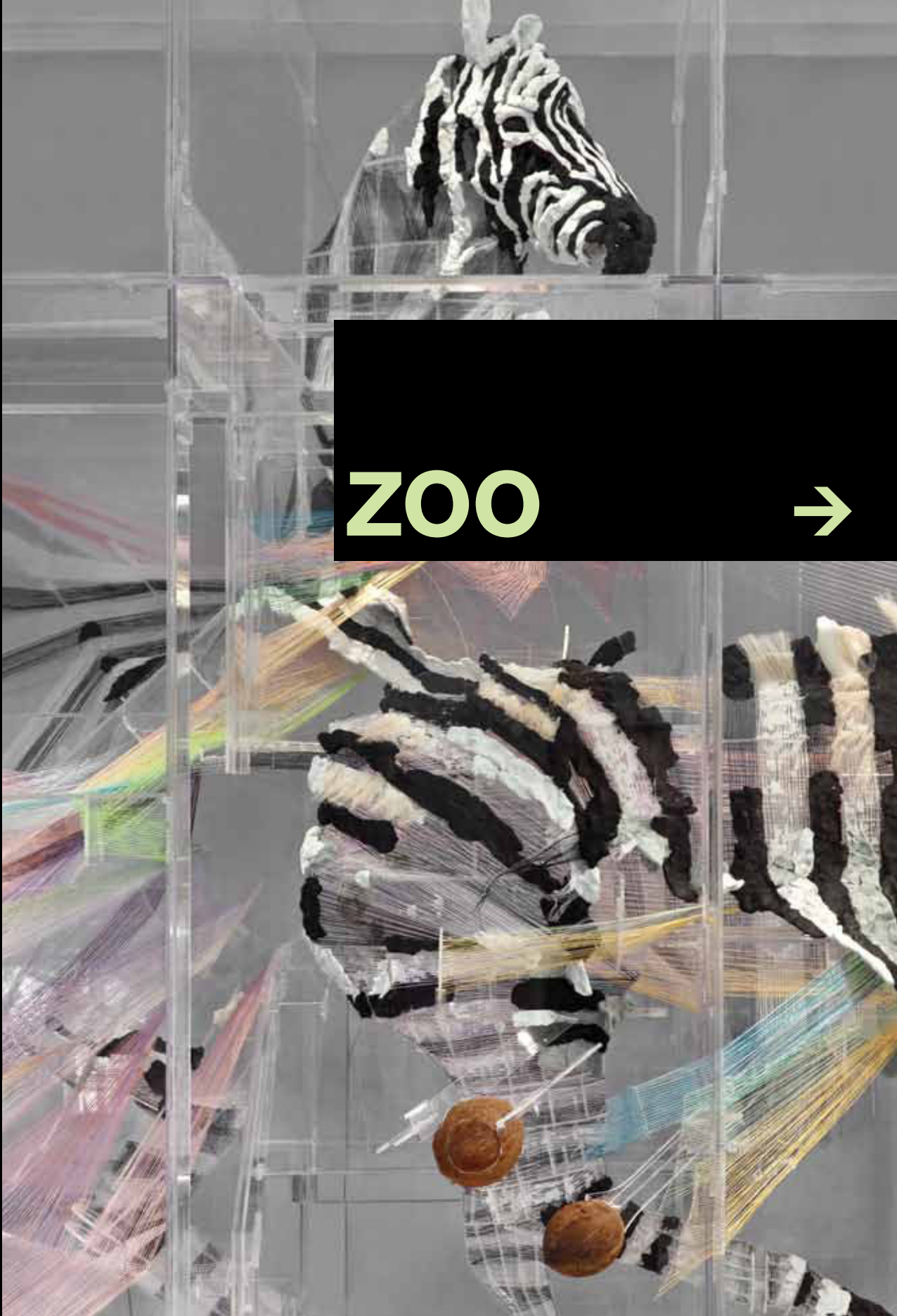


The image is a complex collage. At the top, a zebra's head is shown in profile, facing right, with its characteristic black and white stripes. Below this, a large black rectangular box contains the word "ZOO" in a bold, lime-green, sans-serif font, followed by a white arrow pointing to the right. The background of the entire image is a dense, layered composition of various elements. There are several zebra heads, some appearing as if they are part of a larger, more abstract form. The lower half of the image is dominated by a large, dark, textured shape that resembles a zebra's head, but it is overlaid with numerous thin, colorful lines and brushstrokes in shades of yellow, green, blue, and pink. At the bottom, there are two small, brown, circular objects that look like lollipops or small fruits, each with a thin stick or stem. The overall effect is one of a busy, multi-layered visual experience that combines naturalistic elements with abstract art.

ZOO



MARIE FRASER

Avec la collaboration de

DOMINIQUE ALLARD, JULIE-ANN LATULIPPE

et **FRANÇOIS LETOURNEUX**

Du 24 mai au 3 septembre 2012
Musée d'art contemporain de Montréal

Zoo

Cette publication accompagne l'exposition présentée au
Musée d'art contemporain de Montréal du 24 mai au 3 septembre 2012.

Commissaires : Marie Fraser et François LeTourneau
Coordonnatrice de l'exposition : Marjolaine Labelle
Recherche/typologie : Dominique Allard et Julie-Ann Latulippe
Documentation biographique : Élane Bégin

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves en français : Olivier Reguin
Lecture d'épreuves en anglais : Susan Le Pan
Traduction : Marcia Couëlle, Donald Pistolessi, Judith Terry
Recherche bibliographique des citations anglaises : Judith Terry
Conception graphique : Réjean Myette, Fugazi
Impression : Acme Direct

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État
subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la
Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation financière
du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2012

Dépôt légal : 2012
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Prêteurs

Collections particulières : monsieur François Odermatt ; madame Julia et
monsieur Gilles Ouellette ; Musée des beaux-arts du Canada ; Vancouver
Art Gallery

Remerciements particuliers

Andrea Rosen Gallery, New York ; Anton Kern Gallery, New York ;
AW Asia et Larry Warsh, New York ; Barbara Gladstone Gallery, New York ;
Catriona Jeffries Gallery, Vancouver ; Free Agent Media ; Galleri Nicolai
Wallner, Copenhague ; Galleria Giò Marconi, Milan ; Galeria Toni Tapiés,
Barcelone ; Greene Naftali, New York ; Hauser & Wirth, Londres et Zurich ;
Jessica Bradley Art + Projects, Toronto ; Laroche Joncas, Montréal ;
Marian Goodman Gallery, New York ; Susan Hobbs Gallery, Toronto ;
Tanya Bonakdar Gallery, New York ; The Pace Gallery, New York ;
Yvon Lambert, Paris ; Zach Feuer Gallery, New York.
Et Richard Gagnier, chef du service de la restauration, Musée des beaux-
arts de Montréal

La recherche des citations de la Typologie a été réalisée dans le cadre
d'une subvention du Fonds de recherche sur la société et la culture.

L'éditeur s'est efforcé de retrouver les titulaires des droits d'auteur des
œuvres littéraires et visuelles n'appartenant pas au domaine public.
Toute erreur, précision ou omission peut nous être communiquée en
écrivant à l'adresse suivante : Musée d'art contemporain de Montréal,
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5. Nous
nous assurons d'en faire état ou d'apporter les corrections nécessaires
dans toute éventuelle réimpression de cette publication.

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Fraser, Marie, 1962-

Zoo

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de
Montréal du 24 mai au 3 sept. 2012.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-25300-5

1. Animaux dans l'art - Expositions. 2. Relations homme-animal dans
l'art - Expositions. 3. Nature dans l'art - Expositions. I. Musée d'art
contemporain de Montréal. II. Titre.

N7660.F72 2012 704.9/43207471428 C2012-940817-4F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de
représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous
les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage,
par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique,
en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans
l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal,
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5.
www.macm.org

Photographie

Didier Barroso : p. 112-113
John Berens : p. 128-129
Jessica Eckert : couv., p. 82-83
Marti Gasull : p. 190
Toni Hafkenscheid : p. 152-154
Guy L'Heureux : p. 80-81, 84-85, 116-119, 191
Jason Mandella : p. 126-127
Scott Massey : p. 144-149, 155, 158-159, 166-167
Ai Weiwei Studio : p. 68-77
Enzo Velo : p. 162-163
Jean Vong : p. 182-183, 186-187
Ellen Page Wilson, avec l'aimable permission de The Pace Gallery : p. 178-179
Guillaume Ziccarelli : p. 136-137

Avec l'aimable permission de Astrup Fearnley Collection : p. 140-141
© MBAC : p. 132-133

Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
www.abcartbooksCanada.com
info@abcartbooksCanada.com

Collection Loto-Québec partenaire principal
du Musée d'art contemporain de Montréal

TABLE DES MATIÈRES

4 AVANT-PROPOS

Paulette Gagnon

7 INTRODUCTION

Marie Fraser

François LeTourneur

11 TYPOLOGIE

Dominique Allard, Marie Fraser
et Julie-Ann Latulippe

14 I. LE VIVANT

18 II. L'HUMAIN

23 III. L'ANIMAL

26 IV. LE MYTHE

28 V. L'ANTHROPOMORPHISME

34 VI. LE MONSTRE

40 VII. LA CLASSIFICATION

45 VIII. L'ÉVOLUTION

52 IX. LE ZOO

55 X. LE MUSÉE

59 BIBLIOGRAPHIE

65 ZOO

Présentation des artistes
par François LeTourneur

66 Ai Weiwei

78 David Altmejd

86 Shary Boyle

94 Mark Dion

106 Nathalie Djurberg

110 Jason Dodge

114 Trevor Gould

120 Renée Green

124 Rachel Harrison

130 Mona Hatoum

134 Pierre Huyghe

138 Matthew Day Jackson

142 Brian Jungen

150 Liz Magor

160 Ugo Rondinone

164 Kevin Schmidt

168 David Shrigley

176 Kiki Smith

180 Haim Steinbach

188 Jana Sterbak

192 TRANSLATIONS

193 FOREWORD

194 INTRODUCTION

195 TYPOLOGY

215 BIBLIOGRAPHY

217 THE ARTISTS

238 LISTE DES ŒUVRES

AVANT-PROPOS

L'image d'une nature de caractère historique s'impose maintenant de toutes parts, selon Hubert Reeves, et la nature sous toutes ses formes a depuis longtemps constitué l'un des thèmes privilégiés de l'art. Et nous ne pouvons parler de notre rapport au monde animal sans parler de notre expérience face à la nature. Car l'apparition de l'être humain dans l'évolution biologique n'est-elle pas considérée comme un événement remarquable? On a toujours affirmé que le langage contribue à la différence entre l'humain et l'animal. Si le langage recèle des distinctions, des richesses et des subtilités que la simple raison logique ou la communication animale ne permettent pas de saisir, il est devenu un moyen de connaître le monde, impliquant un jeu de relations complexes entre les interlocuteurs. Ludwig Wittgenstein enseigne que le langage est en fait constitué d'une multiplicité de « jeux » ayant chacun ses règles propres, ce qui conduit à investir les domaines de l'éthique et de l'esthétique en analysant les façons que nous avons d'exprimer notre pensée.

Par opposition à l'animal qui se caractérise par l'instinct, l'être humain doué de langage se définit par l'intelligence, la sociabilité et le travail. Celui-ci étant l'être le plus évolué du règne animal, il existe une opposition entre lui et l'animal, et cette opposition se retrouve, au reste, dans l'histoire des idées. La diversité historique et géographique des cultures a amené les anthropologues à se questionner sur l'humanité, en s'intéressant au fait culturel, pour ne pas ramener l'espèce à une simple branche de la zoologie. Cela a permis d'enrichir notre idée de l'humain, du non-humain et du post-humain, car, dit-on, l'anthropologie ne peut se passer de la philosophie. Kant insiste sur le fait qu'une anthropologie n'est possible que si elle tient compte de la

liberté et de la perfectibilité humaines afin de nous instruire de l'état réel du monde naturel, et pose la question : l'animal serait-il alors ce qui n'est pas humain en l'homme ? Descartes pousse plus loin l'opposition en faisant de l'animal un pur mécanisme et en réservant à l'humain seul la pensée. Dans *Du contrat social*, de 1762, Jean-Jacques Rousseau expose clairement que les fondements du passage d'un état de nature à un état social ont des conséquences sur la conduite humaine et doivent être compris comme un bouleversement total de l'être. Mais la réflexion issue de l'écologie comme étude de l'équilibre naturel nous rappelle que la connaissance de la nature ne nous donne pas seulement la conscience du pouvoir de l'humain, mais aussi celle de ses limites, selon Hans Jonas. De là, la nécessité de parcourir les alternatives fondées sur la dynamique du vivant, basées sur une nouvelle éthique de vie qui appelle à l'éveil des consciences individuelles et des initiatives collectives. Car l'humain est lié à la planète et aux autres formes de vie selon un équilibre symbiotique, et de plus il est reconnu comme « la plus vorace de toutes les créatures » (Hannah Arendt) qui agit sur la nature.

De son côté, l'artiste contemporain de cette exposition intitulée *Zoo*, loin de reproduire ce qui existe déjà, se livre à une activité esthétique, et cette activité plutôt codifiable serait un moyen nécessaire, au-delà des limites rencontrées par le langage et le raisonnement, pour dépeindre les problématiques engageant le monde animal en rapport avec l'art contemporain. Le Musée a voulu se pencher sur cette thématique en exposant les points de vue de vingt artistes québécois, canadiens et internationaux. Et quelles que soient leurs œuvres présentées dans le cadre de *Zoo*, elles témoignent toutes de cette volonté de réflexion sur nos rapports au monde. Ces œuvres évoquent et matérialisent les questionnements relatifs à notre expérience et à notre connaissance de la nature et du monde animal. Le contenu de l'exposition est bien loin d'en inventorier toutes les significations mais tente d'en dégager certains concepts qui, au-delà de la diversité, voire des contradictions apparentes de leurs différentes acceptions, donnent un aperçu, un repère substantiel et synthétique des rapports du monde animal avec l'art contemporain.

Qu'il me soit permis de remercier chaleureusement tous les artistes — Ai Weiwei, David Altmejd, Shary Boyle, Mark Dion, Nathalie Djurberg, Jason Dodge, Trevor Gould, Renée Green, Rachel Harrison, Mona Hatoum, Pierre Huyghe, Matthew Day Jackson, Brian Jungen, Liz Magor, Ugo Rondinone, Kevin Schmidt, David Shrigley, Kiki Smith, Haim Steinbach et Jana Sterbak — pour avoir participé à cette exposition, de même que les galeries qui leur sont associées. Ma reconnaissance s'adresse également aux nombreux prêteurs, institutions et collectionneurs qui ont eu l'amabilité de consentir à se départir de leurs œuvres pour le temps de cette exposition. Je désire souligner l'excellent travail de commissariat de Marie Fraser et de François LeTourneau qui ont su avec dextérité mettre en exposition le fruit de leurs recherches. Je remercie Dominique Allard et Julie-Ann Latulippe pour leur contribution au catalogue, de même que Marjolaine Labelle, adjointe à la conservation. Témoin de cette fascination

pour les formes actuelles de l'art animalier, le visiteur découvrira qu'il existe, dans cette présentation polymorphe de *Zoo* et selon la volonté des commissaires, un désir de transformer littéralement une partie du Musée en un parcours qui se rapproche du musée d'histoire naturelle ou même du bestiaire, grâce au contenu de l'exposition qui tend vers le «dispositif» où se mêlent les voix de figures contemporaines d'artistes de divers horizons pour une lecture partagée de *Zoo* et surtout pour mettre en œuvre des articulations ou actes de la pensée reliés à des systèmes de classement, de collectionnement et autres processus, englobant ou non la dimension du temps. L'art ne fait rien en vain.

Paulette Gagnon
Directrice

INTRODUCTION

On remarque depuis quelques années un intérêt particulier pour l'animal dans l'art contemporain. Cette attention relance les débats sur la tradition de l'histoire naturelle et sur notre rapport à la nature et à l'animal, marqué par des bouleversements écologiques sans précédent et par une réflexion critique sur la sauvegarde de la biodiversité. Intitulée *Zoo* et faisant référence à l'étude et à la représentation du monde animal, cette exposition collective internationale est l'occasion de remettre en question ce qui façonne notre expérience. Il est aussi bien connu que des institutions telles que les musées et les jardins zoologiques se servent de modèles similaires de représentation : le musée partage en effet avec le zoo un mode d'appréhension et d'organisation du monde par le biais de systèmes de classification, de collection et d'exposition.

La production artistique contemporaine s'est souvent engagée dans les mouvements de sensibilisation à l'état de plus en plus précaire de l'environnement. De nombreux artistes tentent également d'aborder ces problèmes dans une perspective plus large, en situant les débats non seulement au regard de l'hégémonie du système économique actuel, mais aussi dans l'histoire des idées, de la mythologie aux discours des sciences et de l'histoire naturelle. Si ces débats sont nombreux et multiples, une question demeure : parler de l'animal — ou de l'animalité —, c'est nécessairement parler du rapport que nous entretenons avec lui. Force est de reconnaître que ce que nous savons des animaux, c'est ce que l'histoire occidentale nous a appris sur eux.

L'intérêt pour l'animal dans cette exposition touche à plusieurs enjeux : épistémologiques, scientifiques, anthropologiques, institutionnels, économiques et juridiques. Depuis les mythes, qui proposent déjà une certaine articulation des relations

entre l'humain et l'animal, et jusqu'aux questions écologiques les plus urgentes, les exemples sont nombreux. Le recours à des figures mi-humaines mi-animales chez David Altmejd, Kiki Smith et Shary Boyle rappelle la dimension poétique de ces relations et repositionne le problème de l'anthropomorphisme. Les mises en scène comiques de David Shrigley, ou encore le comportement bestial et charnel qu'adoptent les êtres humains et les animaux dans les vidéos de Nathalie Djurberg, participent autrement de la vision anthropocentrique que la culture entretient encore aujourd'hui avec l'animal. Certains artistes explorent des représentations culturelles, analysent des phénomènes sociaux, remettent en question la dimension « construite » de ces discours et font ressortir la détermination idéologique sous-jacente à la production du savoir. Les références aux représentations zoologiques chez Trevor Gould et aux études naturalistes chez Mark Dion cherchent à déconstruire les interprétations culturelles du monde naturel. Les sculptures de Rachel Harrison, quant à elles, réinterprètent les stéréotypes culturels et anthropologiques habituellement utilisés pour décrire la relation entre l'humain et l'animal. Cette même relation est au cœur des pratiques sociales et des représentations convoquées dans les œuvres de Brian Jungen, où la peau de l'animal est exhibée comme un objet sculptural sur un congélateur agissant comme socle. Ugo Rondinone donne une image « refroidie » du monde naturel en reproduisant par moulage des oliviers provenant d'un village près de Naples. Liz Magor joue sur la limite entre le naturel et le manufacturé, le vrai et le faux, pour réfléchir, par exemple, sur l'idée de la nature comme lieu de refuge. Matthew Day Jackson incorpore la représentation du monde naturel dans des œuvres qui réinterprètent les grands thèmes de l'histoire politique américaine. L'apparition de la nature dans les travaux de Haim Steinbach fait ressortir le statut ambivalent d'un dispositif de présentation qui sert aussi bien la mise en valeur de la marchandise que l'objectivation de l'artefact muséologique.

Les relations entre l'humain et l'animal sont de tous ordres — utilitaires, affectives, symboliques —, et il devient parfois difficile d'en tracer les limites. C'est le cas par exemple de l'utilisation de la viande chez Jana Sterbak ou de certaines œuvres de Mona Hatoum qui peuvent évoquer des espaces de confinement ; ou encore, par voie de métaphore, des problématiques identitaires dont traite Renée Green. Si les œuvres sont l'occasion pour certains artistes de questionner notre rapport au monde animal, elles peuvent aussi, inversement, trouver dans la figure de l'animal la source d'une interrogation plus large sur notre rapport au monde : qu'il s'agisse de Jason Dodge qui dissimule des pierres précieuses dans le corps mort d'oiseaux rapaces ; de Kevin Schmidt qui filme, à travers le grillage d'un zoo, le comportement d'une meute de loups blancs qui rejettent l'un des leurs ; de Ai Weiwei qui repositionne les liens historiques de la culture chinoise avec l'Occident par la reprise des signes traditionnels du zodiaque ; ou de Pierre Huyghe qui cherche à « libérer » les systèmes de représentation, comme le font ses aquariums lorsqu'ils reconstituent une sorte de microcosme du vivant, où se joue librement, sous nos yeux, l'organicité de la vie.

Pour mettre en situation l'ampleur et la multiplicité des débats, nous avons choisi de présenter ici une typologie permettant de revenir sur les aspects fondamentaux de la distinction entre l'humain et l'animal telle qu'elle parcourt l'histoire naturelle, la philosophie, l'imaginaire et la science au cours des siècles. Loin de prétendre à une exhaustivité, c'est sous la forme de fragments, d'*exempla*, comme diraient les Anciens, que nous avons choisi d'aborder ces questions. Regroupant une soixantaine de citations d'auteurs qui ont été déterminants dans l'histoire des idées ou qui cherchent aujourd'hui à repositionner les fondements de cette réflexion, cette typologie s'étend du principe du vivant aux méthodes de classification et aux structures de représentation du monde animal par les mythes, les sciences naturelles, les zoos. Au lieu de nous lancer dans une analyse qui ne proposerait qu'un seul point de vue, cette « collection » de citations permet de reconsidérer l'ampleur et la complexité du conflit qui se joue entre l'humain et l'animal, d'en retrouver les origines et de montrer, comme l'affirme Giorgio Agamben dans *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, que ce conflit se « manifeste aujourd'hui avec une nouvelle et pressante gravité ».

Marie Fraser

Conservatrice en chef

François LeTourneux

Conservateur adjoint

TYPOLOGIE

DOMINIQUE ALLARD, MARIE FRASER
et JULIE-ANN LATULIPPE

- I. LE VIVANT
- II. L'HUMAIN
- III. L'ANIMAL
- IV. LE MYTHE
- V. L'ANTHROPOMORPHISME
- VI. LE MONSTRE
- VII. LA CLASSIFICATION
- VIII. L'ÉVOLUTION
- IX. LE ZOO
- X. LE MUSÉE

La division de la vie en vie végétale et vie de relation, organique et animale, animale et humaine, passe alors avant tout à l'intérieur de l'homme vivant comme une frontière mobile et, sans cette césure intime, le simple fait de décider de ce qui est humain et de ce qui ne l'est pas serait probablement impossible. C'est seulement parce que quelque chose comme une vie animale a été séparé à l'intérieur de l'homme, parce que la distance et la proximité avec l'animal ont été mesurées et reconnues avant tout dans le plus intime et le plus proche qu'il est possible d'opposer l'homme aux autres vivants et en même temps d'organiser la complexe — et pas toujours édifiante — économie des relations entre les hommes et les animaux.

Giorgio Agamben, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, p. 30.

I. LE VIVANT

Dans les premiers traités philosophiques de l'Antiquité grecque, chez Platon (427-346) et Aristote (384-322), le vivant est défini dans sa plus simple expression comme un corps en mouvement. Cette conception le distingue de l'objet inerte, d'une part, et de l'être divin, d'autre part, dont l'âme n'est attachée à aucun corps et est immortelle :

[T]out corps qui reçoit son mouvement de l'extérieur est inanimé; mais celui qui le reçoit du dedans, de lui-même, est animé, puisque c'est en cela même que consiste la nature de l'âme. [...] [O]r, l'âme circule à travers la totalité du ciel, venant à y revêtir tantôt une forme tantôt une autre. C'est ainsi que, quand elle est parfaite et ailée, elle chemine dans les hauteurs et administre le monde entier; quand, en revanche, elle a perdu ses ailes, elle est entraînée jusqu'à ce qu'elle se soit agrippée à quelque chose de solide; là, elle établit sa demeure, elle prend un corps de terre qui semble se mouvoir de sa propre initiative grâce à la puissance qui appartient à l'âme. Ce qu'on appelle « vivant », c'est cet ensemble, une âme et un corps fixé à elle, ensemble qui a reçu le nom de « mortel ».

Platon, *Phèdre*, p. 117-118.

Dans la lignée de ce que proposait Platon, Aristote pense le corps et le mouvement du corps comme étant indissociables de l'âme. Ainsi tout être qui se meut possède également une âme. Aristote rend compte ici de la diversité de la vie. Pour lui, le vivant est une catégorie englobant l'ensemble des végétaux, des animaux et des humains. Il cherche à établir une définition commune de l'âme qui puisse convenir à tous les vivants.

[L]es auteurs et les chercheurs qui s'occupent de l'âme paraissent ne considérer que la seule âme humaine, alors qu'il faut bien prendre soin de ne pas omettre la question de savoir si la notion de l'âme est une, comme celle du vivant, ou si sa notion est différente pour chaque âme : par exemple pour celle du cheval, du chien, de l'homme, du dieu, mais le vivant en général ou bien n'est rien, ou bien est postérieur. Aristote, *De l'âme*, p. 68-69.

Tous les corps naturels, en effet, sont des instruments de l'âme ; c'est le cas des corps des animaux, c'est aussi le cas pour ceux des plantes, en sorte qu'ils existent en vue de l'âme. Aristote, *De l'âme*, p. 115.

Pour Aristote, il y a entre les vivants une hiérarchie et non une rupture. Cela produit une continuité ontologique entre l'humain et l'animal, entre autres parce que l'âme est indissociable du corps. René Descartes (1596-1650), considéré comme l'un des fondateurs de la philosophie moderne, introduit la théorie de l'« animal-machine », qui rompt définitivement avec la pensée aristotélicienne. L'âme devient une substance indépendante du corps. Le mouvement des êtres vivants n'est plus attribué à l'âme, il est dorénavant mécanique. L'animal ne possède aucune âme et Descartes en vient à la conclusion que c'est le mécanisme du corps qui le rend mobile.

[T]ous les mouvements que nous faisons sans que notre volonté y contribue (comme il arrive souvent que nous respirons, que nous marchons, que nous mangeons, et enfin que nous faisons toutes les actions qui nous sont communes avec les bêtes) ne dépendent que de la conformation de nos membres et du cours que les esprits, excités par la chaleur du cœur suivent naturellement dans le cerveau, dans les nerfs et dans les muscles. En même façon que le mouvement d'une montre est produit par la seule force de son ressort et la figure de ses roues.

René Descartes, *Les passions de l'âme*, p. 111.

Si l'humain est en tout point comparable à l'animal quand on considère son corps, il est toutefois le seul à posséder une âme, ce qui lui permet de penser et de raisonner. Descartes précise que non seulement « les bêtes ont moins de raison que les hommes, mais qu'elles n'en ont point du tout. » René Descartes, *Discours de la méthode*, p. 58.

Descartes pose ici les premières bases qui conduiront le naturaliste Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829) à fonder la biologie comme science de la vie et des êtres vivants.

Puisque, pour Lamarck, les êtres vivants comme les objets inanimés sont de pures productions de la nature, il convient de commencer par les comparer les uns aux autres, afin d'établir ce qui les différencie. C'est ce dont traite le début de la deuxième partie de la *Philosophie zoologique* [1809], partie plus particulièrement consacrée à l'étude de la spécificité des êtres vivants. Par rapport aux objets

inanimés, ces caractères des êtres vivants sont :

1. L'individualité
2. L'hétérogénéité de composition
3. L'impossibilité d'être parfaitement solide
4. La forme
5. L'interdépendance des parties
6. Le « mouvement » des parties les unes par rapport aux autres
7. Une croissance par assimilation, et non par simple juxtaposition
8. La nutrition
9. La naissance, et non une apparition « accidentelle »
10. La mort.

André Pichot, *Histoire de la notion de vie*, p. 594.

Si les discours philosophiques, depuis la Grèce antique jusqu'à la pensée moderne, cherchent à comprendre le vivant comme un ensemble tout en établissant une opposition entre l'humain et l'animal, les domaines de l'anthropologie et de l'ethnologie ont plutôt tendance à réfléchir cette différence au moyen d'une relation dialectique entre nature et culture, opposition à partir de laquelle il devient possible de tracer des similitudes entre le monde animal et humain. Nous n'avons qu'à penser à la notion de jeu qui permet de souligner la ressemblance culturelle entre les humains et les animaux.

Le jeu est plus ancien que la culture. En effet, la notion de culture, si insuffisamment délimitée soit-elle, suppose en tout cas l'existence d'une société humaine, et les animaux n'ont pas attendu l'arrivée de l'homme pour qu'il leur apprit à jouer. Certes, on peut le déclarer impunément : la civilisation humaine n'a enrichi la notion générale du jeu d'aucune caractéristique essentielle. Les animaux jouent exactement comme les hommes. Johan Huizinga, *Homo ludens*, p. 15.

Philippe Descola, anthropologue contemporain, tente de dépasser cette opposition entre nature et culture, en démontrant que l'identité des êtres vivants est relationnelle et mouvante, qu'elle peut se transformer ou se métamorphoser. Il ne pose pas de distinction ontologique entre l'espèce humaine et l'animal ou le végétal. Au contraire, de « multiples expériences du monde peuvent cohabiter sans se contredire ». C'est ce qu'il observe entre autres chez les Achuar de l'Amazonie équatorienne :

La diversité des indices classificatoires employés par les Amérindiens pour rendre compte des relations entre les organismes indique assez la plasticité des frontières dans la taxinomie du vivant. [...] L'identité des humains, vivants et morts, des plantes, des animaux et des esprits est tout entière relationnelle, et donc sujette à des mutations ou à des métamorphoses selon les points de vue adoptés. [...] C'est grâce au troc permanent des apparences engendré par ces déplacements de

perspective que les animaux se considèrent de bonne foi comme dotés des mêmes attributs culturels que les humains : leurs huppes sont pour eux des couronnes de plumes, leur pelage un vêtement, leur bec une lance ou leurs griffes des couteaux. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, p. 29.

La notion de vivant tend aujourd'hui de façon plus générale à se redéfinir autant dans le champ scientifique qu'en anthropologie et en philosophie. La pensée de Jacques Derrida (1930-2004) en est un parfait exemple. Au-delà de la simple relation dialectique d'opposition ou de contingence qui a largement sous-tendu la réflexion sur le vivant depuis l'Antiquité, la relation entre les vivants appelle à une multiplicité de différences et d'hétérogénéités.

Il faut envisager qu'il y ait des « vivants » dont la pluralité ne se laisse pas rassembler dans la seule figure de l'animalité simplement opposée à l'humanité. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, p. 73.

Sans pouvoir m'y engager ici de façon très aiguë, il me semble que la manière dont la philosophie, dans son ensemble, et en particulier depuis Descartes, a traité la question dite de « L'animal », est un signe majeur du logocentrisme et d'une limitation déconstructible de la philosophie. [...] Or ce qui résiste à cette tradition prévalente, c'est tout simplement qu'il y a *des* vivants, *des* animaux, et dont certains ne relèvent pas de ce que ce grand discours sur l'Animal prétend leur prêter ou leur reconnaître. L'homme en est un, et irréductiblement singulier, certes, on le sait, mais il n'y a pas L'Homme *versus* L'Animal. Jacques Derrida et Élisabeth Roudinesco, *De quoi demain*, p. 108.

Il existe dans le monde animal un grand nombre de structures différentes. Entre le protozoaire, la mouche, l'abeille, le chien, le cheval, les limites se multiplient, notamment dans l'organisation « symbolique », dans le chiffrage ou la pratique des signes. Si je m'inquiète d'une frontière entre deux espaces homogènes, d'un côté l'homme et de l'autre l'animal, ce n'est pas pour prétendre, bêtement, qu'il n'y a pas de limite entre les « animaux » et l'« homme », c'est parce que je soutiens qu'il y a plus d'une limite : beaucoup de limites. Il n'y a pas une opposition entre l'homme et le non-homme, il y a entre les différentes structures d'organisation du vivant beaucoup de fractures, d'hétérogénéités, de structures différentes. Jacques Derrida et Élisabeth Roudinesco, *De quoi demain*, p. 111.

II. L'HUMAIN

Deux aspects auront principalement servi à définir l'humain par opposition à l'animal dans les écrits philosophiques et anthropologiques : « *l'anima* » (l'âme) et le « *logos* » (le discours de la raison). De ces deux caractéristiques découlent un ensemble de traits que l'on dit propres à l'humain.

1. LE LANGAGE

[L]'homme, seul de tous les animaux, possède la parole. Or, tandis que la voix ne sert qu'à indiquer la joie et la peine, et appartient pour ce motif aux autres animaux également (car leur nature va jusqu'à éprouver les sensations de plaisir et de douleur, et à se les signifier les uns aux autres), le discours sert à exprimer l'utile et le nuisible, et, par suite aussi, le juste et l'injuste. Aristote, *La politique*, p. 29.

Un lion pourrait parler, nous ne pourrions le comprendre. Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, p. 356.

2. LA PARTICIPATION À LA VIE POLITIQUE

Selon la célèbre phrase d'Aristote, « l'homme est par nature un animal politique. » Aristote, *La politique*, p. 28.

À la fin de *La volonté de savoir*, [Michel] Foucault résume par une formule exemplaire le processus par lequel, au seuil de l'époque moderne, la vie devient l'enjeu de la politique : « L'homme, pendant des millénaires, est resté ce qu'il était pour Aristote : un animal vivant et de plus capable d'une existence politique ; l'homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question ». Giorgio Agamben, *Homo sacer I*, p. 129.

3. LE PRIVILÈGE DE LA RÉFLEXION ET DE SE RESSOUVENIR À VOLONTÉ

Entre tous les animaux, l'homme seul a le privilège de la réflexion. Beaucoup d'animaux autres que lui ont également la faculté de se souvenir et d'apprendre ; mais l'homme seul a le don de se ressouvenir à volonté. Aristote, *Histoire des animaux*, Livre I, chapitre I, § 26.

4. LES FACULTÉS MORALES ET LE SENTIMENT DE JUSTICE

[C]'est le caractère propre de l'homme par rapport aux autres animaux, d'être le seul à avoir le sentiment du bien et du mal, du juste et de l'injuste, et des autres notions morales. Aristote, *La politique*, p. 29.

5. LA CAPACITÉ ET LA VOLONTÉ D'AGIR

Seule, l'action est la prérogative de l'homme exclusivement; ni bête ni dieu n'en est capable, elle seule dépend entièrement de la constante présence d'autrui.

Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p. 60.

6. LA LIBERTÉ

Ce n'est [...] pas tant l'entendement qui fait parmi les animaux la distinction spécifique de l'homme que sa qualité d'agent libre. La nature commande à tout animal, et la Bête obéit. L'homme éprouve la même impression, mais il se reconnoît libre d'acquiescer, ou de résister; et c'est surtout dans la conscience de cette liberté que se montre la spiritualité de son ame. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur*

l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, p. 71-72.

7. LE FAIT DE SE VÊTIR... ET TANT D'AUTRES

On croit généralement [...] que le propre des bêtes, et ce qui les distingue en dernière instance de l'homme, c'est d'être nus [*sic*] sans le savoir. Donc de ne pas être nus, de ne pas avoir le savoir de leur nudité, la conscience du bien et du mal, en somme. [...] En principe, à l'exception de l'homme, aucun animal n'a jamais songé à se vêtir. Le vêtement serait le propre de l'homme, l'un des « propres » de l'homme. Le « se vêtir » serait inséparable de toutes les autres figures du « propre de l'homme », même si on en parle moins que de la parole ou de la raison, du *logos*, de l'histoire, du rire, du deuil, de la sépulture, du don, etc. (La liste des « propres de l'homme » forme toujours une configuration, dès le premier instant. Pour cette raison même, elle ne se limite jamais à un seul trait et elle n'est jamais close.) Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, p. 19.

8. LA CAPACITÉ DE SE DISTINGUER

C'est parce que l'homme s'éprouve primitivement identique à tous ses semblables (au nombre desquels il faut ranger les animaux, Rousseau l'affirme expressément), qu'il acquerra, par la suite, la capacité de *se distinguer* comme il *les* distingue, c'est-à-dire de prendre la diversité des espèces pour support conceptuel de la différenciation sociale. Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, p. 145.

9. LE POUVOIR DE SE RECONNAÎTRE

L'homme n'a aucune identité spécifique, si ce n'est celle de *pouvoir se reconnaître*. Mais définir l'homme non pas au moyen d'une *nota characteristic*, mais de la conscience de soi, signifie qu'est homme celui qui se reconnaîtra comme tel, que *l'homme est l'animal qui doit se reconnaître humain pour l'être*. À l'instant de sa naissance, explique [...] Linné, la nature a jeté l'homme « nu sur la terre nue », incapable de connaître, de parler, de marcher, de se nourrir si rien de cela ne lui est enseigné. Giorgio Agamben, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, p. 44.

10. L'ART DE CRÉER

L'art préhistorique le plus ancien marque assurément le passage de l'animal à l'homme. Sans doute, au moment où naquit l'art figuratif, l'homme existait-il depuis longtemps. Mais non sous la forme qui justifie la sorte d'émoi, qu'étant humains, nous avons si nous nous sentons semblables et solidaires. Les anthropologues désignent sous le nom d'*Homo faber* l'Homme du Paléolithique inférieur, qui n'avait pas encore la station droite, qui se tenait encore très loin de nos possibilités multiples et n'avait de nous que l'art de fabriquer des outils. Seul l'*Homo sapiens* est notre semblable, à la fois par l'aspect, la capacité crânienne et, au-delà du souci de l'immédiate utilité, par la faculté de créer, plus loin que les outils, des œuvres où la sensibilité affleure. Georges Bataille, « Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art », p. 260.

11. LA PRODUCTION

Certes, l'animal aussi produit. Il se construit un nid, des habitations, comme l'abeille, le castor, la fourmi, etc. Mais il produit seulement ce dont il a immédiatement besoin pour lui ou pour son petit; il produit d'une façon unilatérale, tandis que l'homme produit d'une façon universelle; il ne produit que sous l'empire du besoin physique immédiat, tandis que l'homme produit même libéré du besoin physique et ne produit vraiment que lorsqu'il en est libéré; l'animal ne se produit que lui-même, tandis que l'homme reproduit toute la nature; le produit de l'animal fait directement partie de son corps physique, tandis que l'homme affronte librement son produit. L'animal ne façonne qu'à la mesure et selon les besoins de l'espèce à laquelle il appartient, tandis que l'homme sait produire à la mesure de toute espèce et sait appliquer partout à l'objet sa nature inhérente; l'homme façonne donc aussi d'après les lois de la beauté. Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, p. 61-62.

12. LE TRAVAIL

On en vient [...] à ce résultat que l'homme (l'ouvrier) ne se sent plus librement actif que dans ses fonctions animales, manger, boire et procréer, tout au plus encore dans l'habitation, qu'animal. Le bestial devient l'humain et l'humain devient le bestial. Manger, boire et procréer, etc., sont certes aussi des fonctions authentiquement humaines. Mais, séparées abstraitement du reste du champ des activités humaines et devenues ainsi la fin dernière et unique, elles sont bestiales. Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, p. 59.

13. LA BESTIALITÉ

[O]n ne saurait parler, on ne le fait jamais d'ailleurs, de la bêtise ou de la bestialité d'un animal. Ce serait là une projection anthropomorphique de ce qui reste réservé à l'homme, comme la seule assurance, finalement, et le seul risque, d'un « propre de l'homme ». Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, p. 65.

III. L'ANIMAL

Les exemples qui nous permettraient de dresser une liste de caractéristiques pour définir l'animal dans son essence — ce que l'on désigne par le concept d'animalité — sont quasi inexistants. Comme le fait remarquer le sociologue Michel Freitag (1935-2009), le statut ontologique de l'animal n'est pas clair, encore aujourd'hui. L'animalité a en fait toujours servi à définir l'humain, par opposition, par un ensemble de différences, de manques, ou par la négative : absence de raison (Aristote ou Descartes), de langage ou de liberté (Kant). Et il ne s'agit là que de quelques traits parmi les plus souvent évoqués.

Ce constat remonte loin dans l'histoire de la philosophie et dans l'histoire naturelle. Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788), naturaliste de l'époque des Lumières reconnu pour son *Histoire naturelle*, avoue que s'« il n'existait point d'animaux, la nature de l'homme serait encore plus incompréhensible » Giorgio Agamben, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, p. 7. L'animal demeure emprisonné jusque dans cette relation d'opposition à l'humain, comme le soulignent Max Horkheimer (1895-1973) et Theodor W. Adorno (1903-1969) :

Dans l'histoire européenne, l'idée de l'homme s'exprime dans la manière dont on le distingue de l'animal. Le manque de raison de l'animal sert à démontrer la dignité de l'homme. Cette opposition a été prêchée avec tant de constance et d'unanimité [...] qu'elle fait partie du fond inaliénable de l'anthropologie occidentale comme peu d'autres idées. Même de nos jours, elle est encore reconnue.

Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, p. 268.

Le concept d'animalité, loin de servir à définir l'animal, tracerait en fait les limites de la pensée et de l'humanité.

C'est pourquoi, les philosophes qui ne parlent que d'animalité, ne nous apprennent rien sur les animaux, puisque l'enjeu de leurs concepts consiste à désigner les créatures vivantes qui ne sont pas des hommes : des non-Hommes en quelque sorte... des êtres-moins. Ainsi posé, le problème contient sa propre réponse puisque l'animalité devient la non-humanité, comme la machine se définit par la non-âme et la mort par la non-vie. [...] Les animaux aussi ont une histoire, mais c'est nous qui l'écrivons avec nos affects et nos représentations. Leur histoire, c'est l'histoire de notre regard sur eux. Le réel est ailleurs. [...] Un monde sans paroles ne serait plus humain, mais un monde sans animaux le serait-il encore ? Boris Cyrulnik, « Les animaux humanisés », p. 14, 23 et 55.

Dès lors, qu'en est-il de l'animal ?

Il suit de là que jamais on n'aura le droit de tenir les animaux pour les espèces d'un genre qu'on nommerait L'Animal, l'animal en général. Chaque fois que « on » dit « L'Animal », chaque fois que le philosophe, ou n'importe qui, dit au singulier et sans plus « L'Animal », en prétendant désigner ainsi tout vivant qui ne serait pas l'homme, [...] eh bien, chaque fois, le sujet de cette phrase, ce « on », ce « je », dit une bêtise. [...] Et ce « je dis une bêtise » devrait confirmer non seulement l'animalité qu'il dénie mais sa participation engagée, continuée, organisée à une véritable guerre des espèces. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, p. 53-54.

Les grands récits de la création imposaient déjà une domination sur les animaux et leur instrumentalisation : le mythe de Prométhée décrit les attributs donnés aux animaux à partir de ce qui se trouve dans la nature, et aux êtres humains, à partir de ce que possèdent les dieux ; la *Genèse* classe les animaux en espèces marines, volantes et terrestres, et impose à l'être humain de dominer la nature ainsi que tous les êtres vivants. Les traits animaliers serviront aussi à l'éducation morale — tel est le cas par exemple dans les fables, contes et légendes. L'analogie entre l'humain et l'animal (« être fort comme un bœuf » ou « rusé comme un renard ») se double toujours d'un jeu de ressemblances entre les traits physiques et les caractères. Il existe encore d'autres exemples d'une telle instrumentalisation : l'animal domestique, l'animal d'élevage ou d'abattage, l'animal de compagnie, de laboratoire, l'animal du zoo.

Peut-on envisager un modèle d'humanité qui reconnaîtrait l'animalité ? Dans un tel cas, devrait-on chercher à établir et à distinguer un ensemble de traits ? Privé des qualités humaines, l'animal se retrouve d'emblée exclu de la communauté morale. Pythagore (v. 580 av. J.-C. – 495 av. J.-C.), philosophe présocratique et mathématicien du VI^e siècle av. J.-C., prônait le respect des animaux parce qu'il croyait en l'immortalité de l'âme et dans sa transmigration dans un corps humain ou non-humain, animal ou végétal. En sacrifiant un animal, on risquait de supprimer une âme, comme le rapporte ce célèbre passage :

[...] alors qu'un jour il passait près d'un jeune chien qu'on battait, il [Pythagore] fut, raconte-t-on, pris de pitié et prononça ces mots : « Arrêtez ces coups de bâton, car c'est l'âme d'un être qui m'est cher. Je la reconnais en l'entendant aboyer ».

Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, p. 969.

On considère Pythagore comme le premier adepte du végétarisme dans la tradition occidentale ; on nommait d'ailleurs le végétarisme, jusqu'au XVIII^e siècle, le pythagorisme.

Au siècle des Lumières, la pensée de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ouvre une brèche dans la philosophie occidentale en posant, à l'origine de l'humain, un animal. Dans une perspective à la fois matérialiste et sensible, Rousseau s'oppose aux thèses de « l'animal-machine » de Descartes, cet être dépourvu d'âme et de conscience ne pouvant ni penser ni souffrir. Ce n'est pas sur la capacité à raisonner que Rousseau fonde le droit naturel commun aux humains et aux animaux, mais sur la sensibilité, c'est-à-dire la capacité à ressentir le plaisir et la souffrance. Cette position atypique exclut la discrimination sur le plan moral. Même si elle ne règle pas entièrement la question de l'animalité ni celle du rapport entre l'humain et l'animal, elle ouvre le débat sur le statut des animaux, sur le plan éthique et sur le type de traitement que les sociétés leur réservent. C'est dans le sillage de Rousseau que les thèses sur les droits et la protection des animaux se développent encore aujourd'hui.

IV. LE MYTHE

Une grande partie de la représentation du monde passe par les mythes. La figure de l'animal aura servi à expliquer l'inexplicable depuis la Préhistoire où, il y a « 30 000 ans, des peintres exprimaient sur les parois la pensée en images qui précède celle en paroles. » Boris Cyrulnik, « Les animaux humanisés », p. 33. Outil de connaissance préscientifique, le mythe a pour fonction de faire glisser l'intelligible vers le sensible, l'insaisissable dans l'imaginaire. Mettant en scène des êtres fantastiques et surnaturels, il présente un ailleurs et un au-delà auxquels l'expérience immédiate de l'humain est étrangère. C'est dans le mythe que s'incarnent les premières conceptions du monde, de l'animisme et du totémisme, qui s'expliquent les forces invisibles de la nature en les humanisant, en leur donnant une voix.

Les mythes de *Prométhée* et la *Genèse* ont opposé le règne humain au règne animal pour expliquer l'origine du monde. Dans la pensée occidentale moderne, le mythe perd cette prétention explicative au profit d'une conception poétique qui cherche à comprendre les relations entre l'humain et le sacré, entre l'humain et le mystère de l'autre. Les représentations mythiques fonctionnent dorénavant non plus comme croyance, mais comme manifestation d'une idéologie. Elles servent à exemplifier les relations dialectiques de la nature et de la culture, du vivant et du non-vivant, de l'humain et de l'animal.

Les animaux porte-parole s'expriment dans toutes les langues et dans toutes les espèces. Les fourmis nous ont permis de dire que l'Homme doit être laborieux, les abeilles ont plu à Napoléon parce qu'elles étaient socialement organisées pour donner le pouvoir à la reine, les aigles ont séduit les tyrans, les loups ont

permis de parler de la cruauté des hommes et les biches ont incarné la tendresse maternelle. [...] La manière dont les hommes utilisent les animaux pour parler d'eux-mêmes nous offre un excellent marqueur de l'histoire des mentalités.

Boris Cyrulnik, «Les animaux humanisés», p. 48-49.

Instrumentalisé par la pensée poétique au même titre que par le mythe, l'animal est montré dans les contes et les fables «comme s'il» pouvait parler; dans les zoos «comme s'il» était représentatif d'une espèce tout entière; dans les cirques «comme s'il» avait la capacité réflexive de l'humain. Inversement, nous pensons à la peluche qui pour l'enfant représente l'animal vivant, mais absent momentanément. Ainsi, l'exhibition des animaux sauvages dans les institutions culturelles telles que les zoos, les cirques et les foires, ne servirait pas simplement à satisfaire une curiosité, mais «à penser symboliquement le rapport des espèces entre elles et le rapport de la faune à l'humanité».

Dan Sperber, «Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement?», p. 28.

Les représentations zoologiques satisfont ainsi le besoin de l'humain à penser symboliquement son rapport aux animaux.

V. L'ANTHROPOMORPHISME

Les rapports entre l'humain et l'animal se manifestent d'une façon particulière lorsqu'il s'agit d'étudier les phénomènes où ils s'assimilent dans un seul être. Du mot grec ἄνθρωπος (*ánthrōpos*), «être humain» et μορφή (*morphē*), «forme» ou «apparence», l'anthropomorphisme se définit par l'attribution de traits de caractères humains aux divinités, aux animaux, aux plantes et aux manifestations de la nature. Remontant aux représentations, aux mythologies et aux croyances les plus lointaines, il peut autant servir à décrire des valeurs humaines qu'à attribuer une forme d'humanité aux animaux. L'anthropomorphisme est passé aujourd'hui du registre de la croyance au registre de la connaissance : on le considère comme un outil d'interprétation — herméneutique — par lequel l'être humain instrumentalise l'animal pour se comprendre lui-même et expliquer les mystères du monde qui l'entoure. En ce sens, la psychanalyse aura eu raison d'y voir la projection des fantasmes humains sur autrui, le désir de se reconnaître *soi-même* à travers *l'autre*.

L'Égypte ancienne et la Grèce antique ont donné une apparence humaine aux êtres divins. Dans certains cas, la figure humaine est attribuée à des phénomènes de la nature : ainsi les océans en furie sont personnifiés par Poséidon, et Zeus est le dieu de la foudre. En d'autres occasions, ce sont les vertus qui adoptent une forme humaine : ainsi Athéna est la déesse de la sagesse, et Aphrodite, la déesse de l'amour et de la beauté. Autrement encore, les divinités peuvent adopter une apparence hybride mi-humaine mi-animale : chez les Égyptiens, Anubis, le dieu des morts, se reconnaît à son corps humain et à sa tête de chacal ; Horus, le dieu créateur, s'identifie à sa tête de faucon. La mythologie grecque recèle aussi d'innombrables exemples d'êtres anthropomorphes, tels que le Minotaure, la Méduse, le Sphinx, le dieu Pan, les faunes, les satyres et les centaures.



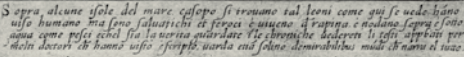
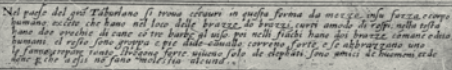


L'anthropomorphisme se manifeste principalement sous deux formes. La première est la métamorphose dont le loup-garou est une des créatures les plus courantes dans le folklore occidental. Ce lycanthrope est un humain qui se transforme, partiellement ou complètement, en loup. Dans l'une des descriptions les plus anciennes de cette figure, Ovide (43-17 av. J.-C.) raconte, dans ses *Métamorphoses*, la transformation de Lycaon, roi d'Arcadie, en lui attribuant la férocité de l'animal :

Ses vêtements se changent en poils, ses bras en jambes; devenu un loup, il conserve encore des vestiges de son ancienne forme. Il a toujours le même poil gris, le même air farouche, les mêmes yeux ardents; il est toujours l'image de la férocité. Ovide, *Les métamorphoses*, p. 15.

La seconde forme est l'hybridité : possédant des caractères à la fois humains et animaux, les êtres hybrides se distinguent par la permanence de leur condition. Les centaures et les sirènes, par exemple, ne sont pas issus d'une métamorphose; « chefs-d'œuvre sur la terre », selon l'expression de Voltaire (1694-1778), ils naissent hybrides dans l'imaginaire :

Les centaures, les minotaures auraient été des monstres, mais de beaux monstres. Surtout un corps de cheval bien proportionné, qui aurait servi de base à la partie supérieure d'un homme, aurait été un chef-d'œuvre sur la terre [...]. Nous avons déjà demandé avec le sage Locke quelle est la borne entre la figure humaine et l'animale, quel est le point de monstruosité auquel il faut se fixer pour ne pas baptiser un enfant, pour ne le pas compter de notre espèce. [...] Pourquoi les satyres que vit saint Jérôme, nés de filles et de singes, auraient-ils été réputés



*Centaure dressé aux bras humains en guise de pattes antérieures, avec des mains palmées terminant une seconde paire de bras
Figure au corps de lion et au visage d'homme barbu*

Source : CAVALIERI, Giovanni Battista de', *Opera nel a quale vie molti mostri de tute le parti del mondo antichi et moderni [...]*, 1585. © Trustees of the British Museum

monstres? ne se seraient-ils pas crus au contraire mieux partagés que nous? n'auraient-ils pas eu plus de force et plus d'agilité? ne se seraient-ils pas moqués de notre espèce, à qui la cruelle nature a refusé des vêtements et des queues?

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, p. 736.

Les êtres hybrides empruntent leurs caractères à plusieurs espèces et demeurent, même lorsqu'on tente de les faire entrer dans des cases intermédiaires entre les espèces, largement inclassables. Dans le cas des métamorphoses, l'individu passe d'une espèce à l'autre, se retrouve, souvent contre son gré, dans la peau d'un autre, sans que l'identité première soit connue d'autrui : l'être transformé est insaisissable. Armelle Le Bras-Chopard, *Le zoo des philosophes*, p. 220.

L'anthropomorphisme sert également à décrire les transformations spirituelles ou symboliques en animaux. Ses origines sont liées à celles des croyances magiques et rituelles de l'animisme, du totémisme et du chamanisme : les uns postulent la présence d'une âme humaine dans tous les êtres vivants et phénomènes naturels, et les autres croient en la réincarnation de l'âme humaine dans des animaux ou des éléments de la nature.

L'ethnologie et la science religieuse nous ont fait connaître la figuration des dieux et du monde abstrait sous la forme animale, et nous l'ont présentée comme un des éléments les plus importants de la vie religieuse ou archaïque. Cette imagination thériomorphe est à la base de tout ce qui a nom totémisme. Il y a des fractions de tribus qui «sont» kangourous ou tortues. Cette imagination exprime de même la conception universellement répandue du *versipellis*, l'homme qui prend temporairement la forme animale, tel le loup-garou. Elle exprime les métamorphoses de Zeus [...] et enfin la fusion de figures animales et humaines dans le Panthéon égyptien. Dans tous ces cas, on a affaire à un travestissement fantastique de l'élément humain sous la forme animale. Sans aucun doute, une telle représentation sacrée de l'animal est absolument «sentie» chez le sauvage. D'ailleurs, celui-ci n'établit, pas plus que l'enfant, de frontière marquée entre l'homme et l'animal. Johan Huizinga, *Homo ludens*, p. 230-231.

L'historien de l'art Aby Warburg observe dans cette forme spirituelle d'anthropomorphisme une coexistence de la pensée magique et du *logos*. D'un côté, l'humain s'explique le monde par l'entremise de la magie et, de l'autre, par la raison. On connaît toute la portée de cette découverte pour la pensée occidentale moderne qui établissait un rapport hiérarchique entre ces deux modes d'appréhension du monde. L'étude des rituels conduit Warburg à proposer le langage symbolique comme l'espace non défini entre le monde de l'humain et celui de l'animal, dans lequel la rencontre symbolique est rendue possible.

Cette coexistence de la civilisation logique et d'une causalité magique fantasmagique montre à quel point les Indiens Pueblos se trouvent dans une situation de transition, singulièrement hybride. Ce ne sont plus des êtres vraiment primitifs, se servant uniquement de leurs mains, pour lesquels il n'existe pas d'activité portant sur l'avenir éloigné, mais ce ne sont pas encore des Européens que la technologie a rendus sereins, attendant l'événement à venir comme une nécessité organique ou mécanique. Ils sont à égale distance de la magie et du logos, et leur instrument c'est le symbole, qu'ils savent manier. Entre l'homme qui saisit dans sa main et l'homme qui pense, il y a l'homme qui établit des relations symboliques. Aby Warburg, *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*, p. 75-77.

En imitant, costumé et masqué, les expressions et les mouvements d'un animal [...], ce n'est pas pour s'amuser que l'Indien se glisse dans cet animal, mais pour obtenir quelque chose de la nature, par la magie, en métamorphosant sa personne, parce qu'il ne croit pas que sa personne puisse y parvenir sans être élargie ou métamorphosée. Dans la danse-pantomime consacrée à un animal, l'imitation est donc un acte cultuel qui réalise dans la plus grande ferveur la perte d'identité et la fusion avec un être étranger. Aby Warburg, *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*, p. 80.

VI. LE MONSTRE

Il est plus difficile qu'on ne pense de définir les monstres. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, p. 735.

La figure anthropomorphe subit un important changement au Moyen Âge pour s'apparenter au monstre. La croyance chrétienne voulant que l'humain fut créé à l'image de Dieu lui confère une valeur négative, voire blasphématoire en représentant Satan dans un corps tenant à la fois de la bête et de l'humain. À défaut de pouvoir supprimer les monstres de l'Antiquité, l'Église leur substitue son propre monstre : le Diable, un être hybride capable de métamorphose.

Tous les témoignages concordent : le Diable est un être anthropomorphe velu, caudé et sexué, doté de tous les attributs de l'animalité et de la proximité animale [...]. Digne héritier des faunes et des satyres, il est centaure, il est chimère, il est hybride, moitié homme, moitié bête, mais surtout capable de transformations. C'est là le signe le plus tangible de son identité : sa duplicité, sa tromperie, son mensonge, être autre qu'il ne paraît. Philippe Brenot, « La honte des origines », p. 148.

De manière similaire aux animaux, le monstre est instrumentalisé pour jouer une fonction heuristique : il sert d'exemple, il est destiné à véhiculer une idéologie morale, voire politique. Strabon (v. 58 av. J.-C. – v. 25 ap. J.-C.), géographe antique, liait la peur qu'il suscite à sa portée politique. Par l'entremise de croyances ou de légendes qui stipulent par exemple la présence de griffons à l'orée des bois, le monstre sert à circonscrire les frontières d'une contrée en empêchant la population de s'y aventurer — la peur ayant été de tout temps un outil politique virulent et efficace.

La tendance à classer du côté de la bestialité les êtres hybrides s'observe de façon générale au Moyen Âge. Qu'ils soient réels ou imaginaires, les êtres monstrueux n'échappent pas aux grandes entreprises de taxinomie et c'est la même méthode d'interprétation et de classification employée chez les animaux qui leur sera appliquée. C'est donc en tentant de classer l'inclassable que les premières études sur le monstre vont apparaître, sous l'influence des histoires naturelles d'Aristote et de Pline l'Ancien (23-79 ap. J.-C.), et du bestiaire chrétien *Physiologos* : les sommes théologiques de saint Augustin (354-430) et celles, poétiques, de Dante (1265-1321); le traité de cosmographie de Conrad Gesner (1516-1565), les *Histoires prodigieuses* de Lycosthenes (1518-1561) et de Pierre Boaistuau (v. 1500-1566). C'est aussi au Moyen Âge tardif et à la Renaissance que paraissent les premiers traités anatomiques du monstre, où s'observe encore une double conception du monde, à la fois scientifique et imaginaire. *Des monstres et prodiges* du chirurgien Ambroise Paré (1510-1590) et *De Monstris* du médecin Fortunio Liceti (1577-1657) en sont exemplaires. Parmi les spécimens étudiés se trouvent classés : animaux sauvages, humains et animaux affectés par des anomalies physiques, êtres imaginaires tels que Pégase, la licorne et le fameux « monstre de Ravenne », cet enfant qui se distinguait par une corne, deux ailes, un seul pied semblable à celui d'un oiseau de proie, par la présence d'un œil à la jointure du genou, et par son hermaphrodisme.

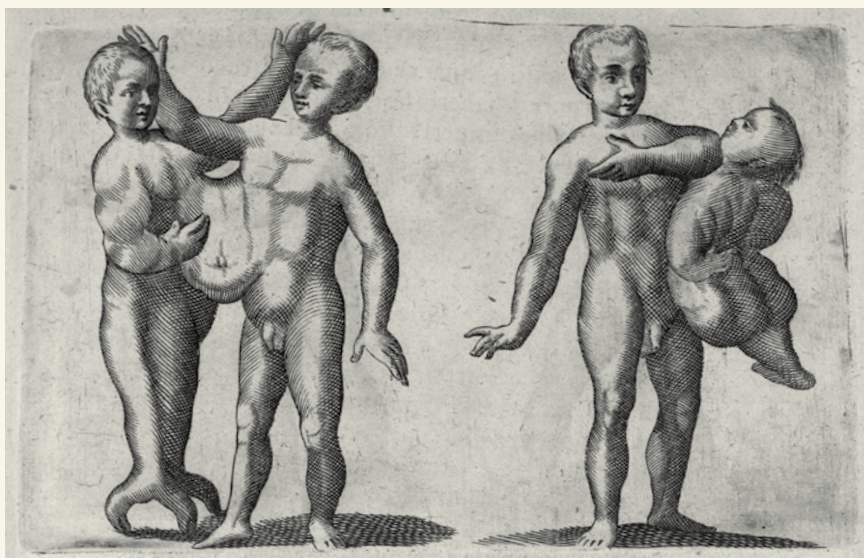
Dans son entreprise de classification, Ambroise Paré distingue trois types d'êtres monstrueux, soit les monstres, les prodiges et les mutilés :

Monstres sont choses qui apparoissent outre le cours de Nature [...] comme un enfant qui naist avec un seul bras, un autre qui aura deux testes, et autres membres outre l'ordinaire. Prodiges, ce sont choses qui viennent du tout contre Nature, comme une femme qui enfantera un serpent, ou un chien, ou autre chose du tout contre Nature [...]. Les mutilés, ce sont aveugles, borgnes, boiteux, ou ayans six doigts à la main ou aux pieds, ou moins de cinq, ou joints ensemble : ou les bras trop courts, ou le nez trop enfoncé. Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, p. 3.

Ces êtres aux malformations morphologiques sont placés à côté d'animaux tels que la baleine, « le plus grand monstre qui se trouve en la mer », ou exotiques comme le caméléon, des phénomènes cosmologiques comme les comètes, ainsi que des « monstres célestes » que l'on reconnaît aujourd'hui dans les signes du zodiaque.

Pour Liceti, le monstre est « celui qui “montre” un écart par rapport aux normes naturelles d'espèces animales ou du genre humain ». Il distingue :

le « monstre uniforme » qui « est mutilé ou tronqué, excessif, de deux natures, difforme, informe, énorme », du « monstre multiforme » qui « est constitué de parties diverses, quant à l'espèce, mais de même genre prochain », ou « fait de parties de genre différent prochain et augmenté de genre tout à fait différent quant à la nature ». Liceti cité par Armelle Le Bras-Chopard, *Le zoo des philosophes*, p. 205.



Les espèces de monstres sont particulièrement diversifiées. Claude Kappler, spécialiste contemporain des monstres au Moyen Âge, en a recensé plusieurs : le monstre est celui à qui il manque une partie du corps ; dont le rapport proportionnel des organes entre eux n'est pas habituel (hypertrophie, multiplicité, grandeur ou petitesse des corps) ; dont l'hybridité mélange les règnes (humain/animal/végétal/minéral) ou les genres féminin et masculin (hermaphrodisme) ; il est aussi l'homme et la bête sauvages ; il existe dans les phénomènes naturels ; il fait usage de la parole ; il se métamorphose.

La tentative des premiers traités anatomiques de distinguer et de classer la monstruosité a eu pour effet paradoxal de confirmer l'existence des monstres mythologiques et imaginaires et de les rendre d'autant plus réels. Comme le fait remarquer Descartes à la même époque, l'effort de classification du monstre met l'accent sur le procédé imaginatif qui donne naissance à une diversité de figures : le monstre est exemplaire des combinaisons et recombinaisons possibles entre divers éléments observés dans la nature.

Car de vrai les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres, par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux ; ou bien si peut-être leur imagination est assez extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau que jamais nous n'ayons rien vu de



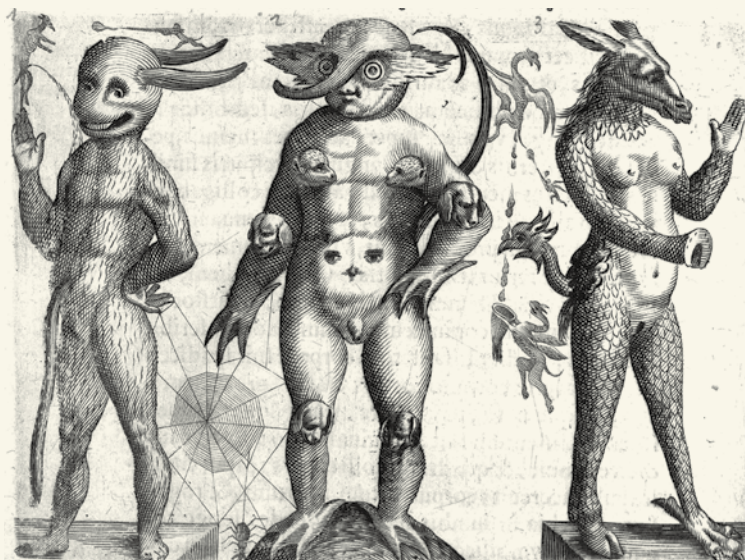
semblable, et qu'ainsi leur ouvrage nous représente une chose purement feinte et absolument fausse, certes à tout le moins les couleurs dont ils le composent doivent-elles être véritables. René Descartes, *Les méditations métaphysiques*, p. 29.

Cette infinité de combinaisons possibles dans la rencontre de la nature et de l'imaginaire est également remise en valeur dans la littérature par Jorge Luis Borges (1899-1986) dans son *Livre des êtres imaginaires*.

Passons, maintenant, du jardin zoologique de la réalité au jardin zoologique des mythologies, dont la faune n'est pas de lions mais de sphinx et de griffons et de centaures. La population de ce deuxième jardin devrait excéder celle du premier, puisqu'un monstre n'est pas autre chose qu'une combinaison d'éléments d'êtres réels et que les possibilités de l'art combinatoire frisent l'infini. Dans le centaure se conjuguent le cheval et l'homme, dans le minotaure le taureau et l'homme (Dante l'imagina avec visage humain et corps de taureau) et ainsi nous pourrions produire, il nous semble, un nombre indéfini de monstres, combinaisons de poisson, d'oiseau et de reptile, sans autres limites que la lassitude ou le dégoût.

Jorge Luis Borges, *Le livre des êtres imaginaires*, p. 10.

Dans la préface de son magistral ouvrage *Les mots et les choses*, Michel Foucault (1926-1984) revient à son tour à une classification des monstres fabuleux pour montrer l'impossibilité de catégoriser ce qui ne cadre pas à l'intérieur de la normalité, en citant un texte de Borges :



Ce texte cite «une certaine encyclopédie chinoise» où il est écrit que «les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches». Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser *cela*. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 7.

À partir du XIX^e siècle, les études sur le monstre passent des êtres fantastiques aux malformations génétiques humaines avec l'avènement de la tératologie (l'étude des monstres à partir de leurs anomalies physiques), des muséums et l'avancée des recherches zoologiques et scientifiques en général. Les développements de la science et les explorations des continents ont permis de résoudre un certain nombre d'énigmes fantastiques, entraînant la redéfinition du monstre en fonction de malformations congénitales. C'est principalement depuis les travaux d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) et de son fils Isidore (1805-1861) que l'étude des monstres se lie intimement à la génétique, mais aussi que les muséums développent des collections scientifiques de monstres.

Aujourd'hui, le «monstre humain» adopte une autre forme symbolique et morale. Les études sur les anormaux de Michel Foucault marquent encore une fois un point tournant.

Le cadre de référence du monstre humain, bien entendu, est la loi. La notion de monstre est essentiellement une notion juridique — juridique, bien sûr, au sens large du terme, puisque ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son existence même. [...] Disons que le monstre est ce qui combine l'impossible et l'interdit. De là, un certain nombre d'équivoques qui vont continuer [...] à hanter longtemps la figure de l'homme anormal, même lorsque l'homme anormal tel qu'il sera constitué dans la pratique et dans le savoir du XVIII^e siècle aura réduit et confisqué, absorbé en quelque sorte, les traits propres au monstre. [...] Et, en ce sens, on peut dire que le monstre est le grand modèle de tous les petits écarts. C'est le principe d'intelligibilité de toutes les formes [...] de l'anomalie. Michel Foucault, *Les anormaux*, p. 51-52.

VII. LA CLASSIFICATION

Un récit célèbre veut qu’Alexandre le Grand, désirant connaître l’histoire des animaux, ait commandé une étude à Aristote et qu’il ait soumis à ses ordres, en Grèce et en Asie, des milliers d’hommes vivant de la chasse, de la pêche et de l’élevage pour l’assister dans sa tâche. Cette *Histoire des animaux* est considérée comme la première classification du règne animal.

Tous les quadrupèdes, qui ne sont pas pourvus d’ailes, ont du sang ; mais les uns sont vivipares ; et les autres, ovipares. Les vivipares ne sont pas tous pourvus de poils ; mais tous ceux des quadrupèdes qui sont ovipares ont des écailles, qui jouent un rôle semblable aux écailles des poissons. Aristote, *Histoire des animaux*, Livre I, chapitre VI, § 5.

L’ouvrage se présente comme une compilation d’observations sur les animaux, qui permettent à Aristote d’identifier des caractéristiques de manière à pouvoir les distinguer entre eux. D’une certaine manière, sa classification ouvre déjà la voie à l’éthologie, puisque sa division du monde animal est à la fois basée sur des critères anatomiques et sur le comportement des animaux :

Il y a des animaux dont la chair est molle, d’autres dont la chair est dure ; ceux-ci ont un long bec (comme les grues) ; chez ceux-là, le bec est court. Ici, le plumage est abondant ; là, il est presque nul. Aristote, *Histoire des animaux*, Livre I, chapitre I, § 7.



Des différences se présentent aussi dans le genre de vie des animaux et dans leurs actes. Ceux-ci vivent en troupe ; ceux-là sont solitaires, soit qu'ils marchent sur terre, soit qu'ils volent ou qu'ils nagent ; d'autres ont indifféremment les deux genres de vie. Ceux qui vivent en troupe, tantôt sont organisés en sociétés fixes, tantôt ils sont errants. Les animaux vivant en troupe sont, par exemple, dans les volatiles, le genre des colombes, la grue, le cygne, etc. Ceux qui sont munis d'ongles crochus ne vivent jamais en troupe. Aristote, *Histoire des animaux*, Livre I, chapitre I, § 19.

Pline l'Ancien prétend avoir complété les recherches d'Aristote sur les animaux avec son *Histoire naturelle*, en ajoutant ce qu'il avait ignoré. Mais alors que les philosophes et hommes de science feront l'éloge de la valeur scientifique du traité zoologique d'Aristote pendant des siècles, chez Pline, les données factuelles cohabitent avec les récits fabuleux.

L'Afrique produit des éléphants au-delà des déserts des Syrtes et dans la Mauritanie. Il y en a dans l'Éthiopie et la Troglodytique, comme nous l'avons dit (VIII, 8) ; mais les plus grands sont dans l'Inde, et ils sont perpétuellement en guerre avec des dragons assez grands eux-mêmes pour les envelopper sans peine de leurs replis, et les serrer comme dans un nœud : les deux combattants succombent : le vaincu, dans sa chute, écrase par son poids le serpent roulé autour de lui. [...] Quand ils se rencontrent à l'improviste, le serpent se dresse et attaque son adversaire, principalement aux yeux ; de là vient qu'on trouve souvent des éléphants aveugles, consumés par la faim et le chagrin. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre VIII, XI-XII.

L'Éthiopie produit des lynx en grand nombre, des sphinx au poil roux, avec deux mamelles à la poitrine, et beaucoup d'autres animaux monstrueux, des chevaux ailés, armés de cornes qu'on appelle pégases ; [...] la leucrocote, animal excessivement rapide, ayant à peu près la taille de l'âne, les jambes du cerf, le cou, la queue et le poitrail du lion, la tête du blaireau, le pied fourchu, la gueule fendue jusqu'aux oreilles, et au lieu de dents un os continu : on prétend que cet animal imite la voix humaine. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre VIII, XXX.

Selon Thierry Gontier, spécialiste de la question animale dans la philosophie antique, la diversité des phénomènes naturels est pour Pline extensible à l'infini et ne peut être résorbée au sein d'une loi générale. La seule façon de donner une connaissance complète de la nature animale est donc de rassembler l'intégralité des faits, mythes et croyances sur les animaux. Ainsi, l'animal chez Pline est moins l'être que l'on voit et observe que la somme des discours qui ont été tenus sur lui. Sa classification, qui lui sert essentiellement de ligne de narration, attache une grande importance à l'excentrique, au démesuré et au monstrueux. Le livre sur les animaux aquatiques, par

36 LES PRIMATS. SINGE.

presqu'égaux, le 4e. & le 5e. décroissant de grandeur, celui-ci le plus petit. Ongles comme aux doigts des mains.

L'HOMME diffère donc des autres Animaux à Mamelles par son corps droit & nud, mais à tête chevelue, ayant des sourcils, des cils, des poils dans les adultes au pubis, aux aisselles, au menton dans le sexe masculin; par ses deux mamelles pectorales; par son cerveau plus grand que dans aucun; par la lnette de sa trachée-artère; par les organes de la parole; sa face parallèle au bas du corps & nue; son nez prozainent, comprimé, plus court; son menton aussi prozainent; par le défaut de queue; par ses jambes appuyées sur les talons; par la membrane de l'hymen & les menstres dans le sexe féminin.

GENRE II.

SINGE.

Quatre dents incisives, rapprochées, à chaque mâchoire.

Dents canines solitaires, plus longues, éloignées ou des dents molaires, ou des dents incisives.

Dents molaires obtuses.

* Point de queue, *Singes* des anciens.

I. Le TROGLODITE. *Simia Troglodytes.*

Sans queue; tête grosse, corps musculeux; épaules & dos couverts de poil, le reste du corps nud.

Blumenb. compend. hist. natur. 1. p. 65. & de generis humani varietate nativa. p. 37. Tulp. obs. medic. p. 284. t. 14. Scotin. v. Nov. Act. Er. Lips. m. sept. 1739. t. 5. p. 564.

Il habite à Angola. Cet animal a été transporté pour la première fois en Europe & vu à Londres au mois d'Août 1738.

exemple, s'ouvre sur les monstres des mers avec la baleine, pour continuer avec les orques, tritons et autres espèces remarquables, dans des récits qui mettent en valeur des individus et faits exceptionnels.

Les histoires naturelles d'Aristote et de Pline sont demeurées des références incontournables au moins jusqu'au XVIII^e siècle, comme on le constate à leur influence sur Buffon qui se positionne encore par rapport à eux. À cette époque, les grandes entreprises coloniales ramènent en Europe de nombreux spécimens d'espèces végétales et animales provenant de régions exotiques. Les cabinets de curiosités se multiplient et de nouveaux systèmes de classification tentent d'organiser cette nature foisonnante. Il s'agit d'un moment charnière où deux visions se confrontent, révélant des rapports au monde diamétralement opposés.

Sur la « possibilité de classer les vivants, les uns, comme Linné, tenant que toute la nature peut entrer dans une taxinomie; les autres, comme Buffon, qu'elle est trop diverse et trop riche pour s'ajuster à un cadre aussi rigide. » Michel Foucault, *Les*

mots et les choses, p. 138.

Le naturaliste Carl von Linné (1707-1778), qui pose alors les bases de la taxinomie moderne, soutient que rien n'est plus important que de classer et de nommer les animaux pour les connaître, puisque le savoir sur la nature découle de « la méthode, l'âme de la science » Linné, *Système de la nature*, p. 7. Son *Systema Naturae* propose une classification de toutes les espèces animales selon un système constitué de cinq niveaux — classe, ordre, genre, espèce et variété —, complété par l'introduction de la nomenclature binominale, qui désigne chaque animal par un nom générique accompagné d'un adjectif spécifique.

Pour Buffon, cette manière de diviser la nature et de regrouper des animaux fort différents sur la base de dentition ou d'ongles similaires ne peut être qu'arbitraire, réductrice et incomplète. Sa monumentale *Histoire naturelle*, qu'il publie en 36 tomes sur près de quarante ans, se présente comme un inventaire de centaines d'animaux, dont il fait minutieusement la description, ordonné de la manière qu'il juge la plus simple, naturelle et utile : d'abord les animaux domestiques, pour finir par les animaux sauvages et exotiques.

[E]n général plus on augmentera le nombre des divisions des productions naturelles, plus on approchera du vrai, puisqu'il n'existe réellement dans la nature que des individus, et que les genres, les ordres et les classes n'existent que dans notre imagination. Buffon, *Histoire naturelle*, Tome 1, p. 38.

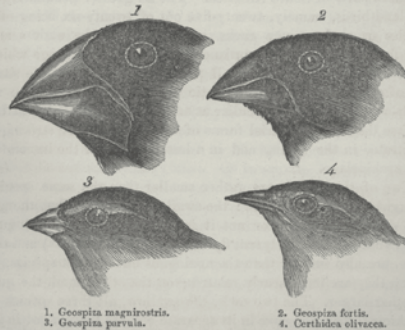
VIII. L'ÉVOLUTION

Lors de son voyage à bord du *H.M.S. Beagle* pour une expédition qui cartographie les côtes de l'Amérique du Sud entre 1831 et 1836, le jeune Charles Darwin (1809-1882) fait une escale aux îles Galápagos. Parmi les centaines de spécimens d'animaux qu'il ramène de son voyage, ce sont les 14 nouvelles espèces de pinsons recueillies dans l'archipel qui l'amènent à formuler l'hypothèse selon laquelle les espèces animales se transforment et se diversifient en s'adaptant à différents environnements.

La thèse d'une transformation des espèces a déjà été avancée par d'autres chercheurs avant lui, dont Lamarck, mais elle est encore largement contestée. C'est pourquoi Darwin consacre plusieurs années à peaufiner sa théorie pour combler les lacunes de ses prédécesseurs et à multiplier les recherches venant l'appuyer afin d'anticiper d'inévitables objections de la part de l'Église. Ce n'est que 25 ans plus tard, en 1859, qu'il publie *L'origine des espèces*, ouvrage déterminant dans lequel il expose comment les espèces vivantes auraient évolué à partir d'une origine commune, grâce à l'adaptation à l'environnement qui introduit des variations dans les caractères des espèces et grâce au processus de la sélection naturelle.

Ces avancées scientifiques ont profondément bouleversé le rapport de l'humain à l'animal. Avec la publication de *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, Darwin applique la théorie de l'évolution à l'espèce humaine et fournit maintes preuves pour soutenir que l'homme est le descendant d'une espèce inférieure maintenant éteinte. Parmi ses arguments les plus convaincants, l'examen des organes rudimentaires chez l'humain montre que certaines parties du corps subsistent comme vestiges d'une condition animale antérieure — le coccyx serait par exemple un rudiment de queue.

differing from the *Progne purpurea* of both Americas, only in being rather duller coloured, smaller, and slenderer, is considered by Mr. Gould as specifically distinct. Fifthly, there are three species of mocking-thrush—a form highly characteristic of America. The remaining land-birds form a most singular group of finches, related to each other in the structure of their beaks, short tails, form of body, and plumage: there are thirteen species, which Mr. Gould has divided into four sub-groups. All these species are peculiar to this archipelago; and so is the whole group, with the exception of one species of the sub-group *Cactornis*, lately brought from Bow island, in the Low Archipelago. Of *Cactornis*, the two species may be often seen climbing about the flowers of the great cactus-trees; but all the other species of this group of finches, mingled together in flocks, feed on the dry and sterile ground of the lower districts. The males of all, or certainly of the greater number, are jet black; and the females (with perhaps one or two exceptions) are brown. The most curious fact is the perfect gradation in the size of the beaks in the different species of *Geospiza*, from one as



1. *Geospiza magnirostris*.
2. *Geospiza parva*.
3. *Geospiza fortis*.
4. *Certhidea olivacea*.

large as that of a hawfinch to that of a chaffinch, and (if Mr. Gould is right in including his sub-group, *Certhidea*, in the main

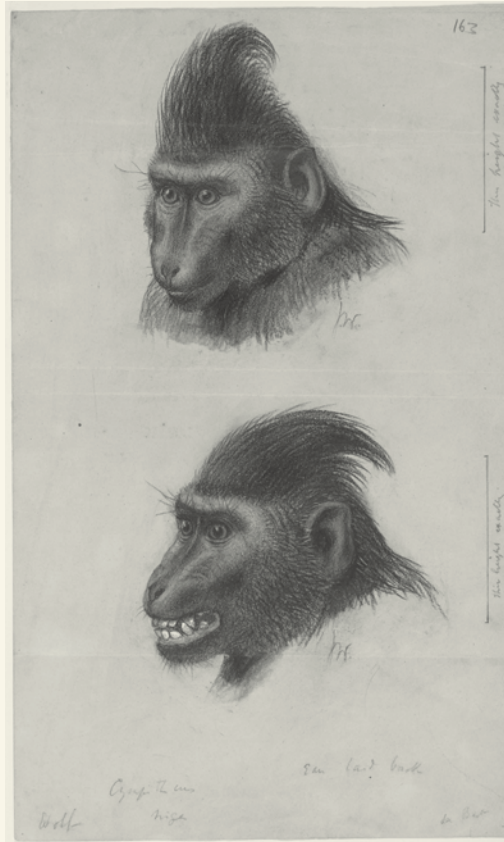
Non seulement la théorie de l'évolution remet-elle en question l'opposition entre l'humain et l'animal qui subsiste depuis des siècles dans la philosophie et la religion : elle prend désormais le relais des mythes de la création comme modèle d'explication de l'origine.

Darwin viendra renforcer sa démonstration en s'intéressant à l'affect dans *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*. Il soutient que l'observation de comportements et de réactions physiques similaires chez l'humain et d'autres espèces animales sous le coup d'émotions comme la fureur, la joie et la terreur n'est explicable que si l'on admet une origine commune.

Les pinsons des Galápagos

Source : DARWIN, Charles R., *Journal of researches into the natural history and geology of the countries visited during the voyage of H.M.S. Beagle round the world, under the Command of Capt. Fitz Roy, R.N.*, 2d edition, Londres, John Murray, 1845, p. 379.

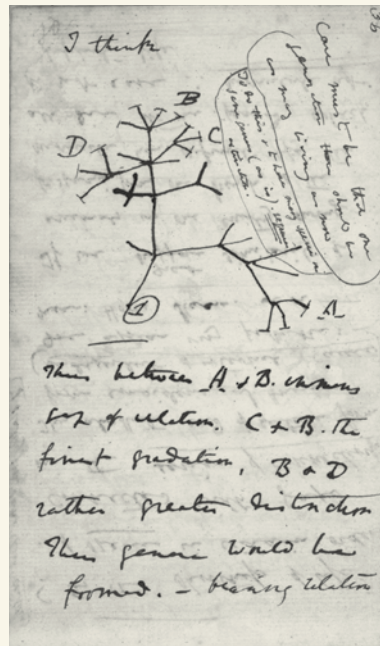
© The Complete Work of Charles Darwin Online



Il n'est pas douteux que, tant que l'homme et les animaux sont regardés comme des créations indépendantes, un sérieux obstacle s'oppose à notre désir naturel de pousser aussi loin que possible notre recherche des causes de l'expression. [...] Certaines expressions de l'homme, par exemple lorsque les cheveux se hérissent sous l'influence d'une terreur extrême ou que les dents se découvrent par l'effet d'une colère furieuse, ne sont guère compréhensibles sauf si l'on se convainc que l'homme a connu jadis un état bien inférieur et semblable à l'animalité. Le fait que certaines expressions soient communes à des espèces distinctes quoique apparentées, comme les mouvements des mêmes muscles faciaux pendant le rire chez l'homme et chez divers singes, devient un peu plus compréhensible si nous croyons qu'ils descendent d'un ancêtre commun. Celui qui admet d'une façon générale que la structure corporelle et les habitudes de tous les animaux ont évolué graduellement considérera l'ensemble de la question de l'expression sous un jour nouveau et plein d'intérêt. Charles Darwin, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, p. 20-21.

Le macaque rieur de Regent's Park

Source : DARWIN, Charles R., *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Londres, John Murray, 1872
 [L'expression des émotions chez l'homme et les animaux / trad. de l'anglais par Dominique Férault, Paris, Payot & Rivages, 2001].
 © Reproduit avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque de l'Université de Cambridge



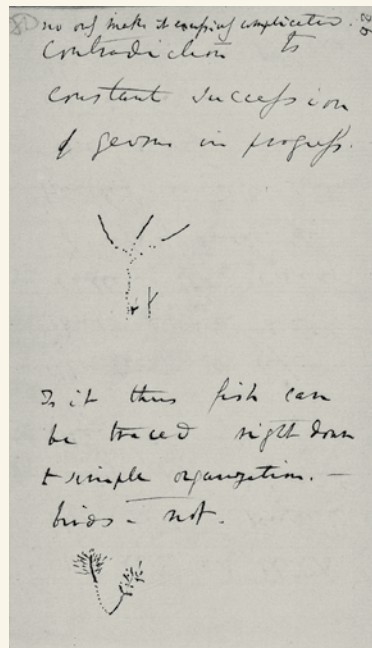
Différents systèmes visuels ont été proposés au fil du développement des sciences naturelles pour représenter la classification des êtres vivants et l'évolution des espèces : le modèle de l'arbre du néo-platonicien Porphyre (233-304), l'échelle des êtres naturels de Charles Bonnet (1720-1793), le diagramme de la transformation de Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), le système des cinq cercles contigus de William Sharp Macleay (1789-1855), etc. Parmi ces nombreuses propositions, c'est le modèle de l'arbre qui s'est imposé et que l'on associe encore aujourd'hui au darwinisme. Seulement, selon une hypothèse originale de l'historien de l'art Horst Bredekamp, Darwin aurait dépassé l'image de l'arbre, lui préférant la métaphore du corail pour donner une forme visuelle à sa théorie de l'évolution.

Au retour de son expédition en Amérique du Sud, alors qu'il commence à formuler son hypothèse sur la diversification des espèces à partir d'une origine commune, Darwin consigne ses réflexions dans un carnet de notes. Le *Notebook B* présente trois esquisses réalisées en 1837. L'alternance de textes et de schémas par lesquels il donne une forme visuelle au processus de l'évolution révèle l'importance du dessin dans la conceptualisation de sa théorie. Darwin inscrit «I think» au-dessus du troisième diagramme, montrant bien que «l'image n'est pas le dérivé ou l'illustration, mais le support actif du processus intellectuel. "I think" : ainsi écrit le penseur et ainsi parle l'esquisse.» Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, p. 40.

Charles Darwin. Troisième diagramme de l'évolution, 1837

Source : DARWIN, Charles R., *Notebook B* [Transmutation of species (1837-1838)].

© Reproduit avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque de l'Université de Cambridge



Dans ses premiers dessins, Darwin utilise le pointillé pour illustrer la succession d'espèces maintenant éteintes, alors que les lignes continues représentent les branches d'espèces toujours vivantes en train de se diversifier.

En appliquant des pointillés aux espèces fossiles, Darwin avait conféré à la temporalisation de l'histoire naturelle une profondeur qui transforma le biologiste en explorateur du temps géologique. Les esquisses de Darwin recèlent, au regard de l'histoire des sciences et de la culture, une importance qu'on ne saurait exagérer, car, pour la première fois, elles invoquent la tradition des arbres de vie et des arbres de la nature non comme un plan établi d'avance, mais comme un processus qui se développe dans le temps. Hors Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, p. 30.

Soulignant le fait que Darwin a collectionné plusieurs espèces de *corallinae* lors de son voyage, Bredekamp propose un rapprochement entre la ligne pointillée des esquisses et le tronc pétrifié du corail, alors que la forme buissonnante du second schéma rappelle certains spécimens ramenés par Darwin. Avec ses multiples ramifications qui s'étendent dans toutes les directions et non seulement vers le haut, la forme du corail lui aurait permis de se dégager de la vision hiérarchique et téléologique du développement des espèces associée au modèle de l'arbre, qui place inévitablement l'être humain au sommet de l'évolution, pour adopter une structure plus souple et anarchique qui rend mieux compte de sa théorie.



Charles Darwin, 1770. Spécimen syntype de *Amphiroa orbignyana* Harvey ex Decaisne de Puerto Deseado, province de Santa Cruz, Argentine, collecté en janvier 1834
 Charles Darwin 1143. Spécimens de *Corallina officinalis* L. de l'Est des îles Falkland, collectés le 25 mars 1833
 Source : DARWIN, Charles R., *Zoological Diary* [Notes d'observations sur la faune des pays visités durant le voyage] – Non publié
 © The Natural History Museum, Londres

IX. LE ZOO

Giorgio Agamben rapporte que «Linné, le fondateur de la taxinomie scientifique moderne, avait un faible pour les singes. Il est probable qu'il ait eu l'occasion d'en voir de près durant son séjour d'études à Amsterdam, ville qui était alors un centre important pour le commerce des animaux exotiques. Plus tard, de retour en Suède et devenu premier médecin de la cour, il créa à Uppsala un petit zoo, qui comprenait des singes de diverses espèces, parmi lesquels on raconte qu'il préférerait une guenon nommée Diana.» Giorgio Agamben, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, p. 40. C'est fort probablement dans ce petit zoo que Carl von Linné mena une partie de ses études fondamentales sur le monde animal.

Apparus au sein de grands empires (la Babylonie, l'Assyrie, la Perse antique, Rome, l'empire aztèque, etc.), et fortement reliés, plus tard, aux explorations coloniales, les zoos ont joué un rôle socio-historique important bien au-delà de leur contribution au développement des sciences naturelles et de la zoologie. S'y jouent les liens les plus sombres et les plus troublants entre l'humain et l'animal que l'histoire occidentale ait pu imaginer. Si on collectionne des animaux sauvages, si on les conserve à l'état d'enfermement, c'est pour donner à voir la domination d'une société sur tous les êtres vivants.

Les Grecs, intéressés par la démocratie, ne construisaient pas de zoos, alors que les Romains bâtissaient des «vivariums où les marchands entreposaient les bêtes destinées aux jeux cruels du cirque». Henri Ellenberger, *Jardin zoologique et hôpital psychiatrique*, cité par Boris Cyrulnik, «Les animaux humanisés», p. 50.

La genèse du zoo commence avec le *paradeisos* antique, où les animaux vivaient ensemble gardés dans des fosses, et avec la « ménagerie » privée des princes où les animaux étaient enfermés séparément dans des cages et placés sous l'observation de quelques privilégiés. Un des exemples de ménagerie et l'un des plus connus encore aujourd'hui est le Jardin des Plantes à Paris (1793). C'est au XIX^e siècle que le zoo public et le parc zoologique moderne se développent en Europe et en Amérique avec les premiers exemples scientifiques, dont le zoo de Londres, voué à l'étude du règne animal et à la conservation des espèces, qui ouvre ses portes au public en 1847.

Les zoos n'ont pas seulement servi à étudier, à conserver et à exposer les animaux. Plusieurs ont réservé le même sort à des êtres humains, les considérant comme des « représentants » de leurs espèces, entendre ici de leurs races.

À partir du milieu du XIX^e siècle, c'est entre girafes, autruches, éléphants, crocodiles, singes et autres « merveilles » de la nature réinventée que les visiteurs vont découvrir en Europe et en Amérique des « hommes » aux mœurs bizarres et aux rites quelque peu effrayants. Les « zoos humains » viennent de naître. Le mythe du *sauvage* devient alors une réalité. Il est présent, devant les yeux des Occidentaux, et va le rester près d'un siècle. Nicolas Bancel, *Zoos humains*, p. 5.

Ces « zoos humains » sont de véritables phénomènes de masse au même titre que les expositions universelles qui attirent des foules ; on y exhibe les « sauvages » ramenés des entreprises de colonisation. L'humain y devient littéralement animal.

C'était déjà le cas, notamment, du zoo de l'empereur aztèque Moctezuma au Mexique, considéré comme un des premiers « zoos humains », où :

figuraient des nains, des bossus, des albinos, etc. Loisel cite plusieurs princes italiens de la Renaissance qui, outre une ménagerie, entretenaient une collection de Nègres, Tartares, Maures, etc. Le fameux « sauvage de l'Aveyron » fut logé au Jardin des Plantes avant d'être recueilli par Itard. Il n'y a pas si longtemps que Barnum, en Amérique, montrait dans son cirque des Peaux-Rouges en même temps que des ours et des tigres, et que Hagenbeck exposait dans son parc zoologique de Stellingen des groupes de Lapons, Nubiens, Kalmouks, Patagons, Hottentots, etc. Boris Cyrulnik, « Les animaux humanisés », p. 87.

Le zoo est l'équation parfaite de l'idée que l'on se fait de l'autre, une rencontre de l'imaginaire et du réel entre l'exotisme et la peur de l'étranger, d'un côté, et l'observation scientifique et comportementale, de l'autre. C'est ce qui fait dire à plusieurs auteurs que les zoos ont quelque chose en commun avec toutes les formes d'enfermement, des hôpitaux psychiatriques aux prisons, des ghettos aux camps de concentration. Les recherches de Michel Foucault sur l'enfermement dans les hôpitaux et les prisons marquent un point tournant dans le discours des rapports entre l'humain et l'animal :

on enferme les humains comme des bêtes pour montrer leur bestialité en même temps que s'affirme et s'affiche la peur de l'autre, de l'animal. Les rapports, historiquement si chargés, se brouillent.

La folie emprunte son visage au masque de la bête. Ceux qu'on enchaîne aux murs des cellules, ce ne sont pas tellement des hommes à la raison égarée, mais des bêtes en proie à une rage naturelle : comme si, à sa pointe extrême, la folie, libérée de cette déraison morale où ses formes les plus atténuées sont encloses, venait à rejoindre, par un coup de force, la violence immédiate de l'animalité. Ce modèle de l'animalité s'impose dans les asiles et leur donne leur aspect de cage et de ménagerie. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 164-165.

Alors que le zoo cherche à exposer la bête parfaite, l'animal capable de mieux représenter son espèce, les hôpitaux psychiatriques, au contraire, exhibent les « anormaux » capables de confronter l'humain à ce qu'il a de plus étranger, de monstrueux et de bestial et à le traiter comme tel. La comparaison de l'humain et de l'animal semble atteindre ici ses propres limites, au-delà desquelles il n'y a plus d'humanité possible.

Les zoos sont aussi un monde en soi, une sorte d'hétérotopie, pour reprendre une idée de Michel Foucault, qui imite non pas ce qui est dans la nature, mais comment on se représente la vie en société. C'est ainsi que l'histoire des zoos et de leurs transformations suit l'évolution des formes architecturales au cours du XIX^e et du XX^e siècle : des halles de verre construites pour les antilopes et qui font la réputation du zoo de Londres aux architectures modernistes de béton dans lesquelles les animaux sont dénaturalisés, jusqu'aux parcs zoologiques plus récents où on peut observer l'animal au milieu de son habitat en adoptant une posture proche de celle de l'explorateur.

X. LE MUSÉE

Du point de vue de l'histoire des sciences naturelles, le zoo partage avec le musée un mode d'appréhension et de représentation du monde par le biais de la collection, de systèmes de classement et de dispositifs de monstration. Leur origine remonte au cabinet de curiosités. Traduisant un goût grandissant pour l'exotisme et la rareté, les XVI^e et XVII^e siècles sont marqués par le développement d'importantes collections privées où sont regroupés des objets d'art, des choses « rares » et des spécimens d'histoire naturelle. Il suffit d'énumérer leurs composantes — *naturalia*, *mirabilia*, *artefacta*, *scientifica*, *antiquitates*, *exotica* — pour voir que le cabinet de curiosités condense plusieurs des principes fondamentaux de l'époque : l'ambition d'embrasser le monde (végétal, animal, minéral) d'un seul regard, d'enfermer la totalité de la connaissance en un espace unique, la prétention à l'universalisme, la recherche d'une unité, voire d'une synthèse entre l'art et la nature. Dans des espaces clos, souvent exigus, s'entassent des animaux empaillés, insectes, coquillages, squelettes, carapaces, herbiers et fossiles, peintures et sculptures, or, argent et médailles, objets de métal, de céramique ou de cire, instruments scientifiques ou ethnographiques, échantillons de botanique ou de zoologie. C'est dans ces lieux hétéroclites que se développe un intérêt pour l'étude scientifique, qui se manifeste dans la classification, la conservation et l'exposition.

L'histoire du cabinet de curiosités commence avec l'idée d'une correspondance, plus ou moins concrète ou magique, entre l'homme et la nature, entre micro et macrocosme. Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, p. 5.



Encore sous l'influence de Pline alors que la science moderne fait son apparition, le factuel cohabite avec le monstrueux, l'observation scientifique avec la description d'êtres fabuleux. L'historien et philosophe Krzysztof Pomian, à qui l'on doit d'avoir dressé la genèse des collections, met en évidence ce chevauchement de différents systèmes d'organisation du monde — le visible et l'invisible — lorsqu'il analyse la description du cabinet de curiosités de Pierre Borel (1620-1671) :

La nature qui s'offre au regard dans le cabinet de maître Borel reste [...] une nature d'avant la révolution scientifique, où le jeu des analogies, des correspondances, des similitudes permet de passer du visible à l'invisible, où, dans une pierre, peuvent apparaître «deux yeux semblables naturellement avec leurs prunelles» ou «un paysage rempli d'Arbres». Et pourtant la science moderne en train de naître fait déjà son entrée, représentée par des «lunettes à puce ou microscopes qui grossissent fort les objets». Les «lunettes de multiplication et pour approcher les objets» ainsi qu' «un triangle de verre pour voir l'Arc-en-ciel» renvoient de même à une nouvelle façon d'aborder la nature, qui devait à terme en transformer complètement l'image. Mais l'intérêt pour les instruments d'observation, pour la pluralité des mondes et pour la vie de Descartes coexiste chez Borel avec la recherche des livres de philosophie hermétique et des objets rares. Bien qu'il essaye déjà de l'observer, il conçoit encore la nature comme un principe de variabilité et de diversité illimitées dont la puissance se dévoile le mieux dans ce qui est exceptionnel, singulier, voire unique. Car une autre nature censée être soumise à des lois toujours et partout les mêmes se manifeste vraiment dans le commun, le répétitif, le reproductible. En revanche, quand on n'y voit aucune règle, les choses rares passent pour être les seules capables de la bien représenter. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, p. 63.



Les cabinets «se comptent en Europe par centaines sinon par milliers» Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, p. 64. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot (1713-1784) et d'Alembert (1717-1783), l'entrée «Cabinet d'histoire naturelle» porte principalement sur la disposition spatiale des éléments qu'il contient, l'importance primordiale de l'ordre et de la méthode, qui doit à la fois refléter les entreprises scientifiques de classification du XVIII^e siècle tout en étant agréable pour les yeux :

Le mot *cabinet* doit être pris ici dans une acception bien différente de l'ordinaire, puisqu'un *cabinet d'Histoire naturelle* est ordinairement composé de plusieurs pieces & ne peut être trop étendu ; la plus grande salle ou plutôt le plus grand appartement, ne seroit pas un espace trop grand pour contenir des collections en tout genre des différentes productions de la nature : en effet, quel immense & merveilleux assemblage ! Comment même se faire une idée juste du spectacle que nous présenteroient toutes les sortes d'animaux, de végétaux, & de minéraux, si elles étoient rassemblées dans un même lieu, & vues, pour ainsi dire, d'un coup d'œil ? Ce tableau varié par des nuances à l'infini, ne peut être rendu par aucune autre expression, que par les objets mêmes dont il est composé : un *cabinet d'Histoire naturelle* est donc un abrégé de la nature entière. Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, p. 658.

Pomian fait les mêmes observations à propos du cabinet de Buffon, dont on a déjà mentionné la contribution de son *Histoire naturelle* au développement de la science, en insistant cette fois sur l'importance de la présentation publique de ces collections et le rôle d'instruction qu'elles ont joué à partir du moment où elles passent du statut de collections privées, majoritairement princières et monarchiques, au statut de collections nationales publiques.

Même les objets qui viennent d'autres sociétés ou de la nature illustrent la nation qui les avait recueillis car c'est elle qui, par l'intermédiaire de ses artistes, de ses savants, de ses explorateurs, voire de ses généraux, en avait su reconnaître la valeur et éventuellement faire des sacrifices pour les acquérir. C'est parce que le musée est un dépôt de tout ce qui est lié de près ou de loin à l'histoire nationale que les objets qui s'y trouvent doivent être accessibles à tous. Et c'est pour la même raison qu'ils doivent être préservés. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, p. 59.

BIBLIOGRAPHIE

« Genèse », dans *La Bible* / trad. par Frédéric Boyer et Jean L'Hour, Paris, Bayard ; Montréal, Médiaspaul, 2001.

Physiologos : Le bestiaire des bestiaires / trad. du grec, introd. et commenté par Arnaud Zucker, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. I. Le pouvoir souverain et la vie nue* / trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. *Stanza : parole et fantasme dans la culture occidentale* / trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *L'ouvert : de l'homme et de l'animal* / trad. de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages, 2002.

ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne* / trad. de l'anglais par Georges Fradier ; préf. de Paul Ricœur, Paris, Calmann-Lévy, 1961.

ARISTOTE. *Histoire des animaux* / trad. du grec par J. Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Hachette, 1883.

ARISTOTE. *La politique*, tome 1 / trad. du grec avec introd., notes et index par J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1962.

ARISTOTE. *La poétique* / le texte grec avec une trad. et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot ; préf. par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1980.

ARISTOTE. *De l'âme* / trad. du grec par Pierre Thillet ; éd. établie, présentée et annotée par Pierre Thillet, [Paris], Gallimard, 2005.

AUGUSTIN (saint). *La cité de Dieu* / texte latin et trad. française avec une introd. et des notes par Jacques Perret, Paris, Garnier, 1946.

BANCEL, Nicolas ; BLANCHARD, Pascal ; BOËTSCH, Gilles (dir.) et al. *Zoos humains : de la Vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte & Syros, 2002.

BATAILLE, Georges. « Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art », dans *Œuvres complètes*, tome 12, [Paris], Gallimard, 1988.

BENVENISTE, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Éd. de Minuit, 1969.

BERGER, John. *Why Look at Animals?*, London, Penguin Books, 2009.

BIRNBAUM, Jean (dir.). *Qui sont les animaux ?*, [Paris], Gallimard, 2010.

BOAISTUAU, Pierre. *Histoires prodigieuses* / préf. par Yves Florenne, Paris, Club français du livre, 1961 [1560].

BORGES, Jorge Luis. *Le livre des êtres imaginaires* / trad. de l'espagnol par Francine Rosset, Gonzalo Estrada et Yves Péneau, Paris, Gallimard, 1987 [1957].

BREDEKAMP, Horst. *Les coraux de Darwin : premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle* / trad. de l'allemand par Christian Joschke, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

BRENOT, Philippe. « La honte des origines », dans *Si les lions pouvaient parler : essais sur la condition animale* (Boris Cyrulnik, dir.), [Paris], Gallimard, 1998.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc (comte de). *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, Paris, Imprimerie Royale, 1749-1789.

CYRULNIK, Boris (dir.). « Les animaux humanisés », dans *Si les lions pouvaient parler : essais sur la condition animale*, [Paris], Gallimard, 1998.

DANTE (ALIGHIERI, Dante). *La divine comédie*, Paris, D. de Selliers, 2008.

DARWIN, Charles. *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle* / trad. par Edmond Barbier d'après la seconde éd. anglaise revue et augm. par l'auteur ; préf. par Carl Vogt, Bruxelles, Éd. Complexe, 1981 [1871].

DARWIN, Charles. *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* / trad. de l'anglais par Dominique Férault, Paris, Payot & Rivages, 2001 [1872].

DARWIN, Charles. *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou, La préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie* / texte établi par Daniel Becquemont à partir de la trad. de l'anglais d'Edmond Barbier, Paris, Flammarion, 2008 [1859].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis* / éd. établie par Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, 2006.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Élisabeth. *De quoi demain*, Paris, © Librairie Arthème Fayard, 2001.

DESCARTES, René. *Discours de la méthode* / texte et commentaire par Étienne Gilson, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1925 [1637].

DESCARTES, René. *Les méditations métaphysiques* / texte, trad., objections et réponses présentés par Florence Khodoss, Paris, Presses universitaires de France, 1963 [1641].

DESCARTES, René. *Les passions de l'âme* / introd., notes, bibliographie et chronologie par Pascale d'Arcy, Paris, Flammarion, 1996 [1649].

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

DETENNE, Marcel. *L'invention de la mythologie*, [Paris], Gallimard, 1981.

DIAMOND, Jared. *Le troisième chimpanzé : essai sur l'évolution et l'avenir de l'animal humain* / trad. de l'anglais par Marcel Blanc, [Paris], Gallimard, 2000.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean Le Rond (dir.). « Cabinet d'histoire naturelle », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 5, Genève, Pellet, 1777.

DIOGÈNE LAËRCE. *Vies et doctrines des philosophes illustres* / 2^e éd., rev. et corr., trad. française sous la direction de M.-O. Goulet-Cazé, Paris, Librairie générale française, 1999.

FLAUBERT, Gustave. *La tentation de saint Antoine*, Paris, Georges Crès, 1913 [1874].

FONTENAY, Élisabeth de. *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, [Paris], Fayard, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, [Paris], Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

FOUCAULT, Michel. *Les anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)* / éd. établie sous la dir. de François Ewald et Alessandro Fontana, Paris, Gallimard/Seuil, 1999.

FREITAG, Michel. « Les modalités ontologiques du rapport d'objet – L'objectivation sensori-motrice, l'objectivation symbolique et l'objectivation formelle », dans *Dialectique et société. Introduction à une théorie générale du symbolique*, tome 1, Montréal, Éd. Saint-Martin, 1986.

FREITAG, Michel. « Actualité de l'animal, virtualité de l'homme », dans *Conjonctures*, n° 33/34 (automne 2001/hiver 2002), p. 99-154.

FREUD, Sigmund. *Totem et tabou* / trad. de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 2001 [1923].

GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Étienne. *Philosophie anatomique. Monstruosités humaines, avec Figures des Détails anatomiques*, vol. 2, Paris, Culture et civilisation, 1968 [1822].

GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore. *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence psychologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes des monstruosités, des variétés et des vices de conformation, ou, Traité de tératologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1832-1836.

- GESNER, Conrad. *Historiae animalium*, Tiguri [Zurich], apud C. Froshoverum, 1551-1587.
- GONTIER, Thierry. *L'homme et l'animal : la philosophie antique*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *L'être et le temps* / trad. de l'allemand et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964.
- HORKHEIMER, Max ; ADORNO, Theodor W. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques* / trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974 [1947].
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu* / trad. du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1951.
- KAPPLER, Claude. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.
- KROPOTKINE, Pierre. *L'entraide : un facteur de l'évolution* / trad. de l'anglais par L. Bréal ; préf. de Mark Fortier, Montréal, Écosociété, 2001 [1902].
- LAMARCK, Jean-Baptiste de Monet de. *Philosophie zoologique ou Exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux ; à la diversité de leur organisation et des facultés qu'ils en obtiennent ; aux causes physiques qui maintiennent en eux la vie et donnent lieu aux mouvements qu'ils exécutent ; enfin, à celles qui produisent, les unes le sentiment, et les autres l'intelligence de ceux qui en sont doués*, Paris, Flammarion, 1994 [1809].
- LE BRAS-CHOPARD, Armelle. *Le zoo des philosophes : de la bestialisation à l'exclusion*, [Paris], Plon, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.
- LICETI, Fortunio. *De monstribus*, Patavii [Padoue], apud Haeredes Pauli Frambotti, 1668.
- LINNÉ, Carl von. *Système de la nature* / trad. française par Mr. Vanderstegen de Putte, ... d'après la 13^e éd. latine... corrigée par J. F. Gmelin, Bruxelles, Lemaire, 1793 [1735].
- LYCOSTHENES, Konrad. *Prodigiorum ac ostenorum chronicon, quae, praeter naturae ordinem motum, et operationem et in superioribus et his inferioribus mundi regionibus, ab exordio mundi usque ad haec nostra tempora acciderunt* [Chronique de prodiges], Basileae [Bâle], per Henricum Petri, 1557.
- MARX, Karl. *Manuscrits de 1844 (Économie politique et philosophie)* / trad. d'Émile Bottigelli, Paris, Éditions sociales, 1972.
- MAURIÈS, Patrick. *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002.
- OVIDE. *Les métamorphoses*, tome 1 / texte établi et trad. par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928 [8 ap. J.-C.].
- PARÉ, Ambroise. *Des monstres et prodiges* / éd. critique et commentée par Jean Céard, Genève, Droz, 1971 [1573].
- PICHOT, André. *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, 1993.
- PLATON. *Phèdre* / trad. du grec, introd. et notes par Luc Brisson ; suivi de : *La pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, Flammarion, 2004.
- PLATON. « Protagoras », dans *Œuvres complètes* / ss la dir. de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008.
- PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle* / trad. par Émile Littré, Paris, J.-J. Dubochet, 1848-1850.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : xvf^e-xviii^e siècle*, [Paris], Gallimard, 1987.
- PORTMANN, Adolf. *La forme animale* / trad. de l'allemand par Georges Rémy, Paris, Payot, 1961 [1948].

- RICCEUR, Paul. *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* / éd. établie par Jean Starobinski, [Paris], Gallimard, 1985 [1755].
- SPERBER, Dan. « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? », dans *L'Homme*, vol. 15, n° 2 (avril/juin 1975), p. 5-34.
- STRABON. *Géographie* / texte trad. et établi par François Lasserre, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- UEXKÜLL, Jakob von. *Milieu animal et milieu humain* / trad. de l'allemand et annoté par Charles Martin-Fréville; préf. de Dominique Lestel, Paris, Payot & Rivages, 2010 [1934].
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 2004 [1965].
- VOLTAIRE. *Dictionnaire philosophique*, Paris, Imprimerie de Cosse et Gaultier-Laguionie, 1838 [1764].
- VOSS, Julia. *Darwin's Pictures: Views of Evolutionary Theory, 1837-1874*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- WARBURG, Aby, *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*, trad. de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Macula, 2003.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques* / trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.

ZOO



Présentation des artistes par
FRANÇOIS LETOURNEUX

Ai Weiwei
David Altmejd
Shary Boyle
Mark Dion
Nathalie Djurberg
Jason Dodge
Trevor Gould
Renée Green
Rachel Harrison
Mona Hatoum
Pierre Huyghe
Matthew Day Jackson
Brian Jungen
Liz Magor
Ugo Rondinone
Kevin Schmidt
David Shrigley
Kiki Smith
Haim Steinbach
Jana Sterbak

Ai Weiwei

Né à Pékin, en 1957.

Vit et travaille à Pékin.

Expositions individuelles | *Entrelacs*, Jeu de Paume, Paris, 2012 ; *Circle of Animals / Zodiac Heads*, fontaine Pulitzer, Central Park, New York et cour du Somerset House, Londres, 2011 ; *Sunflower Seeds* (The Unilever Series), Tate Modern, Londres, 2010 ; *With Milk, Find Something Everybody Can Use*, Mies van der Rohe Pavilion, Barcelone, 2009.

Usant de nombreux médiums (de la photographie à la sculpture, à l'architecture et au design, en passant par le blog et les réseaux sociaux), Ai Weiwei joue d'iconoclasme et de provocation pour nourrir une réflexion critique sur l'histoire et l'identité culturelle, les droits civiques et la responsabilité politique. Il a développé un corpus qui emprunte librement à certains mouvements modernes et contemporains (dadaïsme, art conceptuel, Pop Art, performance et pratique d'intervention collective, dans l'esprit de Josef Beuys), tout en puisant au patrimoine artistique chinois, dont il réactive l'iconographie et les techniques artisanales. *Circle of Animals/Zodiac Heads*, 2010, dont il existe deux versions (la première, en bronze, destinée à être exposée sur une place publique ; l'autre, plus petite et patinée d'or, qui peut être présentée en musée), est la réinterprétation d'une œuvre décorative célèbre dessinée au XVIII^e siècle par le jésuite italien Giuseppe Castiglione, sur la demande de l'empereur Qianlong. Les têtes d'animaux figurant dans cette commande impériale, issues du système astrologique chinois, ont originellement été sculptées en bronze, puis montées sur des statues de pierre assises, disposées en demi-cercle autour d'un bassin extérieur. Elles faisaient partie d'une grande horloge à eau située dans la section des Palais européens du Yuanming Yuan, lieu de résidence et centre du pouvoir de la dynastie mandchoue des Qing. De nombreuses réalisations artistiques et scientifiques étaient rassemblées dans les jardins et pavillons du Yuanming Yuan, haut lieu des échanges entre la Chine et l'Occident qui se prolongeaient depuis la dynastie Ming. Ce lieu fut cependant pillé par les armées française et anglaise en 1860 (entraînant la disparition des sculptures de bronze) et devint ainsi progressivement le symbole du « siècle d'humiliation » que connut la Chine aux mains des diverses puissances

Expositions collectives | 29^e Bienal de São Paulo, 2010 ;
Liverpool Biennial, 2008 ; Documenta 12, Cassel, 2007 ;
15th Biennale of Sydney, 2006 ; 1^{re} Triennale de Guangzhou
(Chine), 2002 ; 48. Biennale di Venezia, 1999.

étrangères, entre la première guerre de l'opium et la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Plus récemment, avec la rapide montée en puissance de la Chine, les têtes d'animaux du Yuanming Yuan, dont certaines ne sont pas réapparues, sont devenues un enjeu symbolique et politique important sur le plan national. Elles ont rapidement gagné en valeur à l'occasion d'enchères controversées, et fait l'objet de véhémentes tentatives de rapatriement de la part du gouvernement et d'éminents collectionneurs chinois. Avec la réalisation de *Circle of Animals/Zodiac Heads*, Ai Weiwei interroge le contexte chargé auquel ces artefacts se trouvent désormais rapportés, et inscrit la polémique qui les entoure au sein d'un questionnement plus large sur le rapport qu'entretient la Chine avec l'Occident, mais également (et peut-être surtout) avec sa propre histoire.























David Altmejd

Né à Montréal, en 1974.

Vit et travaille à New York.

Expositions individuelles | Brant Foundation, Art Study Center, Greenwich, Conn., 2011 ; *Colossi*, Vanhaerents Art Collection, Bruxelles, 2010 ; *Dreamtime*, Les Abattoirs, Toulouse, 2009 ; Magasin – Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 2009 ; *Escultures*, Fundació La Caixa, Barcelone, 2007.

Procédant d'une logique qui entremêle l'assemblage à grande échelle et le travail direct de la matière, les œuvres de David Altmejd prennent fréquemment la forme de socles expansifs « montés ». Sur ces plateformes architecturales se déploient des agrégats sculpturaux dont on peut difficilement dire s'ils décrivent de grands organismes hybrides ou des écosystèmes labyrinthiques en perpétuelle métamorphose. Ces dispositifs empruntent beaucoup à l'aménagement de la vitrine du magasin de luxe ainsi qu'aux formes plus traditionnelles du cabinet de curiosités, du présentoir de musée d'histoire naturelle et du vivarium. Il n'est peut-être pas fortuit que l'artiste ait fait des études de biologie avant d'explorer la pratique artistique : le monde naturel apparaît souvent dans ses œuvres, qu'il s'agisse du règne minéral (le cristal et l'or), végétal (arbres et fleurs) ou animal (écureuils, oiseaux, abeilles). Le jeu des faux-semblants (éléments biologiques réels taxidermisés, fausse fourrure, objets de toc, paillettes), la grande diversité des matériaux engagés ainsi que l'utilisation de contrastes importants (l'abject mêlé au précieux, l'érotisme à la mort, l'animal à l'humain) contribuent à nourrir l'effet de mystère qu'appuie déjà une mise en scène baroque et surréaliste, ponctuée de plans minimalistes. Les nombreux jeux d'échelle (entre le monumental et le microcosmique), les perspectives multiples (effet kaléidoscopique des miroirs) ainsi que divers autres processus qui, s'appelant les uns les autres, obéissent à une logique contextuelle, contribuent à insuffler aux œuvres une énergie vitale. La circulation de cette énergie est indissociable de la notion de transformation qui caractérise de façon omniprésente le corpus de l'artiste ; on le voit dans les phénomènes de cristallisation et de monstruosité, de mutation et d'hybridité, et de gigantisme. La figure hybride qui mêle le corps humain à

Expositions collectives | *Prix artistique Sobey*, 2009 (gagnant);
Liverpool Biennial, 2008; *La Triennale québécoise*, Montréal,
2008; *52. Biennale di Venezia*, 2007 (participation canadienne);
Biennale de Montréal, 2007; *Whitney Biennial*, 2004; *8^e Biennale
d'Istanbul*, 2003.

celui de l'animal, et plus spécifiquement celle du loup-garou, empruntée à la veine gothique de la littérature du XIX^e siècle, est emblématique de cette notion. Renvoyant à une identité trouble, qui entremêle séduction et horreur, le devenir du lycanthrope agit comme métaphore de l'œuvre, dont le processus impur de constitution (sa production physique) se double d'un plus long devenir symbolique (son existence historique).















Shary Boyle

Née à Scarborough, Ont., en 1972.

Vit et travaille à Toronto.

Expositions individuelles | *The Illuminations Project* (avec Emily Duke), ICA, Philadelphie, 2011 ; *La Chair et le Sang*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2010 (circulation) ; *The History of Light*, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, 2008 ; *The Clearances*, Space Gallery, Londres, 2007 ; *Aspects and Excess*, Canadian Clay and Glass Gallery, Waterloo, Ont., 2007 ; *Lace Figures*, The Power Plant, Toronto, 2006.

La production de Shary Boyle engage une diversité de procédés et de formes : grands dessins de facture spontanée, réalisés à l'encre et à la gouache, peintures à l'huile, figurines en pâte polymère, installations sculpturales, performances réalisées à l'aide de rétroprojecteurs, à la manière d'un théâtre fantasmagorique d'ombres et de couleurs. Au cours des dernières années, l'artiste a développé un intérêt prononcé pour certaines approches plastiques et artisanales anciennes. Elle fait ainsi appel à la technique de fabrication de la porcelaine développée au XVIII^e siècle à Meissen pour réaliser un corpus foisonnant et original de petites œuvres sculpturales. Shary Boyle réactualise cette ancienne technique, mais également l'iconographie de l'époque, qu'elle met en relation avec une série de problématiques plus récentes. Plusieurs éléments visuels propres à la période rococo apparaissent ainsi dans les œuvres (animaux, fleurs et végétation, éléments de décoration et d'ornementation, vêtements chargés de dentelles, bijoux, personnages engagés dans une gestuelle galante, etc.) ; mais ils se voient intégrés à une trame qui puise autant à l'onirisme des contes de fées qu'aux stratégies du surréalisme ou à la critique sociale et féministe. Le corps et la sexualité figurent de façon marquante dans les œuvres, qui évoquent les cycles de la vie, de l'enfance à la vieillesse en passant par la procréation et l'enfantement (*Live Old*, 2010). Le corps féminin y apparaît fréquemment sous forme de figurine ou de poupée, entravé de lourdes robes ou de cordes, brûlé, tailladé, meurtri, voire décapité. Parfois, au contraire, c'est une sorte de jouissance polymorphe qu'évoquent les œuvres, le corps se parant d'une plasticité débridée, devenant fontaine, ou s'engageant dans des actes d'amour et d'autoérotisme (*Ouroboros*, 2006). La représentation peut alors évoquer la tradition des amulettes ou les

Expositions collectives | 27^e Symposium international d'art
contemporain de Baie-Saint-Paul, 2009; Prix artistique Sobey,
2009 et 2007, Halifax.

cultes voués aux idoles païennes; elle rappelle l'antique corrélation entre sexualité et magie. De fait, les corps représentés se transforment aussi librement que dans un récit mythologique : les membres coupés se multiplient (*Untitled*, 2004; *Maypole*, 2010; *Ouroboros*, 2006) ou s'allongent démesurément (*Silkworm (for AY)*, 2007; *Vanity*, 2009). Et comme dans la mythologie, le monde champêtre est la scène de prédilection des scénarios évoqués : l'animal et l'humain y sont en interaction constante (*King Cobra et Live Old*, 2010), leurs métamorphoses nourrissant la trame des récits présentés.















Mark Dion

Né à New Bedford, Mass., en 1961.

Vit et travaille à New York.

Expositions individuelles | *Oceanomania : souvenirs des mers mystérieuses, un projet de Mark Dion*, Villa Paloma, en collab. avec le Musée océanographique de Monaco, 2011 ; *Concerning Hunting*, Århus Kunstbygning (Danemark), 2008 (circulation) ; *Systema Metropolis*, Natural History Museum, Londres, 2007.

L'œuvre multidisciplinaire de Mark Dion prend principalement pour objet la nature et le monde animal. Elle examine l'impact des activités humaines sur l'écosystème tout en interrogeant les instances institutionnelles et les dispositifs culturels qui organisent et diffusent les représentations dominantes de la nature, de la ménagerie au zoo, du *Wunderkammer* au musée d'histoire naturelle. Ses œuvres donnent préséance au processus de construction des idées et à l'interaction sociale, mais résultent le plus souvent en des installations qui comprennent une vaste quantité d'éléments : animaux taxidermisés, minéraux et végétaux séchés, documents d'archive, dessins, photographies, objets industriels contemporains. Il s'agit parfois d'artefacts liés à une intervention *in situ* : produits de fouilles archéologiques pouvant exposer les traces de la culture matérielle récente, ou encore, équipements servant à des expéditions dans la nature. Ces éléments sont disposés dans des vitrines, bibliothèques ou autres types d'aménagements qui permettent une manière d'inventaire ; leur organisation méticuleuse mime l'ordre et les dispositifs de présentation propres aux musées d'histoire et de sciences naturelles, sans toutefois en partager la prétention didactique. L'humour se glisse souvent dans les œuvres, et il n'est pas rare que l'artiste apparaisse lui-même au milieu de ses collaborateurs, imitant un biologiste absorbé dans son laboratoire ou un naturaliste d'époque travaillant dans un paysage exotique. Malgré l'indéniable fascination que Mark Dion éprouve à l'égard de ces institutions muséologiques et scientifiques, il en produit également une lecture critique qui se double d'une analyse généalogique et épistémologique, puisqu'elle porte son attention sur leur histoire, et sur l'évolution plus générale des conceptions scientifiques et philosophiques de la nature et du monde animal. Ces travaux font

Expositions collectives | *Triennale Kleinplastik 11*, Fellbach (Allemagne), 2010; *16th Biennale of Sydney*, 2008; *Folkestone Sculpture Triennial*, 2008; *2nd ICP Triennial of Photography and Video*, New York, 2006; *26^e Bienal de São Paulo*, 2004; *53rd Carnegie International*, Pittsburgh, 1999; *Skulptur Projekte*, Münster, 1997.

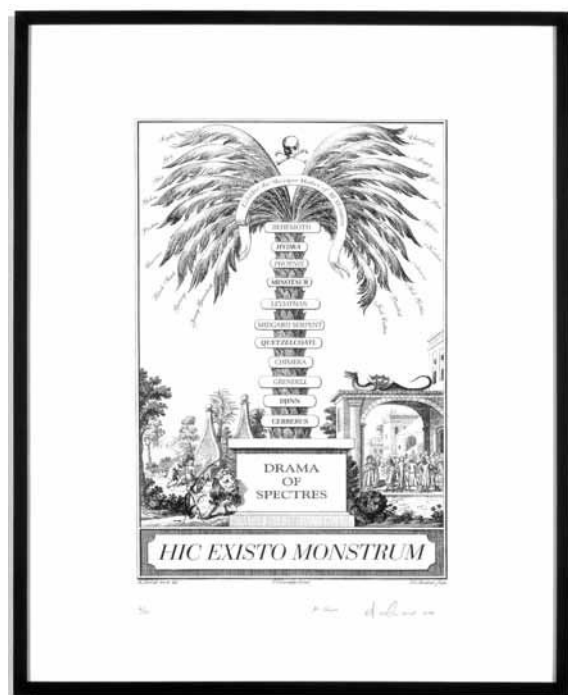
ainsi ressortir la dimension autoritaire et la prétention à l'objectivité propres aux systèmes de classification du discours institutionnel, dans lequel l'ordre du savoir tend en outre à présumer de la transparence de ses véhicules de transmission. Interrogeant la notion de vérité scientifique au sein de l'opposition persistante entre nature et culture, Mark Dion met en valeur l'endurance historique de l'anthropocentrisme; il démontre que cette opposition demeure encore trop souvent tributaire d'une représentation spectaculaire du monde naturel qui résulte de l'impératif de rentabilité économique, et qui continue à en favoriser l'instrumentalisation.







3]



4]







Ursus Arctos

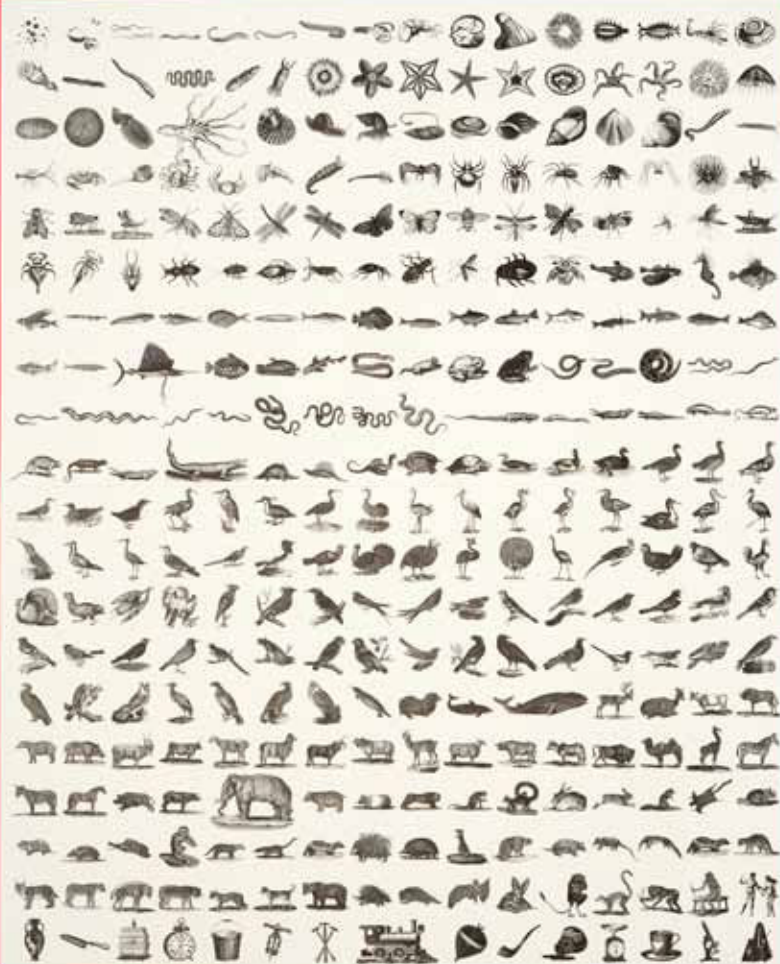
Alaskan brown bear = kishu mountain bear = kashima = kashima = bear cat = bear that walks like a cat = dog brown bear = dog hairy one = blue tooth = Broadfoot = brownie =
 brule = cub = cubs = disappearing creature = dog of gold = dweller in the woods = Kachikan brown bear = Kachikan brown bear = Kachikan brown bear = hairy-eared human = hairy-eared =
 golden brown = kashima = grandfather of the hill = Grandmother = great bear = great food = Great Grandmother = grizzly bear = grizzly brown = hairy-eared bear = kashima =
 holy animal = honey jaw = horse bear = illustrious grizzly = Kachikan bear = Kachikan brown bear = Kachikan bear = King of beasts = King of the woods = light bear = little mother
 of honey = lord of the mountains = lord of the king = lord of the woods = man bear = Manchurian bear = master of the forest = mountain bear = Old Grizzly = Old man of the
 mountains = Old man with the fur garment = One who grows at night = Owner of the earth = pig bear = red bear = sacred man = sacred virgin = Shonko bear = Silks bear =
 snow bear = snowman = stay-at-home = Surkin bear = takes large followers = that hairy one = the monster = the one going around in the woods = thick fur = unaggressive giant
 = ursine = unspeakable one = white-egg = white support = white man = usually one = worthy old man = Yakutat bear = Yawmoo



27

Brown Bear Chart. Printed in Dundee

SCALA NATURA



MARK DION

PRODOTTO DA MARK DION
DISTRIBUITO DA MARK DION







Nathalie Djurberg

Née à Lysekil, Suède, en 1978.

Vit et travaille à Berlin.

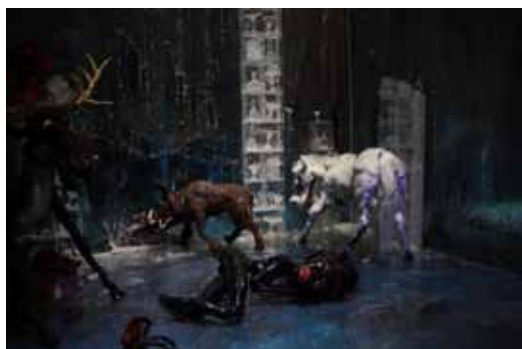
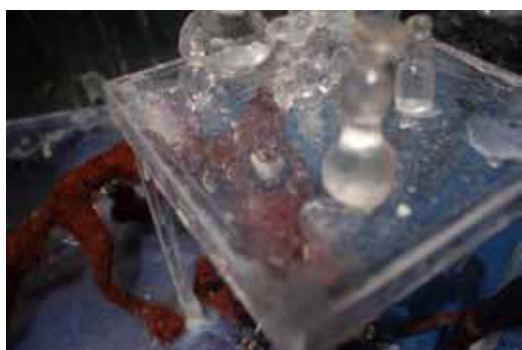
Expositions individuelles | *A World of Glass*, Camden Arts Centre, Londres, 2011 ; *The Parade*, Walker Art Center, Minneapolis, 2011 ; *Human Behavior*, Wexner Center for the Arts, Columbus, 2011 ; *Snakes Knows It's Yoga*, Kestnengesellschaft, Hanovre, 2010 ; *Turn Into Me*, Fondazione Prada, Milan, 2008 ; *Denn es ist schön zu leben [Because It Is Wonderful To Live]*, Kunsthalle Wien, Vienne, 2007.

Nathalie Djurberg réalise de courtes saynètes vidéographiques animées image par image (dont certaines sont depuis peu présentées dans le contexte d'installations), qui mettent en scène une variété de personnages modelés par l'artiste. Cet univers coloré, à l'atmosphère onirique appuyée par les trames sonores de Hans Berg, emprunte à la tradition du théâtre de marionnettes et aux programmes télévisés pour enfants. Il est peuplé de personnages et d'animaux dont les actions se déroulent le plus fréquemment à huis clos. Dans ce monde étrange et fantastique, la sexualité et la violence sont omniprésentes : personnages humains et animaux, entremêlés, adoptent d'étranges comportements, semblent en proie à une excitation sexuelle et meurtrière, chaotique et imprévisible. Viols et cannibalisme y sont fréquents, comme si les situations quelque peu fantasmatiques répondaient à la scénarisation compulsive et cathartique de traumas originels. La malléabilité de la pâte à modeler se prête bien à la brutalité plastique des interactions, dans lesquelles la jouissance et la dévoration s'entremêlent à la mutilation et au démembrement. L'une des forces remarquées de ces vidéos tient au fait que, si Nathalie Djurberg y met en scène, sous une forme extrême, des pulsions largement partagées et des personnages relativement stéréotypés (du point de vue de l'âge, du sexe, de la race, de la classe sociale ou de l'inclination psychologique), les œuvres interdisent néanmoins toute lecture sociopolitique attendue. L'humour affleurant et l'étrange gestualité narrative distinguent ses

Expositions collectives | 53. *Biennale di Venezia*, 2009 ; 3rd *ICP Triennial of Photography and Video*, New York, 2009 ; *Göteborg International Film Festival*, 2009 ; *Carnegie Art Award*, Stockholm, 2008 (gagnante du *Carnegie Scholarship*) ; 2^e *Biennale de Moscou*, 2007 ; 4. *Berlin Biennale*, 2006.

scénarios des fables ou des contes de fées traditionnels en ceci que les œuvres outrepassent toute morale. Au cœur de cette dramaturgie, l'humain et l'animal se trouvent fusionnés dans des scènes d'une complexité considérable, où des bribes de sacrifices rituels et d'actes zoophiles mêlent leur poésie violente à celle d'une étrange interprétation anthropologique du monde.







Jason Dodge

Né à Newton, Penn., en 1969.

Vit et travaille à Berlin.

Expositions individuelles | Andersens Contemporary, Copenhague, 2011 ; Yvon Lambert, Paris, 2010 ; *And for This I Will Call You the Listener*, Project Space, Kunstverein Düsseldorf, 2009 ; *When I Woke Up. Rituals* (avec Tereza Buskova), One One One, The David Roberts Art Foundation, Londres, 2008.

La pratique de Jason Dodge prend la forme d'installations souvent dépouillées, qui se situent au point de rencontre entre la tradition conceptuelle et une esthétique narrative empruntant à la fiction. La sélection et la fabrication minutieusement soignées des objets, le calibrage étudié de leur mode de présentation, contribuent à doter ces installations d'une atmosphère de mystère ; il devient effectivement difficile d'y distinguer l'authentique du faux, et la réalité, de la fiction. Le travail de Jason Dodge suggère parfois des scénarios elliptiques, dont les objets représentés dans les œuvres peuvent paraître être les témoins ou les restes. Les titres, ou les œuvres elles-mêmes, proposent des éléments textuels qui sont autant d'indices permettant d'engager l'interprétation, mais qui interdisent cependant toute univocité de lecture, comme le fait par exemple ce titre d'une exposition présentée en 2010 : « Je me suis réveillé. Il y avait dans ma poche une note expliquant ce qui s'était passé ». Jason Dodge place ainsi le spectateur dans une position ambiguë entre interpellation et exclusion, qui teinte à son tour de façon subtile la reconstitution imaginée des scénarios. Ici, les traces de l'amour, de la distance et de la nostalgie peuvent côtoyer celles du danger, voire de la catastrophe. Jason Dodge semble vouloir suggérer que l'intensification en aura des objets les plus humbles ne relève pas de leurs propriétés visibles, mais plutôt de l'accumulation des événements qu'ils ont traversés. L'œuvre cède ainsi au non-vu, et occasionnellement au non-dit, une marge de performativité aussi importante que celle que possèdent les éléments offerts au regard. Mais l'artiste est également capable de suggérer, dans un même mouvement, que les informations proposées relèvent du leurre, amenant le spectateur à redoubler d'attention face aux

Expositions collectives | *La Triennale – Intense Proximité*, Paris, 2012 ; *6th Nordic Biennial for Nordic Contemporary Art*, Moss (Norvège), 2011 ; *Arts Le Havre : Biennale d'art contemporain*, 2008 ; *Ars Viva 05/06 – Identität - Identity*, Berlin, 2005 ; *Performa Biennial*, New York, 2005 ; *Echigo-Tsumari Art Triennial* (Japon), 2000.

détails des objets et des rapports qui peuvent les relier. Dans *Amethyst, Garnets and Rubies Inside of an Owl*, 2008, par exemple, il est impossible de savoir si les pierres précieuses ont véritablement été placées dans le corps de l'animal, et la lecture de l'œuvre est ainsi déroutée le long de deux axes divergents : le premier tentant d'attribuer un sens à la présence de bijoux dans ce corps et à la relation entre la pierre précieuse et l'animal embaumé ; le second s'attachant à élucider le sens que pourrait receler une telle proposition, dans son caractère invérifiable.







Trevor Gould

Né à Johannesburg, en 1951.

Vit et travaille à Montréal.

Expositions individuelles | *Darwin's Nose*, Dunlop Art Gallery, Regina, 2012 ; *It Feels Like History*, Algoma Gallery, Sault-Sainte-Marie, Ont., 2010 ; *Humboldt's Ghost: An Allegory for a Garden Sculpture*, Palmengarten, Francfort, 2008 ; *La Folie d'Hannibal*, Centre d'art Cairn, Digne-les-Bains, 2004 ; *Un monde naturel (suite)*, Centre culturel canadien, Paris, 2002 ; *Poser pour le public*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998 (circulation).

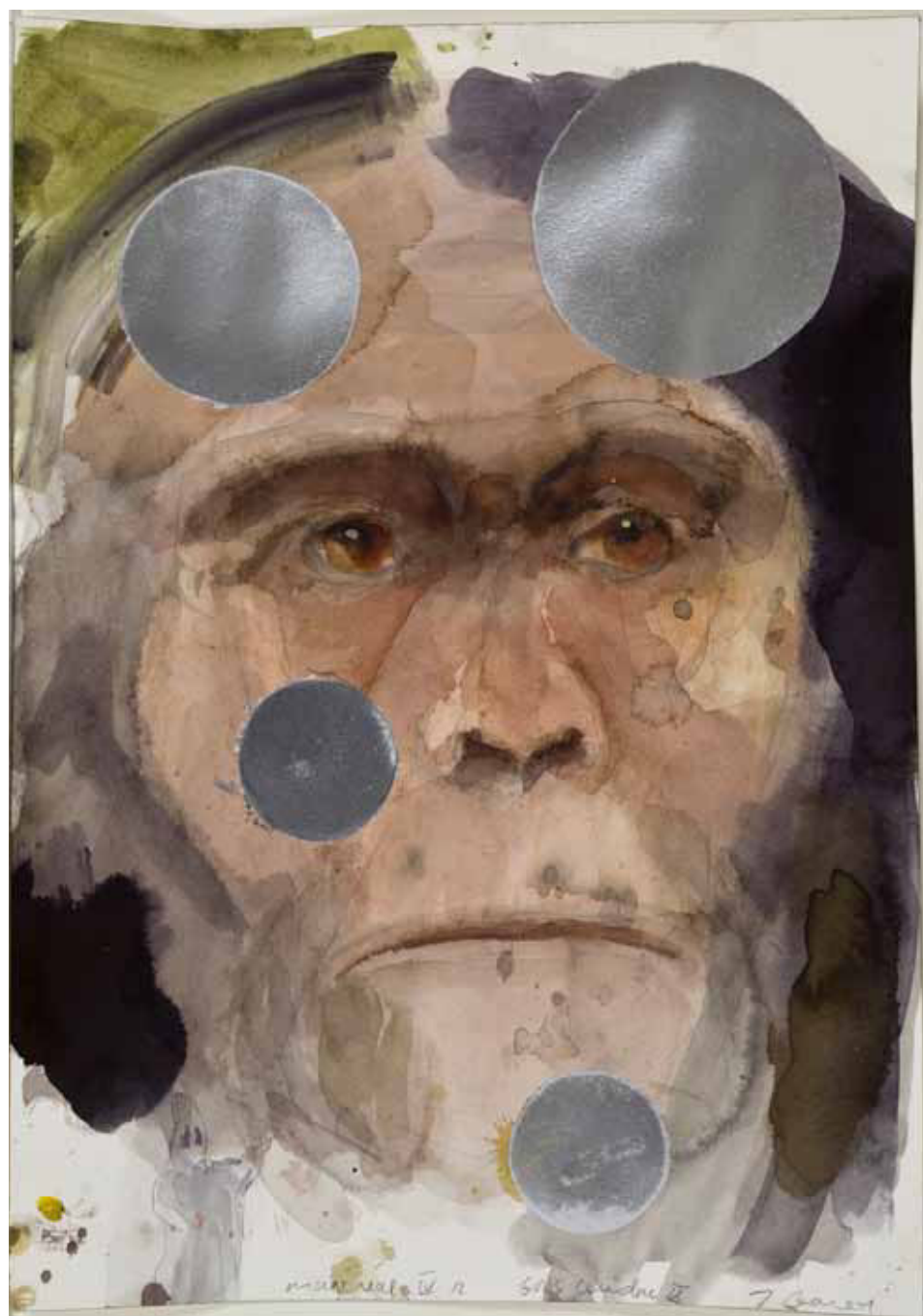
Le travail de Trevor Gould prend principalement pour objet les représentations de la nature et du monde animal, qu'il examine du point de vue de l'histoire socioculturelle. Ces représentations peuvent provenir aussi bien de documents ou d'œuvres d'art canoniques que de la culture populaire ou du monde scientifique. L'artiste s'intéresse en particulier aux institutions à vocation éducative ou de divertissement (zoos, parcs thématiques ou nationaux, musées d'histoire naturelle et d'anthropologie, foires et expositions universelles) qui, présentant divers spécimens vivants ou préservés, sont les agents privilégiés de la mise en scène orchestrée de la rencontre entre l'humain et l'animal. Trevor Gould investit les dispositifs et les objets utilisés dans ces contextes (vitrines, présentoirs, dioramas, animaux taxidermisés, photographies, documents d'archive), auxquels il entremêle sa propre production (sculptures, aquarelles, sérigraphies, performances, vidéos). Les œuvres font fréquemment référence au tournant décisif que connaît l'histoire de ces institutions au cours du XIX^e siècle, alors que l'essor technique et scientifique de la révolution industrielle consolide l'hégémonie militaire, économique et culturelle de l'Occident. L'intensification des politiques colonialistes coïncide alors avec une multiplication rapide du nombre d'expositions internationales, de musées d'histoire naturelle, et de diverses autres structures de diffusion, qui cherchent à développer la connaissance du nouveau monde, tout en déployant un discours qui en justifie l'exploitation « civilisatrice ». L'ethnographie et l'anthropologie se développent à partir de structures épistémologiques qui avaient servi à classer le monde naturel et animal. Les théories de Darwin sur l'évolution et la sélection naturelle contribuent à nourrir une représentation des populations humaines qui les catégorise selon un degré de proximité plus ou

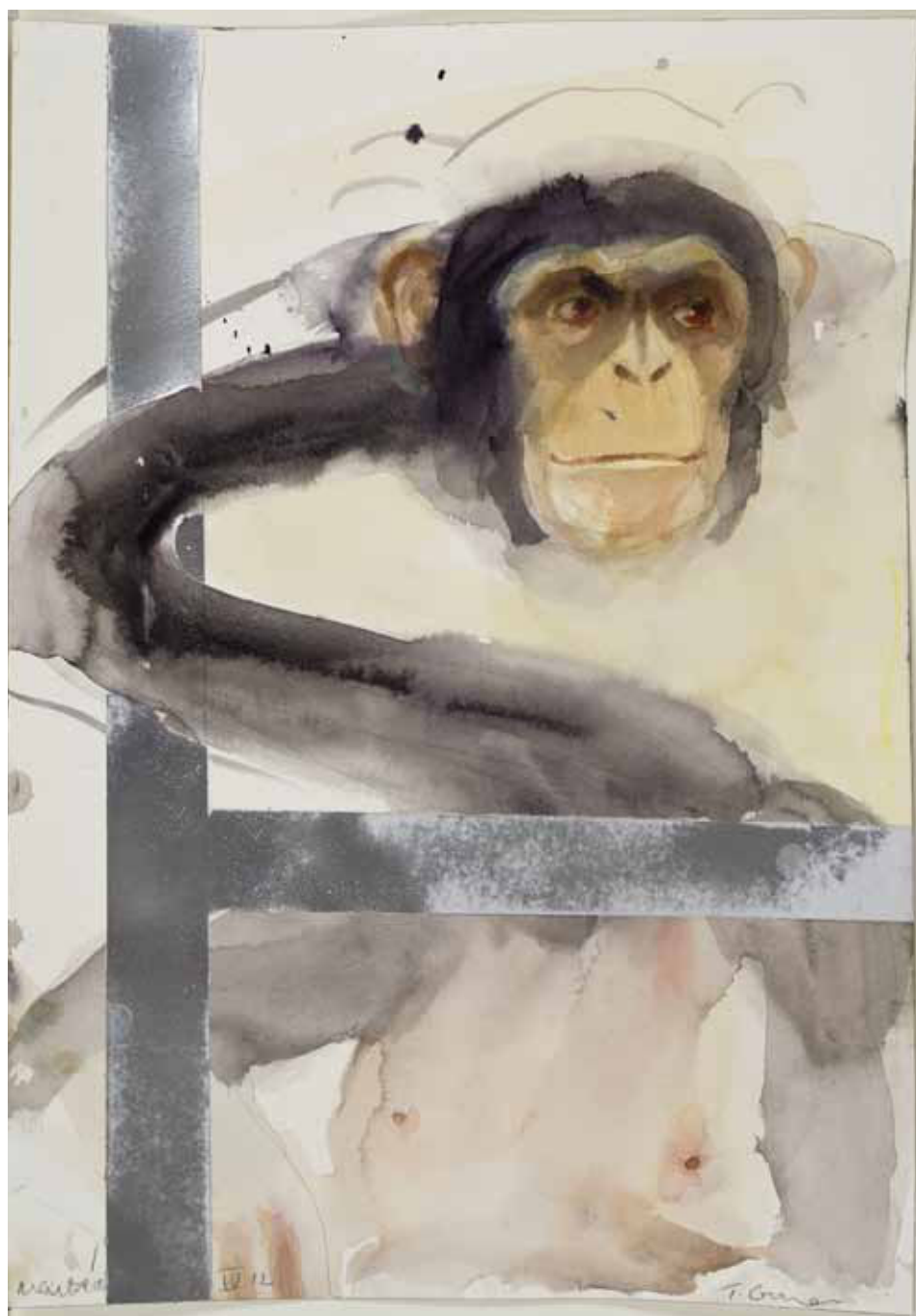
Expositions collectives | *XIII Biennale Internazionale di Scultura di Carrara*, 2008 ; *Artefact*, Montréal, 2007 ; *Biennale de Montréal*, 1998 ; *Johannesburg Biennale*, 1995.

moins grand avec l'état de nature. La réification de l'« autre », le travail à vocation scientifique qui examine, mesure et prélève ses parties pour l'identifier en tant que « spécimen », sa présentation comme objet de curiosité, voire de fascination, dans le cadre de foires et d'expositions publiques, sont autant de phénomènes caractéristiques de l'époque. Ils réservent aux peuples « primitifs » un traitement semblable à celui que connaissaient les animaux exotiques, provenant de contrées lointaines. Bien entendu, les inégalités socio-économiques et la destruction des cultures se sont perpétuées tout au long du XX^e siècle, au même titre que l'exploitation du monde animal ou le pillage des ressources naturelles, dont on connaît désormais le danger qu'il fait peser sur la pérennité des écosystèmes. Les interventions de Trevor Gould interrogent l'autonomie prétendue de l'art au sein de ce continuum ainsi que l'impartialité supposée du dispositif muséal ; elles tentent d'amplifier la fonction critique du médium de l'exposition et des représentations qu'elle engage, en replaçant les formes artistiques dans une perspective historique qui rende compte de leur performativité idéologique.











Renée Green

Née à Cleveland, en 1959.

Vit et travaille à San Francisco.

Expositions individuelles | *Endless Dreams and Time-Based Streams*, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2010 ; *Ongoing Becomings*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 2009 ; *Endless Dreams and Water Between*, National Maritime Museum, Greenwich (Angleterre), 2009 ; *Le Rêve de l'artiste et du spectateur*, Jeu de Paume, Paris, 2008.

Mêlant les stratégies de l'art conceptuel et de la critique institutionnelle, Renée Green interroge la manière dont le pouvoir pénètre le champ du langage visuel, textuel et institutionnel, pour donner forme à une série de catégories formelles, sociologiques et épistémologiques. Son corpus est constitué d'écrits, de performances, de films et d'installations qui peuvent comprendre divers éléments audio et vidéo, livres, photographies, documents imprimés et archives. Ces installations prennent souvent la forme de salles de lecture ou de centres de recherche informels, dans lesquels le spectateur est invité à un certain investissement temporel et intellectuel. Une forte inflexion commissariale y résulte de la mise en rapport spatiale des éléments et d'une prise en compte explicite du lieu d'exposition. Les projets de Renée Green, fondés sur divers processus d'échange, mettent fréquemment en œuvre voyages, collaborations et interactions entre de nombreux participants, et ils s'étendent parfois dans le temps. Ils obéissent à une interrogation en amont, qui cherche à identifier l'origine et les conditions d'existence du discours, en examinant le continuum historique et culturel dans lequel celui-ci apparaît. L'histoire personnelle des individus (mémoires intimes, souvenirs, documents) est convoquée au même titre que l'histoire sociopolitique et culturelle (traditions orales et populaires). Renée Green a puisé à ses origines afro-américaines pour nourrir sa pratique, sollicitant notamment l'histoire de l'esclavage, de la ségrégation et des droits civils. Cet intérêt pour les questions identitaires s'est étendu à une réflexion sur la subjectivité féminine, s'y amalgamant même parfois. Ce travail emploie également la fiction pour troubler le cloisonnement de l'identité et déjouer le fantasme d'une authenticité essentialiste. Si les œuvres de Renée Green en appellent bien à la participation politique et à l'égalité sociale,

Expositions collectives | *Manifesta 7*, Trentin - Sud Tyrol (Italie), 2008 ; *10^e Biennale d'Istanbul*, 2007 ; *First ICP Triennial of Photography and Video*, New York, 2003 ; *Documenta XI*, Cassel, 2002 ; *2. Berlin Biennale*, 2001 ; *2^e Biennale de Gwangju* (Corée du Sud), 1997 ; *Johannesburg Biennale*, 1997 ; *Whitney Biennial*, New York, 1993 ; *45. Biennale di Venezia*, 1993.

elles ne font pas moins fi de tout didactisme, favorisant davantage une vision multivoque et poétique de l'expérience. Cette caractéristique a pour effet de faire ressortir la tension qui existe entre l'aspiration à la mobilisation politique collective et le danger d'une définition réductionniste de la subjectivité, qui perdrait de vue la complexité des mouvements minoritaires ou la spécificité de chaque individu. On le voit dans *The Flag Is a Symbol of the Fact That Man Is Still a Herd Animal*, pièce dans laquelle la proposition du titre (« Le drapeau est un symbole du fait que l'homme demeure un animal grégaire ») apparaît en anglais sur une bannière, mais aussi en espéranto, cette langue inventée par Louis-Lazare Zamenhof au XIX^e siècle dans l'espoir qu'un idiome international permettrait d'atténuer l'incompréhension entre les peuples.



**THE FLAG IS A SYMBOL
OF THE FACT THAT
MAN IS STILL A HERD
ANIMAL**

LA FLAGO SIMBOLAS
LA FACTON KE
LA HOMO ANKORAU
FUNKCIAS GREGE

Rachel Harrison

Née à New York, en 1966.
Vit et travaille à Brooklyn.

Expositions individuelles | *Double Yolk* (avec Scott Lyall), Galerie Christian Nagel, Anvers, 2011 ; Regen Projects, Los Angeles, 2010 ; *Consider the Lobster*, Center for Curatorial Studies, Hessel Museum, Bard College, Annandale-on-Hudson, N. Y., 2009 (circulation) ; *Lay of the Land*, Le Consortium, Dijon, 2008 ; *Voyage of the Beagle*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 2007 ; *Posh Floored as Ali G Tackles Becks*, Camden Arts Centre, Londres, 2004.

Bien qu'elles soient « assemblées » et se déploient variablement dans l'espace, les œuvres de Rachel Harrison demeurent ancrées dans le champ de la sculpture, plutôt que dans celui de l'installation ; elles sont le plus fréquemment multipartites, leurs éléments étant combinés les uns aux autres par juxtaposition, superposition ou interpénétration, produisant une sorte d'effet de collage tridimensionnel. Les relations entre les diverses parties sont un aspect-clé de la pratique de l'artiste, qui tend à mêler des pôles esthétiques hétérogènes, voire antinomiques : d'imposants blocs sculpturaux chargés de matière colorée (le « fait-main ») s'imbriquent avec une panoplie d'objets empruntés à la culture populaire (le *readymade*), parmi lesquels figurent de façon proéminente des photographies utilisées comme objets ; mais aussi diverses formes de produits relevant du kitsch (emballages de nourriture, jouets, figurines, mannequins, animaux empaillés), qui illustrent la culture de la célébrité et du passé récent. De la même manière, un humour animiste jouant volontiers de vulgarité est omniprésent, mais transige à son tour avec un sens de la forme qui est profondément imprégné de tradition sculpturale. L'élément le plus caractéristique de la pratique de Rachel Harrison demeure probablement le bloc monolithique de taille variable, sorte de menhir compact fait de polystyrène, de papier mâché et/ou de ciment, texturé de traces multicolores de peinture vaporisée ou déversée. Il arrive que ce monolithe cesse momentanément de fonctionner comme un objet en soi pour se constituer en support pour d'autres éléments. Il s'inscrit alors dans une variété de dispositifs de présentation qui peuvent occasionnellement être ponctués de grottes ou de niches, d'étagères et de tiroirs. Parfois, ces dispositifs gagnent en autonomie, comme lorsque les socles se multiplient et atteignent une forme quasi architecturale, dans *Trees for the Forest*, 2007.

Expositions collectives | *Bridgehampton Biennial*, N. Y., 2011 ;
Tate Triennial, Londres, 2009 ; 53. *Biennale di Venezia*, 2009 ;
Whitney Biennial, New York, 2008 ; 4. *Berlin Biennale*, 2006 ;
54th Carnegie International, Pittsburgh, 2004.

Cette ambiguïté, qui voit la forme visuelle s'ouvrir en un présentoir pour d'autres formes visuelles, brouille la distinction entre le dispositif de monstration et les objets, comme pour rendre visible, par mise en abyme, l'inévitable biais de tout « cadrage » dans lequel s'effectuerait une lecture des objets de la culture, que ceux-ci soient authentiques ou fabriqués — un processus auquel font écho, par exemple, la « taxinomie » de la sculpture trouvée que l'artiste emploie dans l'œuvre titrée, d'après Darwin, *Voyage of the Beagle*, 2007, et l'exposition du même nom, dans laquelle ont été présentées des sculptures réalisées de sa main.











Mona Hatoum

Née à Beyrouth, en 1952.

Vit et travaille à Londres et à Berlin.

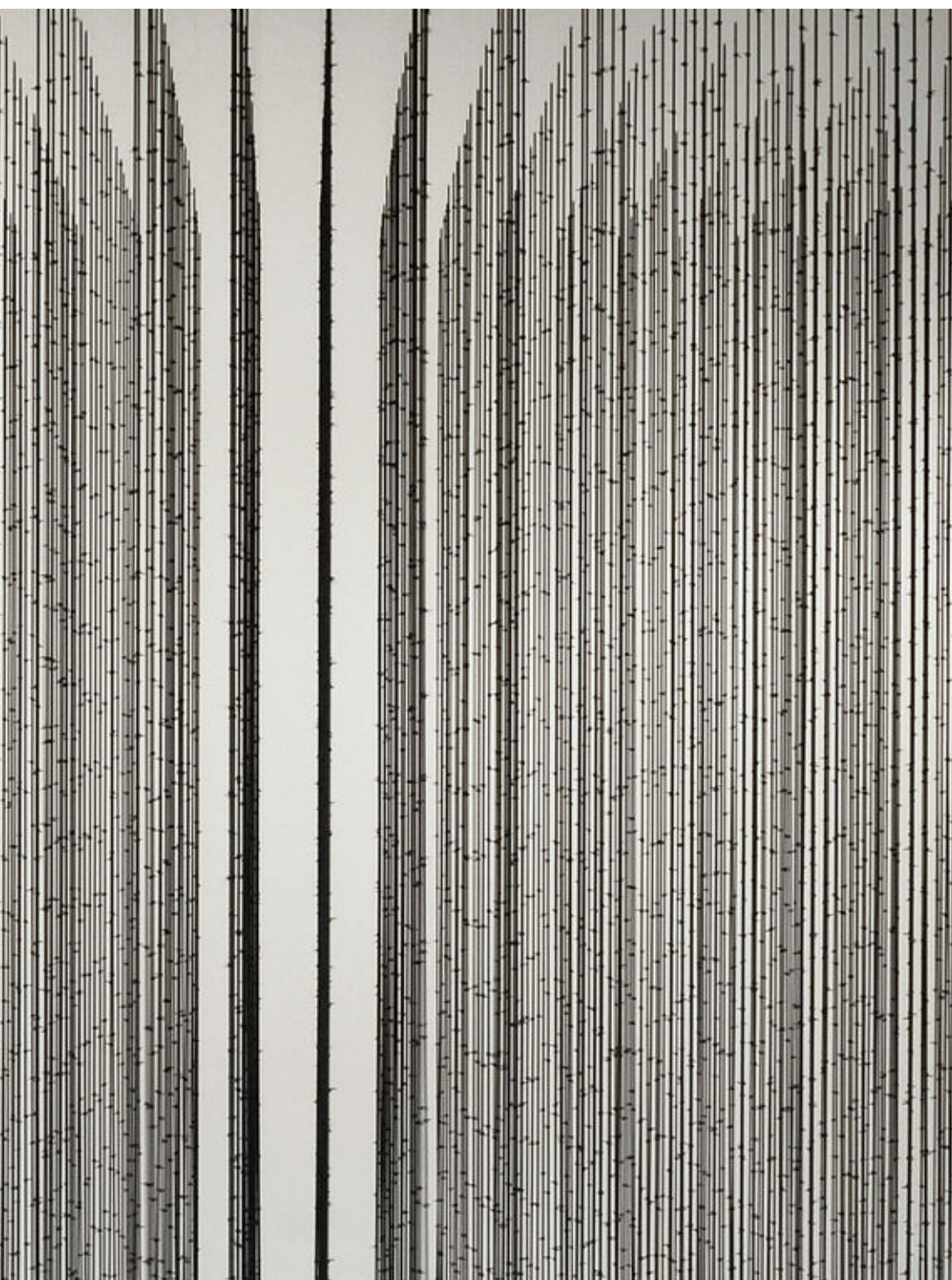
Expositions individuelles | Sammlung Goetz, Munich, 2011 ; *Hanging Garden*, Kunsthalle Wien Karlsplatz, Vienne, 2009 ; *Hot Spot*, White Cube, Londres, 2006 ; *Domestic Disturbance*, Mass MoCA, North Adams, Mass., 2001 ; *The Entire World as a Foreign Land*, Tate Gallery, Londres, 2000.

Connue tout d'abord pour ses performances, puis pour ses installations sculpturales et vidéographiques aux formes austères et élégantes, mais à l'effet parfois brutal, l'œuvre de Mona Hatoum est traversée par la question des relations de pouvoir et de la violence. Qu'elle agisse de façon dissimulée ou explicite, sur le plan intime ou politique, qu'elle caractérise la vie domestique ou la dispersion ethnique, cette violence se manifeste presque toujours de façon tangible, dans la psyché comme dans les corps. La dislocation de l'identité, le sentiment d'étrangeté et d'exclusion, l'exil et le deuil ainsi que le désir lancinant du retour sont autant de thèmes qui peuvent entrer en résonance au vu de l'expérience de l'artiste. D'origine palestinienne, Mona Hatoum est née et a été élevée au Liban. Elle a poursuivi ses études en Angleterre et vit désormais entre Londres et Berlin. Mais l'économie de moyens et les stratégies visuelles déployées préservent toujours sa pratique d'un quelconque cloisonnement autobiographique, et assurent son inscription dans un champ discursif et phénoménologique plus large. L'aliénation psychique et corporelle agit comme une trame qui relie les divers aspects de sa production : elle caractérise, d'un côté, la marginalisation du sujet politique, qu'il soit poussé à l'errance ou soumis à l'emprisonnement et à la torture ; elle dénonce également, de l'autre, l'expérience plus spécifique des déterminismes aliénants auxquels est soumis le sujet féminin. Ainsi, le mobilier et les objets propres aux univers domestique et carcéral se chevauchent, et peuvent s'entremêler avec ceux de l'abattoir : sommiers de lits superposés en grillage, treillis métallique, barrières, fils barbelés ou électrifiés, mobilier, ustensiles de cuisine électrifiés ou troués (râpes, passoirs, dans *Home*, 1999), dont certains peuvent évoquer le travail de la chair végétale ou animale (*La grande broyeuse (Mouli-Julienne x 17)*, 1999).

Expositions collectives | 12^e Biennale d'Istanbul, 2011 ;
Bucharest Biennale 3, 2008 ; 3rd Auckland Triennial, 2007 ;
15th Biennale of Sydney, 2006 ; 51. *Biennale di Venezia*, 2005 ;
Documenta XI, Cassel, 2002 ; *SITE Santa Fe Third International*
Biennial, 1999 ; 24^a *Bienal de São Paulo*, 1998 ; *Biennale de*
Gwangju (Corée du Sud), 1997 ; 46. *Biennale di Venezia*, 1995 ;
The Turner Prize, Tate Britain, Londres, 1995.

Parfois, comme pour faire allusion à un processus idéologique de déshumanisation, la violence infligée aux sujets dans la contrainte familiale et sociale se superpose à celle à laquelle les animaux sont soumis (*Cage-à-deux*, 2002). Le corps, pour finir, est l'objet d'une opération de surveillance, qui en sonde les zones les plus profondes (*Corps étranger*, 1994). Le spectateur se trouve en retrait vis-à-vis de ces espaces, mais cette même exclusion, et l'absence d'autres acteurs qui animeraient ces environnements l'amènent inévitablement à s'interroger sur l'étrangeté de sa propre expérience.







Pierre Huyghe

Né à Paris, en 1962.

Vit et travaille à Paris.

Expositions individuelles | *La Saison des Fêtes*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010 ; *A Time Score*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2007 ; *Celebration Park*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2006 (circulation) ; *Les Grands Ensembles* (Prix Hugo Boss 2002), Guggenheim, New York, 2003 ; *The Third Memory*, Centre Pompidou, Paris, 2000 (circulation, dont au Musée d'art contemporain de Montréal).

Les œuvres de Pierre Huyghe investissent de façon caractéristique la distinction entre réalité et fiction à partir de stratégies telles que la mise en abyme, le croisement et la réinterprétation de récits préexistants. Bien qu'il puise à une grande diversité d'approches et de formes d'art (l'architecture, le texte, la sculpture, le théâtre de marionnettes, la comédie musicale, etc.), Pierre Huyghe a surtout exploré le champ cinématographique et télévisuel, confrontant l'expérience vécue avec la syntaxe du documentaire ou du film, en détournant leurs procédés : découpage, sous-titrage, doublage, techniques de montage, etc. Ses œuvres ont souvent pour point de départ une convention de groupe ou un scénario ouvert qui, combinés à diverses formes d'échange et de collaboration, ont pour effet de contrer l'emprise d'une subjectivité surplombante, monologique. La mise en cause de la structure de l'œuvre (ses procédés rhétoriques, sa durée, son format) trouve un écho dans une interrogation sur les protocoles d'exposition. Il arrive que les scénarios se constituent en une sorte de « partition » pouvant être variablement interprétée et amplifiée par divers acteurs. Ces situations sont « jouées » en temps réel, elles sont ponctuées d'accidents, d'improvisations et de processus aléatoires, observés et enregistrés ; l'artiste en retravaille ultérieurement la forme. De tels dispositifs visent à permettre à l'œuvre de rendre compte de l'organicité même de la vie, de sa gratuité et de son indiscipline, ainsi que de la rareté et de l'imprévisibilité de certaines de ses formes. Cette approche peut se refléter, de façon métaphorique, dans le sujet même de certains projets : *A Journey That Wasn't*, 2005 (suite à *L'Expédition scintillante*, 2002) par exemple, prend pour objet l'ancien récit du périple en *terra incognita* et la quête de l'animal mythique ; l'artiste et ses collaborateurs étant partis en Antarctique à la recherche d'une espèce rarissime,

Expositions collectives | *16th Biennale of Sydney*, 2008 ;
Whitney Biennial, New York, 2006 ; *Biennale de Lyon*, 2005 ;
Documenta XI, Cassel, 2002 ; *49. Biennale di Venezia*, 2001
(participation française) ; *53rd Carnegie International*, Pittsburgh,
1999 ; *Liverpool Biennial*, 1999 ; *Manifesta 2*, Luxembourg, 1998 ;
Johannesburg Biennale, 1997.

le pingouin albinos. Avec *Zoodram 5*, Pierre Huyghe convoque également les effets surprenants du hasard, sous la forme d'une chorégraphie à la fois libre et circonscrite du vivant. Les mouvements imprévisibles des crabes-flèches dans l'aquarium, ceux du bernard-l'ermite se réfugiant dans une coquille à l'effigie d'une tête sculptée de Constantin Brancusi, font intervenir les figures d'un jeu poétique qui ne saurait, là encore, obéir à aucune programmation préétablie.







Matthew Day Jackson

Né à Panorama City, Calif., en 1974.

Vit et travaille à Brooklyn.

Expositions individuelles | *In Search of...*, Gemeentemuseum, La Haye, 2012; *Everything Leads to Another*, Hauser & Wirth, Londres, 2011; *The Immeasurable Distance*, MIT List Visual Art Center, Cambridge, Mass., 2009; *Workspace*, The Blanton Museum of Art, Austin, Tex., 2007; *Paradise Now!*, Portland Institute of Contemporary Art, Portland, Or., 2007.

La pratique multidisciplinaire de Matthew Day Jackson investit principalement les grands thèmes de l'histoire des États-Unis, à partir d'un ensemble de formes et de sujets issus de la culture visuelle américaine, que ponctuent d'occasionnelles références autobiographiques. L'artiste s'intéresse particulièrement à la dimension héroïque et collective de cette histoire, et conséquemment aux récits et aux images qui en garantissent la préservation et la transmission. Il puise ainsi tour à tour aux traditions folkloriques ou autochtones, au panthéon américain des grandes figures politiques (George Washington, Ronald Reagan), intellectuelles (Henry David Thoreau), artistiques/scientifiques (Buckminster Fuller), ou encore aux traces archivées des événements majeurs ayant marqué le cours de l'histoire (le magazine *Life*). Une de ses thématiques les plus fréquentes est celle de l'exploration et du dépassement perpétuel de la frontière, qu'il s'agisse de démarcations physiques comme dans le cas de la conquête de l'Ouest ou de celle de l'espace, ou des limites scientifiques, ou encore symboliques. Les nombreuses références au «rêve américain» et à divers projets utopiques ainsi que le recours aux mondes de la science-fiction et du paranormal se rapportent également à cette thématique, tout comme la figure du véhicule ou du vaisseau qui apparaît dans plusieurs œuvres (*Chariot*, 2006; *Sepulcher*, 2004; *Axis Mundi*, 2011). Mais le mouvement vers l'idéal et l'inatteignable peut impliquer une forme de transgression, et la beauté du surpassement trouver sa contrepartie dans la violence et l'horreur, ce dont témoignent les nombreuses références historiques aux crimes du colonialisme ou aux catastrophes de l'âge atomique. De fait, une certaine dimension sublime traverse la production de l'artiste, qui entremêle ces notions de beauté et d'horreur aux thèmes du développement technique, de

Expositions collectives | 3^e Biennale internationale d'art de Beijing, 2008 ; 1^{re} Biennale d'Athènes, 2007 ; 2^e Biennale de Moscou, 2007 ; Whitney Biennial, New York, 2006.

l'anthropomorphisme et de la nature, de la ruine et du fragment. L'évolution et la survie du genre humain y sont abordées par des configurations qui miment les formes taxinomiques de l'histoire naturelle et de ses dispositifs de représentation (*Axis Mundi*, 2011 ; *Blockman*, 2010 ; *The Way We Were*, 2010 ; *Study Collection 2*, 2009). Dans *Don't Tread on Me*, l'artiste a combiné l'iconographie d'un drapeau du Jour de la Terre à celle d'un ancien *naval jack* américain (un pavillon qui s'accompagne de l'inscription « Ne me marche pas dessus »), usant ainsi d'une allusion paradoxale au monde militaire pour aborder les dangers qui pèsent sur le monde naturel.







Brian Jungen

Né à Fort St. John, C.-B., en 1970.

Vit et travaille à Vancouver.

Expositions individuelles | Walter Phillips Gallery, Banff, 2012 ; The Banff Centre, 2011 ; *Tomorrow Repeated*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 2011 ; *Strange Comfort*, The Smithsonian National Museum of the American Indian, Washington, D.C., 2009 ; Museum Villa Stuck, Munich, 2007 ; Witte de With Centre d'art contemporain, Rotterdam, 2006 ; Level 2 Gallery, Tate Modern, Londres, 2006 ; Vancouver Art Gallery, 2006 (circulation, dont au Musée d'art contemporain de Montréal) ; *Capp Street Project 2004*, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2004.

Artiste canadien d'origine suisse et autochtone (sa mère appartenait à la Doig River Band de la Dane-zaa Nation), Brian Jungen emploie le plus souvent comme matériaux des objets issus de la production de masse : chaussures de sport, ballons de soccer, sacs de golf, poubelles industrielles, plateaux de cafétéria, etc. Par un travail d'accumulation, de désassemblage ou de découpe et de remontage, l'artiste détourne le sens premier de ces objets, qui sont fréquemment choisis en fonction de leur appartenance à la culture populaire, celle-ci opérant sous le signe de la banalité et de l'omniprésence (les chaises de jardin en plastique) ou, au contraire, sous celui de l'aura (la série Air Jordan de Nike, utilisée par Brian Jungen pour son emblématique série de masques *Prototypes for a New Understanding*, 1998-2005). L'hybridité, qui constitue peut-être le levier principal de son œuvre, résulte de la fusion de termes appartenant à des mondes habituellement tenus pour être en négociation tendue les uns vis-à-vis des autres, ou du moins dans un rapport de non-contiguïté : c'est le cas, pour prendre les exemples les plus caractéristiques, des mondes industriel et naturel, des cultures autochtones et européennes, des sports de masse et du musée d'histoire naturelle. Une ambition anthropologique plus large subsume cependant la critique du fétichisme de la marchandise qui peut de prime abord sembler constituer le socle de la pratique de l'artiste. Suivant de près les multiples glissements de sens qui opèrent dans les formes elles-mêmes, mimant et détournant ces glissements, Brian Jungen perturbe la classification usuelle des objets matériels et symboliques et fait ressortir le rapport souvent problématique qui lie le champ de leur production à l'identité culturelle et aux agrégats sociaux. L'ethnographie, en outre, transige dans plusieurs de ses œuvres avec la nature et le monde animal, entremêlant par

Expositions collectives | 16th Biennale of Sydney, 2008 ;
Biennale de Lyon, 2007 ; Biennale de Montréal, 2007 ; Biennale de
Gwangju (Corée du Sud), 2004.

exemple le vocabulaire visuel du mimétisme totémique et des pratiques de chasse à celui du sport ou de la technologie moderne (1990, 2007 ; *Eye*, 2010) ; l'industrie des animaux de compagnie aux formes utopiques de l'architecture moderniste (*Habitat 04 – Cité radieuse des chats*, 2004) ; les restes muséifiés d'espèces menacées ou fabuleuses au mobilier de la production de masse (*Cetology*, 2002). Brian Jungen met ainsi en relief les associations stéréotypées qui caractérisent habituellement notre représentation de ces mondes, pour questionner la nature réelle des liens qui nous y attachent.















Liz Magor

Née à Winnipeg, en 1948.

Vit et travaille à Vancouver.

Expositions individuelles | *Military Through the Ages*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ont., 2009 ; *Mouth: Full*, Equinox Gallery, Vancouver, 2008 ; *The Mouth and Other Storage Facilities*, Henry Art Gallery, Seattle, 2008 (circulation) ; Equinox Gallery, Vancouver, 2004 ; *The Power Plant*, Toronto, 2003 ; *This Place*, Vancouver Art Gallery, 2002 ; *Deep Woods*, Art Gallery of York University, Toronto, 2000 ; *Stores*, Contemporary Art Gallery, Vancouver, 2000.

Une des problématiques les plus caractéristiques de l'œuvre de Liz Magor est celle de l'authenticité, que l'artiste aborde autant du point de vue de la visualité que de celui des constructions narratives par lesquelles nous sommes amenés à produire le sens d'événements réels. Les œuvres misent sur un ralentissement du processus de perception et d'interprétation : elles jouent d'ambiguïtés et de faux-semblants, des objets trouvés se mêlant à des imitations particulièrement convaincantes réalisées, par exemple, en silicone ou en gypse polymérisé. La matérialité de certains objets peut intervenir comme point de départ dans la constitution de l'œuvre et justifier l'apparition d'autres éléments qui, par contre-poids, introduisent une dissonance dans le processus de perception. L'artiste use d'objets relativement banals, reliés aux habitudes de la vie quotidienne : restes de repas, mégots de cigarettes, gommes à mâcher, vêtements, couvertures, tronçons d'arbres, petits animaux. Il arrive qu'un élément simulé enveloppe, couvre ou « protège » un objet trouvé, introduisant une dimension métaphorique qui relie l'ambiguïté visuelle à l'ambiguïté narrative. La question de la « vérité » du dispositif matériel se transpose dès lors dans les récits qu'évoquent les objets. Il n'est d'ailleurs pas fortuit que ces récits prennent pour sujet le passé ou la nature, deux thèmes fréquemment investis en raison de leur association largement partagée avec la notion romantique d'authenticité. Ainsi, Liz Magor a pu s'inspirer tour à tour des reconstitutions historiques (de guerres civiles, de récits de trappeurs et de coureurs des bois), du mode de vie des communautés marginales (les hippies) ou encore de chroniques contemporaines relatant la fuite de malfaiteurs dans la nature. Tous ces phénomènes ont en commun une mise en scène du passé ou de la nature comme lieux d'aventure, de survie, d'autonomie, de refuge ou de retraite

Expositions collectives | *InSITE 97*, San Diego et Tijuana, 1997 ; *Foto Biennale*, Enschede (Pays-Bas), 1995 ; *Biennale canadienne d'art contemporain*, Ottawa, 1989 ; *Les Cent Jours d'art contemporain*, Montréal, 1989 ; *Documenta 8*, Cassel, 1987 ; *41. Biennale di Venezia*, 1984 ; *4th Biennale of Sydney*, 1982.

aliénée. Leur persistance dans l'imaginaire collectif dépend évidemment d'un important quotient de fiction et d'irréalité ; et la force de ces fictions se manifeste dans leur capacité à infiltrer la zone limitrophe qui sépare la vie domestique du monde pastoral ou sauvage. Les œuvres de Liz Magor jouent de cet enchevêtrement, mêlant les fragments contrefaits de la nature (animaux domestiques ou empaillés, petits animaux morts, trophées, restes de chasse, appâts, etc.) à ceux du mobilier et des objets de consommation du monde moderne.



















Ugo Rondinone

Né à Brunnen, Suisse, en 1964.

Vit et travaille à New York.

Expositions individuelles | Kunstmuseum Aarau, 2010 ; Louisiana Museum of Contemporary Art, Humlebaek (Danemark), 2010 ; Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2009 ; *Art Wall Project*, *Clockwork for Oracles II*, ICA Boston, 2008 ; *We Burn*, *We Shiver*, (avec Martin Boyce), Sculpture Center, New York, 2008 ; *Zero Built a Nest in My Navel*, Whitechapel Gallery, Londres, 2006 ; *Roundelay*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2003.

Protéiforme et multidisciplinaire, la pratique d'Ugo Rondinone incorpore aussi bien le dessin et la photographie que la sculpture, la vidéo et l'installation sonore. Elle se déploie comme un champ visuel hétérogène au sein duquel des sous-corpus apparaissent et se croisent de façon irrégulière. On y retrouve par exemple de grands dessins à l'encre dans le style des gravures de paysages du XVIII^e siècle et des peintures circulaires ressemblant à des cibles floues, titrés d'après la date de leur exécution ; des enseignes au néon épelant sous forme d'arcs-en-ciel des messages d'espoir teintés d'ironie ; des autoportraits photographiques manipulés, dans lesquels le visage de l'artiste se greffe au corps de mannequins féminins ; une série de clowns inactifs au ventre proéminent, allongés sur le sol ; des têtes néo-primitives ou des masques grotesques, ainsi que des pièces sonores. La pratique d'Ugo Rondinone traduit un intérêt particulièrement marqué pour le dispositif commissarial : dans ses expositions, qui se déploient souvent dans de grands espaces immersifs baignés de lumière halogène, la cohabitation aérée d'œuvres contrastées produit un effet de tension caractéristique. L'artiste y juxtapose des idiomes minimalistes à une série d'éléments dont l'iconographie et la matérialité ont été minutieusement ouvragées ; les œuvres peuvent en appeler au ridicule aussi bien qu'aux formes du sublime héritées du romantisme, ou convoquer alternativement le pathos de la monumentalité et les drames intimes de la vie quotidienne. Les figures du masque et du travestissement font d'ailleurs écho au cryptage du corpus, dont l'effet déstabilisant reflète les apories constitutives. La rêverie contemplative des personnages figurés, leur ennui mélancolique, évoquent une méditation sur les thèmes de l'isolement et de l'incommunicabilité. Un des motifs récurrents du travail d'Ugo Rondinone semble concerner le problème du

Expositions collectives | 52. *Biennale di Venezia*, (participation suisse avec Urs Fischer), 2007 ; 54th *Carnegie International*, Pittsburgh, 2004 ; *Biennale de Lyon*, 2003 ; *Liverpool Biennial*, 2002 ; 1. *Berlin Biennale*, 1998 ; 23^e *Bienal de São Paulo*, 1996.

quotient de « vérité » de l'expérience vécue ; cette problématique de l'authenticité explique probablement l'usage répété d'une combinaison d'effets de réel et d'artifice dans l'œuvre de l'artiste. Ceci est particulièrement visible dans les œuvres qui font référence au monde naturel, la représentation y engageant fréquemment une forme de distanciation : ainsi, dans *Turn back time. Let's start this day again*, 2009, Ugo Rondinone a moulé en aluminium puis peint d'émail blanc un olivier millénaire provenant des environs de Naples, lieu d'origine de sa famille ; la froideur métallique y pétrifie la charge expressive des formes de l'olivier et semble « figer » étrangement l'effet de ses connotations symboliques, bien qu'elle n'en efface pas entièrement les traces.







Kevin Schmidt

Né à Ottawa, en 1972.

Vit et travaille à Vancouver.

Expositions individuelles | *A Sign in the Northwest Passage*, The Power Plant, Toronto, 2011 ; *Epic Journey*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011 ; *Burning Bush*, Artspeak, Vancouver, 2005 ; *Fog*, Presentation House Gallery, Vancouver, 2004.

La représentation de la nature, les conventions formelles de la tradition artistique et de la culture populaire ainsi que la perduration du phénomène religieux comptent parmi les sujets qu'investit la production de Kevin Schmidt. Celle-ci met souvent en scène des situations performatives dont l'artiste présente la documentation dans ses expositions. Les œuvres peuvent aborder plus spécifiquement l'histoire et les conventions de la peinture de paysage (*Face Lake*, 2006) ; la notion de sublime attachée au paysage nordique, que celle-ci se rapporte à l'eschatologie (*A Sign in the Northwest Passage*, 2010) ou au monde du divertissement spectaculaire (*Wild Signals*, 2007) ; ou encore la mythologie héroïque du rock, confrontée à la représentation romantique de la nature (*Long Beach Led Zep*, 2002 ; *Wild Signals*, 2007), si ce n'est au prosélytisme religieux (*Angel of Light*, 2010). Il arrive que l'artiste déplace littéralement certains objets de représentation dans le cadre même de la nature, sans qu'il soit possible d'y juger de l'existence d'un quelconque auditoire, faisant par exemple dériver sur le fleuve Fraser un écran sur lequel est projeté *Le Seigneur des Anneaux* (*Epic Journey*, 2010) ou installant encore sur les plaines glacées du passage du Nord-Ouest un panneau où sont gravées des phrases tirées de l'Apocalypse (*A Sign in the Northwest Passage*, 2010). Plusieurs œuvres font référence à l'expérience d'immersion dans une expérience totalisante, voire transformatrice ; l'artiste fait cependant ressortir l'effet de médiation problématique que génèrent les conventions de langage utilisées pour susciter cette expérience ou en rendre compte. Ainsi, la représentation de la nature apparaît comme le creuset privilégié de la mise en scène du désir fusionnel, mais elle permet également d'exposer la dimension fantasmatique de ce désir lorsque l'artificialité de la représentation devient

Expositions collectives | *Magnetic Norths*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, 2010; *How Soon Is Now*, Vancouver Art Gallery, 2009; *Psychology of a Pawn*, Participant Inc., New York, 2008; *Wild Signals*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2008; *International Film Festival Rotterdam*, 2007.

apparente. Ce thème apparaît dans *Lone Wolf*, 2006, qui emploie un dispositif faussement apparenté au documentaire : on y observe un espace grillagé, sorte de fragment cadré recréant artificiellement un habitat naturel, dans lequel un loup blanc, écarté par ses semblables, fait une série de vaines tentatives pour se rapprocher de la meute. Le sentiment de malaise qui se dégage de cette œuvre tient beaucoup aux éléments qui minent le processus d'absorption : l'animal individuel ne parvient pas à réintégrer le groupe ; le spectateur, par projection anthropomorphique, subit l'anxiété que provoquent les rejets répétés. L'immersion même du spectateur, finalement, est entravée par le dispositif de l'œuvre : le projecteur artisanal, encastré dans une lourde boîte en contreplaqué et placé dans un espace restreint, ne pouvant qu'y rappeler la nature construite de la représentation.







David Shrigley

Né à Macclesfield, Angleterre, en 1968.

Vit et travaille à Glasgow.

Expositions individuelles | *Brain Activity*, Hayward Gallery, Londres, 2012 ; *Animate*, Turku Art Museum (Finlande), 2011 ; Kelvingrove Museum, Glasgow, 2010 ; *New Power*, Kunsthalle Mainz (Allemagne), 2009 ; Bergen Kunsthall (Norvège), 2009 ; *Monotypien*, Museum Ludwig, Cologne, 2008 ; Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead (Angleterre), 2008 ; *Everything Must Have a Name*, Malmö Konsthall (Suède), 2007.

Les œuvres de David Shrigley sont immédiatement reconnaissables en raison de leur idiome particulier, qui joue d'un humour décapant, d'une étonnante économie de moyens et d'une certaine fausse naïveté. Les dessins de petit format au trait noir sur fond blanc sont peut-être les plus connues de ses œuvres. L'artiste y cultive la maladresse du tracé, comme s'il mimait les dessins griffonnés d'un enfant. Des ratures et des fautes d'orthographe apparaissent dans les formulations lapidaires qui accompagnent les images. Celles-ci peuvent renvoyer aux pensées et aux paroles des personnages qui y figurent, ou encore aux réflexions de l'auteur lui-même : il n'est pas rare en effet que les dessins prennent l'apparence d'une suite d'itérations personnelles. Mais l'autodérision et le trait occasionnel décoché au monde de l'art ne sont qu'un aspect de l'iconoclasme laconique de l'œuvre de David Shrigley, qui fait flèche de tout bois. L'expression spontanée du sentiment du non-sens de l'existence, les désirs et les peurs qui s'attachent aux drames du quotidien, sont le sujet principal de la production de l'artiste. Cette « lutte pour la vie » prend parfois un visage surréaliste et se transpose volontiers dans une arène où humains et animaux entrent soudainement en interaction, sur un mode qui favorise l'humour absurde et donne lieu à un théâtre tragicomique de la cruauté. Faisant alterner divers effets de rupture, de transposition et d'analogie, la représentation convoque dans ses formes extrêmes une sorte de bouffonnerie métaphysique qui semble vouloir tendre à l'explosion cathartique ou encore, au contraire, une mélancolie muette, qui s'apparenterait presque à l'autisme. La question des éléments premiers du langage et celle de la communicabilité de l'expérience sont ainsi constamment posées, en filigrane des œuvres. Aussi la relation entre l'humain et l'animal y intervient-elle fréquemment,

Expositions collectives | *Glasgow International Festival of Visual Art*, 2010 ; *International Comix Festival*, Lucerne (Suisse), 2009 ; *55th Carnegie International*, Pittsburgh, 2008 ; *British Art Show 5* (circulation), 2000.

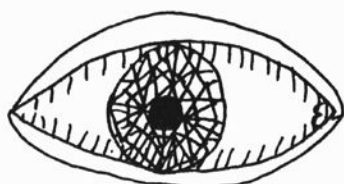
comme pour illustrer les limites de ces mêmes questions. Si le monde animal apparaît régulièrement dans les dessins de David Shrigley, c'est sans conteste dans sa production sculpturale qu'il occupe la place la plus importante. Œufs, cages et contenants pour le transport des bêtes, animaux empaillés divers y apparaissent sous le jour d'un anthropomorphisme en vertu duquel des corps et des objets bien réels sont soumis à la découpe mordante du croquis, qui génère ainsi un effet de décalage à la fois humoristique et inquiétant.











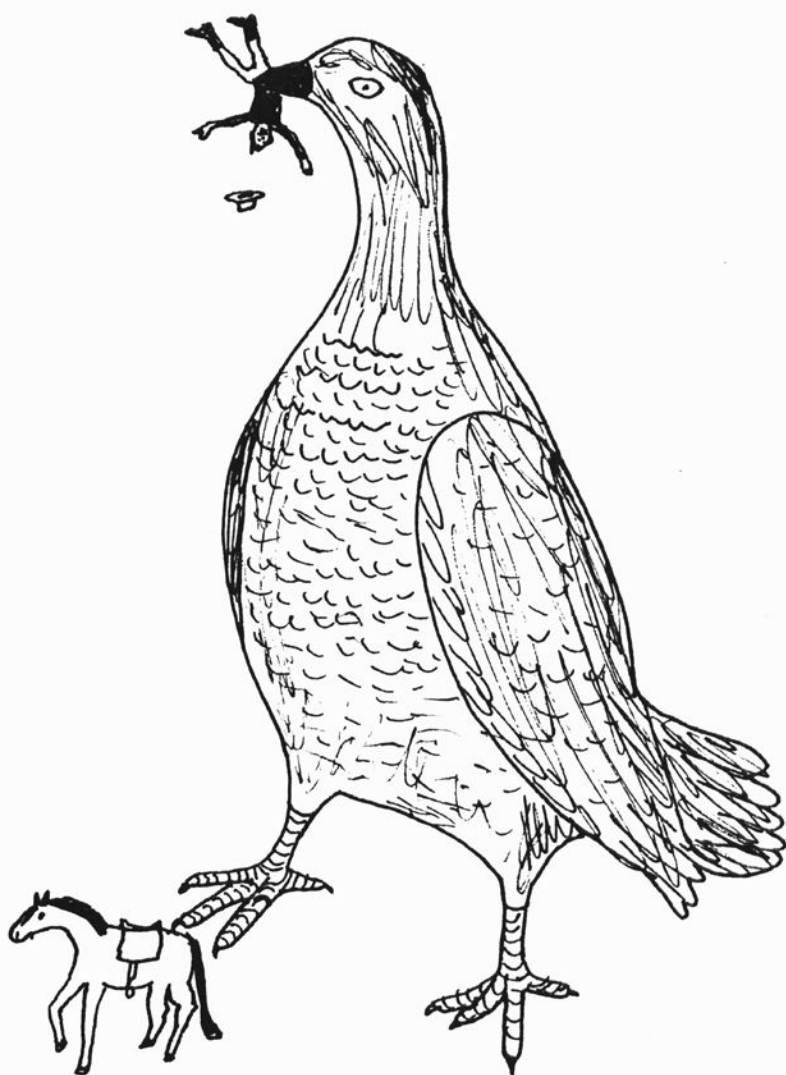
DO YOU NEED GLASSES ?
ARE YOUR EYES DETERIORATING
WITH AGE ?

ARE YOU HAVING TROUBLE READING
THIS TEXT ?

THIS TEXT IS REALLY QUITE
LARGE YOU KNOW.....
IT CERTAINLY ISN'T SMALL
TEXT AT ALL. TO ME
IT IS REALLY HUGE.

I CAN READ IT

WHEN I AM STAND
-ING WAY OVER
ON THE OTHER
SIDE OF
THE
Room



SPRING ON THE RANGE

I'VE WORKED IN THE TOWN AND I'VE WORKED ON THE FARM
ALL ALL I GOT TO SHOW IS JUST THE MUSCLE IN MY ARM
GOT A BLISTER ON MY FOOT AND A CALLUS ON MY HAND
BUT I'LL BE A COWPUNCHER LONG AS I CAN
UNLESS I GET EATEN BY THE GIANT GROUSE

Kiki Smith

Née à Nuremberg, Allemagne, en 1954.

Vit et travaille à New York.

Expositions individuelles | *Visionary Sugar*, Neuberger Museum of Art, New York, 2012; *Sojourn*, Brooklyn Museum, 2010; *Her Memory*, Fundació Joan Miró, Barcelone, 2009; *Her Home*, Museum Haus Esters, Krefeld, 2008 (circulation); *A Gathering, 1980-2005*, Walker Art Center, Minneapolis, 2005 (circulation); *Homespun Tales*, Fondazione Querini Stampalia, Venise, 2005; *Prints, Books and Things*, Museum of Modern Art, New York, 2003; *Telling Tales*, International Center of Photography, New York, 2001.

Le corps, représenté dans son intégralité ou sous forme de fragments, d'organes isolés ou de restes, occupe une place centrale dans les œuvres de Kiki Smith. L'iconographie renvoie fréquemment à certaines fonctions corporelles spécifiques (sudation, déglutition, digestion et défécation, respiration, gestation, émissions). L'impact physique que cette imagerie produit est souvent appuyé, surtout dans les sculptures, par les traces de la main de l'artiste ou par la qualité spécifique des matériaux utilisés : verre cristallin, verre argenté, céramique, latex, porcelaine, cire pigmentée, plâtre peint, bronze, etc. Les œuvres de Kiki Smith se rattachent souvent à un ensemble de problématiques identitaires qui s'ancrent dans la représentation de l'anatomie et de la biologie avec une inflexion occasionnelle vers l'abjection et se rapportent à la question de la subjectivité féminine. Elles entreprennent également de rapporter les formes et les processus du corps au monde de la nature par un traitement des figures qui, plutôt que de renvoyer à l'immédiateté d'un état physiologique ou à un déterminisme socio-historique concret, insiste davantage sur leur rôle dans les champs de la fiction et des formes symboliques. Puisant aux sources du conte pour enfant (Grimm, Carroll), de la Bible, de l'hagiographie catholique et de la mythologie, Kiki Smith entremêle couramment les figures de l'humain et de l'animal. Elle applique au traitement de leurs formes et à la mise en évidence de leur nature organique le même soin et la même qualité matérielle, dans une scénographie narrative qui semble interroger à la fois la fragilité et la persistance de la vie. Certains éléments écrits apparaissent parfois, en relation avec l'iconographie d'ordre mythologique ou religieux, comme pour rendre plus explicite une référence textuelle

Expositions collectives | *Echigo-Tsumari Art Triennial* (Japon),
2003 ; *Whitney Biennial*, New York, 2002.

particulière ou suggérer une perspective anthropologique, psychanalytique ou philosophique. Kiki Smith interroge ainsi l'asservissement du vivant à l'idéologie ; elle effectue un travail mythifiant et poétique sur le corps et la sensorialité qui vise à en souligner la plasticité organique et symbolique, en convoquant les figures de la métamorphose, de la transmutation et de la régénération.







Haim Steinbach

Né à Rechovot, Israël, en 1944.

Vit et travaille à New York.

Expositions individuelles | Galleria Lia Rumma, Milan, 2007 ; Vistamare Benedetta Spalletti, Pescara, 2007 ; Akira Ikeda Gallery, Berlin, 2006 ; *Matrix 217*, UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2005 ; Gimpel Fils, Londres, 2004 ; Sonnabend Gallery, New York, 2004 ; The Menil Collection, Houston, 2001 ; *North, East, South, West*, Neuer Berliner Kunstverein, 2000.

Haim Steinbach développe depuis la fin des années 1970 une réflexion que nourrissent les traditions du *readymade* duchampien et du minimalisme. Ses œuvres emploient le plus souvent un dispositif consistant en un ensemble d'objets trouvés, présentés sur un support triangulaire apposé au mur. L'artiste utilise principalement des objets issus de la production de masse récente, qu'il présente en regroupements d'exemplaires neufs, juxtaposés en séries. Certaines variations peuvent être observées dans le nombre, le type d'objets sélectionnés ou la mise en forme du support, et le dispositif incorpore parfois des éléments muraux bidimensionnels, ou encore une intervention dans l'espace avoisinant. Le spectateur est ainsi amené à s'interroger sur les rapports formels ou iconographiques qui relient ces objets, et sur la manière dont la sélection et le contexte de présentation infléchissent le processus de perception et d'interprétation. En raison de son appropriation d'objets issus de la culture de consommation, l'œuvre de Haim Steinbach a fréquemment été abordée du point de vue de la critique du fétichisme de la marchandise. La charge libidinale de l'objet industriel, les fluctuations de son aura, le jeu de l'émotion et le désir du consommateur/spectateur sont effectivement convoqués dans ses œuvres. Mais l'artiste aborde le travail de ces objets du point de vue d'une réflexion plus large sur la culture matérielle. Isolés du continuum de la production et du champ de l'usage, préservés de la disparition, (re)présentés au regard, les objets sont livrés à une sorte de décryptage sociologique et symbolique. Haim Steinbach examine ainsi leur rôle au sein du « rituel social ». En effet, tout autant qu'à la fonction de marqueur de goût et de statut social propre à l'objet (ou à la compulsion de collection), l'œuvre renvoie à ses qualités plus générales d'artefact anthropologique. Le vocabulaire minimal du

Expositions collectives | *Biennale de Lyon*, 2000; 47. *Biennale di Venezia*, 1997; *Documenta IX*, Cassel, 1992; *Exposición Universal de Sevilla*, 1992; *9th Biennale of Sydney*, 1992.

dispositif de présentation, s'il mime la mise en scène de la marchandise, convoque également les conventions muséales d'ordonnancement et de classification ainsi que la neutralité scientifique du discours institutionnel. Cet aspect particulier a été mis en valeur lors d'une exposition présentée en 1996 à la Winnipeg Art Gallery, à l'occasion de laquelle Haim Steinbach, délaissant le monde de l'objet industriel, a présenté une installation juxtaposant une série de photographies d'Eadweard Muybridge à divers spécimens animaux provenant de la collection du Royal Ontario Museum. Comme dans *Adirondack Tableau*, 1988, ou *Untitled (Elephant Footstools, Elephant Skull)*, 1988, ou dans certaines œuvres murales telles *And to think it all started with a mouse*, 2004, et *No Elephants*, 2011, la résonance institutionnelle du dispositif de présentation souligne ici l'étendue complexe et la nature parfois problématique du champ d'usage des formes naturelles dans la production culturelle.



N Eleph

lo
ants.





And to think it all s

started with a mouse.

Jana Sterbak

Née à Prague, en 1955.

Vit et travaille à Montréal.

Expositions individuelles | *Planetarium*, Musée Réattu, Arles, 2011 ; *Through the Eye of the Other*, Teatro La Fenice, Venise, 2010 ; *Waiting for High Water*, Fonderie Darling, Montréal, 2009 ; *Dissolution*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2007 ; *The Seasons*, Galeria Toni Tàpies, Barcelone, 2007 ; *Condition contrainte*, Carré d'Art, Nîmes, 2006 ; *Videoinstallations*, Brandts Klædefabrik, Odense (Danemark), 2004 ; *Penser tout haut*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2001.

Les œuvres de Jana Sterbak, qui marient diverses stratégies héritées de l'art conceptuel à un travail de la matérialité et de son impact phénoménologique, abordent diverses problématiques identitaires et politiques, en prenant le corps comme lieu de focalisation. Réceptacle sensible pour des forces qui cherchent à le modeler ou à le contenir, le corps est aussi le lieu d'énonciation privilégié à partir duquel s'exprime la conscience de l'aliénation. Alternativement morcelé, fondu en bronze ou en plomb, il apparaît, par synecdoque ou métonymie, dans le motif de la cage, ou encore sous la forme de vêtements et d'éléments de mobilier qui appelleraient au toucher, si ce n'est qu'ils déploient à l'occasion de dangereuses composantes électriques. C'est fréquemment à une dialectique tendue du visible et de l'invisible que se rapporte cette évocation du corps. Cette dialectique peut être comprise du point de vue de la physiologie (la peau, la chair, les organes internes), d'un champ de forces psychiques et somatiques (lorsque l'intimité des relations interpersonnelles et la manipulation sont investies), ou encore, à partir de l'opposition entre singularisation et uniformisation (lorsqu'un déterminisme idéologique donné est évoqué ; a fortiori lorsqu'il s'agit du corps féminin, comme c'est le cas dans *Vanitas : Robe de viande pour albinos anorexique*, 1987). Le raccourci que provoque la juxtaposition du corps humain et de la viande intervient alors pour témoigner des formes les plus extrêmes que prend l'asservissement du vivant (*Vanitas* ou *Chair Apollinaire*, 1996). La réification de l'individu et son confinement à l'entrave (*Generic Man*, 1987), les notions de contrôle et de circularité apparaissent également en filigrane dans plusieurs œuvres qui figurent la répétition mécanique de certains gestes, quand ce n'est pas la figure de l'automate qui est explicitement convoquée. Mais au-delà du recours à certains procédés

Expositions collectives | *Biennale de Prague*, 2007 ;
50. Biennale di Venezia, 2003 (participation canadienne) ;
5^e Biennale d'Istanbul, 1997 ; *Biennale de Gwangju (Corée du Sud)*,
1995.

technologiques, et malgré la nature dépouillée des dispositifs, les œuvres de Jana Sterbak ont ceci de particulier qu'elles évitent d'arrimer le champ de l'instrumentalisation à de quelconques illustrations littérales, convoquant plutôt les formes plus anciennes de l'allégorie et du mythe pour en évoquer les tenants.







TRANSLATIONS

FOREWORD

According to Hubert Reeves, there is manifold reason to adopt a historical view of nature, and certainly nature in all its forms has been a favourite theme of art since time immemorial. We cannot speak of our relationship to animals, moreover, without considering our experience of nature. The appearance of human beings in the chain of biological evolution is recognized as a momentous event, and language has invariably been seen as the principal source of difference between man and animal. Language, which is a vehicle for distinctions, subtleties and complexities that go far beyond logical reasoning and simple animal communication, has become a means of understanding the world that invokes an intricate relational interplay between its users. Ludwig Wittgenstein maintained that language consists in fact of a multiplicity of “games,” each with its own rules, which means that any analysis of the way we express ourselves necessarily takes us into the realms of ethics and aesthetics.

As opposed to the animal, which is characterized by instinct, the human being can be defined in terms of language, reason, sociability and work. Man is seen as the most evolved being in the animal kingdom, and his distinction from its other members is reflected in the history of ideas. The historical and geographical variance between different cultures has prompted anthropologists to explore the notion of humanity, focusing on the cultural dimension of the species to avoid reducing it to simply another branch of zoology. This has increased our understanding of the human and the non-human—but also (since anthropology is apparently unable to do without philosophy) of the post-human. Kant, who maintained that anthropology, if it is to enlighten us about the real state of the natural world, is obliged to take account of human freedom and perfectibility, posed the following question: is animality that which is not human in man? Descartes pushed the polarity even further, defining the animal as a mere machine and assigning the capacity for thought exclusively to humans. In *The Social Contract*, published in 1762, Jean-Jacques Rousseau stated clearly that the passage from the state of nature to the civil state is reflected in human behaviour, for it brings about a profound change in man. But the debate sparked by ecology viewed as the study of natural balance has reminded us that an understanding of nature results in an awareness not only of human power, but also (as Hans Jonas pointed out) of its limits. There is an urgent need to explore alternatives grounded in a new ethics of life that takes account of the dynamics of the living being and that aspires to a raising of consciousness, both individual and collective. Hitherto, human beings, connected to the planet and to other forms of life in a symbiotic equilibrium, have been acknowledged as “the most voracious of all the creatures” that act upon nature (Hannah Arendt).

Far from reproducing the status quo, the contemporary artists represented in this exhibition called *Zoo* perform a series of aesthetic actions, the essentially codifiable actions that are required to breach

the boundaries of language and reason in order to explore some of the animal-related issues of interest to art practice today. The museum’s goal is to highlight this theme by presenting the viewpoints of twenty artists currently working in Québec, Canada and on the international scene, each of whom—despite the disparity of the works on view—is concerned in one way or another with humanity’s relationship to nature and the animal kingdom. With no pretence of being exhaustive, the content of the exhibition aims to elucidate a number of concepts that, despite the evident diversity and even contradictions between the various approaches taken, offer substantial and synthetic insight into the interconnections between contemporary art and the animal realm.

I would like to offer my warmest thanks to the artists—Ai Weiwei, David Altmejd, Shary Boyle, Mark Dion, Nathalie Djurberg, Jason Dodge, Trevor Gould, Renée Green, Rachel Harrison, Mona Hatoum, Pierre Huyghe, Matthew Day Jackson, Brian Jungen, Liz Magor, Ugo Rondinone, Kevin Schmidt, David Shrigley, Kiki Smith, Haim Steinbach and Jana Sterbak—who have participated in this exhibition, and also to all the galleries that represent them. My gratitude goes too to the numerous lenders—institutions and private collectors—who have graciously agreed to be separated from their works for the duration of the exhibition. I must salute the fine curatorial work accomplished by Marie Fraser and François LeTourneux, who have succeeded with some skill in exhibiting the fruits of their research. I would also like to thank Dominique Allard and Julie-Ann Latulippe for their work on the catalogue, together with curatorial assistant Marjolaine Labelle. Rapt witnesses of the current fascination for animal art, visitors will be drawn into this multifaceted *Zoo* by the curators’ desire to transform part of the Musée into something very like a museum of natural history, or even a bestiary—a menagerie that brings together the voices of contemporary artists of widely differing backgrounds to form a kind of “apparatus” offering a multiform reading of a subject intellectually rooted in such processes as classification, collection and display (chronological or not). Art does nothing in vain.

Paulette Gagnon
Director

INTRODUCTION

In the contemporary art of the past few years, there has been a notable interest in animals. This preoccupation revives debates about the tradition of natural history and about humanity's relationship to both nature and animals, which have been affected by unprecedented ecological change and by a newly critical discourse concerning the protection of biodiversity. The international group exhibition entitled *Zoo* that we are presenting here, which focuses on the study and portrayal of the animal world, explores what has shaped our experience of this realm. In fact, museums and zoos, it is now acknowledged, employ similar models of representation, for they share a way of understanding and organizing the world that is based on collection, classification and exhibition.

Many contemporary art practices have aligned themselves with the movement to heighten awareness of the increasingly precarious state of our planet's environment. A good number have also endeavoured to broach these issues within a broader perspective, considering them not just in the context of today's prevailing economic system but as part of the history of ideas, from mythology to the natural sciences. Although the discussions are many and varied, a fundamental idea emerges: we cannot speak of animals—or of animality—without necessarily speaking of our relationship to them. And inevitably our knowledge of animals is determined by what Western history has taught us about them.

The absorption with animals reflected in this exhibition raises multiple questions: epistemological, scientific, anthropological, institutional, economic and legal. These questions are approached, moreover, from many angles, ranging from the mythologies that laid the early framework for relations between humans and animals to ecological issues of the most pressing kind. The half-human half-animal characters imagined by David Altmejd, Kiki Smith and Shary Boyle evoke the poetic dimension of the relationship, while revisiting the subject of anthropomorphism. The humorous situations pictured by David Shrigley and the bestially carnal behaviour indulged in by both human beings and animals in Nathalie Djurberg's videos offer an alternative view of the anthropocentrism with which culture generally perceives the animal world. A number of artists explore cultural images, analyze social phenomena, question the "constructed" aspects of these discourses and highlight the ideological predispositions that underlie the production of knowledge. References to zoological representations in the work of Trevor Gould and to naturalistic studies in that of Mark Dion both aim to deconstruct cultural interpretations of the natural world. Rachel Harrison's sculptures are reinterpretations of the cultural and anthropological stereotypes generally employed to characterize the human-animal relationship. This same relationship lies at the heart of the social practices and the imagery invoked by Brian Jungen, who presents the hide of an animal, on its freezer plinth, as a sculptural object. Ugo Rondinone offers a "chilled" image of the natural world in his moulded replicas of

olive trees from a village near Naples, while Liz Magor negotiates the boundaries of the natural and the man-made, the real and the fake, to consider (among other things) the idea of nature as a place of refuge. Matthew Day Jackson incorporates the iconography of the natural world in works that re-examine the major themes of American political history. The presence of nature in Haim Steinbach's works foregrounds the ambiguous status of a presentation device that serves both to showcase consumer merchandise and to objectify museum artifacts.

There are many kinds of relationship between humans and animals—utilitarian, affective, symbolic—and their limits are not always easy to define. Jana Sterbak's use of meat is a case in point, as are some works by Mona Hatoum (which bring to mind spaces of confinement) and the identity issues explored metaphorically in the works of Renée Green. Although, in some cases, the works on view offer an opportunity for the artists to investigate humanity's links to the animal realm, in others the animal becomes a pretext for a more general reflection on our relationship to the world. Notable here are the contributions of Jason Dodge, who hides precious jewels inside the dead bodies of birds of prey; Kevin Schmidt, who has filmed, through the grille of a zoo enclosure, a pack of white wolves rejecting one of its members; Ai Weiwei, who re-examines the historical links between Chinese culture and the West by redeploing the traditional signs of the zodiac; and Pierre Huyghe, who seeks to "liberate" established systems of representation by means of one of his aquariums (microcosmic reconstructions of the living world where the organicism of life plays out before our eyes).

As part of our effort to capture the breadth and multiplicity of the issues involved, this catalogue includes a typology that offers a review of the fundamental distinction between human and animal as reflected over the centuries in natural history, philosophy, fiction and science. Making no claim to exhaustivity, it takes the form of fragments—what the ancients called *exempla*—selected to highlight a diversity of points. Bringing together over sixty quotations from authors who have played a crucial role in the history of ideas or who are currently re-examining the question in depth, this typology extends to include the nature of life itself and the systems that have been developed to classify it, as well as the way the animal world has been portrayed in myths, the natural sciences and zoos. Rather than preparing the way for a single-perspective analysis, this "collection" of quotations provides an opportunity to reconsider the human-animal conflict in all its scope and complexity, to discover its origins and to realize—as Giorgio Agamben asserts in *The Open*—that this conflict is manifesting itself today with a new and urgent seriousness.

Marie Fraser
Chief Curator

François LeTourneau
Associate Curator

TYPOLGY

DOMINIQUE ALLARD, MARIE FRASER
and JULIE-ANN LATULIPPE

- I. LIVING BEINGS
- II. HUMANS
- III. ANIMALS
- IV. MYTHS
- V. ANTHROPOMORPHISM
- VI. MONSTERS
- VII. CLASSIFICATION
- VIII. EVOLUTION
- IX. ZOOS
- X. MUSEUMS

The division of life into vegetal and relational, organic and animal, animal and human, therefore passes first of all as a mobile border within living man, and without this intimate caesura the very decision of what is human and what is not would probably not be possible. It is possible to oppose man to other living things, and at the same time to organize the complex—and not always edifying—economy of relations between man and animals, only because something like an animal life has been separated within man, only because his distance and proximity to the animal have been measured and recognized first of all in the closest and most intimate place.

Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, pp. 15-16.

I. LIVING BEINGS

In the earliest philosophical treatises of ancient Greece, those of Plato (427-346 BCE) and Aristotle (384-322 BCE), a living being is defined in its most simple terms as a body in movement. This description distinguishes it on the one hand from inanimate objects and on the other from divine beings, whose souls are bodiless and immortal.

Every object that is changed from without lacks a soul, but every object in which change comes from within itself has a soul, as that is the nature of the soul ... Every soul travels around the entire heavens, appearing in different forms at different times, and cares for everything that lacks a soul. When a soul is perfect and has its wings, it travels through the sky and takes part in the governance of the entire cosmos, but if it loses its wings it drifts along until it can grasp onto something secure and settle down. There, it takes on an earthly body which then seems to move itself because of the soul's power. This united whole of a soul and a body fastened together is called a living being and has the name "mortal." Plato, *The Phaedrus*, p. 104.

Pursuing Plato's line of thought, Aristotle saw the body and its movement as inseparable from the soul: everything that moves possesses a soul. Recognizing the diversity of life, Aristotle apprehended it as a category encompassing plants, animals and humans. His aim was to arrive at a definition of soul that could be applied to all living beings.

Discussions and investigations about soul would appear to be restricted to the human soul. We must take care not to overlook the question whether there is a single definition of soul answering to a single definition of animal; or whether there is a different definition for each separate soul, as for horse and dog, man and god: animal, as the universal, being regarded either as non-existent or, if existent, as logically posterior. Aristotle, *De Anima*, p. 5.

All the natural bodies are instruments of soul: and this is as true of the bodies of plants as of those of animals, shewing that all are means to the soul as end. Aristotle, *De Anima*, p. 65.

For Aristotle, living beings are linked through a hierarchy, not divided by fundamental differences. The

result is an ontological continuity between humans and animals, based in part on the inseparability of body and soul. Then, in the seventeenth century, René Descartes (1596-1650), one of the founders of modern philosophy, conceived the theory of the "animal-as-machine." In a definitive break with Aristotelian thinking, he saw the soul as independent of the body and no longer the source of the movement of living beings, which is simply mechanical. Animals, according to Descartes, have no souls, and bodies move through mechanical means alone.

All the movements which we make without our will contributing thereto (as frequently happens when we breathe, walk, eat, and in fact perform all those actions which are common to us and to the brutes), only depend on the conformation of our members, and on the course which the spirits, excited by the heat of the heart, follow naturally in the brain, nerves, and muscles, just as the movements of a watch are produced simply by the strength of the springs and the form of the wheels.

René Descartes, *The Passions of the Soul*, pp. 339-340.

But while human beings are comparable to animals as far as the body is concerned, they are alone in possessing a soul, which enables them to think and to reason. Descartes actually specifies that not only do animals "have less reason than men ... they have none at all." René Descartes, *Discourse on the Method*, p. 117.

Descartes's groundbreaking work would allow the naturalist Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) to lay the foundations of biology as the science of life and living beings.

Since, for Lamarck, both living beings and inanimate objects are pure productions of nature, it seemed reasonable to begin by comparing them, in order to establish how they differ. This is the goal of the opening section of the second volume of *Philosophie zoologique* [1809], which is devoted to a more detailed study of the particularities of living beings. As compared to inanimate objects, the characteristics that living beings share are:

1. Individuality
2. Compositional heterogeneity
3. The impossibility of being perfectly solid
4. Form
5. An interdependence of parts

6. A “movement” of parts in relation to one another
7. Growth through assimilation, rather than mere juxtaposition
8. Nutrition
9. Birth, rather than “accidental” appearance
10. Death.

André Pichot, *Histoire de la notion de vie*, p. 594.

While philosophy has endeavoured, from classical times through to the modern era, to understand the living being as a whole while at the same time establishing a dichotomy between humans and animals, anthropology and ethnology have attempted rather to express this difference in terms of a dialectical relationship between nature and culture that can reveal the similarities between the animal and human worlds. The notion of play, for example, highlights the cultural affinities between the two.

Play is older than culture, for culture, however inadequately defined, always presupposes human society, and animals have not waited for man to teach them their playing. We can safely assert, even, that human civilization has added no essential feature to the general idea of play. Animals play just like men. Johan Huizinga, *Homo ludens*, p. 1.

The contemporary anthropologist Philippe Descola has tried to go beyond the nature-culture divide by showing that the identity of living beings is relational and unstable, and that it can change—slightly or even completely. He suggests that there is no ontological distinction between humans, animals and plants. On the contrary, “multiple experiences of the world can coexist without contradicting one another.” This conclusion is based in part on his observations of the Achuar people of equatorial Amazonia.

The diversity of classificatory signs used by the Amerindians to describe relations among organisms reveals the flexibility of boundaries in living taxonomy ... The identity of humans—alive or dead—and of plants, animals and spirits is entirely relational, and can therefore change depending on the viewpoint ... Owing to the constant switching of appearances caused by these shifts of perspective, animals believe in good faith that they have the same cultural attributes as humans: for them, their crests are crowns of feathers, their fur is clothing, their beaks are lances, their claws are knives. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, p. 29.

Generally speaking, the notion of the living being is currently being redefined in the scientific realm, in anthropology and also in philosophy. The work of Jacques Derrida (1930-2004) is a prime example. In his view, the relation between living beings is based on more than the simple dialectical connection of opposition or contingency that has generally underpinned thinking on the matter since antiquity. It is a relation, rather, that invokes a multiplicity of differences and heterogeneities.

We have to envisage the existence of “living creatures,” whose plurality cannot be assembled within the single figure of an animality that is simply opposed to humanity. Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, p. 47.

Without being able to go into great detail here, it seems to me that the way in which philosophy, on the whole but particularly since Descartes, has treated the question of THE (so-called) animal is a major sign of its logocentrism and of a deconstructible limitation.... But what resists this prevalent tradition is quite simply the fact that there is a multiplicity of living beings, a multiplicity of animals, some of which do not fall within what this grand discourse on the Animal claims to attribute to them or recognize in them. Man is one of them, and an irreducibly singular one, of course, as we know, but it is not the case that it is Man *versus* THE Animal. Jacques Derrida and Elisabeth Roudinesco, *For What Tomorrow ...*, p. 63.

There are a great number of different structures in the animal world. Between the protozoon, the fly, the bee, the dog, the horse, the limits multiply, particularly in terms of “symbolic” organization, encoding or the practice of signs. If I am unsatisfied with the notion of a border between two homogenous species, man on one side and the animal on the other, it is not in order to claim, stupidly, that there is no limit between “animals” and “man”; it is because I maintain that there is more than one limit, that there are many limits. There is not *one* opposition between man and non-man; there are, between different organizational structures of the living being, many fractures, heterogeneities, differential structures. Jacques Derrida and Elisabeth Roudinesco, *For What Tomorrow ...*, p. 66.

II. HUMANS

Two crucial notions have generally been employed by philosophers and anthropologists to distinguish humans from animals: *anima* (the soul) and *logos* (the faculty of reason). These two attributes are associated with a cluster of traits seen as peculiarly human.

1. THE CAPACITY FOR LANGUAGE

Man alone of the animals possesses speech. The mere voice, it is true, can indicate pain and pleasure, and therefore is possessed by the other animals as well (for their nature has been developed so far as to have sensations of what is painful and pleasant and to signify those sensations to one another), but speech is designed to indicate the advantageous and the harmful, and therefore also the right and the wrong. Aristotle, *Politics*, p. 11.

If a lion could talk, we could not understand him.
Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, p. 223.

2. THE PROPENSITY FOR POLITICS

According to Aristotle's famous dictum, "man is by nature a political animal." Aristotle, *Politics*, p. 9.

At the end of the first volume of *The History of Sexuality*, Foucault ... summarizes the process by which life, at the beginning of the modern age, comes to be what is at stake in politics: "For millennia, man remained what he was for Aristotle: a living animal with the additional capacity for political existence; modern man is an animal whose politics calls his existence as a living being into question." Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, p. 119.

3. THE CAPACITY TO REFLECT AND REMEMBER AT WILL

The only animal which is deliberative is man. Many animals have the power of memory and can be trained; but the only one which can recall past events at will is man. Aristotle, *Historia Animalium*, Book I, Chapter 1, p. 19.

4. THE MORAL FACULTIES AND A SENSE OF JUSTICE

It is the special property of man in distinction from the other animals that he alone has perception of good and bad and right and wrong and the other moral qualities. Aristotle, *Politics*, p. 11.

5. THE CAPACITY AND THE WILL TO ACT

Action alone is the exclusive prerogative of man; neither a beast nor a god is capable of it, and only action is entirely dependent upon the constant presence of others. Hannah Arendt, *The Human Condition*, pp. 22-23.

6. THE SENSE OF FREEDOM

It is not so much understanding which causes the specific distinction of man from all other animals as it is his being a free agent. Nature commands every animal, and beasts obey. Man feels the same impetus, but he knows he is free to go along or to resist; and it is above all in the awareness of this freedom that the spirituality of his soul is made manifest. Jean-Jacques Rousseau, *Discourse on the Origin of Inequality*, p. 25.

7. THE URGE TO CLOTHE ONESELF (ETC., ETC., ETC.)

It is generally thought ... that the property unique to animals, what in the last instance distinguishes them from man, is their being naked without knowing it. Not being naked therefore, not having knowledge of their nudity, in short, without consciousness of good and evil. ... In principle, with the exception of man, no animal has ever thought to dress itself. Clothing would be proper to man, one of the "properties" of man. "Dressing oneself" would be inseparable from all the other figures of what is "proper to man," even if one talks about it less than speech or reason, the *logos*, history, laughing, mourning, burial, the gift, etc. (The list of "what is proper to man" always forms a configuration, from the first moment. For that very reason, it can never be limited to a single trait and it is never closed....) Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, pp. 4-5.

8. THE CAPACITY TO DISTINGUISH ONESELF

It is because man originally felt himself identical to all those like him (among which, as Rousseau explicitly says, we must include animals) that he came to acquire the capacity to distinguish *himself* as he distinguishes *them*, i.e., to use the diversity of species as a conceptual support for social differentiation. Claude Lévi-Strauss, *Totemism*, p. 101.

9. THE ABILITY TO RECOGNIZE ONESELF

Man has no specific identity other than the *ability* to recognize himself. Yet to define the human not through any *nota characteristic*, but rather through his self-knowledge, means that man is the being which recognizes itself as such, that *man is the animal that must recognize itself as human to be human*. Indeed, Linnaeus writes that, at the moment of birth, nature has thrown man “bare upon the bare earth,” unable to know, speak, walk, or feed himself, unless all this is taught to him. Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, p. 26.

10. THE ARTISTIC IMPULSE

The earliest prehistoric art surely marks the passage from animal to man. In all probability, however, when figurative art was born, man had been around for a long time. But not in a form characterized by the kind of tumult we experience as human beings, feeling similar to one another and yet distinct. With the name *Homo faber*, anthropologists designate the man of the Middle Paleolithic age; not yet holding himself erect, he was also quite far from our myriad possibilities, of which he only shared the art of tool making. *Homo sapiens* alone are like us, at once in appearance, cranial capacity, and, beyond their concern for immediate usefulness, the ability to create not just tools but objects in which sensibility flourishes. Georges Bataille, “The Passage from Animal to Man,” p. 58.

11. THE URGE TO PRODUCE

Admittedly, animals also produce. They build themselves nests, dwellings, like the bees, beavers, ants, etc. But an animal only produces what it immediately needs for itself or its young. It produces one-sidedly, whilst man produces universally. It produces only under the dominion of immediate physical need, whilst man produces even when he is free from physical need and only truly produces in freedom therefrom. An animal produces only itself, whilst man reproduces the whole of nature. An animal's product belongs immediately to its physical body, whilst man freely confronts his product. An animal forms only in accordance with the standard and the need of the species to which it belongs, whilst man knows how to produce in accordance with the standard of every species, and knows how to apply everywhere the inherent standard to the object. Man therefore also forms objects in accordance with the laws of beauty. Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, pp. 68–69.

12. THE IMPULSE TO WORK

As a result ... man (the worker) only feels himself freely active in his animal functions—eating, drinking, procreating, or at most in his dwelling and in dressing-up, etc.; and in his human functions he no longer feels himself to be anything but an animal. What is animal becomes human and what is human becomes animal. Certainly eating, drinking, procreating, etc., are also genuinely human functions. But taken abstractly, separated from the sphere of all other human activity and turned into sole and ultimate ends, they are animal functions. Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, p. 66.

13. THE POTENTIAL FOR BESTIALITY

One cannot speak—moreover, it has never been done—of the *bêtise* or bestiality of an animal. It would be an anthropomorphic projection of something that remains the preserve of man, as the single assurance, finally, and the single risk of what is “proper to man.” Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, p. 41.

III. ANIMALS

There are virtually no sources that allow us to draw up a list of attributes defining the animal *qua* animal—what is meant by the concept of “animality.” As the sociologist Michel Freitag (1935-2009) has noted, the ontological status of the animal is still not clear. The notion of animality has invariably been employed, in fact, to define the human—by contrast, by a set of differences or deficiencies, in negative terms. The absence of reason (Aristotle and Descartes), of language and of freedom (Kant) are just a few of the traits most frequently evoked.

This situation dates back to the very beginnings of philosophy and natural history. Georges-Louis Leclerc Buffon (1707-1788), the Enlightenment naturalist famous for his *Natural History*, maintained that “if animals did not exist, the nature of man would be even more incomprehensible” Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, epigraph, n.p. As Max Horkheimer (1895-1973) and Theodor Adorno (1903-1969) have pointed out, the animal has remained imprisoned within this relationship of opposition to humanity.

The idea of man in European history is expressed in the way in which he is distinguished from the animal. Animal irrationality is adduced as proof of human dignity. This contrast has been reiterated with such persistence and unanimity ... that few ideas have taken such a hold on Western anthropology. The antithesis is still accepted today. Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, p. 245.

So the concept of animality, rather than serving to define the animal, has actually been used to establish the boundaries of thought and humanity.

This is why those philosophers who speak only of animality teach us nothing about animals, since the object of their discourse is to describe living creatures that are not men: non-Men, as it were—lesser beings. Expressed thus, the question contains its own answer, for animality is seen as non-humanity, just as the machine is defined by non-soul and death by non-life. ... Animals, too, have a history, but it is we who write it, with our affects and our images. Their history is the history of how we see them. Reality is something else. ... A world without words would no longer be human, but would a world without animals?

Boris Cyrulnik, “Les animaux humanisés,” pp. 14, 23, 55.

What, then, can be said about the animal?

It follows that one will never have the right to take animals to be the species of a kind that would be named The Animal, or animal in general. Whenever “one” says “The Animal,” each time a philosopher, or anyone else, says “The Animal” in the singular and without further ado, claiming thus to designate every living thing that is held not to be human ... well, each time the subject of that statement, this “one,” this “I,” does that he utters an *asinanité* [bêtise] ... and this “I am uttering an *asinanité*” should confirm not only the animality that he is disavowing but his complicity, continued, and organized involvement in a veritable war of the species. Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, p. 31.

The great creation narratives have invariably been predicated on the domination over and instrumentalization of animals: in the myth of Prometheus, the qualities assigned to the animals are derived from nature, while man is modelled on the gods; in the Book of Genesis, which divides animals into those that swim, those that fly and those that walk upon the earth, humanity is given dominion over nature and every living being. Animal traits have also often been employed in fables, stories and legends aimed at moral education, and analogies between human beings and animals (“as strong as an ox,” “as sly as a fox”) are frequently reinforced by the conjuring of parallels between physical attributes and character. There are many other instances of such instrumentalization—domestic and farm animals, animals raised for food, animals used as companions or lab subjects, animals kept in zoos.

Is it possible to envisage a model of humanity that recognizes animality? If so, should we identify and establish a list of traits? Deprived of human qualities, the animal finds itself automatically excluded from the moral community. The Greek pre-Socratic philosopher and mathematician Pythagoras (about 580 BCE-495 BCE) advocated respect for animals because he believed in the immortality of the soul and the possibility of its reincarnation in another body—human, animal or vegetal. As the following famous passage illustrates, someone abusing an animal could well be harming a soul:

They say that once as passing by he saw / A dog severely beaten, he did pity him, / And spoke as follows to the man who beat him: / “Stop now, and beat him not; since in his body, / Abides the soul of a dear friend of mine, / Whose voice I recognized as he was crying.” Diogenes Laertius, *Life of Pythagoras*, § 20.

Pythagoras is thought to be Western’s culture’s first proponent of vegetarianism, which until the eighteenth century was actually called Pythagoreanism.

During the eighteenth century, the ideas of Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) created a breach in Western philosophy by suggesting that humanity is animal in its origins. Taking a simultaneously materialist and sentientist view, Rousseau rejected Descartes’s portrait of the “animal-as-machine,” a being without soul and without consciousness that could neither think nor suffer. It was not the capacity for rational thought that Rousseau saw as the basis for the natural law governing both humans and animals, but sentience, or the capacity to experience both pleasure and pain. This unorthodox position ruled out discrimination on moral grounds. And while it did not entirely resolve either the question of animality or that of the relationship between human beings and animals, it initiated an ethical debate on the status of animals and on the type of treatment afforded them by different societies. Rousseau’s influence still resonates today in changing ideas regarding animal protection and rights.

IV. MYTHS

In many instances, representations of the world have taken the form of myths. Animals have been used to explain the inexplicable since prehistoric times, that moment when, some “30,000 years ago, painters began expressing on rock faces the picture-thinking that precedes thinking in words.” Boris Cyrulnik, “*Les animaux humanisés*,” p. 33. As a pre-scientific knowledge tool, the function of myth was to draw the intelligible and the perceptible closer together, to bring the unknowable within the scope of the imagination. In scenarios filled with fantastic and supernatural beings, it conjured a realm that was utterly foreign to immediate human experience. It was in mythological terms that the first conceptions of the world were couched—the animism and totemism that explained the invisible forces of nature by humanizing them and giving them a voice.

The Prometheus and Genesis myths distinguish the human realm from the animal in order to explain the origin of the world. With the dawn of modern Western thought, this explicative function gave way to a poetic vision aimed at fathoming the relationship between humanity and the sacred, between humanity and the mystery of the other. Mythical representations were no longer statements of belief but manifestations of an ideology. They served to exemplify the dialectical connections between nature and culture, living and non-living, human and animal.

Animal mouthpieces come from many species and speak in many languages. Ants have allowed us to say that man must be industrious, bees appealed to Napoleon because their social organization gives power to the queen, eagles have attracted tyrants, wolves have been used to describe human cruelty and female deer to embody maternal affection.... The way in which men have employed animals in speaking about themselves is an excellent indicator of changing attitudes. Boris Cyrulnik, “*Les animaux humanisés*,” pp. 48–49.

Instrumentalized by both myth and poetry, animals appear in stories and fables “as if” they could speak, in zoos “as if” they represented an entire species, in circuses “as if” they had a human’s capacity for thought. Conversely, there is the plush toy that for its youthful owner represents a (momentarily absent) live animal. The purpose of displaying wild animals in cultural institutions like zoos, circuses and fairs is not, then, to satisfy a simple curiosity but to prompt us “to think in a symbolic way about relations among animal species and between fauna and humankind” Dan Sperber, “Why are Perfect Animals, Hybrids, and Monsters Food for Symbolic Thought?,” p. 164. Such manifestations satisfy humanity’s need to think in abstract terms about its position in relation to animals.

V. ANTHROPOMORPHISM

Relations between the human and the animal are embodied in a singular way in phenomena where the two come together in a single being. From the Greek ἄνθρωπος (*ánthrōpos*), meaning “human being,” and μορφή (*morphē*), meaning “form,” the term anthropomorphism refers to the attribution of human characteristics or behaviour to a god, animal, plant or other manifestation of nature. Present in images, mythologies and beliefs since time immemorial, it can be used either to describe human values or to give animals human form. Today, anthropomorphism has passed from the realm of belief into the realm of knowledge: it is seen as a hermeneutic tool by which humans instrumentalize animals in their effort to understand themselves and the world around them. Psychoanalysis has interpreted, it with some justification, as a projection of human fantasies, a desire to recognize the *self* through the *other*.

Ancient Egypt and classical Greece gave their divinities the guise of humans. Sometimes, natural phenomena were personified: the raging oceans were embodied by Poseidon, thunder by Zeus. In other instances, virtues were assigned a human form: Athena reigned as the goddess of wisdom, Aphrodite as the goddess of love and beauty. Yet other deities were hybrids, half-human, half-animal: Anubis, the Egyptian god of the dead, was portrayed with the body of a man and the head of a jackal, while Horus, the creator god, had the head of a falcon. The anthropomorphic hybrids that crowd Greek mythology include the Minotaur, Medusa and the god Pan, sphinxes, fauns, satyrs and centaurs.

Anthropomorphism generally takes one of two forms. The first is metamorphosis, and in Western folklore the most common example is the werewolf—a creature that is the product of the lycanthropic transformation (partial or total) of a human being into a wolf. In the *Metamorphoses*, Ovid (43-17 BCE) gives one of the earliest descriptions of this process in his account of the mutation of Lycaon, the king of Arcadia, into a ferocious animal.

His cloak turned into bristling hair, his arms/
Were forelegs of a wolf, yet he resembled/Himself,
what he had been—the violent/Grey hair, face,
eyes, the ceaseless, restless stare/Of drunken tyr-
anny and hopeless hate. Ovid, *The Metamorphoses*, p. 9.

The second type of anthropomorphism is hybridity, and the condition of hybrid beings, which possess both human and animal traits, is, by contrast, permanent. Centaurs and sirens, for example, are not the result of metamorphosis: a “masterpiece of nature’s workmanship” according to Voltaire (1694-1778), they emerge in their hybrid state from the realm of the imaginary.

Centaurs and minotaurs would have been monsters, but beautiful monsters. The well-proportioned body of a horse serving as a base or support to the upper part of a man would have been a masterpiece of nature’s workmanship on earth.... We have already asked, with the judicious Locke, what is the boundary of distinction between the human and merely animal figure; what is the point of monstrosity at which it would be proper to take your stand against baptizing an infant, against admitting it as a member of the human species.... Why should the satyrs which St. Jerome saw, the offspring of women and baboons, have been reputed monsters? Might it not be thought, on the contrary, that their lot was in reality happier than ours? Must they not have possessed more strength and agility? And would they not have laughed at us as an unfortunate race, to whom nature had refused both tails and clothing? Voltaire, *A Philosophical Dictionary*, pp. 15-16.

Hybrid beings take their characteristics from several species and remain, despite attempts to assign them intermediary taxonomic positions, largely unclassifiable. In the case of metamorphoses, the individual passes from one species to another, finds itself (often against its will) in the body of another, without the original identity being obvious to others: the transformed being is inscrutable. Armelle Le Bras-Chopard, *Le zoo des philosophes*, p. 220.

Anthropomorphism also plays a role in spiritual or symbolic transformations into animal form. In fact, its origins lie deep in the magical beliefs and rituals of animism, totemism and shamanism, which assert, variously, the presence of a human soul within all living beings and natural phenomena, or the reincarnation of the souls of humans who have died in animals or other features of the natural world.

Anthropology and comparative religion tell us that personification of gods and spirits in beast-form is one of the most important elements in archaic religious life. Theriomorphic imagination is at the bottom of the whole complex of totemism. The two halves of a tribe not only call themselves, they actually *are*, kangaroos or tortoises. An identical mode of thinking is contained in the idea of the *versipellis*, known the world over, meaning the man who can change his skin and temporarily take on the form of an animal—the werewolf, for instance. It is also implicit in the numerous metamorphoses of Zeus ... and in the amalgamations of man and beast in the Egyptian pantheon. There can be no doubt that for the savage and also for archaic man in Egypt or Greece this sacred representation of man as an animal was perfectly “serious.” No more than the child does he distinguish very clearly between the two species. Johan Huizinga, *Homo ludens*, p. 141.

The art historian Aby Warburg identified this form of spiritual anthropomorphism as arising from a combination of magical thinking and *logos*, from the attempt by humans to explain reality through magic and reason simultaneously. It was a conclusion that would have considerable impact on modern Western thought, which asserted a hierarchical relationship between the two ways of understanding the world. Warburg’s study of rituals led him suggest that symbolic language represented an undefined space between the animal and human realms where symbolic encounters were possible.

The synchrony [*Nebeneinander*] of logical civilization and fantastic, magical causation shows the Pueblo Indians’ peculiar condition of hybridity and transition. They are clearly no longer primitives dependent on their senses, for whom no action directed toward the future can exist; but neither are they technologically secure Europeans, for whom future events are expected to be organically or mechanically determined. They stand on middle ground between magic and logos, and their instrument of orientation is the symbol. Between a culture of touch and a culture of thought is the culture of symbolic connection.

Aby Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, p. 17.

When the Indian in his mimetic costume imitates ... the expressions and movements of an animal, he insinuates himself into an animal form not out of fun but, rather, to wrest something magical from nature through the transformation of his person, something he cannot attain by means of his unextended and unchanged personality. The simulated pantomimic animal dance is thus a cultic act of the highest devotion and self-abandon to an alien being. Aby Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, pp. 18-19.

VI. MONSTERS

The definition of monsters is more difficult than is generally imagined. Voltaire, *A Philosophical Dictionary*, p. 13.

The anthropomorphic figure underwent a major change during the Middle Ages, as it became associated increasingly with the monstrous. In the belief that humanity was created in God's image, Christianity began to see anthropomorphism as negative and even blasphemous, often portraying Satan in a body that blended the animal and the human. Unable to suppress the monsters of antiquity, the Church substituted its own—the Devil, a hybrid being capable of metamorphosis.

All accounts concur: the Devil is an anthropomorphic being, hairy, tailed and sexual, endowed with all the attributes of animality and of animal kinship.... Worthy descendant of the fauns and satyrs, he is centaur, he is chimera, he is hybrid—half man, half beast, but capable above all of transformation. This is the most tangible token of his identity: his hypocrisy, his deception, his lying, his being other than he appears to be.

Philippe Brenot, "La honte des origines," p. 148.

Like animals, monsters have been instrumentalized for heuristic purposes—used as examples in order to promote moral and even political ideologies. The Greek geographer Strabo (around 58 BCE-25 CE) associated the fear inspired by monsters with political control. Legends about griffins living at the edges of woods, for example, could be used to define the boundaries of a territory by discouraging people from venturing further. Fear has always been a deadly yet effective political tool.

The tendency to place all hybrid beings in the bestial category was widespread during the Middle Ages. Whether real or imaginary, monstrosities were included in all major taxonomic enterprises and subjected to the same methods of interpretation and classification as animals. It was the attempt to classify the unclassifiable that gave rise to the first studies of monsters, which were influenced by the natural histories of Aristotle and Pliny the Elder (23-79 CE) and by the Christian bestiary *Physiologos*. They appear in the theological writings of St. Augustine (354-430), the poetry of Dante (1265-1321), the cosmographical treatise of Conrad Gesner (1516-1565) and the "strange tales" of Lycosthenes (1518-1561) and Pierre Boaistuau (about 1500-1566). The first anatomical treatises on

monsters, which appeared in the late Middle Ages and during the Renaissance, bear witness once again to a dual conception of the world, simultaneously scientific and fantastic. Among the specimens studied in two examples of the form, *On Monsters and Marvels* by the surgeon Ambroise Paré (1510-1590) and *De Monstris* by the doctor Fortunio Liceti (1577-1657), are wild animals, humans and animals displaying some kind of physical anomaly, imaginary beings like Pegasus and unicorns, and the famous "monster of Ravenna"—a child apparently endowed with a horn, two wings, a single foot like that of a bird of prey that included an eye at the knee joint, and both male and female sexual organs.

In his classification, Paré identifies three types of monstrosity: monsters, marvels and the maimed.

Monsters are things that appear outside the course of Nature ... such as a child who is born with one arm, another who will have two heads, and additional members over and above the ordinary. Marvels are things which happen that are completely against Nature as when a woman will give birth to a serpent, or to a dog, or some other thing that is totally against Nature.... Maimed persons include the blind, the one-eyed, the hump-backed, those who limp or [those] having six digits on the hand or on the feet, or else having less than five, or [having them] fused together; or [having] arms too short, or the nose too sunken.

Ambroise Paré, *On Monsters and Marvels*, p. 3.

These misshaped beings take their place alongside animals like the whale—the "largest monster-fish that is found in the sea"—exotic creatures like the chameleon, cosmic phenomena such as comets, and the "celestial monsters" that survive today in the signs of the zodiac.

For Liceti, a monster is a being "that 'displays' a deviation from the natural norms of the animal and human species." He distinguishes:

the "uniform monster," which is "mutilated or truncated, excessive, of two natures, deformed, shapeless, enormous," from the "multiform monster," which "is composed of diverse parts, as regards the species, but of the same proximate genus" or "made of parts from different proximate genres supplemented by genres of an entirely different nature."

Liceti, quoted by Armelle Le Bras-Chopard, *Le zoo des philosophes*, p. 205.

Monster species vary considerably. Claude Kappler, a contemporary expert on medieval monsters, has identified several types: a monster is a being that is missing part of its body; whose organs are disproportionate to one another (hypertrophy, multiplicity, unusually large or small body size); is of a hybrid nature that combines different realms (human/animal/plant/mineral) or both male and female sexual characteristics (hermaphroditism); is a wild beast (human or animal); exists as part of natural phenomena; is able to speak; is capable of metamorphosis.

A paradoxical effect of early efforts to identify and classify monsters was to confirm the existence of mythological and imaginary beings and invest them with even greater reality. Writing at the same period, Descartes noted that the attempt to classify monsters highlights the imaginative process that gives rise to all sorts of figures: monsters are instances of the countless combinations and recombinations of diverse elements observed in nature.

For it is true that painters, even when they study with the most artifice to represent sirens and satyrs by bizarre and extraordinary figures, cannot give them entirely new forms and natures, but only a certain medley and mixture of the members of different animals; or if, perhaps, their imagination is extravagant enough to invent something so new that the like was never seen, so that their work represents a thing purely imaginary and absolutely false, at any rate the colours of which they compose it must certainly be true.

René Descartes, *Metaphysical Meditations*, p. 119.

The infinity of possible combinations arising from encounters between nature and the imagination has been explored in a literary context by Jorge Luis Borges (1899-1986), in his *Book of Imaginary Beings*.

Let us pass now from the zoo of reality to the zoo of mythologies, to the zoo whose denizens are not lions but sphinxes and griffons and centaurs. The population of this second zoo should exceed by far the population of the first, since a monster is no more than a combination of parts of real beings, and the possibilities of permutation border on the infinite. In the centaur, the horse and man are blended; in the Minotaur, the bull and man (Dante imagined it as having the face of a man and the body of a bull); and in this way it seems we could evolve an endless variety of monsters—combinations of fishes, birds, and reptiles, limited only by our own boredom or disgust.

Jorge Luis Borges, *The Book of Imaginary Beings*, p. 16.

In the preface to his masterly book *The Order of Things*, Michel Foucault (1926-1984) cites Borges's allusion to a classification encompassing fabulous monsters in

order to demonstrate the impossibility of categorizing that which lies outside the framework of normality.

This passage quotes a "certain Chinese encyclopaedia" in which it is written that "animals are divided into: (a) belonging to the Emperor, (b) embalmed, (c) tame, (d) sucking pigs, (e) sirens, (f) fabulous, (g) stray dogs, (h) included in the present classification, (i) frenzied, (j) innumerable, (k) drawn with a very fine camelhair brush, (l) *et cetera*, (m) having just broken the water pitcher, (n) that from a long way off look like flies." In the wonderment of this taxonomy, the thing we apprehend in one great leap, the thing that, by means of the fable, is demonstrated as the exotic charm of another system of thought, is the limitation of our own, the stark impossibility of thinking *that*. Michel Foucault, *The Order of Things*, p. xv.

In the nineteenth century, with the advent of teratology (the study of anatomical abnormality), the rise of museums and advances in zoological research and science in general, studies of monsters began to focus less on strangely formed fantastic beings and more on human monstrosity. Scientific discoveries and geographical exploration resolved a number of imaginary enigmas, resulting in the redefinition of the monster in terms of congenital malformation. This establishment of a link between monsters and genetics, forged principally by the work of Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) and his son Isidore (1805-1861), was facilitated by the mounting of scientific collections of monsters by museums.

Today, "human monsters" take a different form—symbolically and morally. And, here again, Michel Foucault's explorations of abnormality marked a pivotal shift.

The frame of reference of the human monster is, of course, law. The notion of the monster is essentially a legal notion, in a broad sense, of course, since what defines the monster is the fact that its existence and form is not only a violation of the laws of society but also a violation of the laws of nature. Its very existence is a breach of the law at both levels.... The monster combines the impossible and the forbidden [which] gives rise to a number of ambiguities that will haunt the figure of the abnormal man for a long time, even when the abnormal man of eighteenth-century practice and knowledge has reduced, appropriated, and absorbed the monster's specific traits.... In this sense we can say that the monster is the major model of every little deviation. It is the principle of intelligibility of all the forms ... of abnormality. Michel Foucault, *Abnormal*, p. 55-56.

VII. CLASSIFICATION

According to a famous story, Alexander the Great, eager to know more about the history of animals, commissioned Aristotle to conduct a study of the subject, mobilizing thousands of people in Greece and Asia who subsisted by hunting, fishing or rearing animals to help him in his task. The resulting *Histoiria Animalium* is considered the earliest classification of the animal kingdom.

All the wingless quadrupeds are blooded, though some are viviparous and others oviparous. The viviparous ones are all coated with hair; the oviparous ones have horny scales; these scales correspond in position with the scales of fishes. Aristotle, *Historia Animalium*, Book I, Chapter 6, p. 33.

The work consists of a collection of observations about animals that allowed Aristotle to identify their distinguishing characteristics. His classification could be seen as an early foray into ethology, for his division of the animal world is based on criteria related not only to anatomy but also behaviour.

The flesh of some animals is soft in consistency, of others hard; some have a long bill, others a short one; some have many feathers, some few. Aristotle, *Historia Animalium*, Book I, Chapter 1, p. 5.

Here are some further differences with respect to animals' manner of life and activities. Some are gregarious, some solitary: this applies to footed animals, winged ones, and swimmers alike.... Some of the gregarious animals are social, whereas others are more dispersed. Examples of gregarious animals are: birds—the pigeon class, the crane, the swan (*N.B.*: no crook-taloned bird is gregarious). Aristotle, *Historia Animalium*, Book I, Chapter 1, pp. 13, 15.

Pliny the Elder claimed to have completed Aristotle's research on animals in his *Natural History*, adding what his predecessor had omitted. But although the scientific value of Aristotle's zoological treatise was acclaimed by philosophers and scientists for centuries, in Pliny's work facts and fantasy are intermingled.

Elephants are bred in that part of Africa which lieth beyond the deserts of the Syrtes, and also in Mauritania: they are found also among the Ethiopians and Troglodites, as hath been said: but India produceth the biggest: as also the Dragons, which are continually at variance and fighting with them; and those of such greatness, that they can easily clasp round the elephants, and tie them fast with a knot. In this conflict they die together; that which is overcome falling down, and with his weight crushing the one that is twined about him.... When these two chance to encounter each other on the way, the dragons raise themselves against their enemies, and aim chiefly at the eyes, whereby it happeneth that many times they (the elephants) are found blind, and worn away with hunger and grief. Pliny the Elder, *Natural History*, Book 8, Chapters 11-12, pp. 16-17.

Lynxes are common ... with brownish hair, and two breasts on their chests.... Ethiopia produceth them, and many other similar monstrous beasts, as horses with wings, and armed with horns, which they call pegasi.... Also the leucrocuteae, a very swift beast, almost as big as an ass, with legs like a deer; with a neck, tail, and breast of a lion, the head of a badger, with a cloven foot; the gape of his mouth reaching to his ears; and instead of teeth, an entire bone. They report that this beast imitateth the human voice. Pliny the Elder, *Natural History*, Book 8, Chapter 21, pp. 37-38.

According to Thierry Gontier, a specialist on the subject of animals in ancient philosophy, the diversity of natural phenomena was for Pliny potentially infinite and could not be brought under a single general principle. The only means, the Roman concluded, of giving a complete account of the nature of animals is to assemble all the facts, myths and beliefs concerning them. So in Pliny's work, an animal, rather than the being we see and observe, is the sum of all the things that have been said about it. His classification, which serves essentially as a narrative thread, places considerable emphasis on the eccentric, the excessively large and the monstrous. For instance, the book devoted to aquatic animals opens with a discussion of sea monsters: from whales he moves on to orcas, tritons and other remarkable species, describing them in a series of anecdotes focusing on unusual individuals and facts.

The natural histories of Aristotle and Pliny remained essential reference sources until at least the eighteenth century, as witness their influence on Buffon, who still felt obliged to position himself in relation to them. By this time, growing international colonization resulted in many exotic plant and animal species from far-flung areas of the globe finding their way to Europe. Cabinets of curiosities were becoming more and more common, and new systems of classification were developed in an effort to systematize this proliferation of natural phenomena. It was a crucial period that witnessed a clash between two distinct visions, reflecting two diametrically opposed relationships to the world.

The conflict focused on “the possibility of classifying living beings—some, like Linnaeus, holding that all of nature can be accommodated within a taxonomy, others, like Buffon, holding that it is too rich and various to be fitted within so rigid a framework.” Michel Foucault, *The Order of Things*, p. 126.

The naturalist Carl Linnaeus (1707-1778), who was beginning to lay the foundations of modern taxonomy, maintained that nothing was more important in the understanding of animals than classifying and naming them, since knowledge of nature depends on “method, the soul of science” Linnaeus, *A General System of Nature*, p. 3. His *Systema Naturæ* presents an animal classification system composed of five ranks—class, order, genus, species and variety—as well as introducing binomial nomenclature, which assigns each animal a two-part name, the first part identifying the genus and the second giving a species description.

Buffon saw this way of dividing the natural world, and of grouping very different animals together because of similarities in their teeth or claws, as arbitrary, reductionist and incomplete. His monumental *Natural History*, published in thirty-six volumes over a period of almost forty years, is essentially an inventory of hundreds of animals, meticulously described and arranged in the order he felt was the simplest, the most natural and the most useful, beginning with domestic animals and concluding with wild and exotic ones.

In general, the more one augments the number of divisions of the productions of nature, the more one approaches the truth, since in nature only individuals exist, while genera, orders, and classes only exist in our imagination. Buffon, *The “Initial Discourse” to Buffon’s Histoire naturelle*, p. 164.

VIII. EVOLUTION

During his 1831-1836 voyage on H.M.S. *Beagle*, as part of an expedition aimed at charting the coastline of South America, the young Charles Darwin (1809-1882) visited the Galapagos Islands. Among the hundreds of animal specimens he brought back, it was the fourteen new species of finch collected on the archipelago that led him to develop the hypothesis that animal species change and diversify as they adapt to different environments.

The theory of the transmutation of species, which had already been suggested by other researchers, including Lamarck, was at that time still widely contested. Darwin therefore devoted many years to refining his theory, filling in the gaps left by his predecessors and conducting further research in an effort to anticipate the objections that would inevitably come from the Church. It was not until twenty-five years later, in 1859, that he published *The Origin of Species*, the critically important work in which he describes how existing species evolved from a common ancestor, with variations among them occurring by a process of natural selection as they have adapted to diverse surroundings.

These advances in scientific thinking radically altered the relationship between humans and animals. In *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Darwin applied the theory of evolution to the human species and provided a wealth of evidence to support the idea that man is descended from an inferior being, now extinct. Some of his most convincing arguments focus on the study of organs that exist in a merely rudimentary form in humans, which he saw as the vestiges of an earlier animal state—the coccyx, for example, as a vestigial tail. Not only did the theory of evolution undermine the fundamental distinction between human beings and animals that had been a mainstay of philosophy and religion for centuries—it replaced the great creation myths as a model of origination.

Darwin reinforced his position with his study of *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. In this book, he maintained that the similarity of behaviour and physical reaction exhibited by humans and other animal species when in the grip of emotions such as anger, joy and terror can only be explained by their shared origins.

No doubt as long as man and all other animals are viewed as independent creations, an effectual stop is put to our natural desire to investigate as far as possible the causes of expression.... With mankind some expressions, such as bristling of the hair under the influence of extreme terror, or the uncovering of the teeth under that of furious rage, can hardly be understood, except on the belief that man once existed in a much lower and animal-like condition. The community of certain expressions in distinct though allied species, as in the movements of the same facial muscles during laughter by man and by various monkeys, is rendered somewhat more intelligible if we believe in their descent from a common progenitor. He who admits on general grounds that the structure and habits of all animals have been gradually evolved, will look at the whole subject of expression in a new and interesting light. Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, p. 19.

As the natural sciences have progressed over the centuries, a number of different systems have been devised to represent the classification of living beings and the evolution of species in visual terms. These include the tree image developed by the Neoplatonic philosopher Porphyry (233-304), the “chain of being” imagined by Charles Bonnet (1720-1793), the transformation diagram suggested by Jean-Baptiste Lamarck, and the system of five adjacent circles originated by William Sharp Macleay (1789-1855). Of them all, the tree image prevailed and remains associated to this day with Darwinism. However, the art historian Horst Bredekamp has offered the singular view that Darwin ultimately rejected the tree in favour of a coral metaphor, as providing a more accurate picture of his evolutionary theory.

On his return from South America, as he was formulating his hypothesis concerning the diversification of species stretching back to a common ancestor, Darwin recorded his reflections in a series of notebooks. *Notebook B* contains three sketches executed in 1837. The alternation of lines of text with diagrams aimed at capturing the evolutionary process in visual terms reveals the important role played by drawing in the conceptualization of the theory. The fact that Darwin wrote the words “I think” over the third diagram indicates that “the image is not a by-product or an illustration, but the active medium of the intel-

lectual process. 'I think': thus writes the thinker and thus speaks the sketch." Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, p. 40.

In his earliest drawings, Darwin used a dotted line to illustrate the succession of extinct species, while the solid lines represent the branches of species that are still living and diversifying.

By employing dotted lines for fossil species, Darwin had assigned the temporality of natural history a depth that transformed the biologist into an explorer of geological time. The significance of Darwin's sketches for the history of science and culture cannot be exaggerated, since for the first time, they looked upon the traditional "tree of life" or "tree of nature" not as a predetermined plan but as a process that unfolds over time. Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, p. 30.

Noting that Darwin collected numerous species of *corallinae* during his voyage, Bredekamp compares the dotted lines used in the sketches to the petrified branches of coral, suggesting also that the bush-like form of the second diagram resembles some of the specimens brought back by the naturalist. The morphology of coral, with its countless offshoots proceeding not just upwards but in all directions, allowed Darwin to move away from the hierarchical and teleological view of species development embodied in the tree model—which inevitably places human beings at the summit—and to adopt a more flexible and disorganized structure that represented his theory more effectively.

IX. ZOOS

Giorgio Agamben recounts that “Linnaeus, the founder of modern scientific taxonomy, had a weakness for apes. It is likely that he had had the occasion to see some up close during a period of study in Amsterdam, which was then an important center for trade in exotic animals. Later, having returned to Sweden and become the royal chief physician, he gathered together in Uppsala a small zoo that included various species of apes and monkeys, among which it is said he was particularly fond of a Barbary ape named Diana.” Giorgio Agamben, *The Open : Man and Animal*, p. 23.

It was more than likely in this small zoo that Carl Linnaeus conducted part of his groundbreaking research on animals.

Zoos, which existed during the great empires of antiquity (Babylonian, Assyrian, Persian, Roman, Aztec) and were subsequently closely associated with colonial exploration, have played an important socio-historical role that goes far beyond their contribution to the development of the natural sciences and zoology. In fact, in the West they represent the sphere in which the darkest and most troubling aspects of man’s relationship to animals have been played out. The aim of collecting and permanently imprisoning wild animals is surely to demonstrate human society’s domination over all living beings.

The Greeks apparently never maintained animal parks. By contrast, in Rome there was the *vivarium* where merchants housed animals destined for the cruel games of the Colosseum. Henri Ellenberger, *The Mental Hospital and the Zoological Garden*, p. 62.

The earliest versions of the zoo were the *paradeisos* of ancient times, where animals lived together in enclosures, and the private menageries of royalty, where animals were kept separately in cages so they could be observed by a privileged few. One of the most famous examples of the latter was the ancestor of the one still maintained at the Jardin des Plantes, in Paris, which dates from 1793. It was during the nineteenth century that the first public zoos and modern zoological gardens were established in Europe and North America. One of the earliest was London Zoo, a scientific undertaking dedicated to the study of animals and the conservation of species that was opened to the public in 1847.

But zoos have not always been devoted exclusively to the study, conservation and exhibition of animals: a number have subjected human beings to the same fate, treating them as “representatives” of their species, or “race.”

From the mid-nineteenth century, it was alongside giraffes, ostriches, elephants, crocodiles, monkeys and other “wonders” of reinvented nature that European and North American visitors would discover “men” whose customs were bizarre and whose rituals were quite frightful. “Human zoos” had been born. The myth of the *savage* had become a reality. It was present to the Western gaze, and would remain so for close to a century.

Nicolas Bancel, *Zoos humains*, p. 5.

These “human zoos,” which became popular happenings on a par with the universal expositions that drew such large crowds, exhibited “savages” brought back from colonial expeditions. The human being had become, quite literally, an animal.

But it was not an entirely new phenomenon. The zoo of the Aztec emperor Montezuma, in Mexico, considered one of the first “human zoos,” featured:

dwarves, hunchbacks, albinos, etc. Loisel mentions a number of Italian princes of the Renaissance who, as well as a menagerie, maintained a collection of Negroes, Tartars, Moors, etc. The famous Wild Boy of Aveyron was kept at the Jardin des Plantes before being taken in hand by Itard. It is not so long ago that Barnum, in America, presented Redskins in his circus at the same time as bears and tigers, or that in the zoological gardens in Stellingen, Hagenbeck exhibited groups of Lapps, Nubians, Kalmuks, Patagonians, Hottentots, etc. Boris Cyrulnik, “Les animaux humanisés,” p. 87.

The zoo is the perfect reflection of our perception of the other—a blend of the imaginary and the real that combines on the one hand exoticism and a fear of difference, while offering on the other an opportunity for scientific and behavioural observation. A number of commentators see zoos as having much in common with other forms of confinement, such as psychiatric hospitals and prisons, ghettos and concentration camps. Michel Foucault’s work on hospital and prison incarceration marked a major shift in the

discourse on human/animal relations: we imprison human beings like beasts to demonstrate their bestiality, while at the same time revulsion for the other—the animal—becomes stronger and more blatant. The relationship, historically so charged, is increasingly confused.

Madness borrowed its face from the mask of the beast. Those chained to the cell walls were no longer men whose minds had wandered, but beasts preyed upon by a natural frenzy; as if madness, at its extreme point, freed from that moral unreason in which its most attenuated forms are enclosed, managed to rejoin, by a paroxysm of strength, the immediate violence of animality. This model of animality prevailed in the asylums and gave them their cagelike aspect, their look of the menagerie.

Michel Foucault, *Madness and Civilization*, p. 72.

While the zoo aims to exhibit the perfect animal, the ideal representative of its species, psychiatric hospitals by contrast are filled with the “abnormal,” those who impel humanity to confront all that is most alien, monstrous and bestial, and to treat it as such. The comparison between the human being and the animal seems to reach its limit here, a boundary beyond which no humanity is possible.

Zoos are also a world unto themselves, a kind of heterotopia (in Foucauldian terms) that mimics not what occurs in nature but how we picture social interaction. One consequence is that the history of zoos and their development mirrors the evolution of architectural forms over the nineteenth and twentieth centuries, from the glass halls built for antelopes to which London Zoo originally owed its fame, through the concrete modernist structures where animals were completely denatured, to the more recent zoological parks, where animals can be observed in their natural environment from a position not unlike that of an explorer.

X. MUSEUMS

Seen as part of the history of the natural sciences, zoos and museums have in common a way of apprehending and representing the world that is based on collection, classification and exhibition. And both have their roots in the cabinet of curiosities. A time of growing interest in the exotic and the rare, the sixteenth and seventeenth centuries saw the development of large private collections that brought together art objects, “rarities” and natural history specimens. A list of the things contained in a cabinet of curiosities—*naturalia, mirabilia, artefacta, scientifica, antiquitates, exotica*—is sufficient to reveal how they combined several fundamental aspirations of the period: the desire to encompass the world (plant, animal and mineral) within a single vision, the impulse to assemble knowledge in general within a single framework, the urge towards universalism, the quest for unity—and even for a synthesis between art and nature. The private, often cramped, spaces of a “cabinet” would be chock-a-block with stuffed animals, insects, shells, skeletons, carapaces, herbariums, fossils, paintings and sculptures, gold and silverware, medals, items in metal, ceramic and wax, scientific and ethnographic instruments, and botanical and zoological specimens. These assemblages of widely disparate objects became the spark that ignited scientific study, manifested in a rudimentary form in their classification, conservation and display.

The history of cabinets of curiosities began with the notion of a correspondence, more or less arcane or magical ... between man and nature, between the microcosm and the macrocosm.

Patrick Mauriès, *Cabinets of Curiosities*, p. 43.

With Pliny’s influence still being felt even as modern science emerged, the factual existed cheek-by-jowl with the monstrous, scientific observation with the description of imaginary beings. The historian and philosopher Krzysztof Pomian, who has studied the development of collections in some depth, emphasizes this overlapping of different systems for making sense of the world—the visible and the invisible—in his analysis of the description of the cabinet of curiosities put together by Pierre Borel (1620-1671).

Borel’s museum ... offers a glimpse of nature prior to the scientific revolution. In it, the play of analogies, correspondences and resemblances facilitated the passage from the visible to the

invisible, where a stone could reveal “deux yeux semblables naturellement avec leurs prunelles” or “un paysage remply d’Arbres.” Even then, however, modern science was beginning to make its presence felt, with “lunettes à puce ou microscopes qui grossissent fort les objets” (microscopes). Both the “lunettes de multiplication et pour approcher les objets” (telescopes) and “un triangle de verre pour voir l’Arc-en-ciel” (prism) represented a new approach to nature, an approach which ultimately would totally transform its image. In Borel, however, the interest in instruments of observation, the plurality of worlds and the life of Descartes went hand in hand with the search for books on hermetic philosophy and rare objects. Despite attempts to observe nature, Borel continued to see it as a principle of infinite variability and diversity, seen most clearly at work in that which was exceptional, singular or even unique. The reason for this is clear: if nature is said to be governed always and everywhere by the same laws, then logically it should be reflected in the common, the repetitive and the reproducible, but if, on the other hand, no laws can be seen at work in nature, rare things alone are seen to be capable of representing nature properly. Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities*, p. 47.

There were, in Europe, “hundreds, if not thousands, of private museums” Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities*, p. 47. In the *Encyclopédie* published by Diderot (1713-1784) and d’Alembert (1717-1783), the entry for “Cabinet of Natural History” deals principally with the spatial arrangement of the cabinet’s various components, which were expected to reflect the order and method of eighteenth-century systems of scientific classification while at the same time offering a pleasing visual experience.

The word *cabinet* must be understood here in a very different sense from the usual, since a *Cabinet of Natural History* is normally composed of several rooms and cannot be too vast; the largest room or rather the largest apartment cannot be a space too great to contain collections of all aspects of the different productions of nature; for, indeed, what an immense and marvellous assemblage! How could one gain a true idea of the spectacle offered by all the types of animals, plants and minerals if they were brought together in the same place, and seen, as it were, at a single glance? This picture, varied by an infinity of nuances, cannot be conveyed by

any other expression than the very objects that compose it; a *Cabinet of Natural History* is thus a summary of the whole of nature. Denis Diderot and Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, p. 658.

Pomian makes similar observations concerning the cabinet assembled by Buffon (whose *Natural History* so influenced the development of science), emphasizing the importance of the public display of such collections and the didactic role they assumed once their status evolved from private and principally royal to public and belonging to the nation.

Even objects from other societies or from nature render the nation which has collected them more illustrious, since this action shows it has recognized, via its artists, scholars, explorers, even its generals, their value and has even been able to make sacrifices in order to acquire them. It is precisely because a museum is the repository of everything which is closely or loosely linked with its nation's history that its contents should be accessible to all. This is also why they should be conserved. Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities*, p. 44.

Translated by Judith Terry

BIBLIOGRAPHY

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* / trans. by Daniel Heller-Roazen, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *The Open: Man and Animal* / trans. by Kevin Attell, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2004.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture* / trans. by Ronald L. Martinez, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- ARENDT, Hannah. *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- ARISTOTLE. *De Anima* / trans. by R. D. Hicks, Cambridge, Cambridge University Press, 1907.
- ARISTOTLE. *Historia Animalium* / trans. by A. L. Peck, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965.
- ARISTOTLE. *On Poetics* / trans. by Seth Benardete and Michael Davis, South Bend, Indiana, St. Augustine's Press, 2002.
- ARISTOTLE. *Politics* / trans. by H. Rackham, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.
- AUGUSTINE, Saint, Bishop of Hippo. *Concerning the City of God Against the Pagans* / trans. by Henry Bettenson, London, Penguin Books, 1984.
- BANCEL, Nicolas, Pascal Blanchard and Gilles Boëtsch, et. al., eds., *Zoos humains : de la Vénus bottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte & Syros, 2002.
- BATAILLE, Georges. "The Passage from Animal to Man and the Birth of Art" / trans. by Michelle Kendall and Stuart Kendall, in *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, New York, Zone Books, 2005.
- BENVENISTE, Émile. *Indo-European Language and Society* / trans. by Elizabeth Palmer, Coral Gables, Florida, University of Miami Press [1973].
- BERGER, John. *Why Look at Animals?*, London, Penguin Books, 2009.
- BIRNBAUM, Jean, ed. *Qui sont les animaux ?*, [Paris], Gallimard, 2010.
- BOAISTUAU, Pierre. *Histoires prodigieuses*, Paris, Club français du livre, [1560] 1961.
- BORGES, Jorge Luis. *The Book of Imaginary Beings* / trans. Norman Thomas di Giovanni, New York, E. P. Dutton & Co., 1969.
- BREDEKAMP, Horst. *Les coraux de Darwin : premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle* / trans. by Christian Joschke, Dijon, Presses du réel, 2008.
- BRENOT, Philippe. "La honte des origines," in *Si les lions pouvaient parler : essais sur la condition animale*, Boris Cyrulnik, ed., [Paris], Gallimard, 1998.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, Comte de, "The 'Initial Discourse' to Buffon's *Histoire naturelle*: The First Complete English Translation" / trans. by John Lyon, *Journal of the History of Biology*, vol. 9, no. 1, 1976, pp. 133-181.
- CYRULNIK, Boris. "Les animaux humanisés," in *Si les lions pouvaient parler : essais sur la condition animale*, Boris Cyrulnik, ed., [Paris], Gallimard, 1998.
- DANTE [Dante Alighieri]. *The Divine Comedy* / trans. by Henry Wadsworth Longfellow, London, George Routledge and Sons, n.d.
- DARWIN, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London, Penguin Books, 2004.
- DARWIN, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1998.
- DARWIN, Charles. *On the Origin of Species*, Cambridge, Harvard University Press, 1964.
- DELEUZE, Gilles, and Félix GUATTARI. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* / trans. by Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *The Animal That Therefore I Am* / trans. by David Wills, New York, Fordham University Press, 2008.
- DERRIDA, Jacques, and Élisabeth ROUDINESCO. *For What Tomorrow ...* / trans. by Jeff Fort, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2004.
- DESCARTES, René. "Discourse on the Method of Rightly Conducting the Reason" / trans. by Elizabeth S. Haldane and G.R.T. Ross, in *The Philosophical Works of Descartes* (vol. 1), London, Cambridge University Press, 1967.
- DESCARTES, René. "Metaphysical Meditations" / trans. by G. B. Rawlings, in *Discourse on Method and Metaphysical Meditations*, London and New York, Walter Scott Publishing Co. [1901].
- DESCARTES, René. "The Passions of the Soul" / trans. by Elizabeth S. Haldane and G.R.T. Ross, in *The Philosophical Works of Descartes* (vol. 1), London, Cambridge University Press, 1967.
- DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- DETENNE, Marcel. *The Creation of Mythology* / trans. by Margaret Cook, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- DIAMOND, Jared. *The Third Chimpanzee: The Evolution and Future of the Human Animal*, New York, Harper Perennial, [2006].
- DIDEROT Denis, and Jean le Rond D'ALEMBERT, eds., "Cabinet d'histoire naturelle," in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (vol. 5), Geneva, Pellet, 1777.
- DIOGENES LAERTIUS. "Life of Pythagoras," in *The Lives and Opinions of Eminent Philosophers* / trans. by C. D. Yonge, London, Henry G. Bohn, 1853.
- ELLENBERGER, Henri F. "The Mental Hospital and the Zoological Garden" / trans. by Joseph and Barrie Klaitis, in Joseph Klaitis, ed., *Animals and Man in Historical Perspective*, New York, Harper and Row, 1974.
- FLAUBERT, Gustave. *The Temptation of Saint Anthony* / trans. by Lafcadio Hearn, New York and London, Harper and Brothers, [1932].
- FONTENAY, Élisabeth de. *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, [Paris], Fayard, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Abnormal* / trans. by Graham Burchell, New York, Picador, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Madness and Civilization; A History of Insanity in the Age of Reason* / trans. by Richard Howard, New York, Pantheon Books, 1965.

- FOUCAULT, Michel. *The Order of Things*. Copyright © 1970 by Random House, Inc., New York. Originally published in French as *Les Mots et les Choses*. Copyright © 1966 by Editions Gallimard. Reprinted by permission of Georges Borchardt, Inc., for Editions Gallimard.
- FREITAG, Michel. "Actualité de l'animal, virtualité de l'homme," *Conjonctures*, nos. 33/34 (fall 2001/winter 2002), pp. 99-154.
- FREITAG, Michel. "Les modalités ontologiques du rapport d'objet—L'objectivation sensori-motrice, l'objectivation symbolique et l'objectivation formelle," in *Dialectique et société. Introduction à une théorie générale du symbolique* (vol. 1), Montréal, Éd. Saint-Martin, 1986.
- FREUD, Sigmund. *Totem and Taboo* / trans. by A. A. Brill, London, G. Routledge & Sons, 1919.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Étienne. *Philosophie anatomique. Monstrosités humaines, avec Figures des Détails anatomiques*, vol. 2, Paris, Culture et civilisation, [1822] 1968.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore. *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence psychologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes des monstrosités, des variétés et des vices de conformation, ou, Traité de tératologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1832-1836.
- GESNER, Conrad. *Historiæ animalium*, Tiguri [Zurich], apud C. Froschoverum, 1551-1587.
- GONTIER, Thierry. *L'homme et l'animal : la philosophie antique*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *Being and Time* / trans. by Joan Stambaugh, Albany, State University of New York Press, 2010.
- HORKHEIMER, Max, and Theodor W. ADORNO. *Dialectic of Enlightenment* / trans. by John Cumming, New York, Herder and Herder, 1972.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Boston, Beacon Press, 1955.
- KAPPLER, Claude. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.
- KROPOTKIN, Petr Alekseevich. *Mutual Aid: A Factor of Evolution*, Harmondsworth, Middlesex, Eng., Penguin Books, [1939].
- LAMARCK, Jean-Baptiste. *Zoological Philosophy: An Exposition with Regard to the Natural History of Animals* / trans. by Hugh Elliot, London, Macmillan and Co., 1914.
- LE BRAS-CHOPARD, Armelle. *Le zoo des philosophes: de la bestialisation à l'exclusion*, [Paris], Plon, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Structural Anthropology* / trans. by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf, [New York], Basic Books, [1963] 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Totemism* / trans. by Rodney Needham, London, Merlin Press, 1991.
- LICETI, Fortunio. *Fortunius Licetus De Monstris*, Patavii, Apud Haeredes Pauli Frambotti, 1668.
- LINNAEUS, Carl [Sir Charles Linné]. *A General System of Nature* (vol. 1), London, Lackington, Allen and Co., 1802.
- LYCOSTHENES, Conrad [Konrad Wolffhart]. *Prodigiorum ac ostentorum chronicon ...*, [Basle], Henri Petri, [1557].
- MARX, Karl. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844* / trans. by Martin Milligan, Moscow, Progress Publishers, 1974.
- MAURIÈS, Patrick. *Cabinets of Curiosities*, London, Thames & Hudson, 2002.
- OVID. *The Metamorphoses* / trans. by Horace Gregory, New York, Signet Classics, 2009.
- PARÉ, Ambroise. *On Monsters and Marvels* / trans. by Janis L. Pallister, Chicago and London, Chicago University Press, 1982.
- Physiologus: The Very Ancient Book of Beasts, Plants and Stones* / trans. by Francis J. Carmody, San Francisco, The Book Club of California, 1953.
- PICHOT, André. *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, 1993.
- PLATO. *The Phaedrus*, in *The Symposium and The Phaedrus: Plato's Erotic Dialogues* / trans. by William S. Cobb, Albany, State University of New York Press, 1993.
- PLATO. *Plato's Protagoras* / trans. by James A. Arieti and Roger M. Barrus, Lanham, Md., Rowman & Littlefield Publishers, 2010.
- PLINY, the Elder. *Pliny's Natural History in Thirty-Seven Books* / trans. based on that of Dr. Philemon Holland, London, George Barclay for the Wernerian Club, 1847-1848.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800* / trans. by Elizabeth Wiles-Portier, Cambridge, Oxford and Cambridge, Mass., Polity Press and Basil Blackwell, 1990.
- PORTMANN, Adolf. *Animal Forms and Patterns: A Study of the Appearance of Animals* / trans. by Hella Czech, New York, Schocken Books [1967].
- RICŒUR, Paul. *The Rule of Metaphor* / trans. by Robert Czerny, with Kathleen McLaughlin and John Costello, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1977.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discourse on the Origin of Inequality*, trans. by Donald A. Cress, Indianapolis, Hackett Pub. Co., 1992.
- SPERBER, Dan. "Why are Perfect Animals, Hybrids, and Monsters Food for Symbolic Thought?" *Method & Theory in the Study of Religion*, vol. 8, no. 2, 1996, pp. 143-170.
- STRABO. *The Geography of Strabo* / trans. by Horace Leonard Jones, London, William Heinemann, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1961, 8 vols.
- UEXKÜLL, Jakob von. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans, with A Theory of Meaning* / trans. by Joseph D. O'Neill, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Myth and Thought Among the Greeks* / trans. by Janet Lloyd and Jeff Fort, New York, Zone Books, 2006.
- VOLTAIRE. *A Philosophical Dictionary* / trans. by William F. Fleming in *The Works of Voltaire: A Contemporary Version* (vol. 6), Paris, London, New York and Chicago, E. R. DuMont, 1901, 21 vols.
- VOSS, Julia. *Darwin's Pictures: Views of Evolutionary Theory, 1837-1874*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- WARBURG, Aby M. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* / trans. by Michael P. Steinberg, Ithaca and London, Cornell University Press, 1995.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations* / trans. by G.E.M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1986.

The Artists

by FRANÇOIS LETOURNEUX

Ai Weiwei
David Altmejd
Shary Boyle
Mark Dion
Nathalie Djurberg
Jason Dodge
Trevor Gould
Renée Green
Rachel Harrison
Mona Hatoum
Pierre Huyghe
Matthew Day Jackson
Brian Jungen
Liz Magor
Ugo Rondinone
Kevin Schmidt
David Shrigley
Kiki Smith
Haim Steinbach
Jana Sterbak

Ai Weiwei

Pages 68-77



Born in Beijing, in 1957. Lives and works in Beijing.

Solo exhibitions | *Entrelacs*, Jeu de Paume, Paris, 2012; *Circle of Animals / Zodiac Heads*, Pulitzer Fountain, Central Park, New York, and Somerset House courtyard, London, 2011; *Sunflower Seeds* (The Unilever Series), Tate Modern, London, 2010; *With Milk, Find Something Everybody Can Use*, Mies van der Rohe Pavilion, Barcelona, 2009.

Group exhibitions | *29th Bienal de São Paulo*, 2010; *Liverpool Biennial*, 2008; *Documenta 12*, Kassel, 2007; *15th Biennale of Sydney*, 2006; *1st Guangzhou Triennial*, China, 2002; *48th Venice Biennale*, 1999.

A skilled exponent of multiple media (photography, sculpture, architecture and design, as well as blogs and social networks), Ai Weiwei does not hesitate to employ iconoclasm and provocation to prompt critical reflection on history and cultural identity, civil rights and political responsibility. He has developed a body of work that borrows freely from modern and contemporary movements (Dadaism, conceptual art, Pop Art, performance, and collective intervention in the spirit of Joseph Beuys) while drawing on China's artistic heritage, reviving its iconography and crafting techniques. *Circle of Animals/ Zodiac Heads*, 2010, produced in two versions (the first, in bronze, made as a public sculpture; the other, smaller and gold-plated, intended for museum display), is a reinterpretation of a famous decorative piece designed in the eighteenth century by the Italian Jesuit Giuseppe Castiglione at the behest of the emperor Qianlong. Based on the Chinese astrological system, the animal heads for the imperial commission were originally cast in bronze and mounted on seated stone figures arranged in a semi-circle around an outdoor pool. They were part of a large water clock located in the European Palace section of Yuanming Yuan, the residence and seat of power of the Qing, or Manchu, dynasty. Numerous artistic and scientific achievements were showcased in the gardens and pavilions at Yuanming Yuan, which had been the hub of Chinese-Western relations since the Ming dynasty. However, the site was pillaged by French and British troops in 1860 (resulting in the disappearance of the bronze sculptures) and gradually came to symbolize the "century of humiliation" that China suffered at the hands of various foreign powers between the First Opium War and the end of World War II. More recently, with China's rapid rise as a global force, the Yuanming Yuan animal heads (some of which are still missing) have become an important symbolic and political issue for the nation. Their value has surged at controversial auctions, and the government and prominent Chinese collectors have made vigorous attempts to repatriate them. With *Circle of Animals/Zodiac Heads*, Ai Weiwei questions the charged context with which these artifacts are now associated and situates the surrounding polemic within a broader field of questions about China's relationship with the West, but also (and perhaps especially) with its own history.

David Altmejd

Pages 80-83



Born in Montréal, in 1974. Lives and works in New York.

Solo exhibitions | Brant Foundation, Art Study Center, Greenwich, Conn., 2011; *Colossi*, Vanhaerents Art Collection, Brussels, 2010; *Dreamtime*, Les Abattoirs, Toulouse, 2009; Magasin - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 2009; *Escultures*, Fundació La Caixa, Barcelona, 2007.

Group exhibitions | *Sobey Art Award*, 2009 (winner); *Liverpool Biennial*, 2008; *The Québec Triennial*, Montréal, 2008; *52nd Venice Biennale*, 2007 (representing Canada); *Biennale de Montréal*, 2007; *Whitney Biennial*, 2004; *8th Istanbul Biennial*, 2003.

Combining large-scale assemblage with handcrafting, David Altmejd's works often take the form of sprawling "mounted" bases. It is not clear whether the sculptural aggregates that unfold on these architectural platforms represent large hybrid organisms or labyrinthine ecosystems in constant metamorphosis. They borrow heavily from luxury store window displays and from the more traditional forms of cabinets of curiosities, natural history museum showcases and vivariums. It may be no coincidence that the artist studied biology before embarking on the practice of art: the natural world—mineral (crystal and gold), plant (trees and flowers) and animal (squirrels, birds, bees)—appears frequently in his works. The push and pull between real and make-believe (stuffed animals, fake fur, trinkets, sequins), the diversity of materials involved and the use of stark contrasts (abject mixed with precious, eroticism with death, animal with human) further deepen the sense of mystery evoked by baroque, surrealistic stagings punctuated by minimalist planes. Above all, the numerous shifts of scale (ranging from monumental to microcosmic), multiple perspectives (the kaleidoscopic effect created by mirrors, for example) and various other interacting processes obey a contextual logic and help infuse the works with vital energy. The circulation of this energy is inseparable from the notion of transformation that pervasively characterizes the artist's corpus, as seen in the phenomena of crystallization and monstrosity, mutation and hybridity, and gigantism. The hybrid figure that combines human body with animal form—specifically that of the werewolf, borrowed from nineteenth-century Gothic literature—is emblematic of this notion. Reflecting an unsettled identity, one that fuses charm and horror, the lycanthrope's transformation acts like a metaphor for the work, whose heterogeneous creation process (its physical production) goes hand in hand with a lengthier symbolic becoming (its historical existence).

Shary Boyle

Pages 88-93



Born in Scarborough, Ontario, in 1972. Lives and works in Toronto.

Solo exhibitions | *The Illuminations Project* (with Emily Duke), ICA, Philadelphia, 2011; *Flesh and Blood*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2010 (toured); *The History of Light*, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, 2008; *The Clearances*, Space Gallery, London, 2007; *Aspects and Excess*, Canadian Clay and Glass Gallery, Waterloo, Ont., 2007; *Lace Figures*, The Power Plant, Toronto, 2006.

Group exhibitions | *27th Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul*, 2009; *Sobey Art Award*, 2009 and 2007, Halifax.

The production of Shary Boyle calls a variety of procedures and forms into play: large, spontaneous ink-and-gouache drawings, oil paintings, polymer figurines, sculpture installations, performances with overhead projectors recalling coloured shadow plays. In recent years, the artist has developed a pronounced interest in certain centuries-old visual and craft approaches. Thus, she uses the technique of porcelain making developed in Meissen in the eighteenth century to produce a copious original corpus of small sculptures. Boyle updates this old technique as well as the period's iconography, which she correlates with more recent concerns. Many visual elements characteristic of the rococo period appear in her works (animals, flowers and plants, ornaments, clothing laden with lace, jewellery, figures engaged in amorous acts, etc.). But they are incorporated into a framework that draws on the dreamlike atmosphere of fairy tales, the strategies of Surrealism, and feminist and social criticism. The body and sexuality are memorably present in her works, which refer to the cycles of life, from childhood to old age by way of procreation and childbirth (*Live Old*, 2010). The female body often appears in the form of a figurine or a doll, encumbered with heavy clothing or ropes, burned, slashed, bruised or even beheaded. Sometimes, however, the works evoke a sort of polymorphous pleasure, with bodies decked out in unbridled plasticity, becoming a fountain or engaged in lovemaking and self-generated eroticism (*Ouroboros*, 2001). The representation can thereby refer to the tradition of amulets and cults devoted to pagan idols, recalling the ancient correlation between sexuality and magic. By the same token, the bodies represented are transformed as freely as in myth: severed members abound (*Untitled*, 2004; *Maypole*, 2010; *Ouroboros*, 2006) or grow inordinately long (*Silkworm (for AY)*, 2007; *Vanity*, 2009). As in myth, the preferred setting is the countryside, where animals and human beings interact constantly (*King Cobra* and *Live Old*, 2010). Their metamorphoses weave the fabric of the narratives presented.

Mark Dion

Pages 96-105



Born in New Bedford, Mass., in 1961. Lives and works in New York.

Solo exhibitions | *Oceanomania: souvenirs des mers mystérieuses, un projet de Mark Dion*, Villa Paloma, in co-operation with the Musée océanographique de Monaco, 2011; *Concerning Hunting*, Århus Kunstbygning, Denmark, 2008 (toured); *Systema Metropolis*, Natural History Museum, London, 2007.

Group exhibitions | *Triennale Kleinplastik 11*, Fellbach, Germany, 2010; *16th Biennale of Sydney*, 2008; *Folkestone Sculpture Triennial*, 2008; *2nd ICP Triennial of Photography and Video*, New York, 2006; *26th Bienal de São Paulo*, 2004; *53rd Carnegie International*, Pittsburgh, 1999; *Skulptur Projekte Münster*, 1997.

Mark Dion's multidisciplinary work deals mainly with nature and the animal kingdom. It examines the impact of human activities on the ecosystem while questioning the institutional authorities and cultural institutions—from menagerie to zoo, *Wunderkammer* and natural history museum—that organize and disseminate the dominant representations of nature. Dion's works give precedence to the process of constructing ideas and to social interaction, yet result most often in installations that include a great number of components: stuffed animals, minerals, dried plant matter, archival documents, drawings, photographs, modern industrial objects. Sometimes the artifacts are connected with a site-specific project: archaeological finds revealing traces of recent material culture or equipment used in nature expeditions. These components are often arranged in showcases, shelves or other types of display structure that allow taking various kinds of inventory. Their meticulous organization mimics the ordered apparatus of presentation in natural history and science museums, without however sharing their didactic mission. Humour often finds its way into Dion's works, and it is not rare for the artist himself to appear among his collaborators, in the guise of a biologist absorbed in his laboratory or a naturalist of yore at work in an exotic landscape. Despite Dion's undeniable fascination with science museums, he nonetheless produces a critical interpretation of them that is supported by a genealogical and epistemological analysis, in that it focuses on their history and the broader evolution of scientific and philosophical concepts of nature and the animal kingdom. These works also bring out the authoritarianism and pretensions to objectivity typical of the classification systems of institutional discourse, in which the order of knowledge tends to take for granted the transparency of the vehicles that transmit it. Questioning the notion of scientific truth within the enduring opposition between nature and culture, Dion emphasizes the historical persistence of anthropocentrism. He demonstrates that this opposition still relies too often on a spectacular representation of the natural world—a representation, generated by the imperative of profitability, that continues to foster the instrumentalization of nature.

Nathalie Djurberg

Pages 108-109



Born in Lysekil, Sweden, in 1978. Lives and works in Berlin.

Solo exhibitions | *A World of Glass*, Camden Arts Centre, London, 2011; *The Parade*, Walker Art Center, Minneapolis, 2011; *Human Behavior*, Wexner Center for the Arts, Columbus, 2011; *Snakes Knows It's Yoga*, Kestnergesellschaft, Hanover, 2010; *Turn Into Me*, Fondazione Prada, Milan, 2008; *Denn es ist schön zu leben [Because It Is Wonderful To Live]*, Kunsthalle Wien, Vienna, 2007.

Group exhibitions | *53rd Venice Biennale*, 2009; *3rd ICP Triennial of Photography and Video*, New York, 2009; *Göteborg International Film Festival*, 2009; *Carnegie Art Award*, Stockholm, 2008 (Carnegie Scholarship winner); *2nd Moscow Biennale of Contemporary Art*, 2007; *4th Berlin Biennale*, 2006.

Nathalie Djurberg makes short stop-motion animation videos (some recently incorporated into installations) featuring an array of characters that she models by hand. This colourful universe, whose dreamlike atmosphere is reinforced by Hans Berg's sound tracks, borrows from the puppet theatre tradition and from children's TV shows. It is inhabited by characters and animals whose doings are usually acted out in circumscribed settings. Sexuality and violence are omnipresent in this strange fantasy world: humans and animals intermingle and engage in bizarre behaviours, seemingly gripped by a deadly, chaotic and unpredictable sexual excitement. Rape and cannibalism are common, as if the rather fantastical situations were dictated by a compulsive, cathartic scripting of original traumas. The malleability of the clay lends itself well to the physical brutality of the interactions, in which extreme pleasure and devouring commingle with mutilation and dismemberment. One of the notable strengths of the videos is that, while Djurberg stages extreme versions of widely shared impulses and relatively stereotypical characters (in terms of age, gender, race, social class and psychological inclination), the works are not open to conventional sociopolitical interpretation. An overlying humour and an odd narrative gestuality distinguish her scenarios from traditional fables or fairy tales, for they take the works beyond moral didacticism. At the heart of this storytelling, humans and animals come together in highly complex scenes where fragments of ritual sacrifices and zoophilous acts blend their violent poetry with that of a strange anthropological interpretation of the world.

Jason Dodge

Pages 112-113



Born in Newton, Pa., in 1969. Lives and works in Berlin.

Solo exhibitions | Andersens Contemporary, Copenhagen, 2011; Yvon Lambert, Paris, 2010; *And for This I Will Call You the Listener*, Project Space, Kunstverein Düsseldorf, 2009; *When I Woke Up. Rituals* (with Tereza Buskova), One One One, The David Roberts Art Foundation, London, 2008.

Group exhibitions | *La Triennale—Intense Proximité*, Paris, 2012; *6th Nordic Biennial for Nordic Contemporary Art*, Moss, Norway, 2011; *Arts Le Havre: Biennale d'art contemporain*, 2008; *Ars Viva 05/06—Identität—Identity*, Berlin, 2005; *Performa Biennial*, New York, 2005; *Echigo-Tsumari Art Triennial*, Japan, 2000.

Jason Dodge creates often spare installations in which the conceptual tradition and a narrative aesthetic that borrows from fiction converge. The meticulous selection and execution of the objects and the studied calibration of their display help imbue these installations with an air of mystery, making it difficult to distinguish authentic from fake, reality from imagination. Much of his work suggests elliptical scenarios, with the represented objects seeming to stand as their witnesses or remains. The titles or the works themselves contain textual elements that act as clues, nudging the viewer towards interpretation but precluding any unequivocal reading (for example, the 2010 exhibition title *I woke up. There was a note in my pocket explaining what had happened*). This places the viewer in an ambiguous position (between solicitation and exclusion), which in turn subtly colours the imagined reconstruction of the scenarios. Here, traces of love, distance and nostalgia rub shoulders with hints of danger, or even disaster. Dodge seems to suggest that the intensified auras of the humblest objects derive not from their visible properties but from the accumulation of events they have been through. In other words, the works assign to the unseen (and occasionally the unsaid) a performative value equal to that of the exhibited elements. But the artist is also capable of simultaneously suggesting that the information provided is a decoy, prompting the viewer to pay even closer attention to the detail of the objects and their possible relationships. With *Amethyst, Garnets and Rubies Inside of an Owl*, 2008, for instance, it is impossible to know whether the precious stones have actually been placed in the bird's body, which sends any reading of the work along two divergent paths (the first attempting to attribute a meaning to the presence of jewels in the body, and to the relation between gem and embalmed animal; the second striving to elucidate the possible meaning of such an unverifiable endeavour).

Trevor Gould

Pages 116-119



Born in Johannesburg, in 1951. Lives and works in Montréal.

Solo exhibitions | *Darwin's Nose*, Dunlop Art Gallery, Regina, 2012; *It Feels Like History*, Algoma Gallery, Sault-Sainte-Marie, Ontario, 2010; *Humboldt's Ghost: An Allegory for a Garden Sculpture*, Palmengarten, Frankfurt, 2008; *La Folie d'Hannibal*, Centre d'art Cairn, Digne-les-Bains, 2004; *Un monde naturel (suite)*, Canadian Cultural Centre, Paris, 2002; *Poser pour le public*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998 (toured).

Group exhibitions | *13th Biennale Internazionale di Scultura di Carrara*, 2008; *Artefact*, Montréal, 2007; *Biennale de Montréal*, 1998; *Johannesburg Biennale*, 1995.

Representations of nature and the animal kingdom examined from the standpoint of sociocultural history provide the main subject in the work of Trevor Gould. These representations are sometimes derived from documents, canonical works of art, popular culture and science. The artist is particularly interested in educational and entertainment institutions (zoos, theme parks, national parks, natural history and anthropology museums, fairs and international expositions) that, presenting live or preserved specimens, are the favoured agents of the orchestrated *mise en scène* of the meeting of human and animal. Gould takes over the mechanisms and objects used in these contexts (display cases and counters, dioramas, stuffed animals, photographs, archival documents), combining them with his own production (sculptures, watercolours, silkscreens, performance, videos). The works often refer to these institutions' crucial turning point in the nineteenth century, when technical and scientific growth prompted by the Industrial Revolution consolidated the military, economic and cultural hegemony of the West. The intensification of colonialist policy coincided with the rapid growth of world's fairs, natural history museums and various other modes of dissemination that aimed to further knowledge of a new world while perpetrating a discourse that justified the "civilizing" exploitation of that world. Ethnography and anthropology then developed from the epistemological structures that had served to classify nature and the animal kingdom. Darwin's theories of evolution and natural selection contributed to a representation of human populations that categorized them according to their proximity to a state of nature. The reification of the Other—through scientific research that examines, measures and extracts in order to identify the Other as a specimen or presents the Other as a fascinating object of curiosity at fairs and public expositions—is a phenomenon characteristic of the period: so-called primitive people were treated much like exotic animals from distant lands. Of course, socio-economic inequalities and the destruction of cultures persisted through the twentieth century, along with the exploitation of animals and the pillaging of natural resources, which we now know holds great danger for the survival of ecosystems. Gould's activity questions the supposed autonomy of art within this continuum as well as the supposed impartiality of the museum. His work seeks to augment the critical function of the exhibition medium and the representations it engages by placing art forms in a historical perspective that considers their ideological performativity.

Renée Green

Pages 122-123

THE FLAG IS A SYMBOL
OF THE FACT THAT
MAN IS STILL A HERD
ANIMAL

LA FLAGO SIMBOLAS
LA FACTON KE
LA HOMO ANKORAŬ
FUNKCIAS GREGE

Born in Cleveland in 1959. Lives and works in San Francisco.

Solo exhibitions | *Endless Dreams and Time-Based Streams*, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2010; *Ongoing Becomings*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 2009; *Endless Dreams and Water Between*, National Maritime Museum, Greenwich, England, 2009; *Le Rêve de l'artiste et du spectateur*, Jeu de Paume, Paris, 2008.

Group exhibitions | *Manifesta 7*, Trentino - South Tyrol, Italy, 2008; *10th Istanbul Biennial*, 2007; *1st ICP Triennial of Photography and Video*, New York, 2003; *Documenta XI*, Kassel, 2002; *2nd Berlin Biennale*, 2001; *2nd Gwangju Biennale*, South Korea, 1997; *Johannesburg Biennale*, 1997; *Whitney Biennial*, New York, 1993; *45th Venice Biennale*, 1993.

Combining the strategies of conceptual art and institutional criticism, Renée Green questions the way power permeates the field of visual, textual and institutional language to shape a series of formal, sociological and epistemological categories. Her corpus consists of writings, performances, films and installations that can include audio and video elements, print and archival documents, books and photographs. These installations often take the form of reading rooms or informal research centres that call upon viewers to invest time and thought. A strong curatorial tendency results from establishing a spatial relationship among the components and from explicitly taking the exhibition space into consideration. Based on various processes of exchange, Green's projects often involve travels, collaborations and interactions among many participants, and they occasionally extend over a long period of time. Obeying a prior inquiry that seeks to identify the origin and the conditions of existence of discourse, they examine the historical and cultural continuum in which it occurs. Individuals' personal history (memoirs, memories, documents) is brought into play, as is sociopolitical and cultural history (oral and popular traditions). The artist has drawn from her African-American origins to fuel her practice, turning in particular to the history of slavery, segregation and civil rights. This interest in identity extends to, and sometimes combines with, a reflection on female subjectivity. Her work also employs fiction to disrupt airtight categories of identity and forestall the fantasy of an essentialist authenticity. Though her works rely on political participation and social equality, they nonetheless disregard all didacticism, favouring instead an open-ended poetical view of experience. This trait brings out the tension between aspiring to a collective political mobilization and the danger of a reductionist definition of subjectivity, which would lose sight of the complexity of minority movements and the specificity of individuals. This may be observed in *The Flag Is a Symbol of the Fact That Man Is Still a Herd Animal*, a piece in which the title statement appears on a banner in both English and Esperanto, an artificial language invented by Ludwik Liezer Zamenhof in the nineteenth century in the belief that an international language would help reduce misunderstandings among peoples.

Rachel Harrison

Pages 126-129



Born in New York, in 1966. Lives and works in Brooklyn.

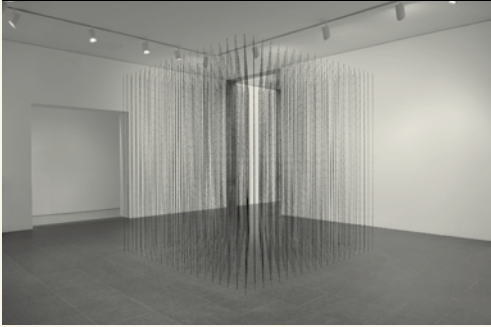
Solo exhibitions | *Double Yolk* (with Scott Lyall), Galerie Christian Nagel, Antwerp, 2011; Regen Projects, Los Angeles, 2010; *Consider the Lobster*, Center for Curatorial Studies, Hessel Museum, Bard College, Annandale-on-Hudson, N.Y., 2009 (toured); *Lay of the Land*, Le Consortium, Dijon, 2008; *Voyage of the Beagle*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 2007; *Posh Floored as Ali G Tackles Becks*, Camden Arts Centre, London, 2004.

Group exhibitions | *Bridgehampton Biennial*, N.Y., 2011; *Tate Triennial*, London, 2009; *53rd Venice Biennale*, 2009; *Whitney Biennial*, New York, 2008; *4th Berlin Biennale*, 2006; *54th Carnegie International*, Pittsburgh, 2004.

Although they are “assembled” and inhabit space in varying ways, Rachel Harrison’s works are firmly rooted in sculpture, as opposed to installation; most are multipartite creations, with their elements joined by means of juxtaposition, superposition or interpenetration to produce an effect something like three-dimensional collage. The relationships between the various parts of each work are a key aspect of Harrison’s practice, which tends to mix heterogeneous, even contradictory, aesthetic extremes: large sculptural blocks laden with colour (the handmade) fit together with a panoply of objects borrowed from popular culture (the ready-made), prominent among which are photographs (used as objects) but also a diverse assortment of kitsch items (food packaging, toys, figurines, dummies, stuffed animals) illustrating the culture of celebrity and the just-past. Likewise, the animist humour tinged with vulgarity that pervades the *oeuvre* syncretizes with a sense of form steeped deeply in the sculptural tradition. The most characteristic element of Harrison’s art is no doubt the vari-sized monolithic block, a sort of compact menhir made of polystyrene, papier mâché and/or cement and textured with multicoloured traces of sprayed or poured paint. Sometimes the monolith briefly ceases to function as an object, *per se*, and becomes a support for other elements—one of a variety of display devices that are occasionally punctuated by grottoes or niches, shelves or drawers. At times these devices take on greater autonomy, as in *Trees for the Forest*, 2007, where the multiple bases assume an almost architectural form. The resulting ambiguity—the visual form becoming a showcase for other visual forms—blurs the usual distinction between presentation device and displayed object, as if to reveal, through a kind of *mise en abyme*, the inevitable bias of any “framework” in which cultural objects, whether authentic or fabricated, might be read. This process is echoed, for example, in the “taxonomy” of found sculpture that the artist uses in the work titled (after Darwin) *Voyage of the Beagle*, 2007, and the exhibition of the same name that featured her handcrafted sculptures.

Mona Hatoum

Pages 132-133



Born in Beirut, in 1952. Lives and works in London and Berlin.

Solo exhibitions | Sammlung Goetz, Munich, 2011; *Hanging Garden*, Kunsthalle Wien Karlsplatz, Vienna, 2009; *Hot Spot*, White Cube, London, 2006; *Domestic Disturbance*, Mass MoCA, North Adams, Mass., 2001; *The Entire World as a Foreign Land*, Tate Gallery, London, 2000.

Group exhibitions | *12th Istanbul Biennial*, 2011; *Bucharest Biennale 3*, 2008; *3rd Auckland Triennial*, 2007; *15th Biennale of Sydney*, 2006; *51st Venice Biennale*, 2005; *Documenta 11*, Kassel, 2002; *SITE Santa Fe Third International Biennial*, 1999; *24th Bienal de São Paulo*, 1998; *2nd Gwangju Biennale*, South Korea, 1997; *46th Venice Biennale*, 1995; *The Turner Prize*, Tate Britain, London, 1995.

Known initially for her performances and later for sculptural and video installations notable for their austere, elegant forms and sometimes brutal effect, Mona Hatoum is the author of an *oeuvre* traversed by the issue of power relations and violence. Whether operating secretly or openly, at the personal or political level, in the realm of domestic life or ethnic dispersion, this violence is almost always manifested tangibly, in both the psyche and the body. The dislocation of identity, a feeling of foreignness and exclusion, exile, grief and a longing to return home are all themes that may resonate with the artist's own life experience. Born and raised in Lebanon of Palestinian parents, Hatoum pursued her studies in England and now divides her time between London and Berlin. But the economy of means and visual strategies she employs invariably save her art from autobiographical confinement and ensure its place in a broader discursive and phenomenological field. Psychic and physical alienation runs like a thread through the diverse aspects of her production: on the one hand, her work describes the marginalization of the political subject, whether forced into homelessness or subjected to imprisonment and torture; on the other, it denounces the more specific experience of the alienating determinisms to which the female subject is exposed. Furniture and objects drawn from the domestic and prison worlds are juxtaposed, sometimes combined with others associated with the slaughterhouse: stacked bunk beds, wire mesh, fences, barbed or electrified wire, furniture, electric or pierced kitchen utensils (graters, sieves, in *Home*, 1999), some suggesting the processing of plant or animal flesh (*La grande broyeuse (Mouli-Julienne x 17)*, 1999). On occasion, in an apparent allusion to an ideological process of dehumanization, the violence inflicted on subjects in the confines of family and society is superposed on the violence inflicted on animals (*Cage-à-deux*, 2002). And the body is often subjected to a surveillance that plumbs its innermost depths (*Corps étranger*, 1994). Generally, the viewer is kept at a remove from these spaces, and this exclusion, together with the absence of enlivening human activity, inevitably lead us to wonder about the foreignness of our own experience.

Pierre Huyghe

Pages 136-137



Born in Paris in 1962. Lives and works in Paris.

Solo exhibitions | *La Saison des Fêtes*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010; *A Time Score*, MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2007; *Celebration Park*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2006 (toured); *Les Grands Ensembles* (Hugo Boss Prize 2002), Guggenheim, New York, 2003; *The Third Memory*, Centre Pompidou, Paris, 2000 (toured, including to the Musée d'art contemporain de Montréal).

Group exhibitions | *16th Biennale of Sydney*, 2008; *Whitney Biennial*, New York, 2006; *Biennale de Lyon*, 2005; *Documenta 11*, Kassel, 2002; *49th Venice Biennale*, 2001 (representing France); *53rd Carnegie International*, Pittsburgh, 1999; *Liverpool Biennial*, 1999; *Manifesta 2*, Luxembourg, 1998; *Johannesburg Biennale*, 1997.

The works of Pierre Huyghe characteristically deal with the distinction between reality and fiction through strategies like *mise en abyme* and the “crossbreeding” and reinterpretation of pre-existing narratives. Although the artist draws upon a wide variety of approaches and art forms (architecture, text, sculpture, puppet theatre, musical comedy, etc.), he has above all explored the field of television and cinema, confronting actual experience with the syntax of the documentary and film, by subverting the procedures they use (*découpage*, subtitling, dubbing, editing techniques, etc.). His works often start from a group agreement or an open-ended scenario that, combined with various forms of exchange and collaboration, counteract the hold of a dominating, single-voiced subjectivity. Questioning of the work’s structure (its rhetorical procedures, duration, format) is echoed in the investigation of exhibition protocols. The scenarios often form a “musical score” that can be performed in different ways and augmented by various players. These situations are punctuated with chance occurrences, improvisations and aleatory processes as they are “played out” in real time, observed and recorded. Subsequently, the artist reworks them formally. Such mechanisms aim to enable the work to convey the organic nature of life, its gratuitousness and lack of discipline, as well as the rarity and unpredictability of some of the forms it takes. This approach is reflected metaphorically in the subject of some projects. For example, *A Journey That Wasn’t*, 2005 (coming after *L’Expédition scintillante*, 2002), is literally patterned on the standard narrative of a journey in *terra incognita* and the quest for a mythological beast. The artist and his collaborators set out for Antarctica in search of the albino penguin, an extremely rare species. In *Zoodram 5*, Huyghe invokes the surprising effects of chance in the form of a choreography of life that is at once free and contained. The unpredictable movements of arrow crabs in an aquarium, and those of a hermit crab taking shelter in a shell shaped like a head sculpted by Brancusi, involve the figures of a poetic game that obeys no preset program.

Matthew Day Jackson

Pages 140-141



Born in Panorama City, Calif., in 1974. Lives and works in Brooklyn.

Solo exhibitions | *In Search of ...*, Gemeentemuseum, The Hague, 2012; *Everything Leads to Another*, Hauser & Wirth, London, 2011; *The Immeasurable Distance*, MIT List Visual Art Center, Cambridge, Mass., 2009; *Workspace*, The Blanton Museum of Art, Austin, Texas, 2007; *Paradise Now!*, Portland Institute of Contemporary Art, Portland, Or., 2007.

Group exhibitions | *3rd Beijing International Art Biennale*, 2008; *1st Athens Biennale*, 2007; *2nd Moscow Biennale of Contemporary Art*, 2007; Whitney Biennial, New York, 2006.

Based on a group of forms and topics found in American visual culture and interspersed with autobiographical references, the multidisciplinary practice of Matthew Day Jackson deals mainly with major themes in American history. The artist is particularly interested in the heroic and collective dimension of this history and, consequently, in the narratives and images that guarantee its preservation and transmission. He draws by turns from folklore and Native tradition; from the pantheon of great American politicians (George Washington, Ronald Reagan), intellectuals (Henry David Thoreau) and artist-scientists (Buckminster Fuller); and from archival records (*Life* magazine) of major events that influenced the course of history. One of his most frequent themes is exploration and the perpetual exceeding of boundaries, whether physical—as in the conquest of the West and of space—scientific or symbolic. The many references to the “American dream” and various utopian projects, as well as recourse to the realm of science fiction and the paranormal, also refer to this topic, as does the figure of the vehicle or ship, which appears in a number of works (*Chariot*, 2006; *Sepulcher*, 2004; *Axis Mundi*, 2011). But movement towards the unattainable and the ideal can involve a form of transgression, and the beauty of exceeding limits can have a counterpart in violence and horror, as attested by frequent historical references to the crimes of colonialism and the catastrophes of the atomic age. In fact, a sublime dimension permeates the artist's production, which mixes the notions of beauty and horror together with the themes of technological development, anthropomorphism and nature, ruins and the fragment. The evolution and survival of humankind are taken up in configurations that mimic the taxonomy of natural history and its methods of representation (*Axis Mundi*, 2011; *Blockman*, 2010; *The Way We Were*, 2010; *Study Collection 2*, 2009). In *Don't Tread on Me*, the artist has combined the iconography of an Earth Day flag with the motto from an old US Navy jack, paradoxically alluding to the military in order to broach the issue of the danger that hangs over the natural world.

Brian Jungen

Pages 144-149



Born in Fort St. John, B.C., in 1970. Lives and works in Vancouver.

Solo exhibitions | Walter Phillips Gallery, Banff, 2012; The Banff Centre, 2011; *Tomorrow Repeated*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 2011; *Strange Comfort*, Smithsonian National Museum of the American Indian, Washington, D.C., 2009; Museum Villa Stuck, Munich, 2007; Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 2006; Level 2 Gallery, Tate Modern, London, 2006; Vancouver Art Gallery, 2006 (toured, including to the Musée d'art contemporain de Montréal); *Capp Street Project 2004*, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2004.

Group exhibitions | *16th Biennale of Sydney*, 2008; *Biennale de Lyon*, 2007; *Biennale de Montréal*, 2007; *5th Gwangju Biennale*, South Korea, 2004.

Canadian artist Brian Jungen, of Swiss and First Nations heritage (his mother belonged to the Doig River Band of the Dane-zaa Nation), works for the most part with mass-produced objects: sports shoes, soccer balls, golf bags, industrial waste bins, cafeteria trays, etc. Accumulating, disassembling or cutting and reassembling, he skews the original meaning of these objects, which are often chosen as embodiments of popular culture—either for their ubiquitous banality (plastic garden chairs) or, conversely, for their aura (Nike Air Jordans, used for the emblematic mask series *Prototypes for a New Understanding*, 1998-2005). Hybridity, which may be the primary driver of Jungen's work, here results from the fusion of terms from spheres usually considered to be in strained negotiation with each other or, at least, in a non-contiguous relationship, such as (to take the most common examples) the industrial and natural worlds, Aboriginal and European cultures, mass-audience sports and natural history museums. However, a larger, anthropological objective subsumes the critique of commodity fetishism that may appear at first glance to be the basis of the artist's practice. Closely following the multiple shifts in meaning that occur within the forms themselves, mimicking and distorting these shifts, the artist disrupts the customary classification of material and symbolic objects and reveals the often problematic relationship that links their fields of production to cultural identity and social aggregates. Ethnography frequently transacts with nature and the animal kingdom in these works, interweaving, for instance, the visual vocabulary of totemic mimesis and hunting practices with that of sports or modern technology (1990, 2007; *Eye*, 2010); the pet industry with the utopian forms of modernist architecture (*Habitat 04—Cité radieuse des chats/Cats Radiant City*, 2004); the museumized remains of endangered or imaginary species with mass-produced furniture (*Cetology*, 2002). Jungen thereby highlights the stereotyped associations that generally characterize the way we picture these worlds in order to question the real nature of the ties that bind us to them.

Liz Magor

Pages 152-159



Born in Winnipeg, in 1948. Lives and works in Vancouver.

Solo exhibitions | *Military through the Ages*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ont., 2009; *Mouth:Full*, Equinox Gallery, Vancouver, 2008; *The Mouth and Other Storage Facilities*, Henry Art Gallery, Seattle, 2008 (toured); Equinox Gallery, Vancouver, 2004; The Power Plant, Toronto, 2003; *This Place*, Vancouver Art Gallery, 2002; *Deep Woods*, Art Gallery of York University, Toronto, 2000; *Stores*, Contemporary Art Gallery, Vancouver, 2000.

Group exhibitions | *InSITE 97*, San Diego and Tijuana, 1997; *Foto Biennale*, Enschede, Netherlands, 1995; *Canadian Biennial of Contemporary Art*, Ottawa, 1989; *Les Cent Jours d'art contemporain*, Montréal, 1989; *Documenta 8*, Kassel, 1987; *41st Venice Biennale*, 1984; *4th Biennale of Sydney*, 1982.

One of the most characteristic issues addressed in the work of Liz Magor is authenticity, which the artist takes up from the viewpoint of both visibility and the narratives by which we are led to construct the meaning of real events. The works rely on a slowing of the process of perception and interpretation; they play on ambiguities and misleading similarities, found objects intermingling with highly convincing imitations made of silicone and polymerized gypsum. The materiality of certain objects can become a starting point in the constitution of the work and justify the appearance of other elements that, in counterbalance, introduce a dissonance into the process of perception. The artist uses relatively ordinary items connected with everyday activities: food leftovers, cigarette butts, chewing gum, clothing, blankets, tree trunks, small animals. A simulated element often envelops, covers or “protects” a found object, introducing a metaphoric dimension that links visual and narrative ambiguity. The question of the “truth” of the material device is thereby transposed into the narratives that are evoked by the objects. It is furthermore no mere chance that the subject of some of these narratives is the past or nature, two themes frequently dealt with because of their broadly shared association with the Romantic notion of authenticity. Thus, Magor has drawn inspiration from historic reconstructions (of civil wars, trappers’ and fur traders’ reports), the lifestyle of fringe communities (hippies) and contemporary chronicles of criminals’ flight into nature. All these phenomena have in common a staging of the past or nature as a site of adventure, survival, autonomy, refuge or alienation and withdrawal. Their persistence in the collective imagination obviously depends on a large measure of fiction and unreality, and the power of these fictions is manifest in their ability to infiltrate the boundary separating domestic life from the countryside and the wilderness. Magor’s works exploit this tangle, blending counterfeit fragments of nature (domestic or stuffed animals, small animal carcasses, trophies, remains of the hunt, bait, etc.) with various elements of furniture and consumer goods.

Ugo Rondinone

Pages 162-163



Born in Brunnen, Switzerland, in 1964. Lives and works in New York.

Solo exhibitions | Kunstmuseum Aarau, 2010; Louisiana Museum of Contemporary Art, Humlebaek, Denmark, 2010; MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2009; *Art Wall Project, Clockwork for Oracles II*, ICA Boston, 2008; *We Burn, We Shiver* (with Martin Boyce), Sculpture Center, New York, 2008; *Zero Built a Nest in My Navel*, Whitechapel Gallery, London, 2006; *Roundelay*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2003.

Group exhibitions | *52nd Venice Biennale* (representing Switzerland, with Urs Fischer), 2007; *54th Carnegie International*, Pittsburgh, 2004; *Biennale de Lyon*, 2003; *Liverpool Biennial*, 2002; *1st Berlin Biennale*, 1998; *23rd Bienal de São Paulo*, 1996.

The protean, multidisciplinary practice of Ugo Rondinone incorporates drawing, photography and sculpture as well as video and audio installation, unfurling like a heterogeneous visual field crisscrossed by irregularly appearing subsets. It includes large ink drawings in the style of eighteenth-century landscape prints and circular paintings that resemble blurred targets with titles indicating the date they were executed; neon signs spelling out irony-tinged messages of hope in the form of rainbows; manipulated photographic self-portraits, in which the artist's face is grafted onto the bodies of female models; a series of idle clowns with prominent bellies reclining on the ground; neo-primitive heads and grotesque masks; and audio pieces. Rondinone's practice conveys a marked interest in the mechanics of curatorship: in his exhibitions, which often occupy large immersive, halogen-lit spaces, the broadly spaced cohabitation of contrasting works produces a characteristic effect of tension. The artist juxtaposes minimalist idioms with elements of carefully wrought iconography and materiality. The works may include an element of the ridiculous as well as forms of the sublime inherited from Romanticism, or call up the pathos of monumentality and the intimate dramas of everyday life. The figures of the mask and disguise also echo the encoding of this body of work, the destabilizing effect of which reflects its constituent aporias. The contemplative reverie of the figures represented, their melancholy ennui, evokes a meditation on the themes of isolation and uncommunicativeness. A recurrent motif in Rondinone's work seems to concern the problem of the quotient of "truth" in lived experience. This question of authenticity likely accounts for the frequent use of a combination of effects of reality and artifice in the artist's work. This is particularly apparent in the works that refer to the natural world, representation in them frequently engaging a form of acute distancing. In *Turn back time. Let's start this day again*, 2009, Rondinone took a thousand-year-old olive tree from the environs of Naples, where his family is from, cast it in aluminum and painted it in white enamel. The metallic coldness petrifies the expressive charge of the tree's form and strangely "freezes" the effect of its symbolic connotations, though without effacing it entirely.

Kevin Schmidt

Pages 166-167



Born in Ottawa, in 1972. Lives and works in Vancouver.

Solo exhibitions | *A Sign in the Northwest Passage*, The Power Plant, Toronto, 2011; *Epic Journey*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011; *Burning Bush*, Artspeak, Vancouver, 2005; *Fog*, Presentation House Gallery, Vancouver, 2004.

Group exhibitions | *Magnetic Norths*, Leonard & Bina Ellen Gallery, Concordia University, Montréal, 2010; *How Soon Is Now*, Vancouver Art Gallery, 2009; *Psychology of a Pawn*, Participant Inc., New York, 2008; *Wild Signals*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2008; *International Film Festival Rotterdam*, 2007.

The representation of nature, the formal conventions of the art tradition and popular culture, and the enduring phenomenon of religion are among the subjects that permeate the production of Kevin Schmidt. His work often involves performative situations, the documentation of which he presents in his exhibitions. More specifically, the works can address history and the conventions of landscape painting (*Face Lake*, 2006); the notion of the sublime inherent in the northern landscape, whether related to eschatology (*A Sign in the Northwest Passage*, 2010) or the world of entertainment (*Wild Signals*, 2007); and the heroic mythology of rock music, contrasted with the Romantic representation of nature (*Long Beach Led Zep*, 2002; *Wild Signals*, 2007) or religious proselytism (*Angel of Light*, 2010). At times, the artist literally moves objects of representation into a natural setting without one's being able to discern the existence of an audience, for example by projecting *The Lord of the Rings* on a screen adrift in the Fraser River (*Epic Journey*, 2010) or by putting up a billboard displaying ominous predictions from the Book of Revelation in the frozen landscape of the Northwest Passage (*A Sign in the Northwest Passage*, 2010). Some works make reference to immersion in a total, transformative experience. The artist nonetheless brings out the effect of problematic mediation that is generated by the conventions of language used to create or report this experience. Thus, the representation of nature becomes the preferred crucible for the *mise en scène* of fusional desire, but it also enables the revelation of the fantastical dimension of this desire when the artificiality of the representation becomes apparent. This theme occurs in *Lone Wolf*, 2006, which employs a strategy falsely similar to a documentary: in a space fenced in by wire—a sort of framed fragment artificially re-creating a natural habitat—a white wolf, rejected by his pack mates, makes a series of vain attempts to approach the pack. The feeling of uneasiness that emanates from this work derives in large part from the elements that undermine the process of absorption: the lone animal fails to rejoin the group, and through anthropomorphic projection, the viewer experiences the anxiety caused by these repeated rejections. Ultimately, the spectator's immersion is itself impeded by the mechanism of the work: a rudimentary projector enclosed in a heavy plywood box set in a confined space that inevitably recalls the constructed character of the representation.

David Shrigley

Pages 170-175



Born in Macclesfield, England, in 1968. Lives and works in Glasgow.

Solo exhibitions | *Brain Activity*, Hayward Gallery, London, 2012; *Animate*, Turku Art Museum, Finland, 2011; Kelvingrove Museum, Glasgow, 2010; *New Power*, Kunsthalle Mainz, Germany, 2009; Bergen Kunsthall, Norway, 2009; *Monotypien*, Museum Ludwig, Cologne, 2008; Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead, England, 2008; *Everything Must Have a Name*, Malmö Konsthall, Sweden, 2007.

Group exhibitions | *Glasgow International Festival of Visual Art*, 2010; *International Comix Festival*, Lucerne, Switzerland, 2009; *55th Carnegie International*, Pittsburgh, 2008; *British Art Show 5* (toured), 2000.

David Shrigley's art is instantly recognizable due to a distinctive idiom that combines caustic humour, an astonishing economy of means and a certain false naïvety. Probably his best-known works are the small black-and-white drawings that feature clumsy lines, as if mimicking the scribbled drawings of a child. Crossed-out words and spelling mistakes dot the pithy comments that accompany the images, which may express the thoughts and words of the depicted characters or the author's own thinking (in fact, the drawings often resemble a series of personal comments). But self-mockery and the occasional jab aimed at the art world are but one aspect of the laconic iconoclasm of Shrigley's work, which casts its slings and arrows wide. The main themes of his art are the spontaneous expression of a sense of life's meaninglessness and the desires and fears arising from everyday dramas. This "struggle for life" frequently takes on an almost surrealistic dimension, shifting into a realm where humans and animals unexpectedly interact in a spirit of absurdist humour that results in a tragicomic theatre of cruelty. Through alternating effects of rupture, transposition and analogy, this representational approach, in its extreme forms, invokes a sort of metaphysical buffoonery that seems to tend towards either cathartic explosion or, conversely, a silent, near-autistic melancholy. Questions concerning the primary elements of language and the communicability of experience are thus constantly present, forming a thread that runs through the works. The human-animal relationship arises repeatedly as well, as if to illustrate the limits of these questions. The animal world makes regular appearances in Shrigley's drawings, but it clearly figures most prominently in his sculptural production. Eggs, pet cages and carriers, and a variety of stuffed animals are seen through the prism of an anthropomorphism that subjects very real bodies and objects to the biting strokes of the sketch, producing an out-of-step effect at once funny and disturbing.

Kiki Smith

Pages 178-179



Born in Nuremberg, Germany, in 1954. Lives and works in New York.

Solo exhibitions | *Visionary Sugar*, Neuberger Museum of Art, New York, 2012; *Sojourn*, Brooklyn Museum, 2010; *Her Memory*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2009; *Her Home*, Museum Haus Esters, Krefeld, 2008 (toured); *A Gathering, 1980-2005*, Walker Art Center, Minneapolis, 2005 (toured); *Homespun Tales*, Fondazione Querini Stampalia, Venice, 2005; *Prints, Books and Things*, Museum of Modern Art, New York, 2003; *Telling Tales*, International Center of Photography, New York, 2001.

Group exhibitions | *Echigo-Tsumari Art Triennial*, Japan, 2003; *Whitney Biennial*, New York, 2002.

The body, represented in its entirety or in fragments, as isolated organs or remains, is central to the works of Kiki Smith, whose iconography often refers to bodily functions (sweating, swallowing, breathing, digestion, elimination, gestation, secretion). Especially in the sculptures, the physical impact this imagery produces is often supported by traces of the artist's hand or the properties of the materials used: crystal, silvered glass, ceramic, latex, porcelain, coloured wax, painted plaster, bronze and so on. The artist's works are often related to feminine subjectivity and to a range of identity issues anchored in the representation of anatomy and biology (sometimes verging on abjection). They also undertake to link bodily forms and processes to the world of nature through a treatment of the figures that, rather than referring to the immediacy of a physiological state or some concrete social-historical determinism, emphasizes their role in the realms of fiction and symbolic form. Drawing upon children's tales (Grimm, Lewis Carroll), the Bible, the lives of the saints and mythology, Smith fluidly intermingles human and animal figures. She applies the same care and material quality to treating their forms and emphasizing their organic nature in a narrative setting that seems to question both the fragility and the persistence of life. Written elements related to mythological and religious iconography sometimes appear in the work, as if to make a textual reference more explicit or suggest an anthropological, psychoanalytical or philosophical perspective. Smith thus questions the subjugation of the living to ideology. She creates a mythifying, poetic work about the body and sensoriality that draws attention to its organic and symbolic plasticity through the figures of metamorphosis, transmutation and regeneration.

Haim Steinbach

Pages 182-187

No Elephants.

Born in Rehovot, Israel, in 1944. Lives and works in New York.

Solo exhibitions | Galleria Lia Rumma, Milan, 2007; Vistamare Benedetta Spalletti, Pescara, 2007; Akira Ikeda Gallery, Berlin, 2006; *Matrix 217*, UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2005; Gimpel Fils, London, 2004; Sonnabend Gallery, New York, 2004; The Menil Collection, Houston, 2001; *North, East, South, West*, Neuer Berliner Kunstverein, 2000.

Group exhibitions | *Biennale de Lyon*, 2000; *47th Venice Biennale*, 1997; *Documenta 9*, Kassel, 1992; *Seville Expo '92*, 1992; *9th Biennale of Sydney*, 1992.

Since the late 1970s, Haim Steinbach has been pursuing a reflection that is fuelled by the Duchampian ready-made and minimalism. His works most often involve an arrangement of found objects presented on a triangular support attached to the wall. The artist mainly uses recent mass-produced objects, which he presents in juxtaposed series of brand-new examples. Variations may occur in the number and type of objects chosen and the shape of the support, and the arrangement sometimes incorporates two-dimensional wall components or occupies additional space nearby. The viewer is thus induced to ponder the formal and iconographic relationships connecting these objects and how the selection and context of presentation influence the process of perception and interpretation. Because Steinbach appropriates objects from the consumer culture, his work has often been linked to a critique of commodity fetishism. But while he thoroughly invokes the libidinal charge of the industrial object, the fluctuations of its aura, the play of emotion and the desire of the consumer/viewer, he also engages a broader reflection on material culture in his work with these objects. Isolated from the continuum of production and the field of actual use, preserved from disappearance, (re)presented to view, the objects are given over to a sort of sociological and symbolic deciphering. Steinbach thus examines their role in "social ritual." In fact, his work refers as much to the objects' general qualities as anthropological artifacts as to their role as markers of taste and social status (and to the compulsion to accumulate them). Indeed, while the minimal vocabulary of the display imitates that of merchandise, it also suggests the museum's conventions of ordering and classification, as well as the scientific neutrality of institutional discourse. This aspect was brought out in a 1996 exhibition at the Winnipeg Art Gallery where, leaving aside industrial objects, Steinbach presented an installation juxtaposing a series of photographs by Eadweard Muybridge with animal specimens from the Royal Ontario Museum. On that occasion, as in *Adirondack Tableau*, 1988, *Untitled (Elephant Footstools, Elephant Skull)*, 1988, and wall pieces like *And to think it all started with a mouse*, 2004, and *No Elephants*, 2011, the institutional resonance of the arrangement of the display underscored the complex extent and the at times problematical nature of the use of natural forms in cultural production.

Jana Sterbak

Pages 190-191



Born in Prague, in 1955. Lives and works in Montréal.

Solo exhibitions | *Planetarium*, Musée Réattu, Arles, 2011; *Through the Eye of the Other*, Teatro La Fenice, Venice, 2010; *Waiting for High Water*, Fonderie Darling, Montréal, 2009; *Dissolution*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2007; *The Seasons*, Galeria Toni Tàpies, Barcelona, 2007; *Condition contrainte*, Carré d'Art, Nîmes, 2006; *Videoinstallations*, Brandts Klædefabrik, Odense, Denmark, 2004; *Penser tout haut*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2001.

Group exhibitions | *Prague Biennale*, 2007; *50th Venice Biennale*, 2003 (representing Canada); *5th Istanbul Biennial*, 1997; *1st Gwangju Biennale*, South Korea, 1995.

Jana Sterbak's works, which combine various strategies inherited from conceptual art with a consideration for materiality and its phenomenological impact, address a number of identity and political issues, taking the body as focal point. A sensitive receptacle for forces that seek to model or contain it, the body is also the privileged site of enunciation whence the awareness of alienation is expressed. Various fragmented and cast in bronze or lead, it appears, by means of synecdoche or metonymy, through the cage motif, or in the form of clothing and pieces of furniture that would invite touching were it not for the dangerous electrical components they sometimes include. This evocation of the body frequently relates to a tense dialectic between the visible and the invisible, which can be understood from a physiological perspective (skin, flesh, internal organs), as a psychosomatic force field (when it involves the intimacy of interpersonal relations and manipulation), or in terms of the opposition between singularization and uniformization (when a particular ideological determinism is evoked, especially if involving the female body, as in *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987). In such cases, the shortcut resulting from the juxtaposition of the human body and meat serves to demonstrate the most extreme forms of subjugation the living being can endure (*Vanitas* or *Chair Apollinaire*, 1996). The commodification of individuals and their bondage (*Generic Man*, 1987) along with notions of control and circularity are also implicit in several works depicting the mechanical repetition of certain actions or that explicitly introduce the automaton figure. But beyond the use of technological processes, and despite the often spare nature of the devices, Sterbak's works are particular in that they avoid tying the realm of instrumentalization to literal illustrations, calling instead on the more ancient forms of allegory and myth to evoke its tenets.

AI Weiwei

Circle of Animals/Zodiac Heads: Gold, 2010

12 bronzes à patine dorée

[Rat] 71,1 × 33 × 53,3 cm ; [Buffle] 73,7 × 50,8 × 43,2 cm ;

[Tigre] 58,4 × 38 × 43,1 cm ; [Lapin] 71,1 × 25,4 × 48,3 cm ;

[Dragon] 91,4 × 45,7 × 66 cm ; [Serpent] 71 × 35,6 × 43,2 cm ;

[Cheval] 73,7 × 30,5 × 55,9 cm ; [Chèvre] 63,5 × 53,3 × 40,6 cm ;

[Singe] 68,6 × 33 × 38 cm ; [Coq] 61 × 22,9 × 43,2 cm ;

[Chien] 63,5 × 38 × 48,3 cm ; [Cochon] 68,6 × 40,6 × 53,3 cm

Collection particulière, États-Unis

David Altmejd

Le Spectre et la Main, 2012

Plexiglas, noix de coco, argile époxy, résine époxy, fil, résine,
fil de métal, crin de cheval, acrylique

315,6 × 683,3 × 248,9 cm

Collection particulière, Montréal

Untitled, 2012

Argile époxy, plâtre, yeux en verre, cheveux synthétiques,
peinture acrylique, fil de métal, résine, quartz et minéraux
divers, pyrite, acier inoxydable

96,5 × 22,9 × 33 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Andrea Rosen, New York

Untitled, 2012

Argile époxy, plâtre, yeux en verre, cheveux synthétiques,
peinture acrylique, fil de métal, résine, quartz et minéraux
divers, pyrite, acier inoxydable

96,5 × 22,9 × 33 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Andrea Rosen, New York

Shary Boyle

Beast (Highland Series), 2007

Huile sur panneau

40 × 35 cm

Achat, avec l'aide du Programme d'aide aux acquisitions
du Conseil des Arts du Canada

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Dogpile, 2010

Porcelaine

18 × 33 × 37 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

King Cobra, 2010

Porcelaine

28 × 36 × 26 cm

Achat, avec l'aide du Programme d'aide aux acquisitions
du Conseil des Arts du Canada

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Live Old, 2010

Porcelaine, perles de verre

30 × 26 × 22 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

LISTE DES ŒUVRES

Mark Dion***Scala Naturae, 1993***

Photostat sur papier

91,5 × 74 cm

Édition 1/2

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Tanya Bonakdar, New York

Killers Killed, 1994-2007

Arbre, animaux naturalisés, goudron, aluminium galvanisé, mousse, peinture

325,1 × 165,1 × 152,4 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Tanya Bonakdar, New York

Bureau of Remote Wildlife Surveillance, 1999-2007

20 épreuves à développement chromogène

34,3 × 38,1 cm (chacune)

Édition unique

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Tanya Bonakdar, New York

Ursus Arctos, 2006

Lithographie

105,4 × 77,5 cm

Édition de 30 + 3 é. a. | é. a. 3

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Tanya Bonakdar, New York

Monument for the Birds of Puffin Island, 2006

Rats naturalisés, goudron, arbre, acier

325 × 213,5 × 213,5 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Tanya Bonakdar, New York

Scala Natura, 2008

Impression lithographique offset en couleur

128,3 × 101,6 cm

Édition 4/40

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Tanya Bonakdar, New York

Tree Scheme, 2009

Sérigraphie

42,2 × 34 cm

Édition de 60 + 10 é. a. | é. a. 10

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Tanya Bonakdar, New York

Mark Dion et Robert Williams

Hic Existo Monstrum; Et in Arcadia Ego; Summum Bonum Quod Est Magiae, Cabalae, Alchymiae et Artis; Theatrum Universale Omnium Historia Naturae, 2004

4 lithographies

79 × 63 cm (chacune)

Édition de 20

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Tanya Bonakdar, New York

Nathalie Djurberg***My Body Is a House of Glass, 2011***

Vidéo numérique, animation en pâte à modeler

5 min 1 s

Musique par Hans Berg

Édition de 4

Avec l'aimable permission des artistes et des galeries

Zach Feuer, New York, et Gió Marconi, Milan

Jason Dodge***Amethyst, Garnets and Rubies Inside of an Owl, 2008***

Hibou naturalisé, améthystes, grenats et rubis

55 cm (hauteur approx. du hibou)

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Yvon Lambert, Paris

Trevor Gould***God's Window, 2012***

Acier galvanisé, bois, plâtre polymère

6,7 × 3,75 × 3,75 m

Avec l'aimable permission de l'artiste

God's Window (études 1, 2, 3, 4, 5, 6), 2012

Aquarelles et peinture métallique sur papier

51 × 36 cm (chacune)

Avec l'aimable permission de l'artiste

Solid Ground, 2012

Plâtre polymère, polystyrène époxy, peinture métallique

1,8 m (hauteur approx.)

Avec l'aimable permission de l'artiste

Renée Green***The Flag Is a Symbol of the Fact That Man Is Still a Herd Animal, 2005***

Polyester

135 × 365 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de Free Agent Media

Rachel Harrison***The Eagle Has Landed, 2006***

Bois, grillage, polystyrène, ciment, roues, taie d'oreiller et table

109,2 × 81,3 × 124,5 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Greene Naftali, New York

Replacements, 2011

Ciment, gorilles en plastique, styromousse, plumes, peinture acrylique, socles en bois

170,2 × 176,5 × 43,2 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Greene Naftali, New York

Mona Hatoum***Impénétrable, 2009***

Acier noir, monofilament de polyester transparent

300 × 300 × 300 cm

Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Achat 2011

Pierre Huyghe***Zoodram 5, 2011***

Écosystème marin, aquarium, système de filtration, masque en résine, crabe bernard-l'ermite, crabes-flèches, basaltes

76,2 × 134,6 × 99 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Marian Goodman, New York

Matthew Day Jackson***Don't Tread on Me, 2005***

Bois, nylon, ficelle

180 × 23 × 85 cm

Édition de 3 + 1 é. a. | é. a. 1

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie

Hauser & Wirth, Londres et Zurich

Brian Jungen***Tomorrow, Repeated, 2010***

Peau d'original, pièce de carrosserie automobile (aile),
congélateur, acier
244 × 156 × 75 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie
Catriona Jeffries, Vancouver

The Men of My Family, 2010

Peaux d'original et de cerf, ailes d'automobile, congélateur,
acier
269 × 122 × 76 cm
Collection de la Vancouver Art Gallery, fonds d'acquisition
de la Vancouver Art Gallery

Eye, 2010

Peau de cerf, congélateur
86 × 104 × 32 cm
Collection de Julia et Gilles Ouellette

Liz Magor***Hammond's Fly Catcher, 1975***

Papier, matières naturelles
35,6 × 22,9 × 21,6 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Catriona Jeffries,
Vancouver

Red-Winged Blackbird, 1975

Papier, matières naturelles
41,9 × 31,8 × 25,4 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Catriona Jeffries,
Vancouver

Karl's Castle, 2003

9 épreuves à la gélatine argentique, virage au sélénium
51 × 41 cm (chacune)
Édition 3/3
Avec l'aimable permission de la galerie Catriona Jeffries,
Vancouver

Tray (bird/heart), 2008

Gypse polymérisé coloré, chocolats Ferrero Rocher
5 × 45 × 45 cm
Édition 2/2
Avec l'aimable permission de la galerie Susan Hobbs,
Toronto

Table (Ashtray), 2009

Gypse polymérisé, cigarettes, bois
61 × 121 × 63,5 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Susan Hobbs,
Toronto

Ugo Rondinone***Turn back time. Let's start this day again, 2009***

Aluminium coulé, émail blanc
540 × 428 × 440 cm
Édition 2/3
Collection de François Odermatt

Kevin Schmidt***Sad Wolf, 2006***

Installation vidéographique, projecteur fabriqué
4 min 11 s
Avec l'aimable permission de la galerie Catriona Jeffries,
Vancouver

David Shrigley***Untitled, 1999***

15 encres sur papier
20 × 12,4 cm (chacune)
Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie
Anton Kern, New York

Insects, 2007

Métal et peinture noire
76 pièces
35 × 30 cm (max.), 10 × 6 cm (min.)
Collection particulière, Suisse

Kiki Smith***Tied to Her Nature, 2002***

Bronze
31,8 × 53,3 × 19,7 cm
Édition 3/6
Collection particulière
Avec l'aimable permission de The Pace Gallery, New York

Haim Steinbach***And to think it all started with a mouse, 2004***

Lettrage de vinyle noir mat
Dimensions variables
Édition de 1 + 1, é. a.
Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie
Tanya Bonakdar, New York

Untitled (eyes, rat hat), 2009

Tablette en bois laminé, styromousse, polyester, plastique
et tissus
66 × 40,6 × 113 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie
Tanya Bonakdar, New York

No Elephants, 2011

Lettrage en vinyle noir mat
Dimensions variables
Édition de 1 + 1, é. a.
Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie
Tanya Bonakdar, New York

Jana Sterbak***Chair Apollinaire, 1996***

Réalisée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2012
Viande, fil, métal
90 × 87 × 75,4 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste et des galeries
Toni Tàpies, Barcelone, et Laroche Joncas, Montréal



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec ::

Ai Weiwei

David Altmejd

Shary Boyle

Mark Dion

Nathalie Djurberg

Jason Dodge

Trevor Gould

Renée Green

Rachel Harrison

Mona Hatoum

Pierre Huyghe

Matthew Day Jackson

Brian Jungen

Liz Magor

Ugo Rondinone

Kevin Schmidt

David Shrigley

Kiki Smith

Haim Steinbach

Jana Sterbak



9 782551 253005