à la pensée magique, le corps des poupons étaient reconfigurés par le biais d'une désarticulation des membres, donnant naissance à un corps monstrueux au vocabulaire plastique clinique. Ces *objets-poupons* perçus comme des fétiches – objets auxquels sont attribués des pouvoirs magiques – étaient dotés d'une mèche de cheveux m'appartenant. La mèche, liée à l'intime, permettait de transmettre une part de moi, une énergie dans cette *interface-poupon*, comme une sorte d'*ex-voto* où le corps est transposé par substitution, réceptacle d'invocation fictives et de désirs. L'attribut capillaire est propre à l'identité, à l'énergie vitale du propriétaire.

Sous forme de mèches ou de bouts de dreads²⁴³, l'incorporation de mes cheveux est devenue un élément récurrent, intuitif et important dans ma recherche plastique sur la maladie. Puissance magique, le cheveux dégage quelque chose de mystique, d'insaisissable.

Peu à peu, j'ai commencé à récolter des fragments de cheveux de mon entourage, de mes proches, d'inconnus chez le coiffeur. Les cheveux ont d'abord été exploités par petites mèches par-ci par-là, puis dans une volonté plus grande, par éparpillement et tentatives d'amas au sol, en essayant de trouver la force de cette matière dans sa nature elle-même. Ensuite, je les ai expérimentés indépendamment ou incorporés *sur* et dans des sculptures. Je sentais ce besoin de travailler cette matière organique, seule ou mélangée, en la confrontant au spectateur.

242 Notion qualifiant l'enjeu des recherches d'une pratique artistique, mêlant l'univers aseptisé et strict du médical avec la démarche ritualisée et magique du chamanisme.

243 Dreads ou dreadlocks désigne une coiffe faite de mèches de cheveux emmêlées ou de nattes, comme nous pouvons le voir sur la *Poupée Vaudou, 2015*, ci-dessus.



Poupée Vaudou, 2015, poupée pour performance,
matériaux divers, un mètre.
Photographie : Marion Rascagnères

Sans titre 1 (série Poupons), Installation,
décembre 2015, Technique mixte.
Photographie : Marion Rascagnères





Expérimentation, Installation au sol, 2015,
Technique plâtre et cheveux.
Photographie : Marion Rascagnères

Cependant, le désir fut de manipuler une masse plus importante dans sa présence visuelle et spatiale. Une ambivalence s'est installée dans la recherche capillaire, entre la greffe d'une mèche de cheveux voire même des résidus de cheveux rasés ne dépassant pas deux centimètres et la volonté de travailler, d'explorer un volume, une masse.



Sans titre 2, décembre 2016, sculpture, latex, peinture, faux ongles et cheveux synthétiques. Photographie : Marion Rascagnères

Le projet ci-dessus datant de 2016 est un moulage de main recouverte de latex peint, de faux ongles et à laquelle une masse de cheveux est raccordée. L'enjeu n'est pas d'effectuer une copie par imitation parfaite du corps mais de me diriger vers une *ressemblance plastique* dans la représentation du corps, dans ce qu'il évoque tout en gardant une certaine

confrontation plastique entre les différents matériaux : le plâtre, le latex et les cheveux. L'utilisation de fausses extensions capillaires a été un des points de départ quant à la volonté d'incorporation de l'*organique* directement issu du corps au sein d'une pièce sculpturale (hors travail du poupon). L'organique est ici présent par ce qu'il invoque et ce à quoi il renvoie et non par ce qu'il est réellement. Or, la présence d'une chevelure synthétique n'est pas aussi puissante qu'une réelle chevelure. La manipulation de véritable cheveux, de par leur essence vitale, devient une matière à sculpter, entre séduction et répulsion. Il convient avant de poursuivre la réflexion d'établir les différentes significations que l'on rattache aux cheveux mais aussi aux poils.

Le cheveux, intégré au corps comme le poil, vient de l'intime obscur du corps. Matériau universel, il traverse les époques et les civilisations, se faisant objet de mode et de symbole.

L'exposition *Cheveux chéris – frivolités et trophées*²⁴⁴ regroupent divers objets et œuvres en lien avec les cheveux. Partie importante de la personnalité puisqu'il est intime à l'individu, il existe comme marqueur social susceptible de se transformer dans l'ère de la mode et dans la construction de l'identité. La chevelure, accessoire et ornement de l'apparence, relève d'une inclusion dans un groupe, d'un désir de plaire, d'une frivolité ou au contraire d'une violence lors de sa perte. La perte qui met souvent l'homme en position de victime, peut-être la cause d'une calvitie, de la maladie, d'un ordre religieux ou politique (tondre) ou encore d'une étape de transformation. Relatif à la norme et à la beauté, il est objet de séduction destiné à modeler son apparence, et de fait matière à sculpter²⁴⁵. Les cheveux ont donc une puissance de vie, une énergie, un pouvoir insaisissable.

Chez les peuples Kanak ou Amérindiens, les cheveux sont signe de force et de pouvoir. Ils peuvent être considérés comme trophées et domination lorsqu'ils sont ôtés de l'ennemi. Liés à l'intimité, ils gardent en eux l'aura, l'énergie du propriétaire et conservent alors toute la puissance post-mortem. Cette puissance ressort également sous la dimension intime de la relique, en souvenir, en mémoire du défunt. Il est symbole du temps qui passe et de l'être.

Pourtant il faut noter sa nature d'objet immortel, « ils poussent et repoussent, ils s'imposent à nous sans que l'on puisse les contrôler et cela même après notre mort puisqu'ils continuent à pousser sur le cadavre froid »²⁴⁶, sans même jamais se dégrader. Matière invulnérable, ils sont éternels.

244 Exposition *Cheveux chéris – frivolités et trophées*, au Musée du Quai Branly, à Paris, septembre 2012 à juillet 2013.

245 https://www.youtube.com/watch?time_continue=145&v=5y99gO9lSMc

246 Céline Cadaureille, *L'obscénité et les limites du voir*, op.cit., p.113.

L'aspect polymorphe du cheveu, séduction pouvoir et souvenir, s'ancre néanmoins dans une ambivalence séduction – répulsion. En effet, cette mèche de cheveu que l'on garde, ce cheveu qui trempe dans la nourriture ou cette boule immonde et collante dans la baignoire nous répugnent. Imbibés de l'humeur du propriétaire, l'idée de toucher des cheveux enlevés du corps qui ne nous appartiennent pas, semble repoussant et source de malaise. En réalité, nous sommes répugnés à l'idée de voir cette matière hors contexte, hors de sa place initiale, symbole de désordre du monde. Céline Cadavreille parle du poil – que nous pouvons mettre en correspondance avec les cheveux – comme « dégoûtant lorsqu'il ne se trouve plus sur le corps »²⁴⁷.



Marion RASCAGNERES, *Expérimentation Contamination 2*,
Installation, février 2019, Crin de cheval, Portes ouvertes février
2019, UT2J.

247 *Ibid.*, p.112.

3.2 Génitalité et dégoût.

Dans sa thèse *L'Obscénité et les limites du voir* la plasticienne Céline Cadaureille associe les poils au désordre, à l'animalité, à la bestialité s'ils ne sont pas maîtrisés ni inscrits dans un espace aseptisé comme l'épilation. En effet, ils sont sujet de répulsion et d'interdits liés à une norme corporelle et culturelle. Le poil chez les hommes est synonyme de virilité, de force et quant à la pilosité féminine, une trop grande présence démontre par une vision normative des codes corporels, une absence d'entretien du corps. Un excès de poils est répulsif dans cette société qui privilégie le corps lisse. Une norme corporelle est imposée aux femmes, celle de s'épiler sous les aisselles, les jambes voire jusqu'à une épilation intégrale du pubis rappelant l'image des corps pornographiques ou des fillettes. Les poils pubiens sont perçus comme sales « parce qu'ils sont proches des parties génitales »²⁴⁸ et les poils sous les bras des femmes font mauvais genre. La pilosité est effectivement associée au mauvais genre en ce qu'elle donne une impression de laisser aller, d'abandon de soi, mais également car elle retient les odeurs et les sécrétions corporelles (transpiration, sang, urine, excréments etc). Outre la figure des corps normés, l'éradication de la pilosité rejoint alors l'aspect pratique lié à l'odorat. Elle renvoie au sale, à la puanteur, à la souillure et brouille ainsi les frontières avec l'animal, dans un retour du primaire. Les cheveux et les poils devenus tabous dans une société conformiste, affectent l'image de soi et retiennent les sécrétions corporelles comme le sébum, la transpiration et l'urine.

L'utilisation des téguments²⁴⁹ dans ma pratique sculpturale s'envisage sous une dimension ambiguë liée à une organicité à la fois génitale, intime et repoussante, sous les traits d'une matière à sculpter. Exploités de façon frontale ou subtile, entre attirance et répulsion, les poils et les cheveux – et même les autres présences corporelles – se confondent dans une corporéité plastique.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.124.

²⁴⁹ Les téguments correspondent à l'ensemble des tissus et des formations organiques qui constituent le revêtement externe des êtres vivants : poils, peau, ongles, cheveux etc.

Dans le projet *Hétéradelphe*, des résidus de cheveux rasés sont incorporés au latex afin de rappeler les poils pubiens, ceux-ci considérés comme substituts. La pilosité émerge d'une surface de la chair, de peau métaphorique créée par la matière charnelle du latex. L'aspect s'ancre dans une indistinction entre graisse, peau voire vomit. Le choix d'une pilosité sur le corps porteur et sur le corps parasite provoque une ambiguïté quant à la reconnaissance des corps, puisqu'elle apparaît en résonance sur cette double corporéité. Le corps parasite ressemble à un(e) jeune enfant, voire un nouveau-né dont, selon les lois des normes biologiques, le système pileux ne devrait pas s'être encore développé. Il peut paraître perturbant de faire la rencontre d'une partie intime velue ayant poussé sur un corps de nourrisson, imberbe. Là où l'aseptisation du corps des femmes tend à un malaise, à l'écho du sexe des fillettes, la présence ici de poils sur un corps qui aurait dû être aseptisé se trouve anormalement développé, brouillant les frontières entre l'âge adulte et l'âge enfant. La transgression des limites corporelles met involontairement en lumière l'obscénité du corps.

Cette réalisation faite pour être portée sur soi, recouvre l'enveloppe corporelle comme une seconde peau, seconde chair, seconde corporéité. Or, le recouvrement ne cache pas mais expose le corps dans son intimité, comme une mise à nue. La pilosité est révélée par l'exhibition de la nudité au devant de la scène. Caractère obscène par déplacement de l'intime, les limites du voir bousculent la pudeur et la valeur morale de la dignité corporelle.



Hétéradelphe, janvier 2019, sculpture, textile, latex et cheveux, dimensions variables.

Vêtement de peau que l'on porte sur soi et enveloppe de chair extérieure, les téguments²⁵⁰ apparaissent comme éléments perturbateurs. Pas de nombril, ni de tétons, seule la zone génitale est ornée de poils²⁵¹. Dans ce projet, le sexe est évoqué par la présence de poils sur les parties liées à l'intimité du corps, à celles que l'on doit cacher. Ces « traces du corps réel » nous dévoile par une dynamique du déplacement vers l'extérieur, la sexualité à laquelle ils s'y rattachent. Céline Cadaureille lorsqu'elle parle du poil pubien, le pense comme « si celui-ci restait attaché malgré tout à son territoire d'implantation »²⁵², à travers lequel il évoque avec « pudeur le sexe sans avoir à le montrer »²⁵³. La plasticienne déclare dans sa thèse *L'obscénité et les limites du voir* que « la réappropriation de l'organique dans l'artistique n'a pas pour seul but de mieux simuler le réel, elle tente de changer ce qui est lié à ce corps, de s'accaparer les peurs et les désirs qui y sont attachés »²⁵⁴. La présence pileuse dérange ici en ce qu'elle évoque dans une intimité exposée, l'obscénité liée à la génitalité qui s'y rapporte. Comme nous avons pu déjà l'évoquer, nous pouvons affirmer l'idée « d'intime [devenu] intime »²⁵⁵.

A travers cette plasticité du corps, où la génitalité est révélée, mise au dehors, les limites corporelles sont elles même souillées. Celles entre l'intérieur et l'extérieur s'effacent et sont transgressées par un dépassement et un déplacement de la surface charnelle et organique. Ainsi, il s'agit d'un « déplacement de l'obscène qui transporte l'intérieur du corps vers l'exposition publique de l'intime corporelle »²⁵⁶ souligne Céline Cadaureille.

Ce corps monstrueux apparaît alors comme miroir en ce qu'il montre la surface et la profondeur de l'organisme , dans la variation possible de l'enveloppe protectrice et corporelle, à la fois peau et chair, intime et sexualité.

Peau, chair qui habille le corps ou qui fait corps, *Hétéradelphe* montre par la plasticité d'une corporité pileuse, la génitalité par ressemblance plastique et matérielle dans l'image représentée du corps.

L'obscénité dévoilée ne révèle t-elle pas un vécu corporel intime ? N'est-ce pas là le retour de l'inquiétante étrangeté ? Nous avons vu à travers la théorie de Sigmund Freud que l'inquiétante étrangeté concerne l'apparition de l'étrange à

250 Je fais ici référence au système pileux et à la peau.

251 Nous parlerons des poils dans sa représentation car comme nous l'avons vu il s'agit de résidus de cheveux rasés.

252 Céline Cadaureille, *L'obscénité et les limites du voir*, op.cit., p.121.

253 *Ibid.*, p.121.

254 *Ibid.*, p.118.

255 *Ibid.*, p.101.

256 *Ibid.*, p.17.

cause du retour d'une familiarité refoulée. La familiarité niée ne serait-elle pas celle également du rapport à la sexualité, aux désirs refoulés ?



Sans titre 3 (Série M), sculpture, février 2019, plâtre.



Sans titre 3 (Série M), sculpture, 2019, plâtre et *Hétéradelphe*, sculpture, 2019, latex, tissu et cheveux.

3.3 Le dégoût.

Céline Cadaureille déclare :

« En travaillant les matières corporelles on ne cherche plus à faire illusion, bien au contraire on veut montrer ce qui est vrai, ce qui vient de nous, même si cela doit attaquer l'image que l'on se fait de soi, si cela doit corrompre notre regard »²⁵⁷.

A travers cette citation nous pouvons comprendre l'enjeu de l'utilisation des sécrétions et résidus corporels. Par leur matérialité, ils dévoilent la vraie nature de l'être, dans sa condition abjecte de chair périssable, instable, fragile. Dans son intériorité, le spectateur se sent bousculé, faisant l'expérience de sa propre chair, à travers celle de la monstruosité. Rien n'est plus proche de la vérité que le mouvement instable de la vie, dont « l'abject des sécrétions nous rapproche un peu plus de ce qu'est le corps »²⁵⁸. Il est alors fortement possible de ressentir²⁵⁹ du dégoût face aux créations contenant des fragments corporels (cheveux, urine, sang etc) puisque le dedans, l'intime, la *matière première* se voit expulsée au-delà de son enveloppe, de ce qui la retient. Dégoulinant, suintant, puant, dégoûtant, répugnant, tous ces termes se rapportent à la notion de dégoût. Effectivement, il est lié à l'organique mais nous avons également vu qu'il existe auprès de l'informe, source de propagation²⁶⁰.

« Ce moment de la révélation ne produit pas l'avènement d'un sens ultime : le dégoût renvoie à un jeu de métamorphoses qui met en péril le principe d'identité des choses et des êtres. L'existence n'a rien d'un socle ferme, substantiel ; elle apparaît toujours par surprise avec l'absurdité d'une évidence confondante. Le dégoût se manifeste de manière multiple et lancinante sous diverse figures : dans *La Nausée*, le crabe, le ver, l'araignée, l'insecte surgissent sous l'humain en grouillant, comme lorsqu'on soulève un pierre »²⁶¹

257 Céline Cadaureille, *op.cit.*, p.118

258 *Ibid.*, p.118.

259 Il ne s'agit là non pas de faire une généralité mais d'offrir une possibilité de réaction dans sa probabilité la plus forte. Le dégoût n'est pas pas à entendre comme universel, mais comme chance de se réaliser.

260 Puisque nous savons – comme l'évoque Aurélie Juillac – que l'informe est l'affranchissement de la forme ou plutôt une forme indisciplinée.

261 Margat Claire, « Bataille et Sartre face au dégoût », *Lignes*, 2000/1 (n° 1), p. 197-205. DOI : 10.3917/lignes1.001.0197. URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2000-1-page-197.htm>

Par la citation que Claire Margat, nous pouvons entreprendre le dégoût dans sa puissance d'indistinction. Ainsi, devant l'objet le sujet se sent trahi de l'intérieur, où la réaction – violemment viscérale – touche « à la fois l'appareil respiratoire, l'appareil circulatoire et l'appareil digestif »²⁶². Considéré comme un affect selon l'auteure, il démontre d'un caractère physique lié à la corporéité, où la réaction est éprouvée.

Dans son article, Bataille et Sartre face au dégoût, Claire Margat – outre sa définition Kantienne²⁶³, pense le dégoût comme affect « ressenti organiquement », sans l'intervention de la raison, de l'intelligible. Il s'éprouve et non se pense. Le dégoût « s'enlise dans l'épaisseur de l'existence », jusqu'à provoquer la nausée, forme pensable²⁶⁴ du dégoût.

Le dégoût est donc une réaction corporelle, primaire de répulsion qui se manifeste par une réaction spontanée²⁶⁵. En effet, tous les sens touchés dans l'immédiateté, l'observateur engendre la création d'une barrière protectrice avec l'objet : détournement de la vue, distance physique, pincement de nez etc. Le rejet est donc le facteur principal face à un *corps dégoûtant*.

Par les sens, en particulier la vue et le touché, le corps-propre est bouleversé par un sentiment abject de répulsion. Dans une réaction de fuite, de détournement de l'objet perçu, n'est-il pas là question également de réaction face au corps monstrueux ? Si le dégoûtant est révélateur de l'être, le monstre peut-il aller au delà de son caractère angoissant et obscène ? Le monstre peut-il être abject en ce qu'il révèle la vérité de l'être ?

Or, selon sa définition, si le dégoût dénote d'un « "manque de goût, d'appétit pour les aliments en général" ; "répugnance que l'on ressent pour certains aliments" ; - "aversion que l'on éprouve pour quelque chose" »²⁶⁶ alors il s'ancre dans une négation. Dans son ouvrage *Le Monstre, la vie, l'écart*, Bertrand Nouailles affirme que « la forme monstrueuse introduit

262 Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût : l'art peut-il tout monter ?* p.22.

263 Selon la tradition Kantienne, le goût esthétique, pour le beau et le bon goût, est universel. Il désigne ce que le goût condamne puisqu'il fait preuve de négation.

264 Margat Claire, « Bataille et Sartre face au dégoût », *Lignes*, 2000/1 (n° 1), p. 197-205. DOI : 10.3917/lignes1.001.0197. URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2000-1-page-197.htm>

265 Emma Viguier, *Les présences organiques de l'artiste : sécrétions, excréments et esthétique du dégoût* », cours Esthétique de L3, UT2J.

266 *Ibid.*

une telle ambiguïté que le jugement de goût ne sait même plus s'il a à se prononcer »²⁶⁷. En ce sens, nous pouvons considérer la forme monstrueuse comme la négation du goût, dans sa puissance d'indistinction.

Ainsi, l'observateur se « sent écœuré et coupable. Ecœuré par ce qu'il a vu, et coupable d'avoir déjà trop regardé »²⁶⁸ souligne Pierre Ancet.

4) LA VERTICALITÉ ESTHÉTIQUE

4.1 Anormalité : un espace autre.

La réalisation d'une pièce sculpturale implique un lieu d'exposition. Il est impossible d'exclure le spectateur puisque la sculpture finit de se réaliser dans le regard de celui-ci, lors de la mise en espace. Le corps sculptural qui fait masse et volume pour exister, émerge et se déploie dans un espace en tant qu'organisme. Le corps est cet espace, cette zone organique comme corps vécu dans l'espace qu'il habite. Le corps se définit selon Stéphane Dumas comme une « entité physique distincte et limitée dans l'espace »²⁶⁹. Le corps de la sculpture et le corps représenté se rendent alors possibles dans l'occupation d'un espace consacré à sa mise en vue, lieu d'exposition. Le dispositif d'exposition amène à penser la monstration. Le corps exposé concerne non seulement celui de la sculpture mais également celui du corps hors norme, renvoyant à l'image monstrueuse.

267 Bertrand NOUAILLES, *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Classique Garnier, 2017.

268 Pierre ANCET, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, ed. PUF, 2004, p.2.

269 Stéphane DUMAS, *Les peaux créatrices, esthétique de la sécrétion*, éd. Klincksieck, 2014, Collection d'esthétique sous la direction de Marc Jimenez, préface de Jean-Luc Nancy et postface de François Dagognet, p.451.



Freaks – anomalies anatomiques (série Poupons), avril 2015, Poupons, tissu, fil de fer, épingles à nourrice et clous.
Photographies de Marion Rascagnères.

Par la suite, je reconfigurais le corps²⁷⁰ à travers un repositionnement des membres. La première création *Freaks - anomalies anatomiques* représente une série de six poupons inspirés de l'univers du Freak Show. Ce point de départ d'expérimentation constitue effectivement comme nous avons pu le voir, l'origine de mes recherches actuelles sur la notion de corporéité, puisant son inspiration dans la figure du monstre apparentée aux Freaks et autres phénomènes anormaux exhibés. Même si la référence peut sembler douteuse dans le domaine de l'art, il est impossible de la nier car elle fait partie intégrante de mes inspirations.

²⁷⁰ Il est ici question du corps des poupons manufacturés.

Le *monstre*, organisme de conformation anormale se distingue. Par tradition, le monstre est ce que l'on montre du doigt, et aussi ce qui se montre. Il est désigné par son anormalité, et se montre donc pour sa différence. Ces « monstres », figures à même d'être exposées, sont exhibés à travers le dispositif du *freak show*. Au XIX^{ème} siècle, le concept du *freak show* met en place une monstration en regard du monstre, par son exhibition dans un contexte forain.

Selon une approche étymologique, le terme « monstre » vient du latin *monstrare* (*monstro, avi, atum*), qui signifie « montrer », « indiquer » et *monstrum*, rattaché au verbe *monere* « avertir », relié au présage. Il devient alors intéressant d'associer dans l'exposition, la monstration des pièces sculpturales et celle du monstre, étant donné que ces deux corps, ces corporéités se regroupent dans un même espace. La *corporéité* se définit selon Stéphane Dumas dans *Les Peaux créatrices* comme étant le fait d'être un corps. Le corps du monstre existe dans son exhibition par le fait qu'il se donne à voir. La dimension foraine et voyeuriste provoque selon Paul Ardenne, une « caractérisation *scénique* du monstre »²⁷¹ et apporte un « lien que l'art entretient avec la monstruosité »²⁷². Les phénomènes qui vont se donner en spectacle seront nommés de *Freaks* d'après sa contextualisation, sa construction sociale et sa mise en scène. « Par *Freak*, je ne désigne donc pas tant un individu en soi que la fonction qui lui est assignée dans le contexte de sa monstration »²⁷³ écrit Robert Bogdan dans *La Fabrique des monstres*.

Mes productions artistiques nécessitent la présence de spectateurs pour exister, car elles interrogent la relation au corps hors-norme montré dans la société. Elles se montrent alors dans un lieu où, non seulement la sculpture fait corps en plus de ce qu'elle représente, mais elle parvient également à une approche sensible avec le spectateur. En revanche, lors de sa monstration, il ne s'agit pas de mise en scène mais de mise en espace, de mise en exhibition sous une forme académique avec la présence formelle du socle, rappelant d'une part les canons de beauté des sculptures grecques mais également pour surélever le corps, généralement caché dans notre société. Analogie avec l'Antiquité, les corps sculpturaux que je crée dénonce les proportions de l'anatomie humaine des corps sublimés et donc le corps *normal*. Comme nous avons pu le voir à travers le jeu combinatoire du monstre, l'assemblage de mes corps pointe, de manière critique, le corps parfait exposé sur socle durant ce siècle. En ce qui concerne la surélévation du socle, il permet donc de mettre en avant ces corps monstrueusement reclus.

271 Paul ARDENNE, *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du xxe siècle*, Paris, Ed. du Regard, 2001, p.380.

272 *Idid.*, p.380.

273 Robert BOGDAN, *La fabrique des monstres, Les Etats-Unis et le Freak Show 1840-1940*, Paris, Alma Editeur, 2013, p.18.

Comme le souligne Robert Gogdan, le Freak Show garantit « une visibilité, un public et, surtout, le concept même de freak avec toutes les modalités de sa mise en scène. Chaque freak est fabriqué sur mesure, mais c'est le freak show qui fournit le cadre idéologique propice à la fabrication du freak en tant que tel. »²⁷⁴ Leur mise en scène est assurée par des conventions scéniques et des modalités de présentation de l'anormalité selon une institutionnalisation conventionnelle de la monstration propice à l'image du *monstre*. A l'inverse de ce concept d'exagération, les sculptures que j'expose ne présentent aucune caractéristique scénique propice au domaine de la foire.



Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°2 (Série M.)*,
février 2017, Sculpture, Plâtre.
Photographies de Marion Rascagnères.

Dans cet espace désigné comme lieu d'exposition investi par des corps, l'espace devient lieu d'échange et espace de réception sensible entre le corps et celui du spectateur. L'espace et le lieu investis forment une possibilité d'échange entre la fabrication de l'œuvre et la réaction du spectateur face à la corporéité sculpturale et monstrueuse.

²⁷⁴ Robert BOGDAN, *La fabrique des monstres, Les Etats-Unis et le Freak Show 1840-1940*, Paris, Alma Editeur, 2013, p.31.

Le lieu d'exposition en tant qu'il se donne à voir circonscrit un lieu d'exhibition, offrant la possibilité d'un espace de réception esthétique. Le lieu d'exposition se transforme alors en un espace sensible et intermédiaire investi.

Dans ma pratique, la corporéité se pense dans un imaginaire du corps. L'image du corps monstrueux se révèle dans une manière d'appréhender autrement le corps, de le penser de façon différente. L'idée de créer un corps autre apparaît selon et dans un espace imaginaire du corps, dans le but d'advenir à un corps utopique appartenant au domaine du monstre.

Ces espaces qui nous permettent de penser le corps nous ouvrent sur un corps utopique, sur un espace autre. Dans ce lieu et non-lieu utopique apparaît le corps fantasmé, jouant les limites de la corporalité. Le monstre, fruit de l'imagination en particulier dans le champ des arts, germe d'une activité combinatoire.²⁷⁵ L'imaginaire devient alors l'expression d'une réalité psychique. Nous pouvons donner au monstre le lieu où « puisse se penser le trouble propre à la perception »²⁷⁶.

Le monstre se manifeste dans notre perception et notre réception, il s'éprouve. Dans cet espace de rencontre « l'observateur se voit ramener à l'espace intérieur de sa propre chair »²⁷⁷ écrit Pierre Ancet. On ne peut écarter la dimension psychanalytique dégagée par l'image du monstre. Elle renvoie à notre propre corps, « au vécu angoissant de notre propre difformité intérieure »²⁷⁸. Nous percevons donc sensiblement et psychologiquement le monstre à travers notre corps.

4.2 Détourner le socle.

Nous avons donc vu que la mise en visibilité des sculptures monstrueuses implique un dispositif de monstration dans ma pratique. Indispensable lors de l'exposition des *corps*, les socles font partis intégrante de la création. A travers les multiples photographies, il est facile d'observer la présence d'un socle noir et blanc.. Fabriqué par mes soins, j'utilise

²⁷⁵ Selon Gilbert LASCAULT, dans son ouvrage *Le monstre dans l'art occidental*, le monstre résulte d'une activité combinatoire.

²⁷⁶ Pierre ANCET, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, ed. PUF, 2004.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*p.1.

principalement le socle de couleur blanche, en écho avec les sculptures en plâtre. Outre le jeu de reflet, la froideur et la neutralité du blanc se confond avec la pièce, ne faisant qu'un.



Sans titre n°2 (Série M), février 2017, Sculpture, plâtre.

La présence du socle renvoie à un académisme, à un formalisme qui lie sculpture et espace de monstration. De toute évidence, cela rappelle les modalités de présentation des sculptures antiques, mais aussi celles des musées d'histoire naturelle.

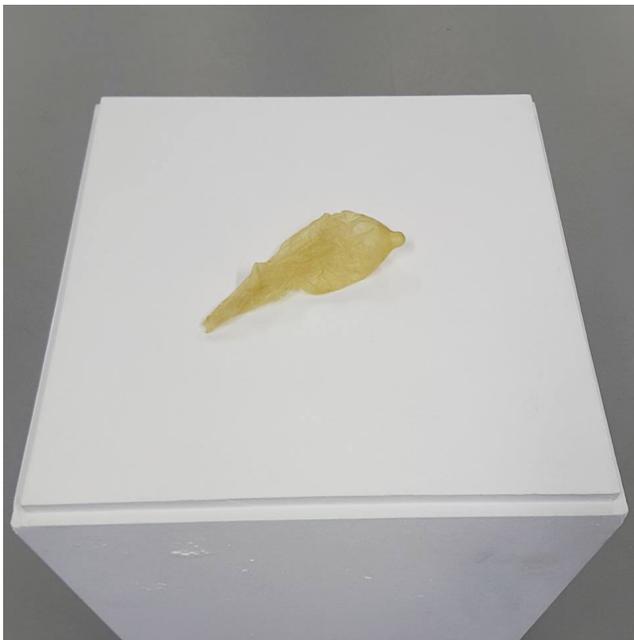
Cependant, le socle n'est pas uniquement utilisé dans sa fonction première de « présentoir », de soutènement à l'œuvre. Il existe aussi en tant que corps à manipuler. En effet, afin de transgresser son existence, je cherche par divers moyens à détourner le socle de son statut, en le considérant comme *matériau modelable* et *membre* de la sculpture, voire extension de celle-ci. Par nature le socle délimite un espace dans sa structure ou l'espace qu'il propose dans l'agencement de la pièce. En avançant dans mes recherches pratiques, l'espace du socle est détourné par son franchissement, par les possibilités qu'il offre.

En effet, bien que cela ne concerne pas toutes les créations artistiques, certaines des sculptures jouent avec l'aspect visuel, dans une perception de transgression, d'*anormalité formaliste*.

Sur la photographie ci-contre nous pouvons observer le débordement du corps de la sculpture, les pieds dans le vide. *Sans titre n°2 (Série M)* est décentré du socle, pour jouer – dans une question de risque – avec la gravité. Impression que la sculpture va tomber ? qu'elle est mal posée ? La tension se forme dans le regard que le spectateur pose à l'instar de la création. Le socle « qui supporte, soutient, sert de base »²⁷⁹ s'émancipe en

279 <https://www.cnrtl.fr/etymologie/socle>

créant une tension plastique. En effet, une tension coexiste non seulement entre les matériaux qu'ils soient antinomiques ou de même nature, mais également dans la perception.



Marion Rascagnères, *Expérience sein percé 1*, série, plâtre et piercing, coussin en latex sur socle, 2018.

Entre la sculpture et le socle, de multiples possibilités s'offrent au dispositif de monstration. Petites pièces sur un grand socle, ou au contraire débordement d'une partie de la sculpture, mais encore des actions comme décentrer, mettre en équilibre, ne pas l'utiliser, toutes tentatives est à explorer.

Le socle blanc est récurrent en ce qu'il permet, soit par la correspondance avec une sculpture en plâtre, une continuité ; soit par le contraste d'une pièce en latex, la tension, du tendre et du dur, du blanc aseptisé et de la chair. Il est intéressant de confronter ces deux dernières matières, mettant en valeur les propriétés matérielles de chacune.

Dans la continuité monstrueuse, le socle est lui aussi transgressé. Sur cette photographie, rien n'est posé sur le socle, seulement des fragments de doigts ornant ses cotés. Comme un corps que l'on habille, le socle devient lui-même corporéité, corps en exhibition.

Socle comme corps, le socle dans sa verticalité rappelle d'ailleurs celui du corps humain, métaphore non seulement de la structure osseuse mais également dans son rapport au corps entre viande et élévation spirituelle. Le sol aux pieds, l'élévation pour tête et ainsi l'esprit. La verticalité esthétique met en corrélation le dispositif de monstration au corps sur l'axe de l'abject et du sublime. Le terme sublime, de *sublimis*, désigne ce qui est suspendu en l'air, élevé, grand, en haut, au contraire *abjectus* qualifie ce qui est jeté au plus bas, loin, au sol, ce que l'on rejette. Indissociables, ces deux notions de complètent.



Sans titre, Socle et fragments de doigts, 2017, bois et plâtre.



Contamination, Marion RASCAGNERES, février 2019, crin de cheval.

Nous pouvons voir dans ma pratique l'ambivalence entre l'élévation des corps monstrueux sur la verticalité du corps alterné par la désacralisation des sécrétions dans sa dimension de contamination, jetée au sol, réduite à l'état d'abject. Mais dans son ambivalence, l'abject dans sa vérité la plus profonde ne permet-il pas d'accéder au sublime ?



Marion RASCAGNERES, Exposition Soutenance 2017, sculptures, socles, sol et suspension. UT2J

Conclusion

Les productions dans ma pratique artistiques émergent à partir du procédé de la technique du moulage et d'un processus de réalisation déterminé : fragmenter, mouler, assembler autrement.

Cette dynamique de déconstruction et construction est donc au cœur de mon travail, car cela me permet de faire émerger des possibles anatomies, des corps en devenir.

Le statut de l'empreinte – relatif au processus du moulage –, se matérialise dans une démarche de ressemblance par contact. L'empreinte exerce une pression sur l'objet matriciel, sur le corps référent. Les caractéristiques du sujet référent se déplacent pour faire *apparition sur* ou *dans* la matière, dans le substrat. Ce substrat va devenir substitut car il se manifeste comme extension du corps et *déplacement*. L'empreinte n'imité pas mais procrée dans une intention de ressemblance, ou dissemblance si un accident survient, à travers l'expérience de son corps vécu durant le phénomène interne de reproduction, de ressemblance par contact, inaccessible pour l'artiste.

Il lui est impossible d'exclure le corps de « l'empreinté », et c'est au sein d'un caractère indiciel que l'empreinte va se révéler : elle signale la présence d'un corps par son absence, dans une démarche de survivance : elle cristallise le corps qu'elle incarne, représente, "qui a été".

Cependant, l'idée de ressemblance apparaît comme plurielle en ce qu'elle suggère différentes façons de reproduction. Par le biais des ex-voto – offrande vouée aux divinités en guise de reconnaissance ou de guérison – naît l'existence d'une ressemblance non pas par contact, mais organique. La pratique votive qui consiste à fragmenter le corps, se focalise sur la partie malade pour la transposer en objet-votif, sur une matière substitut, comme la cire au caractère corporel car elle est malléable et organique. En effet, il y a déplacement du corps par transfert métaphorique et charnel, faisant signe et survivance d'un corps et d'un corps-matière. Ensuite, par les modèles anatomiques, nous avons pensé la ressemblance dans l'intention de retranscrire le vivant à travers la représentation de l'image du corps mais aussi dans une volonté de reproduire l'expérience du corps vécu, qui s'éprouve par la maladie. L'idée d'une intention est importante car elle relève d'une volonté de représenter. L'image du corps dans sa représentation suppose alors de prendre en compte la notion de corps sain, corps normal et de corps malade, corps anormal.

Ma pratique artistique implique donc par procédé de moulage, le fragment. D'une part par son processus de création – la technique du moulage – et d'une autre par son résultat.

Le fragment ne se réduit pas à son simple statut de morceau de corps, mais se déploie en plusieurs formes. Il peut-être *corporalité* c'est-à-dire appartenir à un corps, et être *corporéité* donc être corps. Mais il peut aussi – en englobant ces deux notions – devenir un substrat corporel, un organisme autonome en devenir. Relique, ex-voto, abattis de Rodin, Corps sans Organe de Céline Cadaureille, toutes ces formes et matières sont des tentatives qui remettent en question le statut du corps dans son intégrité et soulèvent alors la condition du morceau de corps, devenu corps lui-même.

Je produis alors des morphogenèses sous formes de corps-entiers, des fragments, des organismes et corps-autonomes et bien que le corps parait nié dans son intégrité, il se trouve alors réinventé sous de nouvelles possibilités corporelles.

La fragmentation et/ou le morcellement du corps n'est pas seulement relatif à la question physique. En effet, nous avons vu que l'idée de corps morcelé va au-delà de son enveloppe charnelle, pour s'immiscer dans l'image pathologique et psychique du corps en tant qu'il doit être vécu. En effet, le morcellement est un "concept" psychanalytique dans l'image du corps chez les pathologiques comme les schizophrènes. L'angoisse du morcellement survient lorsque le corporel est mal vécu et appréhender : le vécu corporel s'envisage dans une unité du corps et du psychisme. Il faut habiter son corps. C'est donc à travers une dimension psychanalytique que l'image du corps morcelé se manifeste.

Le processus se poursuit par l'assemblage des formes et des membres dans l'intention de faire émerger un corps, *autre* ou monstrueux. Cette étape, que nous avons articulée avec l'ouvrage *Le monstre dans l'art occidental* de Gilbert Lascault, démontre l'activité d'un jeu combinatoire comme moyen de fabrication du monstre. Ainsi, à travers sa théorie et la pratique d'Hans Bellmer – par son jeu de déconstruction et reconstruction anatomique – les conditions de la technique de l'assemblage me permettant de faire émerger une possible anatomie, de penser le corps autrement dans une combinaison d'éléments hétérogènes réappropriés.

Enfin, l'exposition des corps : celui de la sculpture et celui du corps hors-norme exhibés dans un espace imaginaire et sensible. Volonté de montrer les corps, entre le domaine de la foire, de la science et de l'art, mes productions artistiques soulèvent la relation qu'il peut exister entre ces domaines qui peuvent valoriser ou dégrader les corps. La mise en espaces des *corps* investie un lieu et non-lieu, dans un espace où le corps s'exhibe, pensé autrement.

Dans une intention de faire émerger un corps autre, le jeu combinatoire permet la fabrication du monstre. Figure symbolique, incarnation du Diable, sujet de superstition puis devenu objet d'étude scientifique, le monstre ne cesse d'évoluer dans son attraction, afin d'être compris.

Sa normalisation par la classification tératologique a permis de mieux appréhender le regard envers les corps difformes. Pourtant inclassable, le monstre s'ancre dans des catégories pathologiques (tableau des anomalies des Geoffroy Saint-Hilaire). Est-ce la classification qui crée les formes biologiques ou les formes qui produisent la classification ?

Dans une volonté d'instaurer un écart par rapport à la norme, c'est dans une réappropriation des codes tératologiques comme moyen de créer un corps *autre* que les formes apparaissent dans la composition d'une *corporéité-monstre*. L'inspiration et non l'imitation des pathologies comme formes m'amène à développer mon propre langage du monstre. Je décompose la réalité perçue afin de remodeler le corps dans un enjeu monstrueux, par une logique de l'assemblage.

Les monstres dans ma pratique nous renvoient alors vers le champ de la tératologie, entre la réalité d'une classification aux anomalies congénitales et l'imaginaire d'une corporéité plastique.

Les sculptures sont à envisager comme des productions artificielles engendrées par une réalité biologique, où réalité et illusion se confrontent, puisqu'il ne s'agit pas d'imiter les formes de la nature mais de m'inspirer des codes formels pour effectuer un déplacement transgressif de la forme corporelle et sculpturale.

Cependant, trois caractéristiques corporelles issues de la classification sont présentes dans mon processus de réalisation : l'accumulation, la suppression et le déplacement. Ces corps naissent alors de la principale règle tératologique du déplacement de la connaissance des normes biologiques.

Les anomalies comme possibilités de formes plastiques émergentes, l'anatomie monstrueuse s'ancre dans une constellation du monstre. Dans son dépassement des limites et l'ouverture des nombreuses possibilités corporelles, l'image du corps monstrueux devient figure de l'illimité. Les corporéités se multiplient dans un affranchissement des limites corporelles, poussant l'humain à sa propre transformation.

Il se retrouve confronté à la tentation de sa propre transformation par le biais des nouveaux outils scientifiques et technologiques mis à disposition. La fabrication du monstrueux évolue vers une volonté de reconfigurer et recomposer son corps, en perturbant la génétique et l'enveloppe corporelle.

Dans une remise en question des normes et par la transgression des corps, celle-ci se confronte à la mutation. Implant, greffe, prothèse, chirurgie esthétique, la modification du corps se dirige ainsi vers une remise en cause des

normes esthétiques et corporelles, dans la transgression des limites de l'enveloppe corporelle. Il devient donc possible de recomposer sa corporéité et de l'altérer.

Avec la génétique modifiée, les corps ne s'opèrent plus dans la défaillance, l'erreur, l'accident comme les êtres tératologiques mais dans une perturbation volontaire biologique, où la malformation des corps marque l'intention d'un corps génétiquement modifié. Le souhait de difformité chez les artistes se qualifie par l'intention d'effectuer une erreur dans la norme, de faire un acte subversif dans la démarche corporelle, a contrario, le monstre anatomique les subit.

Grâce aux divers moyens de modifications corporelles, l'humain peut s'inventer comme *autre* – dans un fantasme de soi – en sculptant son corps.

Vers une esthétique de la monstruosité, les démarches jouent des normes et des capacités corporelles. La perturbation de la corporéité s'ancre alors dans une différence de la norme biologique, où tout écart se veut monstrueux.

La modification par transformation, reconfiguration ou ajout de membres pousse l'espèce humaine à sa propre mutation. La surface du corps, comme sujet de toutes altérations est devenu lieu d'hybridité et de malléabilités des corps.

Dans un désir d'extension du corps, l'humain prolonge son corps jusqu'à l'aliéner vers une immatérialité. Le corps devenu obsolète, est non plus voué à subir les lois de la biologie, mais à inventer sa propre corporéité, mutante. A la différence du monstre, les mutants sont sujet de l'évolution, dans une volonté de créer une nouvelle espèce.

Nous avons vu qu'il existe une esthétique du monstrueux et du répugnant, par un mode d'approche sensible et perceptif. La monstruosité découle d'un effet, elle s'éprouve dans une expérience subjective.

Bien que l'échange avec autrui passe par la perception, dans l'action de se repérer dans son corps, l'altérité du monstre trouble la relation en perturbant l'intégrité corporelle de soi. Cette ombre du corps en permanence présente dans l'expérience de la monstruosité se déploie dans la perception incertaine de ce que je vois, puis par un sentiment de malaise et d'angoisse.

La forme du monstre inquiète car elle se rapporte à la forme humaine. Lors de l'expérience avec le corps monstrueux, ce n'est pas la découverte de la forme du corps de l'autre qui se produit mais plutôt celle d'un espace familier. Non seulement le monstre fait miroir, mais il se révèle être source d'introspection psychique et corporelle.

L'intimité comme dimension obscure de soi s'avère vécue par la révélation. Niée, elle fait surface par un sentiment étrangement familier : l'écho du vécu passé. L'angoisse face au monstre est donc liée à une trop grande proximité dans

la perception, faisant appel au vécu corporel. Le monstre disparaît alors au profit de son contenu de représentation, de ce qu'il renvoie.

Derrière l'enveloppe de la peau se cache un envers inquiétant que l'être monstrueux met en surface, relevant l'intériorité problématique du corps propre, dans sa vulnérabilité organique. L'intérieur du corps nous rappelle notre condition d'être éphémère, dont son organicité est une menace de l'existence. C'est dans une proximité, en tant que corps que le monstre nous touche, où à travers une mise au dehors du dedans, il révèle l'envers du corps.

Bien que l'intégrité corporelle soit défaite au profit de fragments et de résidus organiques, le corps s'opère dans une nouvelle forme de corporéité où l'invisible devient visible, où le caché s'exhibe, où l'intime devient extime.

Entre révélation de l'intimité, de l'organicité ou sujet de dégoût, la plasticité monstrueuse des sécrétions corporelles s'envisage comme des matières à sculpter. Par sa simple présence, les résidus corporels affirment la vérité de l'être, dans son côté obscène et le plus abject.

L'obscénité, à comprendre sous le prisme des limites du voir, se dévoile par l'affranchissement de la forme informe, par la sexualité liée aux poils, aux désirs refoulés, mais également dans son rapport au dégoût, affect qui nous touche au plus profond de nous, dans une réaction viscérale et une atteinte portée au regard.

Ainsi, dans son intériorité, le spectateur se sent bousculé, faisant l'expérience de sa propre chair, à travers celle de la monstruosité, dans une ambivalence entre attraction et répulsion.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- ANCET Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, ed. PUF, 2004.
- ARDENNE Paul, *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du xxe siècle*, Paris, Ed. du Regard, 2001.
- BARON Denis, *La Chair mutante, fabrique d'un posthumain*, éd. Dis voir, Paris, 2008
- BELLMER Hans, *Petite anatomie de l'image*, éd. Allia , Paris, 2002.
- BIGNOLAIS Gérard, *Empreintes et sculptures du corps humain*, Campagnon, EC éditions, 2006.
- BOGDAN Robert, *La fabrique des monstres, Les Etats-Unis et le Freak Show 1840-1940*, Paris, Alma Editeur, 2013.
- COLLINS Judith, *La sculpture aujourd'hui*, Paris, éd. Phoridon, 2008.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, les Editions de minuits, 2008.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ex-voto image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
- DUFRENE Thierry, *La poupée sublimée, Quand Niki de Saint Phalle et les artistes contemporains font des poupées*, Paris, éd. Skira, 2014.
- DUMAS Stéphane, *Les peaux créatrices, esthétique de la sécrétion*, Paris, éd. Klincksieck, 2014, Collection d'esthétique sous la direction de Marc Jimenez, préface de Jean-Luc Nancy et postface de François Dagognet.
- FIGUERES Marc-André et DELPECH Jean-Pierre, *Empreintes et moulages du corps humain*, Paris, éd. Eyrolles, 2005.
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, éd. Gallimard, 1991.

GAGNEBIN Murielle, *La fascination de la laideur, L'en deçà psychanalytique du laid*, Seyssel, éd. L'Or d'Atalante, Champ Vallon, 1994.

GUEDRON Martial, *Comment regarder les monstres et créatures fantastiques*, Paris, éd. Hazan, 2018

LASCAULT Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, éd. Klincksieck, 1973.

LEMIRE Laurent, *Monstres et monstruosités*, Paris, éd. Perrin, 2017

LOZIER Claire, *De l'abject et du sublime : Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett*, Oxford ; Bern ; Berlin, P. Lang, Collection Modern French identities, 2012.

MARTINEZ Aurélie, *Image du corps monstrueux*, Préface de Steven Bernas, Paris, L'Harmattan, 2011.

MONESTIER Martin, *Les Monstres, Histoire encyclopédique des phénomènes humains, des origines à nos jours*, éd. Le cherche midi, 2007.

NOUAILLES Bertrand , *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Classique Garnier, 2017.

PARE Ambroise, *Des monstres et prodiges*, Genève, Collection Folio Classique, éd. Gallimard, 2017.

PIRSON Chloé, *Corps à corps, Les Modèles anatomiques entre art et médecine*, Paris, éd. Mare & martin, 2009.

Ouvrages collectifs, Revues et Actes de colloques :

Encyclopaedia Anatomica, Museo La Specola Florence, Hohenzollernring 53, éd. Taschen, 2014

Corps recomposés, Greffe et art contemporain, sous la direction de Barbara DENIS-MOREL, Presses Universitaires de Provence, ARTS série Histoire, théorie et pratique des arts dirigée par Sylvie Coëllier, 2015

Hans Bellmer, Anatomie du désir, sous la direction d'Agnès DE LA BEAUMELLE, Paris, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2006.

L'art de l'assemblage, Relectures, sous la direction de Stéphanie JAMET-CHAVIGNY & Françoise LEVAILLANT, Rennes, collection « Art & Société », 2011

Le Corps sans Organe ou l'organisme d'une pratique artistique, CADAUREILLE Céline,, 2012

Reliquiae : envers, revers et travers des restes, sous la direction de VIGUIER Emma, SOULARD Sabyn et MORENO Jérôme, Toulouse, PUM, coll. L'art en œuvre, 2015

Rodin, l'exposition du centenaire au Grand Palais, Dossier de l'art, n°248, Dijon, éd. Faton, 2017

Beautés monstres. Curiosités, prodiges et phénomènes, éd. Somogy, 2009.

Thèses et mémoires :

CADAUREILLE Céline, *L'obscénité et les limites du voir*, Thèse de doctorat en Arts Plastiques sous la co-direction de Christine Buignet et Dominique Clèvenot. Toulouse, 2009.

JUILLAC Aurélie, *Laisser pendre le dégoût : la sculpture comme projection organique*, Mémoire de Master 2 en Arts Plastiques sous la direction d'Emma Viguiet, Toulouse, 2016.

Articles :

ALBERT Jean-Pierre, « Le corps défait », *Terrain* [En ligne], 18 | mars 1992, mis en ligne le 02 juillet 2007, consulté le 11 avril 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3030> ; DOI : 10.4000/terrain.3030

ANCET Pierre, « L'ombre du corps », dans : Régine Scelles éd., *Handicap : l'éthique dans les pratiques cliniques*. Toulouse, ERES, « Connaissances de la diversité », 2008, p. 29-41. DOI : 10.3917/eres.scell.2008.01.0029. URL : <https://www.cairn.info/handicap-l-ethique-dans-les-pratiques-cliniques--9782749209555-page-29.htm>

BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, BOETSCH Gilles *et al.*, *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*. La Découverte, « Poche/Sciences humaines et sociales », 2011, 600 pages. ISBN : 9782707169976. URL : <https://www.cairn.info/zoos-humains-et-exhibitions-coloniales--9782707169976.htm>

- BILOT Mylène, « Monstruosités esthétiques et esthétique de la monstruosité chez Gina Pane et Orlan : féminin mutilé, altérité transgressée ? », *Amerika* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 25 janvier 2014, consulté le 06 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/5226> ; DOI : 10.4000/amerika.5226
- BOUSSEYROUX Michel, « Hétérologie de l'abject », *L'en-je lacanien*, 2005/2 (no 5), p. 39-57. DOI : 10.3917/enje.005.0039. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2005-2-page-39.htm>
- CHARUTY Giordana, « Le vœu de vivre », *Terrain* [En ligne], 18 | mars 1992, mis en ligne le 02 juillet 2007, consulté le 27 mai 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3031> ; DOI : 10.4000/terrain.3031.
- DIAS Nélia, « Le corps en vitrine », *Terrain* [En ligne], 18 | mars 1992, mis en ligne le 05 juillet 2007, consulté le 11 avril 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3033> ; DOI : 10.4000/terrain.3033.
- DUPERREX Matthieu, DUTRAIT François, « Qu'est-ce qu'un monstre? », *Enfances & Psy*, 2011/2 (n° 51), p. 17-24. DOI : 10.3917/ep.051.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2011-2-page-17.htm>
- FISCHER Jean-Louis, « Tératologie. Quand le monstre devient objet de science », *Revue de la BNF*, 2018/1 (n° 56), p. 50-57. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2018-1-page-50.htm>
- FOUCART Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, 2010/2 (n° 24), p. 45-61. DOI : 10.3917/pp.024.0045. URL : <https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2010-2-page-45.htm>
- DUPRAT Annie, « Beautés monstres. Curiosités, prodiges et phénomènes », *Sociétés & Représentations*, 2009/2 (n° 28), p. 227-232. DOI : 10.3917/sr.028.0227. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2009-2-page-227.htm>
- GARLAND-THOMSON Rosemarie, « 3. Du prodige à l'erreur : les monstres de l'Antiquité à nos jours », dans : Nicolas Bancel éd., *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*. Paris, La Découverte, « Poche/Sciences humaines et sociales », 2004, p. 38-48. URL : <https://www.cairn.info/zoos-humains--9782707144010-page-38.htm>
- HOQUET Thierry, « Adieu les monstres, vivent les mutants », *Critique*, 2006/6 (n° 709-710), p. 479-481. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2006-6-page-479.htm>
- LAUGEE Thierry, RENNEVILLE Marc, « Parmi les monstres », *Revue de la BNF*, 2018/1 (n° 56), p. 7-13. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2018-1-page-7.htm>
- MARGAT Claire, « Bataille et Sartre face au dégoût », *Lignes*, 2000/1 (n° 1), p. 197-205. DOI : 10.3917/lignes1.001.0197. URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2000-1-page-197.htm>

- MARGAT Claire, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *Ethnologie française*, 2011/1 (Vol. 41), p. 17-25. DOI : 10.3917/ethn.111.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2011-1-page-17.htm>
- MARTIN-LAVALD Virginie, « Le monstre : une altération esthétique pour penser l'humain », *Topique*, 2013/1 (n° 122), p. 83-91. DOI : 10.3917/top.122.0083. URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2013-1-page-83.htm>
- MARTINEZ Aurélie, « L'Anatomie monstrueuse dans l'art contemporain », *Corps*, 2008/1 (n° 4), p. 99-104. DOI : 10.3917/corp.004.0099. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2008-1-page-99.htm>
- MATHELIN Séverine, « Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact* », *Essaim*, 201 2/2 (n°29), p173-176. DOI 10.3917/ess.029.01 73
- MENES Martine, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004/2 (no 56), p. 21-24. DOI : 10.3917/lett.056.0021. URL : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm>
- PARAVICINI BAGLIANI Agostino, « Démembrement et intégrité du corps au XIIIe siècle », *Terrain* [En ligne], 18 | mars 1992, mis en ligne le 02 juillet 2007, consulté le 11 avril 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3028> ; DOI : 10.4000/terrain.3028
- POUS G, *Thérapie corporelle des psychoses* L'Harmattan, 1995, Consulté le 6 juin 2017
- RAIMBAULT Ginette, « Morceaux de corps en transit », *Terrain* [En ligne], 18 | mars 1992, mis en ligne le 02 juillet 2007, consulté le 11 avril 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3027> ; DOI : 10.4000/terrain.3027
- REGNAULD Hervé, « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes », *Chimères*, 2012/1 (N° 76), p. 195-204. DOI : 10.3917/chime.076.0195. URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-1-page-195.htm>
- SAUDRAIS Anthony, « Jean Clair, *Hubris: la fabrique du monstre dans l'art moderne: homoncules, géants et acéphales* », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 06 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/5565>
- SELEN ANSEN-LALLEMAND, « Esthétique de l'informe dans le Septième Art : émergence et invention d'un corps critique », *Marges*, 04 | 2005, 69-83.
- SLATMAN Jenny, L'imagerie du corps interne, *Methodos* [En ligne], 4 | 2004, mis en ligne le 9 avril 2004, consulté le 6 juin 2017. URL : <http://methodos.revues.org/133>; DOI : 10.4000/methodos.133
- « De Barnum à *Freaks*. Le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine », *Revue de la BNF*, 2018/1 (n° 56), p. 80-91. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2018-1-page-80.htm>

Sites internet et documents web :

Exposition « *Chef-d'œuvre* »/fragment ?, Dossier pédagogique en ligne, Centre Pompidou-Metz, 2010-2011

<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/monstres-esthetique/> Consulté le 5 juin 2017

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01018104/document>

L'image du corps en psychanalyse, Pascal COUDERC, URL : <http://www.boulimie.comsinformerdossiers-du-moislimage-du-coprs-en-psychanalyse>

<https://unmondemoderne.wordpress.com/2011/12/12/gout-et-degout-lart-peutil-tout-montrer/>

<http://www.multitudes.net/batailler/>

<https://www.patriciapiccinini.net/>

<http://www.paynesculptures.com/>

<http://jasonbriggs.com/>

<http://www.ekac.org/larttransgenique.html>

https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1972_num_25_4_3307

Vidéos et films :

https://www.youtube.com/watch?v=BWua_L-x7Qk (Elephant Man / Joseph Merrick - Mythe et Réalité)

<https://www.dailymotion.com/video/xd0mlk> (Pierre Ancet)

<https://www.youtube.com/watch?v=lq9jY5ILN8c> (Axolot #11 : Freakshow)

Elephant Man, David Lynch, Film, Drame, 2h4min, 1890.

La monstrueuse parade (Freak), Tod Browning, Film, Drame, 1h30min, 1932.

Freakshow, American Horror Story, série télévisée, saison 4, 13 épisodes, 2014.

La caravane de l'étrange (Carnival), créée par Daniel Knauff, série télévisée, 24 épisodes, 2003.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Introduction

Page 7 : Marion Rascagnères, *Ce qui me regarde*, 2013, Installation, Technique mixte, Lycée Bossuet Condom
Photographie de Marion Rascagnères.

Sans titre 1 (série Poupons), novembre 2015, Installation, Technique mixte. Photographie de Marion Rascagnères

Page 8 : A gauche : *Sans titre (Freaks)*, octobre 2016, Sculpture, bandes plâtrées, drap, laine et clous.

A droite : *Origine*, octobre 2015, Sculpture, bandes plâtrées. Photographie de Marion Rascagnères.

Page 8 : *Faire corps* (série de trois sculptures) mars/avril 2016, Sculpture, Plâtre. Photographie de Marion Rascagnères.

Page 10 : *Sans titre n°1 (Série M)*, novembre 2016, Sculpture, Plâtre. Photographie de Marion Rascagnères.

I - FRAGMENTER – MOULER – RÉASSEMBLER : PLASTICITÉS ET ÉMERGENCES D’UN CORPS AUTRE

Page 13 : *Corps suspendus*, 2014, installation. Moulage en plâtre, technique de l’empreinte sur visage. Photographie et retouche de Marion Rascagnères.

Page 14 : Moule en bandes plâtrées d’un visage, servant à prendre sa forme par contact. Il s’agit de la première étape du processus de l’empreinte. Photographie de Marion Rascagnères.

Marion RASCAGNERES, *Corps suspendus*, 2014, Installation, moulage en plâtre, technique de l’empreinte sur visage. Photographies de Marion Rascagnères.

A gauche le moule en bandes plâtrées, au milieu le tirage en plâtre (le positif), à droite le moule après le démoulage (le négatif).

Page 16 : Marcel DUCHAMP, *Torture-morte*, 1959, mouches artificielles collées sur plâtre peint, boîte en bois et verre, 29,5x13,4x10,3 cm, Paris, MNAM

Source : <https://www.centrepompidou.fr/>

Page 17 : Marcel DUCHAMP, *With my tongue in my cheek*, 1959, Plâtre, crayon sur papier monté sur bois, 25x1 x5,1cm
Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cAb4Lz/rdLkK4R>

Page 20 : Expérience empreinte, 2016, plâtre, réalisée aux beaux arts de Toulouse durant un stage dans l'atelier moulage (ISDAT). Photographie : Marion Rascagnères.

Page 21 : Marion RASCAGNERES, *Corps suspendus*, 2014, Installation. Moulage en bandes plâtrées et tirages en plâtre. Photographie de Marion Rascagnères.

Page 22 : Marion RASCAGNERES, *Sans titre (Freak)*, octobre 2016, Sculpture. Bandes plâtrées, drap, couture et clous. Photographie : Marion Rascagnères.

Marion RASCAGNERES, *Origine*, octobre 2015, sculpture, bandes plâtrées. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 24 : Ex-voto anatomiques, Anciens ex-voto italiens et français 1800-1900, Feuille d'argent ou de cuivre argenté
Source de l'image : <http://www.amber-ambre-inclusions.info/nuova%20medicina%20popolare.htm>

Page 25 : Ex-voto anatomiques, Sanctuaire, Italie. Ex-voto en pierre.
Source de l'image : <https://fr.pinterest.com/pin/81487074487229351/>

Page 26 : Ex-voto anatomiques, Eglise de Bonfim, Brésil, Ex-voto en cire suspendus.

Page 27 : Ex-voto anatomiques, Ancient Corinth Votive Offerings from Asklepion, Ex-voto en terre cuite.

Page 28 : Ex-voto anatomiques, Eglise de Bonfim, Brésil, Ex-voto en cire suspendus.
Source de l'image : <http://musiquesvoyages.centerblog.net/629-eglise-de-bonfim-les-ex-voto>,

Page 32 : Marion RASCAGNERES, *Exp. Cire 2*, mai 2017, Sculpture, Cire et cheveux. Photographies de Marion Rascagnères.

Page 33 : Cire anatomique. Clemente Susini. (Célèbre céroplasticien de l'école florentine La Specola) Moulage en cire teintée, échelle humaine, non signé, non daté. Florence, Musée la Specola.

Page 36 : Modèles en cire anatomique (visages), Fontana. Cires anatomiques de pathologies en dermatologie
Source de l'image : <http://www.tomolis.com/anatomie/index.php/cires-anatomiques-de-pathologies-en-dermatologie-fontana/>

Page 37 : Moulage anatomique, plâtre, Fontana, Modèle anatomique de pathologies en dermatologie
Source de l'image : <http://www.tomolis.com/anatomie/index.php/cires-anatomiques-de-pathologies-en-dermatologie-fontana/>

Page 46 : *L'évidence éternelle*, René MAGRITTE , 1948, huile sur cinq toiles contrecollées sur bois, 22 x 12 cm, 19 x 24 cm, 27 x 19 cm, 22 x 16 cm, 22 x 12 cm.

Source de l'image : Paul ARDENNE *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, éd. Du Regard, 2001

Page 48 : *Abattis*, Bras droit, Auguste RODIN (1840-1917), vers 1890-1900, Plâtre, H.2,5cm ; L.13cm ; P.3,4cm, S.4650 à S.4654, musée Rodin.

Page 49 : Marion RASCAGNERES, *Hétérotopie 2*, décembre 2016, Sculpture. Latex, peinture, faux ongles et cheveux synthétiques. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 50 : Marion RASCAGNERES, *Hétérotopie 1*, décembre 2016, Sculpture. Plâtre, cheveux naturels, poils pubiens et vernis à ongles. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 51 : Robert Gober, *Sans titre*, 2014, mixte media
Source de l'image : google image

Page 52 : Auguste RODIN, *Abattis : bras, main et os, plâtre, terre cuite*, sans date. Paris, Musée Rodin. Source : Rodin, l'exposition du centenaire au Grand Palais, Dossier de *l'art*, n°248, Dijon, éd. Faton, 2017

Page 53 : *Rognon rose*, Céline CADAUREILLE, 2006, Résine et coussin en soie, 63 x 63 x 27 cm
Source de l'image : <http://celinecadaureille.fr/>

Page 55 : *Metaflora (Twin Rivers Mouth)*, Patricia PICCININI, 2015 Silicone, bronze, fibreglass, human hair 150cm H x 32 x 34cm.
Source de l'image : www.patriciapiccinini.net/

Page 57 : Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°1 (Série M.)*, novembre 2016, Sculpture, Plâtre. Photographies de Marion Rascagnères.

Page 58 : Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°1 (Série M.)*, novembre 2016, Sculpture, Plâtre. Photographies de Marion Rascagnères.

Page 59 : Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°2 (Série M.)*, février 2017, Sculpture, Plâtre. Photographies de Marion Rascagnères.

Page 60 : Jon Beinart, *Toddlerpede*, 2006, série, sculpture, mixte média.
Source de l'image : <http://jonbeinart.com/gallery/toddlerpede-sculptures/>

Page 61 : Hans BELLMER, Maquette pour « *Les jeux de la poupée* » 1938, mixte média.
Source de l'image : *Hans Bellmer Anatomie du désir*, sous la direction d'Agnès DE LA BEAUMELLE, Paris, Ed..Gallimard/Centre Pompidou, 2006

Page 62 : Hans BELLMER, « *Fur Ilse* », 1936, mixte média. Source : *Hans Bellmer Anatomie du désir*, sous la direction d'Agnès DE LA BEAUMELLE, Paris, Ed..Gallimard/Centre Pompidou, 2006

Page 62 :Hans BELLMER, *Le jeu de la poupée*, 1949, mixte média.

Source de l'image : *Hans Bellmer Anatomie du désir*, sous la direction d'Agnès DE LA BEAUMELLE, Paris, Ed..Gallimard/Centre Pompidou, 2006

Page 65: *Le monstre de Ravenne (image populaire allemande)*.

Source de l'image : Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, éd. Klincksieck, 1973

Page 66: *Monstre complexe qui serait né en 1512*.

Source de l'image : Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, éd. Klincksieck, 1973

Page 67: Marion RASCAGNERES, *Origine*, octobre 2015, sculpture, bandes plâtrées. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 68 :*L'Homme qui marche*, RODIN, 1907. Paris musée Rodin , Revue : N°248 Dossier de l'art, *Rodin, l'exposition du centenaire au Grand Palais*, ed. Faton, Dijon, 2017

Page 69:*Torse de l'Homme qui marche*, RODIN, avant 1887. Plâtre, H.53 ; L.27 ; P.15cm. Paris musée Rodin

Revue : N°248 Dossier de l'art, *Rodin, l'exposition du centenaire au Grand Palais*, ed. Faton, Dijon, 2017

Page 70 : *Journée Portes Ouvertes, Université Toulouse Jean Jaurès*, 2017, Mise en espace des sculptures, plâtre et socle en bois. Photographie de Marion Rascagnères.

II – LE MONSTRE : UN MAUVAIS GENRE

Page 78 : *Relation présumée entre la monstruosité et la cosmologie, d'après Paré*.

Source : image issu de *l'Encyclopédie du monstre* de Martin Monestier, éd. Le cherche midi, 2007, p.27.

Page 91: John Douglas, né en 1869, surnommé l' « Indescriptible », issu de *l'Encyclopédie du monstre* de Martin Monestier, éd. Le cherche midi, 2007.

Page 92 : Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°1 (Série M.)*, novembre 2016, Sculpture, Plâtre. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 93 : Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°2 (Série M.)*, février 2017, Sculpture, Plâtre. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 95: Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°3 (Série M.)*, février 2019, Sculpture, Plâtre. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 97 : Alessandro Boezio, DECIDITE, 2013, white ceramic coating, 38x24x20h cm, Sculpture

Source de l'image : <https://www.chambre237.com/lanatomie-humaine-selon-alessandro-boezio/>

Page 98 : Sans titre, Alessandro Boezio, céramique, sculpture

Source de l'image : <https://www.chambre237.com/lanatomie-humaine-selon-alessandro-boezio/>

Page 102: Laura Cinti, *Cactus Projet*, 2002, Cactus et poils humains. Travail transgénique qui crée des cactus à poils humains à la place des épines, grâce à l'insertion de gènes Kératiniques dans le génome du cactus

Page 105: *Le transporteur*, Patricia Piccinini, 2012 , silicone, fibre de verre, cheveux humains et animaux, 170cm H x 115cm x 75

Source de l'image : <https://www.patriciapiccinini.net>

Page 107: Jake et Dinos Chapman, *To be titled*, 1997. Courtesy Galerie Daniel Templon, Paris.

Page 110: Marion Rascagnères, *Expérience sein percé 1*, série, plâtre et piercing, socle, 2018. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 111: Marion Rascagnères, *Expérience sein percé 2*, série, plâtre et piercing, coussin en latex sur socle, 2018 Photographie : Marion Rascagnères.

Page 113: Orlan lors d'une performance.

Source de l'image : google image.

Page 115: Rebecca Horn, *Finger Gloves*, 1972, tissu, bois et métal

Source de l'image : google image.

Page 118: Stelarc, *Handswriting*, (writing one word simultaneously with three hands), Maki Gallery, Tokyo, 1982.

Page 119: Stelarc, *Exoskeleton*, 2003, machine de 600kg.

Page 120: Marion Rascagnères et Jimmy Ruiz (FACTORY-10.18), *Sans titre*, commencé en 2017, métal, plastique, latex, béton, 40 cm de hauteur.

Page 121: Marion Rascagnères et Jimmy Ruiz (FACTORY-10.18), *Sans titre*, commencé en 2017, métal, plastique, latex, béton, 40 cm de hauteur.

Page 122: Marion Rascagnères, *Programmation 1*, 2019, poupon, ordinateur arduino, servomoteur, batterie externe et led, posé sur un coussin en latex. Avec l'aide de Guilhem de Gramont, UT2J.

Page 123: Marion Rascagnères, *Programmation 1*, 2019, poupon, ordinateur arduino, servomoteur, batterie externe et led, posé sur un coussin en latex. Avec l'aide de Guilhem de Gramont, UT2J.

III - ESTHÉTIQUE DU MONSTRUEUX, DE LA MONSTRUOSITÉ

Page 131: *Hétéradelphe*, janvier 2019, sculpture, textile, latex et cheveux, dimensions variables. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 132: Célosomien

Source de l'image : google image.

Page 135: Musée Vrolik, Amsterdam, 2019, volonté de garder l'anonymat pour le crédit photo.

Page 136: Musée Vrolik, Amsterdam, 2019, crédit photo Anonyme.

Page 138: *Expérience bOCAUX 2*, février 2019, installation sculpturale, sécrétions corporelles et artefacts, dimensions variables. Photographies: Marion Rascagnères.

Page 139: *Expérience bOCAUX 3*, 11 avril 2019, installation, sécrétions corporelles et artificielles, dimensions variables, Le Printemps Étudiants, UT2J (31). Photographie : Marion Rascagnères.

Page 140: Marion RASCAGNERES, *Ars Memoriae*, sculpture, février 2018, bois et résidus corporels. Exposition Master Carma, *Ars Memoriae*, janvier 2018, La Fabrique, Toulouse, UT2J.

Page 144: Marion RASCAGNERES, *Sans titre (Main-Homard)*, sculpture, 2018, plâtre latex et faux ongles. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 144: Photographie d'une famille atteinte d'ectrodactylie

Source de l'image : google image

Page 147: Jason Briggs, *Angel*, porcelaine, cheveux, vernis à ongles. (Base: soie, culotte.) 2012.

Page 149: Jonathan Payne, série *Fleshlettes*, sculpture

Source de l'image : <http://jasonbriggs.com/explanation/>

Page 150: Jonathan Payne, série *Fleshlettes*, sculptures, 3x3x5 cm chacune.

Source de l'image : <http://jasonbriggs.com/explanation/>

Page 151 : Marion Rascagnères, *Expérimentation contamination 2*, installation, février 2019, Crin de cheval. Journée Portes Ouvertes, UT2J. Photographie: Marion Rascagnères.

Page 154: Marion RASCAGNERES, *Ce qui me regarde*, 2013, installation in situ, Lycée Bossuet (Condom 32), technique mixte, matériaux de récupération. Photographies: Marion Rascagnères.

Page 156: Marion RASCAGNERES, *Poupée Vaudou*, 2015, poupée pour performance, matériaux divers, 1m. Photographie: Marion Rascagnères.

Page 156: Marion RASCAGNERES, *Sans titre 1 (série Poupons)*, Installation , décembre 2015, Technique mixte. Photographies: Marion Rascagnères.

Page 157: Marion RASCAGNERES, *Expérimentation*, Installation au sol , 2015, Technique plâtre et cheveux. Photographies: Marion Rascagnères.

Page 157: Marion RASCAGNERES, *Sans titre 2*, décembre 2016, sculpture, latex, peinture, faux ongles et cheveux synthétiques.

Page 159: Marion Rascagnères, *Expérimentation contamination 2*, installation, février 2019, Crin de cheval. Journée Portes Ouvertes, UT2J. Photographie: Marion Rascagnères.

Page 161: Marion RASCAGNERES, *Hétéradelphe*, janvier 2019, sculpture, textile, latex et cheveux, dimensions variables. Journée Portes Ouvertes, UT2J. Photographie: Marion Rascagnères.

Page 163 : Marion RASCAGNERES, *Sans titre 3 (Série M)*, sculpture, 2019, plâtre et *Hétéradelphe*, sculpture, 2019, latex, tissu et cheveux.
Marion RASCAGNERES, *Sans titre 3 (Série M)*, sculpture, février 2019, plâtre. Photographies: Marion Rascagnères.

Page 167 : Marion RASCAGNERES, *Freaks – anomalies anatomiques (série Poupons)*, avril 2015, Poupons, tissu, fil de fer, épingles à nourrice et clous. Photographies: Marion Rascagnères.

Page 169 : Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°2 (Série M.)*, février 2017, Sculpture, Plâtre. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 171 : Marion RASCAGNERES, *Sans titre n°2 (Série M.)*, février 2017, Sculpture, Plâtre. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 172 : Marion RASCAGNERES, *Expérience sein percé 1*, série, plâtre et piercing, coussin en latex sur socle, 2018. Photographie : Marion Rascagnères.

Page 173 : Marion Rascagnères, *Expérimentation contamination 2*, installation, février 2019, Crin de cheval. Journée Portes Ouvertes, UT2J. Photographie: Marion Rascagnères.

Page 173 : Marion RASCAGNERES, *Sans titre*, socle et fragments de doigts, 2017, soutenance juin 2017, UT2J. Photographie: Marion Rascagnères.

Page 174 : Marion RASCAGNERES, Exposition soutenance 2017, sculptures, socles, sol et suspension, UT2J. Photographie: Marion Rascagnères.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	p.5
Avant-propos	p.6
Introduction	p.9

I- FRAGMENTER – MOULER – ASSEMBLER : PLASTICITÉS ET ÉMERGENCE D'UN CORPS, AUTRE.

1) UNE « RESSEMBLANCE » PAR CONTACT, UNE « RESSEMBLANCE » ORGANIQUE	p.12
1.1 <i>L'empreinte comme corps, surface comme peau, outil de procréation : l'expérience du corps vécu.</i>	p.12
1.2 <i>Le corps « empreinté ».</i>	p.21
1.3 <i>Substrat corporel et corporéité : l'ex-voto comme relique d'un corps.</i>	p.23
1.4 <i>Modèles anatomiques : l'intention d'une ressemblance.</i>	p.33
2) FRAGMENTATION ET/OU MORCELLEMENT DU CORPS	p.40
2.1 <i>La relique : reste d'un corps entre corporalité et corporéité.</i>	p.42
2.2 <i>« Le corps en morceaux », le corps morcelé.</i>	p.43
2.3 <i>Le fragment comme corps autonome.</i>	p.47
3) DÉCONSTRUIRE POUR RECONSTRUIRE	p.56
3.1 <i>Fragmenter, assembler et reconfigurer : émergence d'une possible anatomie.</i>	p.56
3.2 <i>L'assemblage : bricolage ou création ?</i>	p.64
4) EXPOSER LE CORPS : UNE EXHIBITION AU SEIN D'UN ESPACE IMAGINAIRE ET SENSIBLE INVESTI	p.70
4.1 <i>« Le corps en vitrine » : désir d'exposer le corps entre art et science.</i>	p.71

II - LE MONSTRE : UN MAUVAIS GENRE

1) LE CORPS HORS-NORME : LE MONSTRE	p.75
1.1 <i>Les origines du monstre.</i>	p.75
1.2 <i>Une « classification » du monstre.</i>	p.81
2) VOLONTÉ DU CORPS ENTRE ART ET SCIENCE	p.91
2.1 <i>Fabriquer le monstre : de la tératologie au corps plastique.</i>	p.91
2.2 <i>Le champ des possibles corporéités : le devenir-monstre des corps modifiés.</i>	p.100
• <i>Le bio-art</i>	p.102
• <i>Incorporation : de la greffe à la prothèse bionique</i>	p.108
• <i>Le post-humain</i>	p.116

III - ESTHÉTIQUE DU MONSTRUEUX ET DE LA MONSTRUOSITÉ

1) LA RÉCEPTION FACE AU MONSTRE	p.124
1.1 <i>L'expérience troublée du corps propre au sein d'un monstrueux.</i>	p. 124
1.2 <i>Le monstrueux /la monstruosité révèle l'envers organique du corps.</i>	p.133
2) L'INFORME ET CE QU'IL NE FAUT PAS VOIR : LES LIMITES DE LA PERCEPTION SENSIBLE	p.142
2.1 <i>L'informe.</i>	p.143
2.2 <i>Perception menaçante de la forme.</i>	p.150
3) OBSCÉNITÉ DES MATÉRIAUX	p.153
3.1 <i>Présences organiques : fluides corporels et téguments.</i>	p.153

3.2 <i>Génitalité et dégoût.</i>	p.160
3.3 <i>Le dégoût.</i>	p.164
4) LA VERTICALITÉ ESTHÉTIQUE	p.166
4.1 <i>Anormalité : un espace autre.</i>	p.166
4.2 <i>Détourner le socle.</i>	p.170
Conclusion	p.175
Bibliographie	p.180
Table des illustrations	p.186
Table des matières	p.194

