

Directrice  
Marie Durrieu

Rédactrice en chef  
Amélie Aspart

Rédacteur en chef  
Étienne Rabotin

# LA GAZELLE



Numéro 21

Janvier - Février 2018

Prix indicatif : 1€



## Monstres

### POLITIQUE

Page 5

#### Le libéralisme et le refus de l'histoire

par Basile Jeannet

### DIPLOMATIE

Page 6

#### Diplomatie fossile, vers un nouveau leadership américain

par Alexandre Delangle

### SCIENCES

Page 8

#### Le Huitième jour de l'Homme, généalogie d'un péché originel

par Maï Handal

### FICTION LITTÉRAIRE

Page 9

#### En corps éloquent, une nouvelle écrite

par Marta Di Turre-Bellebon

## EDITORIAL

Par Amélie Aspart

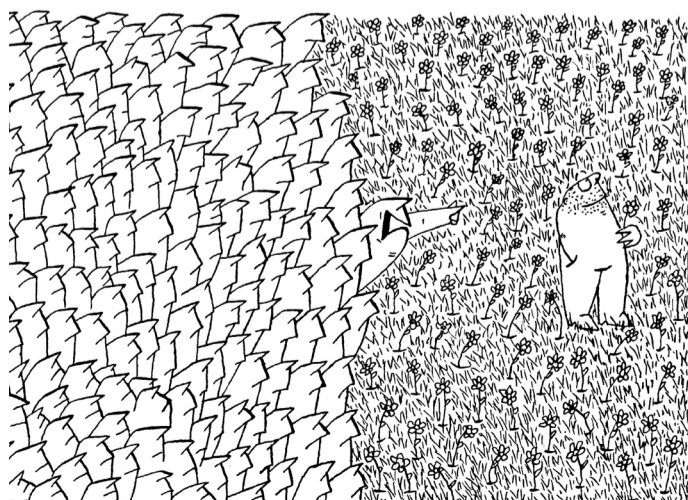
Amis lecteurs, approchez-vous, n'ayez pas peur, venez contempler : le « Monstre » ! Ennemi imaginaire aux mille visages, le monstre circonscrit notre Humanité. Il fascine dans les *freaks shows* et glace le sang dans le bureau oval. Mais surtout, il interroge.

De fait, il illustre une dégénérescence dont nous sommes les maîtres d'oeuvre, en témoigne les dérivés du micro-crédit, du procès d'Abdelkader Merah ou la trajectoire de vie de l'anti-héros des *Hauts de Hurlevent*.

« Monstre sacré » à l'image de Dylan ou Bowie, il incarne la marginalité célébrée, une idée aux allures d'oxymore dans un monde où la norme est reine.

Il donne à voir l'inavouable dans le cinéma de Cronenberg, et pointe avec le Bio Art les limites de nos corps et surtout notre volonté de les outrepasser, de nous recréer. Aussi, l'amélioration des techniques de manipulation génétique soulève des questions éthiques dans nos sociétés.

Alors ouvrez l'oeil et bonne lecture !



- REGARDEZ-LE AVEC SES YEUX OUVERTS!

### Les dessinateurs :

Lodi, notre caricaturiste, trace les traits d'un personnage qui n'a pas peur d'être montré du doigt pour la simplicité de ses envies. Raoul Leonesi expose des êtres hésitant entre la vie et la mort, tandis que Ludovic Lalliat ressuscite les monstres cachés sous notre lit d'enfant. Solène Rigou s'attarde sur la main qui mon(s)tre, qui crée, et Olivier Buton révèle la face cachée des dictateurs de notre époque.

## Microcrédit : le revers de la médaille

• NICOLAS DE LAUBIER ET GEORGIA THEBAULT •

« Donne un poisson à un homme, tu le nourriras pour un jour. Donne un microcrédit à une femme, elle, son mari, ses enfants et toute sa famille mangeront à leur faim pour le restant de leurs jours. »

Bono

Bono n'a pas été le seul à s'extasier sur le microcrédit mais la fin de la pauvreté se fera-t-elle *with or without it* ?

Le principe du microcrédit est d'accorder des prêts à des individus n'ayant pas accès au marché formel du crédit, notamment aux banques. Ces prêts ont pour caractéristiques d'être de faibles montants, aux taux d'intérêt élevés (supérieurs à 25% annuels) et aux conditions de remboursement strictes.

Le microcrédit a vu le jour dans les années 1970, principalement dans les pays en développement. Il a connu une vague d'engouement dans les années 2000, notamment lorsque l'ONU l'a désigné 2005 comme l'année du microcrédit. L'année suivante, le Prix Nobel de la Paix a été remis à Muhammad Yunus, fondateur de la Grameen Bank, plus grand organisme de microcrédit. Depuis, le microcrédit n'a cessé de se développer. En 2014, 111 millions de personnes avaient recours au microcrédit dans le monde.

Pourquoi un tel recours à ce mode de financement? Considérant les individus à faibles revenus comme trop risqués, les

Suite de l'article page 7

## Freaks et société du spectacle

- Arthur Ségard

*L'industrie du divertissement contemporaine s'est construite à la fin du XIXe. Mais on a oublié, les sideshows où hommes-troncs, nains et hydrocéphales s'exhibent aux chaulands fascinés et troublés. Cet attrait inavouable structure encore une partie de notre univers culturel.*

Un *freak* n'est pas un monstre. Cette traduction, à première vue la plus pratique, induit un contresens. Un « monstre » nous est radicalement étranger. On pense aux monstres des Belles-Lettres, qui ne sont pas des personnages mais de pures fonctions d'antagoniste, dont le rôle est de mettre en valeur Hercule ou d'engloutir Hippolyte. Souvent dépourvus de profondeur, ils sont la toile de fond de chaos, de nuit, d'inhumain, sur laquelle ressortent mieux les grandes individualités héroïques. C'est le serpent Apophis, issu des abysses de la nuit primordiale, image de tout ce qui rampe et qui grouille, d'une vie élémentaire et désorganisée, que Rê doit anéantir chaque matin pour faire triompher la création. C'est le Léviathan, incarnation des cataclysmes, qui ressurgira au dernier jour et ramènera la terre au chaos, étape nécessaire à la fondation de la Jérusalem céleste. C'est Cthulu, au nom imprononçable parce qu'il qualifie l'innommable, l'irreprésentable, l'inconcevable, terrifiant parce qu'il est l'absolument-autre ; il défie jusqu'aux formes a priori de la sensibilité, il se joue de l'espace et du temps. Tout au contraire, le *freak* est le monstre en tant qu'il nous concerne.

Le *freak* relève d'une notion oxymorique, le « monstre humain ». C'est un être humain « hors

Suite de l'article page 11



## Dieu est mort, tuons le monstre

*On pourrait croire que la fondation de la République romaine a été causée par un viol : celui de Lucrece par le fils du roi Tarquin. Brutus mène la révolte et la famille royale est chassée. Mais cette histoire tend à masquer le contexte religieux, politique et juridique qui l'entoure.*

• PIERRE LABAOU •

De fait, Tarquin le Superbe était un tyran notoire. Machiavel écrit dans son *Discours sur la première décade de Tite-Live*, qu'« il ne fut pas chassé parce que Sextus son fils avait abusé de Lucrece, mais parce qu'il méprisa les lois, qu'il gouverna tyranniquement, ayant attiré à lui toute l'autorité dont il dépouilla le Sénat, et qu'il détourna, pour la construction de son palais, les sommes que ce corps employait avec tant de satisfaction à l'embellissement des lieux publics... ». Mais si le crime de son fils n'est pas seule la cause de sa destitution, il en est du moins l'occasion. C'est le caractère monstrueux de la violence qui fit que cet acte, plus qu'un autre, mit le feu aux poudres ; mais comment comprendre la « monstruosité » de la violence ?

### Le monstre outrepasse l'humanité il en définit alors les limites

C'est justement du latin que nous vient le terme : le monstre — ou ce qui est monstrueux — manifeste (montre) quelque chose hors norme. Par son crime, Sextus Tarquin commet un acte qui le dépasse puisqu'il manifeste l'injustice du règne de son père et, par là-même, rend ce dernier inadmissible. Cependant, Lucrece ne fut certainement pas la première victime des Tarquin. Encore une fois se pose la question : pourquoi cette violence fut-elle plus monstrueuse qu'une autre ? Nous ne pouvons y répondre sans relever l'aspect religieux du terme *monstrum* : c'est un fait prodigieux, un avertissement des dieux et, par conséquent, un phénomène suprahumain — donc potentiellement inhumain. En ce sens, il est étroitement lié avec celui de *nefas*. Les dieux transmettent leurs volontés par les augures, c'est-à-dire communiquent aux humains ce qu'il faut faire (*fas*) et, dès lors, ce qu'il ne faut pas faire (*nefas*). Lorsqu'une personne désobéit volontairement aux augures, elle commet un crime qui porte en lui une dimension religieuse puisqu'il tourne le dos aux volontés divines manifestes. Insulte aux dieux, c'est une faute inexpiable. Celui qui la commet peut être condamné par un tribunal profane, certes, mais les humains ne jugent jamais que d'après le droit positif et non le droit divin. Or la violence monstrueuse est une entorse au droit positif et au droit divin : elle ne peut être entièrement rachetée. Le criminel sera le plus souvent isolé dans la société, voire banni, c'est-à-dire, pour les Antiques, dépouillé de son humanité — vivre en tant qu'humain, c'est « être parmi les hommes » (*inter homines esse*). Tarquin s'attaque à Lucrece et, ce faisant, profane la vertu même. Pire encore, il le fait en violant l'hospitalité, les lois de l'hospitalité. Or celles-ci sont très strictes à Rome et mobilisent tant le droit civil que le droit divin. En plus de vicier la société humaine, Tarquin fait un affront aux dieux : sa famille ne sait servir ni ses semblables, ni les dieux et, par conséquent, elle est destituée.

Le concept de monstre évolue avec l'histoire : si le monstre est celui qui, par ses actes, outrepassa l'humanité, alors il en définit les limites. Le caractère monstrueux de la violence peut donc être utilisé comme critère : son usage devrait nous permettre de décrire ce qui est considéré comme humain et inhumain selon les époques. Durant la guerre du Péloponnèse, en 416 av. J.-C., l'île de Milos, traditionnellement alliée à Athènes, décide de rester neutre dans le conflit. Son alliée ne peut souffrir cet affront et

l'île est envahie : les hommes sont passés au fil de l'épée, les femmes et les enfants réduits en esclavage. Nous ne savons pas avec certitude si la cruauté de la répression fut l'initiative des généraux ou celle des citoyens eux-mêmes, quoique l'expédition punitive fut sans aucun doute soumise au vote. Cependant, un événement antérieur nous inclinerait à faire peser la responsabilité sur l'assemblée athénienne : durant la même guerre, en 428 av. J.-C., elle décide, sous l'influence de Cléon, de massacrer tous les habitants de Mytilène, ville de Lesbos rebelle à la domination athénienne — c'est pourquoi Aristophane se moque ouvertement de Cléon dans *La Paix*. Diodote réussit à faire entendre raison à ses concitoyens et fait envoyer un navire pour transmettre le changement d'ordre à l'armée, ce qui sauve *in extremis* les Mytiléniens. Malgré cela, certains sont massacrés sans procès — d'après Thucydide, un millier, mais il se pourrait que ce soit une erreur de copie, — les murs sont rasés, la flotte et les terres appropriées. Pour en revenir à Milos, même si Isocrate considère que l'événement fut un mal, il ne fut pas particulièrement funeste pour Athènes : il ne marqua pas les mémoires ni ne fut considéré contraire aux prescriptions divines. Autrement dit, il ne fut pas monstrueux : le massacre de masse ne fut pas toujours inhumain.

### Si tous les crimes monstrueux sont l'œuvre de monstres, alors ils ne sont pas humains

Staline, Robespierre, Hitler, Beria... tous furent tous nommés « monstres » pour leurs crimes. De même, nos chroniques judiciaires sont peuplées de « monstres ». Nous qualifions la violence de monstrueuse quand nous sommes pris de court face à elle : ses moyens et ses fins n'avaient jamais effleurés nos esprits et, à ce titre, c'est « ce que l'entendement à proprement parler ne peut concevoir » selon Jankélévitch dans « L'imprescriptible ». Face à ces crimes, la condamnation ne fait que peu de justice. Mais si à Rome le châtement divin et le bannissement étaient des normes respectivement théologico- et politico-juridiques, nous ne vivons plus dans une société où une quelconque justice divine serait une norme pratique et juridique — et ni le droit naturel, ni la morale ne sauraient en devenir. De même, l'humanité d'une personne ne dépend plus de son appartenance à une communauté ou société humaine. Or le terme de monstre tend à renvoyer le crime non pas seulement vers l'extra-ordinaire mais vers une sphère définitivement hors de notre portée : cette violence n'est pas à « l'échelle humaine » estime Jankélévitch. En effet, elle est suprahumaine car au-delà de notre raison, elle défie l'imagination. Traiter un criminel de monstre, c'est porter un jugement moral qui nie la possibilité qu'un être humain puisse agir de telle manière en tant qu'humain.

### Comment un tribunal humain peut-il juger le monstre inhumain ?

Or cela est définitivement problématique. Si tous les crimes monstrueux sont l'œuvre de monstres, alors ils ne sont pas humains et n'ont pas de cause d'ordre politique ou social. Ainsi, c'est faire de notre incompréhension de fait une incompréhension de droit et, par conséquent, dissoudre le caractère sociopolitique de ces actes. Finalement, une telle procédure consiste à expulser de l'humanité l'élément « malade » car « monstrueux » afin de sauver cette dernière : le crime est jugé « contre-nature », entendez « contraire à la nature humaine ». Pourtant, il n'y a que l'humanité qui puisse être la source du problème puisque le criminel est un être humain. Jankélévitch écrit que « Ce crime contre-nature [le génocide juif], ce crime immotivé, ce crime exorbitant est donc à la lettre un crime métaphysique » ; et les criminels de ce crime ne sont pas de simples fanatiques, ni seulement des doctrinaires aveugles, ni seulement d'abominables dogmatiques : ce sont, au sens propre, des « monstres ». » Mais dès lors, comment un tribunal humain pourrait-il juger le monstre inhumain qu'est ce « vampire métaphysicien » ? Comment l'« abomination métaphysique » pourrait-elle être « notre affaire à nous » ? En effet, la finalité de son argumentation apparaît contraire à son propos. On ne peut attendre du droit qu'il applique des catégories morales ou théologiques, ce que fait ici Jankélévitch en mobilisant des termes comme « métaphysique » ou « contre-nature ». Il n'est pas non plus habilité à dépouiller un individu de son humanité. Le droit positif ne s'applique jamais qu'à des personnes, or un monstre ne saurait être une personne — aussi, nul être humain ne saurait être un monstre.

hension de fait une incompréhension de droit et, par conséquent, dissoudre le caractère sociopolitique de ces actes. Finalement, une telle procédure consiste à expulser de l'humanité l'élément « malade » car « monstrueux » afin de sauver cette dernière : le crime est jugé « contre-nature », entendez « contraire à la nature humaine ». Pourtant, il n'y a que l'humanité qui puisse être la source du problème puisque le criminel est un être humain. Jankélévitch écrit que « Ce crime contre-nature [le génocide juif], ce crime immotivé, ce crime exorbitant est donc à la lettre un crime métaphysique » ; et les criminels de ce crime ne sont pas de simples fanatiques, ni seulement des doctrinaires aveugles, ni seulement d'abominables dogmatiques : ce sont, au sens propre, des « monstres ». » Mais dès lors, comment un tribunal humain pourrait-il juger le monstre inhumain qu'est ce « vampire métaphysicien » ? Comment l'« abomination métaphysique » pourrait-elle être « notre affaire à nous » ? En effet, la finalité de son argumentation apparaît contraire à son propos. On ne peut attendre du droit qu'il applique des catégories morales ou théologiques, ce que fait ici Jankélévitch en mobilisant des termes comme « métaphysique » ou « contre-nature ». Il n'est pas non plus habilité à dépouiller un individu de son humanité. Le droit positif ne s'applique jamais qu'à des personnes, or un monstre ne saurait être une personne — aussi, nul être humain ne saurait être un monstre.



## Alien, mutation de l'obscène

• ETIENNE MIQUEU •

*Alien, le huitième passager* suscite un curieux sentiment, de peur bien sûr, mais aussi de gêne sans précédent... Trente-huit ans plus tard, on ne saurait retrouver ce malaise du premier film dans *Alien Covenant*, qui préfère substituer la peur de l'artificiel à la peur de l'organique. Que s'est-il passé ?

Dans *Alien, le huitième passager*, tous les mécanismes du film d'épouvante sont là : *jump scares*, musique lancinante, jets de sang et bien sûr, un monstre. Mais pas n'importe lequel. Le « xénomorphe » est né entre les mains de l'artiste suisse Hans Ruedi Giger, développé à partir de son tableau, « Necronom IV » : on y voit une créature étrange, de profil, dotée de mains humaines, d'un large crâne phallique, de côtes saillantes, de tubes dans le dos... Le monstre est emblématique du travail de Giger sur la confusion des matières, toujours entre organique et mécanique, vivant et inerte. Il en incarne aussi l'un des traits essentiels : le registre de l'obscène, l'œuvre de Giger étant marquée par une forte présence de la sexualité, morbide et bizarre, au seuil de la pornographie, toujours retenue par l'indétermination des formes et des textures : tuyauterie ou pénis, porte ovale ou bouche ouverte, chair ou fossile ?

La peur et la fascination surgissent ainsi face à ce qui apparaît à l'écran comme une pure altérité, un étranger à l'humain et à ses représentations ; c'est une biologie inédite, une forme dont la nouveauté est inouïe. Et en même temps, sa morphologie n'est pas absolument étrangère, elle intègre des organes reconnaissables, des mécanismes corporels drôlement familiers : la tête disproportionnée à la forme phallique, la salive qui coule abondamment le long des crocs comme un liquide séminal, la langue en forme de trompe dentée qui

perce ses victimes... C'est tout le génie de Giger qui se déploie là, travaillant une zone de confusion qui suscite le malaise car on est sans cesse renvoyé de la forme indécente à la forme inconnue, et les images en deviennent obsédantes, le film se nourrit de ce jeu analogique sans fin où le décor plein de tuyauteries, l'arrondi d'un vaisseau endormi, le noir de l'espace, l'image dans son intégralité réfléchissent sans cesse les organes du monstre.

C'est ce qui est effrayant et troublant dans *Alien* : le monstre révèle une obscénité qui implique jusqu'à la fonction scénaristique de la créature, soit l'élimination successive et méthodique de tous les personnages, comme dans tout bon *slasher* (sous-genre du cinéma d'horreur où un tueur fou massacre un à un les protagonistes). La prédation définit le monstre : le xénomorphe est un prédateur sexuel. Il faut voir comment est filmée l'attaque de Kane (Veronica Cartwright), le montage alternant le visage terrifié et la queue du monstre qui remonte lentement le long des jambes de l'actrice. Et cette prédation est réduite au primaire le plus extrême, la bête chassant ses victimes pour les féconder dans le cadre d'un pur cycle reproductif. C'est une sexualité de la brutalité, résultat d'une soustraction radicale : le sexe moins l'humain. Car contrairement au *slasher*, le massacre n'est pas l'œuvre d'un psychopathe : c'est un processus inéluctable, jamais intellectualisé, relevant de la loi et du pur instinct de reproduction. L'obscénité du film est justement de mettre à nu ce fonctionnement de l'organique, filmé dans sa violence la plus outrancière.

Depuis, *Alien* s'est transformé en franchise et a évolué en même temps que son monstre d'épisode en épisode, comme s'il en épousait la mutation physiologique, du costume en latex de



1979 jusqu'à l'image de synthèse de 2017. Ainsi la créature se multiplie-t-elle quand le budget l'autorise (*Aliens*), avant d'acquiescer une agilité et une rapidité que seule la technologie numérique pouvait lui conférer (*Alien3*, *Alien Résurrection*). Dès *Prometheus* (2012), on va paradoxalement vers une version moins élaborée du monstre, démultiplié en un bestiaire primaire et anarchique, là où la plasticité formidable qu'autorise l'image de synthèse ouvrait la voie aux plus sophistiquées et effroyables expérimentations visuelles.

### L'obscénité du film met à nu le fonctionnement de l'organique

Mais le passage au numérique correspond aussi à une profonde mutation de cette obscénité qui faisait horreur. Si l'une des fonctions de l'image est de donner corps à une absence, avec le numérique, cette fonction est redoublée : on crée de toute pièce une manifestation à l'intérieur de la prise de vue réelle, partant non pas de quelque chose (un costume en latex, un décor évocateur...) mais de rien, d'un vide d'où tout peut émerger. Le monstre de 1979 était lourd et rigide, toujours caché dans un recoin du décor, dans le hors-champ de l'image. Le monstre de 2017, animal vif et agile, peut surgir d'une absence. Il y a là une forme de désincarnation, l'Alien devenant étranger à l'écran qu'il zèbre de ses apparitions, sans l'occuper organiquement. Il est une possibilité de l'image, à abattre ; il était l'image elle-même, monstrueuse.

Cette nouvelle place occupée par la créature au sein de l'image filmique est également à mettre en parallèle avec le sillon creusé par *Prometheus* et *Alien Covenant*, présent dès le début de la saga : l'intelligence artificielle. Chaque épisode a

en effet son robot, comme Ash (Ian Holm) dans *Alien, le huitième passager*, qui était l'autre étranger du film, pendant artificiel de l'organique monstrueux, dissimulant une fascination pour la bête et la perfection de son organisme. Quand Ash meurt dans le premier film, c'est avec la tête arrachée, dégoulinant d'un liquide blanchâtre, révélant ses entrailles synthétiques. Chair humaine, chair artificielle et chair obscène se confrontaient à l'image, toute entière monstrueuse. Dans les deux derniers films de la saga, le corps ne s'inscrit plus dans l'image, celle-ci ayant muté au même titre que la créature.

Ainsi dans *Alien Covenant* le robot en vient-il même à s'accaparer le rôle du monstre : c'est désormais cette intelligence artificielle, sans sexualité mais fascinée par la création, sans physicalité mais obsédée par la corruption des corps, qui devient l'entité effrayante de la saga. Mais là où les précédents films offraient des contrepoints à la force malsaine qui régnait à l'écran, dans ce dernier : plus d'ambiguïté, de confusion des formes menant à la gêne du spectateur. La surenchère visuelle outrancière, projection (dans tous les sens du terme) des peurs viscérales de Giger liées à la sexualité et à la difformité, laisse place au vide nihiliste d'une obsession pour la mort qui contamine jusqu'à l'image, faite d'absences et de manifestations programmatiques, orchestrées par un monstre sans chair, dont l'obscénité nouvelle serait d'offenser non plus le corps, levant le voile d'une organicité indécente, mais l'humain en tant qu'il peut être réduit à un ensemble de données et de représentations volatiles, modifiable et effaçable d'un revers de main.

D'*Alien, le huitième passager* à *Alien Covenant*, la mutation est progressivement devenue une mise à jour, et l'obscénité de l'organique analogique a évolué vers la peur de voir se déchirer la fine enveloppe du numérique, peau fragile qui ne recouvre rien sinon le vide noir de l'espace. ✎

## Inculpé, Avocat : qui est le monstre ?

• ROMANE CODOU •

Le monstre est historique, toujours défini par les normes morales d'une société située dans l'espace et le temps. Par le nom même qui lui est donné, il est exclu, il est pointé du doigt : il devient l'extérieur de la communauté politique, celui qui a rompu le contrat social. Pourtant, en pareilles circonstances, le propre d'un avocat pénaliste est de ne jamais voir la personne qu'il défend comme un monstre.

Si le droit des sociétés antiques ou médiévales permettait de se servir de la monstruosité d'un acte pour nier à son auteur son humanité, la modernité juridique, par son universalisme, reconnaît tout individu comme être humain, et s'interdit donc le recours à une notion comme celle de monstruosité. À la rencontre entre l'opinion publique actant dans certains cas extrêmes l'inhumanité de ceux qu'elle qualifie de monstres, et le droit qui garantit à tout individu un jugement impartial, l'avocat pénaliste, face à la Justice, exprime l'humanité de ceux qu'il défend.

L'avocat ne défend pas l'acte effroyable mais son auteur, qui est à ce stade, présumé innocent. Le rôle de l'avocat dans le cadre de procès de cette nature est double. Il défend les intérêts de son client, c'est certain. Mais il participe à la Justice, au procès équitable : faire prendre conscience à son client de la gravité de son comportement, mais aussi rappeler l'humanité persistante de l'individu jugé. Jean-Yves Liénard, suivant la pensée d'Hannah Arendt et sa théorie de la banalité du mal affirme qu'il n'a « jamais vu de salopard absolu. Le type n'est jamais à la hauteur de son crime. Il est souvent petit, veule, lâche... Tout le travail de l'avocat consiste à lui rendre son humanité ». Par cela, il est le premier facteur de réalisation d'un équilibre entre l'acte commis et la peine prononcée.

### L'avocat pénaliste participe à la Justice au procès équitable

Pourtant, les critiques sont souvent virulentes à l'encontre d'avocats qui prennent la défense d'individus accusés d'actes effroyables. Leur courage, permettant la tenue d'un procès équitable, leur est souvent dénié. Éric Duppond-Moretti dans le cadre du procès d'Abdelkader Merah a connu cette situation. Il reconnaît la souffrance sans égale des parties civiles, des victimes. En conséquence, il accepte que celles-ci l'insultent lorsqu'il fait valoir que la mère du terroriste a aussi perdu un enfant et qu'elle n'arrive pas à choisir entre la Justice et son fils. Par contre, lorsqu'un journaliste de France inter, N.Demorand (03/11/2017) qualifie ses propos d'« obscènes » et interroge « l'honneur » de défendre A.Merah, que revendique l'avocat, il s'offusque. Et la Société ne devrait pas l'accepter. Quand bien même c'est elle qui, par le biais de l'action publique, tient le rôle d'accusateur dans le procès pénal, c'est en son nom, au nom du Peuple français que la justice est rendue. Il faut garder alors en tête qu'elle ne peut céder à la tentation d'une « violence parfaitement policée, qui porte les habits endimanchés de la vengeance » comme l'écrit E.Dupond-Moretti dans *Bête noire*. La Justice ne peut jamais s'extraire complètement des considérations politiques, même si la théorie l'exige. Or, dans ce type de procès chacun à un rôle à jouer pour parvenir au résultat souhaité : la manifestation de la vérité. Dès lors, face aux aléas politiques dont l'opinion publique est

tout à la fois l'écho et le giron, il est plus qu'important de ne pas céder à la pression sociale. Défendre un accusé c'est mettre en lumière des éléments qu'une condamnation hâtive passerait sous silence. Mais c'est surtout légitimer la décision définitive, car le verdict aura été rendu dans équitablement.

### La loi impose à l'avocat de porter sa robe : distance entre l'individu et la profession

L'avocat fait rempart, protège l'être humain qui peut sembler ne pas mériter protection, stigmatisé par la société toute entière. Ainsi, il devient à son tour le monstre. C'est une situation auquel chaque avocat répond différemment. Eric Duppond-Moretti, se décrivant lui-même comme une bête noire, a reconnu la difficulté de son rôle dans ce procès d'Abelkader Merah : « Je me suis retrouvé seul contre tous, dans un contexte délétère... Et si vous me permettez l'expression, j'en ai pris plein la gueule ». Henri Leclerc rappelle que « ce qui compte c'est la Justice, pas l'opinion dont l'avocat doit se moquer. Surtout celle qu'on a de lui ! ». Selon E.Duppond-Moretti, la seule méthode alors est la suivante : « je suis devenu bon à partir du moment où la maîtrise a pris le pas sur la peur. Il m'a fallu dix ans ». C'est sur l'avocat que se focalise en fine la pression médiatique de l'opinion publique. Or, c'est précisément son rôle. Il en joue également, en témoigne l'omniprésence médiatique des plus célèbres avocats pénalistes français sur les plateaux télévisuels (ne serait-ce que pour vendre ses livres...). L'avocat absorbe les déchainements de l'opinion publique et s'en nourrit pour élaborer la défense de l'être humain mis en cause.

L'avocat représente l'être humain, il n'est pas un mercenaire. Il a ses propres convictions et opinions. La loi impose à l'avocat de porter sa robe, qu'elle nomme « costume » pour montrer cette distance entre l'individu et la profession. C'est ce costume que Jacques Vergès, dit « l'avocat du diable » ou le « salaud lumineux », a enfilé lors du procès de Klaus Barbie, « le boucher de Lyon ». Alors qu'il était résistant pendant la guerre et que les témoignages traumatisants des atrocités commises par cet homme contre les juifs et les résistants s'accumulent, il doit conserver son cap : il représente son client et fait entendre sa parole. Un résistant défendant un nazi peut choquer. Mais Albert Naud en fera de même lors du Procès de Pierre Laval, collaborateur du régime de Vichy. De fait, tout dans le déroulement d'un procès est codifié : costumes, places dans le tribunal, prise de parole. Ces détails sont capitaux, « la forme c'est le fond qui remonte à la surface » comme l'écrivait V.Hugo. Rien n'est laissé au hasard. Déchaînant les passions, le procès est une mise en scène cathartique où chaque partie peut faire valoir sa position et obtenir justice. Ce faisant, c'est la paix sociale qui est entretenue.

Devant l'institution judiciaire, les avocats pénalistes défendent la Démocratie et le Peuple français contre les travers de l'opinion publique. Rôle difficile à assumer et souvent une vocation plus qu'un choix, Jean-Yves Moyart affirme à ce titre : « Je voulais défendre la veuve et l'orphelin. J'avais également l'amour du verbe. Je voulais défendre la victime éplorée. Mais aussi le monstre abandonné de tous ». ✎



## Légalisons la haine

• ROMANE DEBAT •

Pourquoi nous interdire de haïr ? La question est sérieuse, la réponse inquiétante : par le délit d'incitation à la haine, le droit prétend connaître et juger de ce que ressentent les justiciables.

Beaucoup considèrent aujourd'hui comme normal de sanctionner ce que l'on appelle « l'incitation à la haine ». Si la haine est certes un sentiment fort dommageable pour la cohésion d'un corps social, que la justice condamne ceux qui semblent y inciter paraît bien plus étrange, voire dommageable.

La justice française réclame que les chefs d'inculpation concernant une personne, soient prouvés, ne concernant ainsi que les faits positifs, les actes manifestes. En outre, la charge de la preuve incombe à l'accusateur : ce n'est pas à l'accusé de prouver qu'il n'a pas fait. Or, comment pourrait-on prouver qu'un discours incite, et comment prouver la haine qu'il excite ?

Penchons-nous d'abord sur la problématique concept d'incitation. L'idée d'incitation n'implique pas qu'il y ait eu un résultat : si je suis condamné pour incitation à la haine, peu importe que mes propos aient effectivement créé un sentiment de haine chez quelqu'un : c'est mon intention qui est punie. La Direction de l'Information Légale du gouvernement qualifie l'incitation à la haine raciale par le fait de « chercher à provoquer la haine contre des personnes » en raison de critères dont la nature ne sera pas ici analysée. On peut donc être poursuivi non pas pour ce qu'on a fait, mais pour ce qu'on est soupçonné d'avoir cherché à faire. L'article 24 de la

loi du 29 juillet 1881 relative à la liberté d'expression, article modifié par la loi dite Pleven du 1er juillet 1972 – qui introduit la notion de provocation à la haine –, punit le simple fait d'avoir « provoqué à [...] la haine » (al. 5 et 6). Alors que le premier alinéa, qui concerne la provocation à la violence, précise que la peine s'applique « dans le cas où cette provocation n'aurait pas été suivie d'effets » (car sinon, on est complice des violences et la peine est plus lourde), les alinéas suivants ne le précisent pas concernant la haine. Preuve est faite, par la lecture de l'article, que les conséquences réelles de l'acte n'entrent pas en ligne de compte.

Qu'est-ce qui peut bien entrer en ligne de compte, alors ? Le cœur du problème est ici : ce ne sont pas les actes qui sont punis lorsque l'on est condamné pour incitation à la haine, mais bel et bien une supposée intention, improuvable et à laquelle la justice n'est pas censée s'intéresser.

### L'incitation ne réclame pas de résultat

Le second point est tout aussi épineux : la haine est un sentiment, et l'on ne peut pas prouver que quelqu'un ressent un sentiment. De plus, et surtout, ressentir quelque chose n'est nullement un fait positif : il n'y en a aucune manifestation tangible. Après tout, le pire des misanthropes peut bien haïr le monde entier sans jamais en venir à lui nuire ; voire sans jamais le lui montrer. Ainsi,

## Cachez ce monstre que je ne saurais voir

*Alors même que le monstre se normalise et tend à disparaître, son rôle structurant dans la société en apparaît d'autant plus clair que nécessaire.*

• AGATHE MOÏS •

Nous aimons nous faire monstres. A l'époque de la différenciation et de l'authenticité, quoi de plus authentique que le monstre ? Tout ce qui peut caractériser un individu physiquement, le départir d'une normalité uniforme, il le recherche. Tout ce par quoi il peut se sentir différent, se sentir exister parce qu'acteur de son corps, de sa marginalité physique, il le désire. Comme s'il recherchait la monstruosité. La distinction et la différence se fondent l'un en l'autre : n'est pas normal celui qui n'a pas réussi à se démarquer, à se montrer, à s'isoler par sa dissemblance. La monstruosité physique se dissout dans le désir de différence.

Mais que faire de ce que le monstre a de portée morale ? Le monstre est une étrangeté, visible (physique) tant qu'intérieure (morale). Il faut considérer la fonction sociale et politique du monstre car il est une limite à la société, la négation de ses valeurs. Il structure symboliquement la société en dessinant son envers. Cet article tente de préciser le rôle social structurant du monstre, en retraçant l'histoire, et en soulignant sa nécessité.

L'Antiquité invente le monstre comme étrange et visiblement marginal. Structurant les mythes sociaux et politiques, il se définit par un caractère marginal visible qui, certes, possède des propriétés essentielles en rupture avec « l'homme normal », mais se tient avant tout à l'écart, isolé. Comme l'explique Aristote dans son traité *De la génération des animaux*, « les monstres sont des erreurs de ce qui advient en vue

d'une fin ». Le monstre est contre-nature, mettant en valeur la nature-même. Le Moyen-Âge semble accoler une nouvelle image au monstre. La réforme grégorienne espère instaurer une société chrétienne, aux mœurs moins inconstantes, à la foi plus profonde : le référentiel moral se fait plus prégnant dans la société, et le monstre se moralise. Il revêt toujours une apparence discernable, se définit encore par sa particularité physique – bien que de plus en plus humaine –, mais devient également et avant tout l'œuvre de Satan : une œuvre de l'intérieur. Le monstre ne se définit plus uniquement par son enveloppe mais par son esprit vil, pernicieux, amoral, par un mal intrinsèque contenu dans cette enveloppe qui l'isole et le tient en marge de la « norme ». Le monstre se fait à la fois moral et physique, il n'est plus seulement la délimitation de l'humanité, mais de la moralité.

Progressivement, le monstre s'ancre dans la moralité, pendant que le monstre physique est rationalisé, c'est-à-dire appréhendé, approché, compris, accepté. La société ne tient pas pour monstrueuse la figure des gueules cassées, mais les protège. Des marges et de la différence, le monstre devient celui qui détruit, qui abuse de son pouvoir. Le monstre devient un concept. La différence du monstre se dissout dans sa violence, sa démesure. Il est celui contre lequel on ne peut rien, un monstre d'horreur et d'épouvante qui nous laisse impuissants. Les guerres deviennent monstrueuses. Les faits, les événements peuvent être qualifiés ainsi, parce qu'ils dépassent les droits positifs comme naturels.

Le monstre est la part de mal en chaque homme, impliquant donc une monstruosité de l'humanité révélée par la puissance démesurée de la technique moderne.

*Homo humini lupus.* L'homme est un loup pour l'homme. L'homme est un monstre pour l'homme. Si le monstre sommeille en chacun : il s'agit de l'encadrer, de le prévenir en le limitant. Le contrat social est un contrat du monstre, entre des individus faisant face à leur monstruosité potentielle et intrinsèque, dont il faut éviter qu'elle ne se transforme en acte. L'envers de la société n'est plus ce qui n'est pas l'humaine (cerbère, cyclope, créature fantastique) mais le monstre dans l'homme (le mal, la démesure, la passivité coupable). Le mal en est banal, comme le défend Arendt dans Eichmann à Jérusalem : « Il eût été réconfortant de croire qu'Eichmann était un monstre [...]. L'ennui avec Eichmann, c'est précisément qu'il y en avait beaucoup qui lui ressemblaient [...] qui étaient, et sont encore, terriblement et effroyablement normaux. ».

### La différence du monstre se dissout dans sa violence.

L'histoire du monstre, c'est l'histoire de sa normalisation. Le monstre est en dedans, il est normal. Il est aussi évolutif : il s'en tient aux normes et aux valeurs de la société dans la

quelle il est regardé, normes elles-mêmes relatives et évolutives. On peut ne pas tout de suite en reconnaître l'aspect monstrueux. S'il n'est plus apparent, il peut se maquiller et même, ne jamais se dévoiler. S'il n'est plus absolu, mais relatif, en cela même qu'il est subjectif et sociétal, il peut ne pas être monstrueux.

A détruire ainsi le monstre, ne risquons-nous pas d'emporter la société avec ? Le monstre structure l'unité de ce dont il est la limite, et il ne limite plus rien car il ne porte que la contingence de ses conditions sociales d'apparition. Le monstre contemporain ne permet aucune cohérence du social, et se dissout dans sa relativité. Si sa normalisation a permis de ramener à l'humanité ceux dont on les avait arbitrairement exclus (fous, homosexuels), le monstre définit aussi, en creux, une morale sociale essentielle.

Il faut décider, poser le monstre pour nous sauver de la déliquescence de notre humanité en tant qu'elle est sociale, et donc en tant que son socle porte des valeurs. Le monstre nous enjoint à redonner raison à nos valeurs, car le monstre n'est pas raison ; à réaffirmer notre sociabilité partagée qui n'est pas monstrueuse, qui est commune, qui se retrouve dans notre raison, chose au monde « la mieux partagée ». Alors que nous singeons-tous la monstruosité, sans jamais trop y croire, alors que nous cherchons la différence sans l'horreur, revenons à la seule question politique qui vaille : qui est le monstre ?

même en supposant que l'on pourrait condamner quelqu'un pour un sentiment, le juge ne pourrait que *supposer* que l'accusé cherche *probablement* à faire ressentir de la haine et *pourrait* avoir réussi. Ainsi Eric Zemmour – dont, bien sûr, nous nous écartons fermement sur le fond, mais qui est presque un cas d'école – a-t-il été condamné en 2015 pour provocation à la haine envers les musulmans après des propos tenus auprès d'un journal italien. Les propos ont été considérés comme opposant sans nuance musulmans et Français, et auraient de ce fait provoqué à la haine. Cela est intellectuellement discutable ; seulement, comment prouver que E. Zemmour a suscité de la haine chez les lecteurs ? Et quand bien même, devait-il être puni pour cela ? Encore une fois, le problème avec le concept de haine est double : on ne peut pas prouver que je ressens de la haine, et quand bien même on le pourrait, la haine n'est pas supposée être condamnable puisqu'elle n'est pas une action mais un sentiment. Le délit d'incitation à la haine constitue ainsi un formidable retour en arrière juridique : Pierre Abélard avait, au XIIe siècle, opéré la distinction entre le crime, acte manifeste et troublant l'ordre public, et le péché, commis en son for intérieur et dont seul Dieu peut être juge. Ainsi, était-il clair que chacun ne pouvait être jugé que sur des faits, qui seuls sont du ressort de la machinerie juridique humaine.

Il faut noter que le délit d'incitation à la violence, s'il semble proche de celui d'incitation à la haine, a ceci de fondamentalement différent qu'il est bien plus tangible. En effet, la violence est physique : ainsi, le caractère incitatif est beaucoup plus aisément délimité et les conséquences possibles sont, elles, des faits positifs, pour lesquels l'« incitateur » peut aisément être déclaré complice.

En clair, être condamné pour incitation à la haine, c'est faire l'objet d'un procès d'intentions : on part du principe que vous avez *voulu* faire quelque chose de mal, bien que vous n'ayez rien *fait* de mal. C'est aussi être condamné pour un délit d'opinion : en effet, ce qui est condamnable, c'est d'avoir voulu susciter la haine, un état d'esprit. En filigrane, on se rend bien compte que cela signifie que la haine est condamnable : un état d'esprit se trouve donc condamnable. *Quid* de la liberté d'opinion ?

Ce n'est pas à la justice de s'assurer que les gens ne ressentent pas ce qu'ils ressentent. Une justice qui s'en préoccupe se trouve sur une pente dangereuse. De plus, elle se trouve à la merci de l'arbitraire : qui décide de ce que l'on a le droit de penser ? Personne ne peut savoir comment la définition d'une notion aussi mouvante que la haine peut évoluer. Une telle justice a abattu tous les garde-fous qui protègent les libertés d'expression et d'opinion.

Le risque est donc, que sur ce matériau juridique légitimé par ses bonnes intentions, la

justice cherche *in fine* à contrôler ce que les gens pensent, à les faire « penser droit ». On prendra pour preuve de cette possibilité (si ce n'est une velléité) d'intrusion juridique dans les esprits le fait qu'on peut être condamné pour incitation à la haine même lorsqu'elle est « non-publique » (art. R625-7 du Code pénal) – donc lorsqu'on est avec ses proches. La justice, depuis la loi Pleven, peut s'introduire dans les foyers pour s'assurer que les gens ressentent correctement. Si le télécran orwellien n'est peut-être pas encore réel matériellement, il a ici son *alter ego* juridique : la surveillance n'est pas continue et physique, mais elle plane ; il faut se méfier de ses propres paroles car, pour peu qu'elles soient interprétées comme cherchant à provoquer chez autrui un sourd et voilé sentiment de haine, l'un des amis qu'on a invités ce soir pourrait aller porter plainte contre soi. La surveillance décrite dans 1984 est effrayante, mais n'avance pas masquée. Celle entamée par l'apparition du délit d'incitation à la haine est bien plus pernicieuse : elle se cache derrière de belles intentions – d'ailleurs, M. Pleven n'avait sans doute pas conscience ni envie de créer un monstre juridique en 1972 – ; par là, elle est insoupçonnable, et quiconque la remet en cause est suspect, suspect de ne protester que pour pouvoir répandre ses idées haineuses ; elle n'est pas effectuée par un État mais distillée car exercée par les individus mêmes, et par là se confond presque avec le contrôle social.

La justice a pris un chemin qui risque de la rendre monstrueuse. Non seulement perd-elle son essence – qui tient, selon Justinien, dans ces trois principes : « Ne lèse personne », « Vis honnêtement » et « Rends à chacun le sien » –, mais aussi court-elle le risque de sacrifier la cohésion du corps social sur l'autel du contrôle des esprits, en rendant chaque individu suspect à son voisin et en suscitant la défiance envers autrui en chaque endroit de la vie.

### Qui décide de ce que l'on a le droit de penser ?

Auparavant, la liberté d'expression n'était limitée que par l'interdiction de l'injure, de la diffamation et de l'incitation à la violence. Ces trois qualifications utilisées dans leur plénitude suffisaient à protéger l'intégrité des personnes. L'introduction dans le droit français de cette notion d'« incitation à la haine », à la fois floue dans la forme et problématique sur le fond, constitue un recul : non seulement elle ne participe pas à une plus grande protection des personnes, mais aussi érode-t-elle des libertés fondamentales, dont le souvenir se perd dans une brume emplie de bonnes intentions.



## La réduction libérale du choix politique

• BASILE JEANNET •

Toute société porte en son sein une fin de l'histoire. Impossible, celle-ci officie en tant qu'horizon régulateur, comme la perspective d'un état stable, la finalité *figurée* de l'action politique. Elle est l'image de l'absolu reposant dans l'histoire. Motif privilégié des philosophies de l'histoire, elle présuppose autant qu'elle produit une *unité ontologique* du collectif, dans son existence historique. De la cohésion de cette unité, la démocratie libérale est l'exacte négation : notre régime, en même temps qu'il nie le politique pour lui préférer l'individu, nie l'histoire. Son ontologie symbolique est un refus de l'absolu collectif ; en creux, un refus du politique.

Cet article est composé de deux temps, dont seul le premier est ici publié. Le premier consiste en une analytique de l'absence d'horizon historique dans nos sociétés. Le second tentera d'esquisser le tragique, relativement au défi climatique qui s'annonce.

### La démocratie libérale a renoncé à la folie

Nous vivons après la fin de l'histoire. Celle-ci est survenue presque par hasard, par manque d'alternative. Incertaine, sans éclats, la démocratie libérale capitaliste est paradoxalement *post-finale*. Elle rejette le conservatisme de principe, car il impose au collectif une ontologie politique arbitraire, celle de l'« éternel hier ». C'est le legs des Lumières, de la Révolution Française : « *l'histoire n'est pas notre code* » disait Rabaud Saint-Etienne. Mais, depuis le traumatisme totalitaire et l'échec soviétique, elle déclare que la fin de l'histoire, le choix collectif d'une ontologie politique, est un fantasme irréaliste. A la continuation du passé, comme à l'invention du futur, la démocratie libérale préfère le canevas, le cadre garantissant le respect des droits, des individus et des croyances. Elle se refuse au clivage radical du choix.

La démocratie libérale tient à la critique qu'elle fait des régimes autres qu'elle-même, et non à sa raison propre. *La fin de l'histoire* de Fukuyama a ce mérite-là d'avoir souligné le paradoxe de l'histoire : le choix du régime politique est sa grande affaire, et le régime auquel on aboutit proclame qu'il ne vaut rien par lui-même, qu'il est un non-choix. Il faut considérer conjointement fin de l'histoire et ontologie politique : le conservatisme a une ontologie (celle de l'identité à soi-même) ; le futur aussi (l'invention de soi-même). Ainsi, si la démocratie libérale abandonne la fin de l'histoire pour le présent, c'est que le présent n'a pas d'ontologie : il est indéterminé. La démocratie libérale se légitime ainsi négativement en ce qu'elle évite le choix ontologique, sa violence, et ses religions séculières.

Elle retourne l'argument et le fait légitimation positive : elle est la plus mature des régimes politiques, car elle a accepté le danger inhérent du politique. Elle a accepté que le politique s'illusionnait lui-même : elle a abandonné les folies, les espoirs, jusqu'à celui de se changer. Elle croit en la réforme, en-deçà du choix ontologique, car la révolution fait des morts. Elle brandit comme un étendard la lucidité et le courage qui lui ont valu de prendre le parti-pris de la faiblesse. L'horizon du libéralisme est la formalisation d'un régime nécessaire (donc non-susceptible d'un choix) à partir d'une ontologie anti-politique, comme dans le cas de l'Etat minimal de Nozick.

Le paradoxe libéral se résume ainsi : *son ontologie* est de ne pas en vouloir. La crainte du choix traverse nos sociétés au point même de traves-

tir la promesse moderne d'autonomie. Celle-ci peut être définie comme la capacité réelle, pour chaque homme, de se choisir par l'usage de la raison. Raison et autonomie s'envisagent conjointement : elles portent un espoir politique car la raison – moyen de l'autonomie – appartient à tous les hommes. Pourtant, l'invocation de ces deux principes dans le régime libéral conduit à révéler la tendance *apolitique* qui leur est inhérente. L'autonomie redoute l'arbitraire du choix, donc son *humanité* ; la raison lui en donne les moyens, car sa *nécessité* lui permet d'éconduire la contingence du choix.

La figure apolitique de l'autonomie est le gouvernement par la science. L'incorporation de l'économique (mi-XVIII<sup>e</sup> siècle), et des sciences sociales (début XIX<sup>e</sup> siècle) au politique a mis en place une technique du politique, un savoir de l'Etat, les linéaments d'une technocratie. Cette technique a défini un critère du politique extérieur à la volonté politique, qui déclare ne rien valoir d'autre qu'elle-même. Volonté dont les ouvrages de Le Bon, Lazarsfeld et Converse ont souligné l'arbitraire, qu'elle soit irrationnelle ou prédéterminée sociologiquement. La technique, *qui donne des raisons de tout* (Heidegger, *Le principe de raison*) a plus de valeur que la volonté politique, à moins que celle-ci ne s'inféode à la technique. Un gouvernement technique accomplit l'*idéal* moderne : il est rationnel, et n'impose la volonté d'aucun individu à aucun autre. Le caractère politique de l'autonomie tenait d'un principe extérieur, hétéronome (M. Gauchet, *L'avènement de la démocratie*), dont la fin de l'histoire était le dernier avatar.

Le monde des humains se réduit alors à celui des individus. Alors que, pour les Anciens, démocratie et représentation étaient antinomiques, l'Occident politique les confonds dans le syntagme *démocratie libérale*. A la participation, s'est substituée la liberté formelle. Au point que le gouvernement se réduise au gouvernement de soi-même : le lieu futur du politique se redéploie alors dans celui de la morale. Transhumanisme, bioéthique, éthique du care délimitent le lieu dernier et exclusif du choix.

### Le monde se réduit à celui des individus.

La science comme seul moyen de gouverner l'autre ; l'éthique comme seul moyen de se gouverner soi. La politique demeure afin de gérer des conflits sociaux, par le choix des gouvernants (gauche ou droite) ou par la négociation d'instances syndicales. Notre historicité meurt d'être une historicité du dépit, de la mémoire et de la fraction. Elle a fait de la réflexivité autotélique sa raison d'être, car la connaissance est moins dangereuse que l'action. Les individus attendent plutôt de l'art, de la littérature, des sentiments privés qu'ils les réalisent. Le politique les soutient (politique culturelle, musées...) car il a conscience qu'il n'est et n'a jamais été le démiurge des parousies.

Le politique s'amenuise, et avec lui, notre régime temporel : il n'y a d'autre fin que celle des hommes. L'histoire se rapproche de plus en plus du temps de la vie, alors même que l'urgence climatique impose l'immensité, l'absolu du temps géologique, aux hommes.



## Diplomatie fossile, vers un nouveau *leadership* américain

*Les récidives de sabotage de la gouvernance environnementale mondiale par Washington ont beau engendrer des incompréhensions croissantes, elles relèvent pourtant d'une logique implacable, liée à un véritable coup d'Etat industriel visant à exploiter la faiblesse de l'accord de Paris sur le climat.*

• ALEXANDRE DELANGLE •

Lors de son discours d'investiture en janvier 2013, le président Obama affirmait que le reste du monde suivrait les Etats-Unis s'ils montraient la voie dans la lutte contre le changement climatique. Des paroles louables, mais paradoxales alors que le secteur privé américain faisait évoluer la production pétrolière du pays de 5 millions de barils par jour en 2008 à 9,4 millions en 2015.

En revanche, l'administration du président Trump envoya un autre signal aux partisans des luttes écologiques et partenaires des Nations Unies. La doctrine « *America first* » et les multiples dénis sur les perturbations environnementales, n'étaient que le calme avant la tempête post-électorale. Le premier coup de tonnerre fut la nomination de l'ancien procureur général d'Oklahoma, Scott Pruitt, à la tête de l'Agence de Protection de l'Environnement. Celui-ci avait poursuivi 14 fois en justice l'agence fédérale, notamment contre le *Clean Power Plan* de 2014, un projet de restriction des émissions de gaz à effet de serre pour les centrales énergétiques, qui grâce à lui ne verra jamais le jour. Se dressant en porte parole du peuple américain « fatigué de voir des milliards de dollars ponctionnés de [son] économie par des normes inutiles », Scott Pruitt promettait de diriger l'Agence « de manière à encourager la protection de l'environnement et la liberté des entreprises américaines ». Cette déclaration résumait alors tout le comportement états-unien à venir, en particulier l'annonce du 1er juin 2017 quant à la non participation à l'accord de Paris sur le climat.

### L'objectif de la présidence n'est pas le retrait des Etats-Unis

Or l'objectif de la présidence n'est pas le retrait des Etats-Unis. La logique du gouvernement américain suit une logique bien plus simple : les déficits commerciaux doivent autant que possible être comblés et les vieilles industries lucratives, du moins celles qui se sont le plus rapprochées du pouvoir, doivent être soutenues. Ainsi, l'abandon des politiques écologiques est cohérent avec l'idée désormais dominante à Washington que l'Amérique n'a pas à payer pour le reste du monde, ce qui constituait pourtant la clef de son pouvoir international depuis 1945. Dans la logique du nouveau pouvoir américain, l'accord parisien demandait un double sacrifice : en plus d'une réduction de 26 à 28% des émissions de gaz à effet de serre américains d'ici 2025, il était prévu que les Etats-Unis participent aux investissements publics et privés d'un montant de 100 milliards de dollars annuels, dans le cadre d'un traité ne prévoyant aucune sanction, et donc aucune garantie. Ainsi, le Fonds vert pour le climat lancé en 2014 n'a pas été le seul à être déserté par Washington, le Secrétariat climatique de Bonn a également perdu 20% de son budget biennal, et c'est avec inquiétude que le Groupe d'Experts Intergouvernemental sur l'Évolution du Climat envisage cette nouvelle politique de liquidation des investissements américains pour le climat, alors que ses

dotations annuelles sont toujours fournies à 40% par le gouvernement états-unien.

Mais au delà de cette limitation des dépenses du Trésor américain se cache une autre dynamique : les intérêts de l'industrie des hydrocarbures ont fini par se confondre avec ceux de l'Etat. Ainsi, lors de sa visite à Pékin début novembre, Donald Trump, guidé par Xi Jinping, à assisté avec bienveillance à la signature d'un accord gazier dont la valeur estimée s'élève à 43 milliards de dollars. Le projet d'un oléoduc et d'un centre de liquéfaction en Alaska ont transformé l'ancien épouvantail électoral chinois en partenaire économique prioritaire.

### Le vainqueur incontestable des élections reste ExxonMobil

Traditionnellement, les élections révélaient la prise de position politique des lobbyistes pétroliers, dont les ressources financières contribuaient aux frais campagnes dans l'attente d'un traitement de faveur. Or, depuis la prise de fonction de l'administration Trump, le vieux complexe énergétique a fait bien plus que pousser au rejet des mesures climatiques : il a réussi à capturer le pouvoir fédéral. De la sorte, le puissant réseau *Koch industries*, mastodonte pétrochimique, avait encouragé la candidature de Scott Pruitt, à hauteur de 3,1 millions de dollars. La nomination fut d'autant plus controversée que la compagnie était en conflit juridique avec l'Agence de Protection de l'Environnement entre 1988 et 1996 pour 300 fuites d'hydrocarbures. Si nombreuses soit les multinationales ayant réussi à placer leurs agents dans la nouvelle administration, jusqu'au suisse Nestlé pour le Secrétaire à l'Agriculture, le vainqueur incontestable des élections reste *ExxonMobil*. Le choix de Rex Tillerson au poste de Secrétaire d'Etat, avec son passé de cadre puis directeur de la compagnie pendant 41 ans, avait surpris car il érigeait en chef de la diplomatie un homme sans expérience politique ni militaire. Outre Tillerson et Pruitt, l'équipe gouvernementale accueillit également trois autres favoris du complexe énergétique : Ryan Zinke au Secrétariat de l'Intérieur, Jeff Sessions comme procureur général, et Rick Perry au Secrétariat de l'Energie. Tous ont bénéficié d'importantes sommes d'argent de la part d'*ExxonMobil* pour accéder à leur poste.

Par son statut de première société américaine d'hydrocarbure, l'entreprise texane est un acteur international à part entière qui évolue très bien en parallèle des services diplomatiques qu'elle avait autrefois doublés, notamment en Irak lorsqu'elle signait des accords avec la communauté kurde, quitte à aggraver les conflits régionaux. Contrecarrer la gouvernance environnementale mondiale devient alors essentiel pour une multinationale productrice de gaz et de pétrole dans 22 pays voire 36 en 2030 si les projets envisagés se réalisent en Chine, au Vietnam, ou encore en Ukraine. Or plusieurs coups durs ont été essuyés par la compagnie. Le partenariat de 2012, d'une valeur estimée à 500 milliards de dollars, avec l'homologue *Rosneft* tomba à l'eau en 2014 suite aux sanctions contre Moscou.

Les ressources de l'Arctique russe ont beau avoir été placées hors de portée, ExxonMobil réussit en décembre 2016 à faire rejeter par le Sénat le *STAND for Ukraine Act*, dont le contenu proposait de changer les mesures anti-russes en une loi difficile à contrecarrer par la présidence. En avril 2017, la société avait également été surprise à demander au Trésor américain une levée des sanctions envers la Russie, et surtout envers le directeur de *Rosneft*, le vice-Premier ministre de Russie, Igor Setchine. Puis, voyant malgré cela les partisans d'une ligne dure envers Moscou reprendre de l'influence à la Maison Blanche, la compagnie s'obstina à signer des contrats avec le pétrolier russe avant de souffrir d'une condamnation en juillet 2017 et d'une légère amende de 2 millions de dollars. La bataille pour les ressources de la Mer Noire, et surtout de l'Arctique, s'achève pour l'instant sur une défaite, laissant la place aux concurrents français, chinois et saoudiens, mais cela n'a pas découragé *ExxonMobil* dans sa pratique d'une diplomatie privée dans sa direction informelle de la diplomatie d'Etat américain. Pire, il a même été prévu que la production d'*ExxonMobil* finisse par diminuer sur le sol américain, rendant la conclusion de nouveaux accords internationaux, irakiens ou encore qataris, d'une importance encore plus grande. Chez le voisin canadien, premier exportateur de pétrole vers les Etats-Unis, où *ExxonMobil* est le plus grand propriétaire de sables bitumeux, ce sont des réserves d'environ 277 milliards de dollars qui ont poussé l'administration Trump à favoriser l'exploitation de ces ressources extrêmement polluantes. Il en va de même pour l'oléoduc *Keystone XL* entre Hardisty (Canada) et Houston (Etats-Unis), finalement approuvé le 20 novembre 2017 par l'Etat du Nebraska, dernier obstacle à ce projet de 8 milliards de dollars. Au vu d'une relative prise de conscience générale du dérèglement climatique, et d'une montée de la cause écologique dans les opinions publiques, l'élection de Donald Trump est peut-être l'une des dernières opportunités dont dispose l'industrie des hydrocarbures pour maximiser ses profits et ses accords à l'étranger.

### Opération de lobbying en faveur du charbon

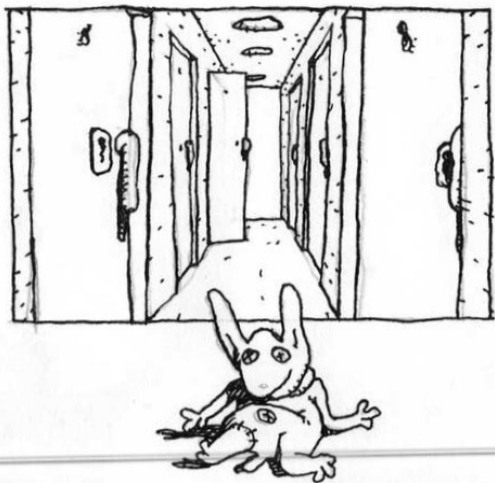
Aussi, l'opération de *lobbying* en faveur du charbon par la délégation américaine lors de la COP 23 de Bonn résulte de cet alignement du pouvoir américain sur ses entreprises d'énergies fossiles. Une telle initiative fut bien reçue par certains Etats désireux de réaliser de nouveaux accords énergétiques, à l'image de l'Ukraine, dont l'une des propositions, soutenue par les Etats-Unis, était d'intégrer les multinationales des ressources fossiles comme intermédiaires entre les gouvernements et les objectifs de l'accord sur le climat ; soit leur accorder un rôle de supervision au sein de la gouvernance. De même, un pays comme le Ghana, frappé par de graves crises de production énergétique, à cause d'une sécheresse paralysant ses capacités hydro-électriques, ne peut qu'être intéressé par un rapprochement avec le charbon américain comme solution d'urgence à un

problème déjà lié au changement climatique. Car les exploitants d'hydrocarbures ont bien compris la difficulté de la gouvernance environnementale à proposer de nouvelles énergies renouvelables bon marché aux pays en développement et en profite pour s'ouvrir de nouveaux marchés. En fin de compte, la rhétorique du président Obama n'aura été qu'une exception entre deux gouvernements pour qui le mode de vie américain basé sur les énergies fossiles n'est pas négociable.

### S'engager dans la voie de la « domination énergétique »

Par conséquent, seule une partie des signataires de l'Accord de Paris tiendra ses engagements, à l'image de l'Inde, de la Chine ou encore du Costa Rica dont la production d'électricité repose déjà à 98% sur les « nouvelles énergies renouvelables ». Mais d'autres seront tentés de rejoindre les Etats-Unis, qui loin de se retirer, proposent une nouvelle direction internationale et envisagent même la transition énergétique à laquelle se préparent les partisans de la COP 21. Héritier direct de l'autorisation du président Obama d'exporter du pétrole américain à l'étranger (décision historique depuis les chocs pétroliers), Donald Trump annonçait en juin 2017 que son pays sortait de la traditionnelle doctrine de l'indépendance énergétique, pour s'engager dans la voie de la « domination énergétique ». Dorénavant, son pays allait assumer haut et fort son implication dans le marché mondial de l'énergie, en faisant une arme politique. La hausse de production et d'exportation de gaz sera dirigée vers les pays soucieux d'adopter des ressources légèrement moins polluantes. Cette stratégie inclut aussi un déploiement du savoir-faire américain, comme en témoigne la décision d'investir dans les techniques limitant la toxicité de l'exploitation du charbon (« *clean coal* » technology) pour accompagner les transitions énergétiques des Etats les moins fortunés. Or à l'heure où le charbon produit 40% de l'électricité mondiale, il sera difficile de mettre en place une aide économique internationale pour remplacer les anciennes énergies comme le montre les propositions françaises auprès de la Commission européenne pour empêcher la création d'un fonds de solidarité en faveur des pays pauvres de l'Union ou encore d'affaiblir les obligations de rendu de comptes sur l'avancée des mesures. Après tout, l'investissement annuel de 100 milliards de dollars promis par l'accord de Paris n'est-il pas le même que celui avancé par la COP15 de Copenhague en 2009, aujourd'hui considérée comme un fiasco diplomatique ? Pendant ce temps, les Etats-Unis sont prêts à proposer des techniques et des ressources à bas prix. Même si la demande semble timide à première vue, une solide politique de l'offre se prépare.

Dit autrement, Washington se désengage de l'aide économique et environnementale au moment où les pays en développement doivent répondre à des besoins énergétiques en pleine croissance : le piège de la diplomatie fossile peut se refermer. ✎



## Transhumanisme et capitalisme

• VALENTIN LANUSSE-CAZALE •

Découpler ses capacités biologiques, éditer et transformer ses propres gènes pour augmenter considérablement sa durée de vie ou encore organiser la cohabitation avec une intelligence artificielle aussi performante (voire plus performante) que lui est désormais à la portée d'*homo sapiens*, ce qui inquiète considérablement les détracteurs du « transhumanisme » pour qui cette nouvelle humanité en gestation est un monstre qu'il faut empêcher d'advenir. Pourtant, ces évolutions radicales et extrêmement rapides bouleversent la société humaine et ses applications technologiques ouvrent la voie à une nouvelle révolution industrielle dont de puissantes firmes multinationales, dirigées

par de fervents transhumanistes, en sont les capitaines. Considérant la puissance économique de ces acteurs institutionnels, quelles sont les possibles conséquences de ces innovations pour l'économie mondiale ?

Tout d'abord, le mouvement transhumaniste visant à l'augmentation des capacités humaines n'est absolument pas homogène et est divisé en plusieurs courants. Certains sont partisans de l'augmentation des capacités biologiques humaines sans recourir à l'informatique en complément du corps humain, mais plutôt en accélérant « l'évolution naturelle » en manipulant le génome. Mais le courant transhumaniste le plus influent ac-

tuellement est celui favorable à l'intelligence artificielle, prisé par les entreprises multinationales avec les plus fortes capitalisations boursières et exploitant déjà les technologies NBIC. Par exemple, Alphabet dont la capitalisation boursière oscille aux alentours de 750 milliards de dollars possède non seulement Google qui exploite des logiciels et commercialise des objets connectés grâce à l'IA, mais aussi de nombreuses filiales spécialisées dans la médecine. Ainsi, les entreprises les plus innovantes sur le plan de l'IA sont aussi les plus en avance en terme de transhumanisme et étonnent par leurs objectifs parfois fous. L'entreprise SpaceX du milliardaire Elon Musk souhaite par exemple coloniser Mars et implanter des puces dans les cerveaux humains pour communiquer par télépathie. Ces projets fantasmagoriques sont rendus possibles financièrement par le soutien de la finance mondiale qui leur apporte massivement des capitaux. Les entreprises des GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft) se rapprochent chacune des 1 000 milliards de dollars de capitalisation boursière tandis que les BATX (Baidu, Alibaba, Tencent et Xiaomi) ont quasiment toutes largement dépassées la barre des 100 milliards de dollars.

L'IA que développent les géants du web américains et chinois est l'un des enjeux fondamentaux de l'économie des décennies à venir. En effet, actuellement les entreprises du numérique et de l'informatique ont mis au point une IA faible, c'est-à-dire une IA qui n'a pas conscience d'elle-même, incapable d'éprouver une émotion et dont la mission est d'effectuer une ou plusieurs capacités cognitives ciblées dans le but de réaliser des tâches précises. Bien qu'elle réalise ces tâches précises à merveille, l'IA faible est

encore loin de développer l'ensemble des capacités cognitives humaines simultanément et elle semblait destinée à remplacer des métiers généralement peu qualifiés. Néanmoins, le coût du travail des métiers peu qualifiés étant faible en comparaison du coût élevé des robots capables de les remplacer, il est désormais moins certain que l'IA se substitue à l'ensemble du travail humain peu qualifié à courte échéance. Au contraire, les emplois de qualification humaine intermédiaire voire forte - et donc au coût élevé - sont davantage susceptibles d'être remplacés à moyen terme par l'IA du fait de la concurrence entre le prix du travail et le prix du capital robotique.

### La singularité technologique aura lieu

Suite fantasmée d'une IA faible, l'éventuelle émergence d'une IA forte lors de ce que les amateurs de science-fiction appellent « la singularité technologique » est envisageable. Décrite dans les années 1990 par Vernor Vinge, cette singularité désigne ce moment où l'IA forte serait capable d'avoir conscience d'elle-même et ainsi s'ouvrirait une période où l'IA surpasserait l'intelligence humaine... Les répercussions d'une telle IA sont immenses et pour le moment difficilement décelables, et imposera au capital humain de devenir complémentaire de l'IA pour être économiquement compétitif. Il est urgent qu'un débat démocratique s'ouvre sur la question de l'IA et la place que l'humanité souhaite lui accorder. ✎

## Microcrédit : le revers de la médaille

• NICOLAS DE LAUBIER ET GEORGIA THEBAULT •

[Suite de la Une] banques refusent d'accorder des prêts aux ménages les plus démunis. Ces derniers disposent en effet de garanties et de revenus trop faibles pour être considérés comme solvables, particulièrement dans les pays en développement où poursuivre quelqu'un en justice pour non remboursement de prêt est fastidieux et coûteux. L'hypothèse est alors la suivante : privés d'accès au crédit, les ménages tombent dans une « trappe à pauvreté ». La jeune entrepreneuse ne peut créer son entreprise, le père de famille ne peut offrir des perspectives d'éducation adéquates aux capacités de ses enfants, et l'agriculteur étendre sa production à d'autres investissements plus profitables. Sans financement, les ménages ne peuvent élever leur niveau de vie. Cette segmentation du marché du crédit contraint alors les individus disposant le moins de ressources à avoir recours au marché informel (usurier, prêteur sur gage, propriétaires fonciers, etc.), contractant des crédits sur lesquels ils payent des taux d'intérêt bien plus élevés et ne disposent d'aucun recours légal en cas de litige.

Afin de pallier les défauts du marché du crédit traditionnel, des organismes de financement alternatif se sont constitués pour proposer des contrats innovants. L'un des aspects cruciaux du microcrédit est ainsi de substituer une garantie sociale à une garantie monétaire manquante. En d'autres termes, le microcrédit permet de réduire l'incertitude du côté des créanciers en s'assurant du remboursement des prêts par la contrainte sociale. Celle-ci prend souvent la forme d'une

responsabilité solidaire des emprunteurs. Par exemple, si mon voisin ne rembourse pas son prêt, je devrais le rembourser à sa place. Dans la plupart des institutions de microfinance, les individus membres du groupe se retrouvent toutes les semaines pour rembourser en public leur prêt. Outre l'objectif principal de lutte contre la pauvreté, le microcrédit s'est donné d'autres buts plus généraux d'amélioration des conditions de vie : émanciper les femmes, améliorer l'accès à l'éducation, renforcer le lien social, favoriser le partage de connaissance et de bonnes pratiques, etc. Ainsi, il a été souvent présenté comme un remède miracle aux différents maux touchant les classes populaires des pays en développement.

### La monnaie locale permet d'abord d'encourager la consommation locale

Le bilan est-il aussi positif qu'il n'y paraît ? Du point de vue des créanciers, le microcrédit est en effet un véritable succès : large participation et fort taux de remboursement, ce qui signifie des profits importants. Mais remplit-il réellement ses objectifs en termes de bien-être social ? Les dernières évaluations empiriques sont peu concluantes sur ces questions. Pour ce qui est de son objectif principal, donner accès au microcrédit semble avoir peu d'impact sur la sortie de la pauvreté et les conditions de vie des ménages bénéficiaires. Le microcrédit ne permettrait pas

non plus à ces individus de créer des entreprises rentables. Enfin, il est difficile de conclure quant à de réelles améliorations en termes d'éducation et de santé, sans parler de l'émancipation des femmes.

Comment expliquer ces résultats décevants ? Tout d'abord, les montants accordés sont trop faibles pour donner vie à des projets ambitieux et donc risqués. Devoir rembourser dès la première semaine, et cela de manière régulière (hebdomadaire ou mensuelle en général) empêchent les potentiels entrepreneurs d'investir dans des projets de long terme, souvent plus rentables. De ce fait, les clients de ces organismes ne connaissent pas d'augmentation significative de leurs revenus. L'impact sur la pauvreté en est d'autant plus réduit que les clients du microcrédit sont rarement les ménages les plus démunis, témoignant d'un faible impact distributif de cette politique. Qu'il soient rejetés par l'institution de microcrédit en elle-même, par leurs pairs ou qu'ils s'autocensurent, les ménages les plus pauvres sont sous-représentés parmi les clients des institutions de microfinance.

Ainsi, les institutions de microcrédit doivent composer avec les structures sociales locales. Les individus disposant de plus de capital social et de pouvoir au sein des communautés sont ceux qui bénéficient le plus de ces dispositifs. L'évaluation d'un projet de microcrédit en Thaïlande a notamment montré que les ménages les plus riches sont ceux qui avaient eu le plus accès au crédit et qui ont su tirer leur épingle du jeu. En ce sens, le microcrédit

exacerbe les inégalités préexistantes en termes de capital économique et social.

Au-delà des performances décevantes du microcrédit, les fondements mêmes de cette politique méritent d'être questionnés. Mettre en jeu le capital social des individus quand ils ne disposent pas de capital économique est pernicieux. L'incapacité à rembourser un prêt ne devrait pas impliquer l'exclusion sociale, renforçant, de fait, la ségrégation dont sont victimes ces individus. L'utilisation de la stigmatisation et de la surveillance entre voisins afin de rassurer les créanciers est dangereuse. Certaines expériences se sont ainsi montrées désastreuses sur le plan humain, en témoigne le suicide de groupes d'agriculteurs surendettés en Inde. De manière plus générale, l'idée que le crédit représente la meilleure arme pour sortir de la pauvreté est discutable. De même, au fond de chaque individu, ne se cache pas nécessairement un entrepreneur en puissance.

Enfin, il serait quelque peu naïf de penser que les politiques de développement peuvent toujours se permettre d'être rentables. Un projet avec un fort retour sur investissement est souvent risqué. Cela implique que certaines personnes seront contraintes de faire défaut. Rappelons simplement que ces individus payent déjà des taux d'intérêt élevés qui assurent les institutions de microcrédit contre le risque qu'ils représentent. Il serait légitime que les institutions financières soient prêtes à assumer ce risque. Si ce n'est un monstre, le microcrédit n'est ainsi pas un miracle pour autant. ✎



## Le Huitième jour de l'Homme : généalogie d'un péché original

• MAÏ HANDAL •

Demi-sphère bleue sur fond noir, les remous d'une mer virtuelle sur le sol obscur et le son apaisant et cyclique d'un ressac. Si l'on ose s'avancer sur cette eau immatérielle, on se trouve face à un dôme, haut d'un mètre vingt : une lumière bleue et translucide brille à l'intérieur. Derrière la vitrine de plexiglas s'agitent des souris fluorescentes parmi des plantes de la même teinte, et au milieu, un petit bassin laisse deviner des poissons lumineux. Ce dôme abrite un système écologique artificiel et bioluminescent entièrement isolé, peuplé de créatures transgéniques : la lumière fluorescente qu'elles émanent provient d'un gène de méduse. C'est le *Huitième Jour*.

### L'homme devient l'artisan des organismes qui composent le monde

Eduardo Kac nous présente ici, dans son installation de 2001 à l'Institut d'étude des arts de l'Arizona State University, comment l'homme crée au-delà des formes de vie naturelles. Artiste contemporain d'origine brésilienne, il a lui-même métamorphosé ces créatures pour en faire le noyau d'une nouvelle ère : celle de la vie transgénique. Son oeuvre la plus connue est sa lapine fluorescente Alba, appelée également GFP Bunny en 2000, à qui il a transféré le même gène de méduse. À partir du moment où l'homme maîtrise la génétique, il déjoue la nature, se joue de l'évolution, s'empare finalement de « *ce stupéfiant phénomène que nous appelons la vie* ». Ici, l'art ne se contente plus de représenter la vie, il la crée. Il ne s'agit plus d'imiter mais d'intégrer son oeuvre à l'organisation de l'univers. Ce bouleversement du rapport de l'homme à son oeuvre nous amène à nous demander jusqu'à quel point l'homme se fait aujourd'hui « *comme maître et possesseur de la nature* » ?

C'est peut-être le temps d'une utopie, le besoin de tendre vers une autre réalité face aux frustrations de l'homme moderne. Cette utopie prend forme dans la révolution de la génétique. Cette utopie est un corps que l'on maîtrise, que l'on transforme à sa guise, que l'on métamorphose en un geste démiurgique : l'homme devient l'artisan des organismes qui composent le monde. Eduardo Kac définit son oeuvre comme une manière de « *s'approprier et subvertir les technologies contemporaines* », faire des expériences scientifiques un objet esthétique. Selon lui, l'art transgénique est une « *nouvelle forme artistique utili-*

*sant légénie génétique afin de créer des êtres vivants uniques* ». Cette tendance de l'art contemporain qui mêle êtres transgéniques et objets technologiques (notamment des robots), encore très peu étudiée et connue aujourd'hui, pourrait être les premiers signes avant-gardistes d'une complexité nouvelle dans notre appréhension du monde : la contradiction entre la virtualisation extrême de notre quotidien et la soudaine prise de pouvoir vis-à-vis de la nature, la capacité de l'homme, par ces technologies, à s'emparer des corps au point de les métamorphoser. En opposition avec une société virtuelle placée sous le signe de la dématérialisation, le bio-art cherche à *re-matérialiser*.

L'originalité du bio-art est de considérer l'expérimentation biologique comme un espace de création artistique. Le statut de l'oeuvre devient confus lorsqu'il s'agit de cellules vivantes exposées pendant un certain temps dans un musée et qui ne cessent de croître pendant la durée de leur exposition, comme par exemple l'exposition *Sk-interfaces* de Jens Hauser en 2008 (Liverpool, Contemporary Art Center) qui met en scène des tissus biologiques et hybrides de sélection végétale et animale que l'artiste a lui-même sculptés. Le spectateur est alors confronté à l'étrangeté du phénomène de vie, qui s'incarne devant lui de façon entièrement artificielle.

Julia Reodica va bien plus loin en cultivant des hymens artificiels à partir de ses propres cellules vaginales qu'elle mélange à celle du rat. Cette pratique artistique extrêmement subversive dévoile les possibles dérives de la technologie en transformant directement le vivant pour créer des formes hybrides. Dans le projet de Julia Reodica, il s'agit de se « *revirginiser* » à l'infini en créant des hymens intacts : en se recréant indéfiniment à partir de ses propres cellules, l'artiste se décompose et se recompose comme pour lutter contre le temps de la matière, symboliquement contre la fin de l'innocence. Serait-ce possible d'atteindre par la matière issue de son propre corps une virginité symbolique nouvelle ? Cette pratique de l'art dérange, peut-être parce que l'Homme cherche alors à devenir sa propre origine, se cultive à partir de lui-même : dans un contexte de haute technologie, serions-nous arrivés au moment où la tour de Babel pénètre le ciel, où l'homme s'approprie Dieu par sa soif de savoir et accomplit ainsi le sacrilège du péché originel ?

Encore peu pratiqué, le bio-art se définit par des modifications génétiques ou des productions de tissus vivants, c'est-à-dire qu'il

Suite de l'article page 12



## Le Golem et l'éprouvette

• BENJAMIN TERRIS •

L'eugénisme est la manipulation du matériel génétique d'une espèce, dans le but d'obtenir certaines caractéristiques chez les générations futures. Si de Pygmalion à Frankenstein, le rêve de la création d'un être humain parfait n'est pas nouveau, les technologies à notre disposition le sont, et les connaissances en génétique ont fait des avancées fulgurantes dans la dernière décennie. Quelles questions soulève cet immense pouvoir, moins d'un siècle après les exactions commises par le régime nazi au nom de l'eugénisme ?

L'ADN est une longue molécule constituée de différents blocs dont l'agencement détermine de nombreuses caractéristiques physiques chez celui qui la porte : la couleur des yeux ou la taille des oreilles, ainsi que certaines déficiences héréditaires, y sont par exemple définies. Nous sommes aujourd'hui capables de séquencer le génome à moindre coût, c'est-à-dire de lire l'intégralité de la suite de blocs qui constitue l'ADN d'un individu, mais aussi de le manipuler sans limite, en particulier de le modifier bloc par bloc ou de le répliquer en masse.

### Où placer les limites des caractéristiques pouvant être recherchées ?

Ces techniques très puissantes nous livrent le pouvoir presque divin de modeler le vivant à notre gré. Il n'a pas fallu attendre la découverte de la génétique pour imaginer transformer l'humain : Platon, dans la *République*, propose de contrôler les procréations, pour que les *sujets d'élite* se reproduisent plus fréquemment que les *sujets médiocres*. Ce sont les bases de l'eugénisme. On voit ici à la fois son principal moyen et le principal problème qui en découle : pendant deux millénaires, le seul outil pour manipuler le génome est la sélection artificielle, c'est-à-dire le choix de parents disposant de certaines caractéristiques dans le but de retrouver celles-ci chez leur progéniture. Cette technique a par exemple été longtemps utilisée avec beaucoup de succès dans l'élevage et l'agriculture. Si une telle sélection ne pose pas de problème lorsqu'il s'agit de choisir les épis de blé les plus gros, l'appliquer à l'être humain est tout à fait différent : on voit difficilement comment sélectionner des *sujets d'élite* dans une population, sans soulever un grand nombre de questions sociales. L'eugénisme mène-t-il inévitablement à des mesures non éthiques ? C'est peut-être ce qu'un bref historique semble suggérer.

La première mesure eugéniste dont on ait trace date du Concile d'Agde de 506, dans laquelle le mariage entre cousins - bien qu'autorisé aujourd'hui en France - a été déclaré illégal, pour tenter de lutter contre les déficiences liées à la consanguinité. C'est cependant au cours du XXe siècle qu'ont été appliquées la plupart des lois eugénistes. Celles-ci peuvent prendre plusieurs formes, entre autres le contrôle du nombre de naissances, la restriction des mariages autorisés, la stérilisation, l'avortement ou les grossesses encouragées ou forcées... Aucune de ces pratiques n'est bien sûr admissible, quel que soit le but recherché en les appliquant. Poussées à l'extrême, elles ont même conduit le régime nazi à tenter de faire disparaître les Juifs, les Tziganes, les homosexuels et les personnes handicapées de l'espèce humaine.

Aujourd'hui, les questions soulevées sont différentes. Les problèmes évoqués précédemment avaient trait à l'application de ces mesures, qui passaient nécessairement par une sélection de géniteurs présentant certaines caractéristiques, et donc par des pratiques inadmissibles. Les nouvelles capacités techniques dont on dispose en

génétique permettent de se libérer des contraintes de sélection artificielle : puisqu'on peut manipuler directement la molécule d'ADN, il est possible d'éviter de faire face aux problèmes dus au choix des individus reproducteurs. Certaines questions subsistent, et de nouvelles apparaissent, à la fois éthiques et sociales. Nous en distinguons principalement deux.

La première concerne le choix des caractéristiques désirables : puisque le but de cette technologie est de manipuler le génome pour transformer l'humain, comment choisir les modifications à appliquer ? Où placer les limites des caractéristiques pouvant être recherchées ? En l'absence de réglementation, on assiste à des excès : le carlin, un chien au visage écrasé, est le résultat de siècles de sélection artificielle, et son museau est aujourd'hui si déformé que la plupart des représentants de cette race souffrent d'insuffisances respiratoires. Il est nécessaire de décider s'il est acceptable de sélectionner des caractéristiques par goût, comme dans le cas du carlin, ou si seules celles qui corrigent une affection pathologique sont admissibles.

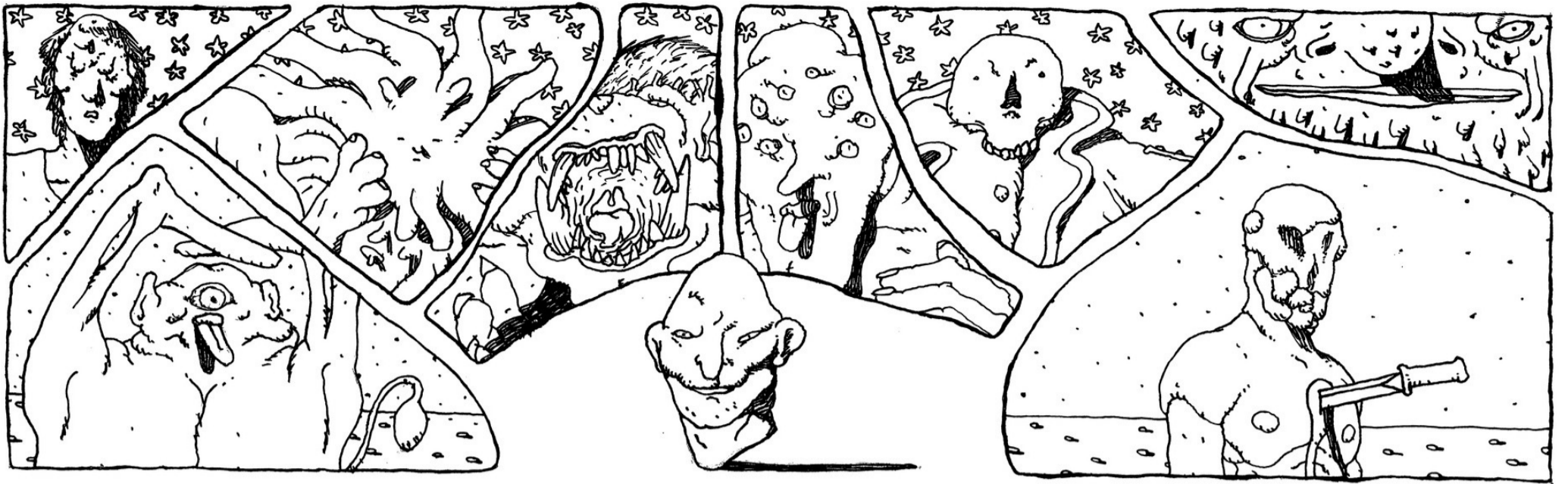
Le second problème porte sur l'intégration sociale d'une telle technologie. Comment faire pour permettre au plus grand nombre d'utiliser ces techniques ? Dans une société où seule une partie de la population en bénéficierait, comment éviter de discriminer ou stigmatiser ceux qui n'y ont pas accès ? Comment s'assurer de la conservation de la diversité des caractères humains, et comment éviter une uniformisation des génomes ? En plus du préjudice culturel évident, une uniformisation du patrimoine génétique met en danger l'espèce humaine entière : plus le génome entre individus est similaire, moins l'espèce est résistante à certaines pathologies. Par exemple, les éléphants de mer sont aujourd'hui très vulnérables, car après avoir presque disparu à la fin du XIXe siècle, seule une petite partie de la population a permis à l'espèce de croître à nouveau, mais avec un patrimoine génétique réduit à celui des seuls individus qui avaient survécu.

### Comment s'assurer de la conservation de la diversité des caractères humains ?

On est souvent prévenu contre l'eugénisme, grâce notamment au souvenir de la seconde guerre mondiale. Cependant, il faut être conscient des nouvelles formes qu'il prend et des nouveaux problèmes qu'il pose, et se souvenir en particulier qu'on le met aujourd'hui en pratique : à l'issue du diagnostic prénatal - au cours duquel on peut détecter au début de la grossesse des pathologies chez le fœtus -, le choix de l'avortement est laissé au parent. C'est un cas d'eugénisme libéral : le choix est laissé à l'individu et pas à une structure étatique. Autre exemple : en 2016 est né au Royaume-Uni le premier enfant dont le génome est issu de trois parents. Une partie de son matériel génétique, l'ADN mitochondrial, vient d'un donneur extérieur. Cette opération a été acceptée après la mort de deux enfants précédents, à cause de pathologies dues à un ADN mitochondrial endommagé chez la mère.

La découverte de la technique permettant l'édition de l'ADN à volonté, qui a suivi les études faites sur le CRISPR-Cas9, ne date que de 2013 : c'est une science excessivement jeune, qui nous ouvre un champ de possibilités démesuré, mais qui soulève aussi des problèmes majeurs. Il est très probable que cette technologie soit un jour utilisée pour modifier l'ADN humain ; il est en tous cas urgent de répondre aux nouvelles questions qu'elle a fait naître, puisque nous avons déjà les capacités de la mettre en pratique.





## En corps éloquent

*Je n'ai rien jeté. Je n'ai rien déplacé non plus. J'ai respecté chacune de tes dispositions. L'emplacement des meubles, l'ordre des objets, les livres, les vêtements, les flacons, les factures. Je monte la garde des vide-poches et des cendriers pour ne pas en perdre un mégot.*

• MARTA DI TURRE-BELLEBON •

J'ai vite compris qu'ils devraient bien vouloir me dire quelque chose, si seulement je trouvais le bon sens. J'étudie, depuis, je reconstruis, suivant l'agencement épars des choses, tel que tu me l'as laissé. Quand je t'ai retrouvé allongé dans la chambre funéraire, blême et creusé, je me suis dit : « voilà la dernière fois que je te vois ». Nous étions seuls tous les deux, et j'ai parlé. Depuis les limbes dans lesquels toi, corps encore, étais engagé, je me suis sentie écoutée. Enveloppe de chair, sans aucun doute, ton corps portait les signes de ton dernier instant vécu. Mais par ton nez aiguë, par ton costume, par la coupe de ta barbe, par tes boutons de manchette en nacre, par tes chaussures en cuir, tu étais plus austère que jamais. Ce que, de nouveau, je devinais de toi, ce ne sont que les objets qui ont pu me le dire. Tu me les as tous légués, d'ailleurs. Tous, sauf la nue propriété. Je trouve ça criant, quand je fais crisser le parquet sous le poids de mes pas. Je me fais saigner les pieds à tourner en rond sur les planches. « Faut pas chercher à comprendre », a récité le défilé de parents, proches, éloignés, de frères, de sœurs, de voisins, de fleurs, un notaire, de collègues architectes, d'amis, d'amants, un croque-mort enfin, puis plus personne. Ils finissent tous par se taire. Il t'a aimé, mais qu'est-ce que tu racontes. Mais ils ne sont plus là pour le répéter. Les gens t'abandonnent, tu avais l'habitude de le dire. Ils disparaissent. La vie continue. Tu m'as donné les planchers et laissé le champ libre : en avant toute.

Je te sens toujours présent de par l'envers des choses. Je mets tes lunettes, parfois. Je n'y vois rien, mais les verres m'instruisent sur tes vues. J'ai étudié le plafond de ton côté du lit, les irrégularités des murs de la chambre, les fentes, les taches, les coups de pinceau. En filigrane tu apparais, génie des lieux, âme trémulante, toi qui animes l'espace comme il t'animait. Chaque trace est un indice de désir figé dans les choses ; leur agencement, leur forme, leur angle, tous parleront : ils connaissent les raisons de ton passage. Les cendriers et les presse-papier meurent d'envie de te raconter. Les escaliers te portent en triomphe, les cravates sont toujours pendues à ton cou ; tout de toi t'idolâtre. Les verres te portent aux lèvres, et même la grande glace du salon

ne contient que toi dans son reflet. En même temps, c'est toi qui leur as donné vie.

Pourquoi ce tableau-ci et pas un autre ? Pourquoi ici et pas autre part ? Pourquoi Mannoni sur le Kadra et le Kadra sur le de Luca dans la pile, et pas autrement ? Il y a dans l'ordre des choses la trace de celui qui en a disposé ; alors, j'observe tes choix, je lis les livres sur les étagères progressivement, je bois les bouteilles alignées en partant du fond, je préserve la série de suspension des chemises, l'emboîtement des pilules dans le semainier et la disposition des sous-vêtements que je porte pour être un peu toi, toujours un peu toi. Je te feuillette, fébrile, je te passe en revue. Je ne peux quand même pas te jeter. Je t'ai tout entier entre les mains mais je continue à t'accumuler. Tu fais des caisses et des caisses, des hangars et la totalité de mon espace mental. Dans mes oreilles siffle ton appareil acoustique, gêné par quelque mèche, je me glisse en toi ; par tes pas – sept jusqu'à la fenêtre, trois jusqu'à l'armoire, par tes gestes – tirer les rideaux, il pleut. Drôles d'accoutrements parfois, je dois dire : Elton John–Chekov–Pinot gris–chemise bleue–chaussettes rayées, alors qu'il fait beau. Mais j'exécute en séquence, cherchant à te comprendre. Je prends des notes, je calcule aussi les possibilités combinatoires des ensembles que tu me dictes chaque jour. Plus probable, moins probable, ces preuves d'une singularité qui est la tienne. J'ai tout photographié, au cas où l'on viendrait te déranger. Je me dis que si je connaissais l'emplacement précis de chacun de tes objets et leurs attributs, alors je pourrais retracer la direction de tes regards et, suivant leur fréquence et leur intensité, retrouver ce qui t'a mû. Tout le donné est là, j'ai tout en main, absolument tout. Et parfois, parfois se dégage de ces montagnes d'affaires un espace, un esprit subtil, le démon de la place par lequel je te sens présent. Puis tu tires un coup sec et je retombe la mâchoire au sol qui se dérobe et le temps que je me relève, te voilà disparu.

Alors, j'interagis avec tes dispositions, faute de – que dis-je exactement ? J'ai toujours répondu à ta voix, à tes gestes, et cherché à deviner tes attentes et tes impressions. Rien n'a changé. Au contraire, plus je te cherche, plus mon amour est

pur. Je ne t'ai jamais aussi bien aimé que les doigts enfoncés dans le trou du cul de ta mort. Je ne pourrais pas t'en vouloir, tu sais. Je ne peux quand même pas te jeter. Je te tiens au creux de ma main et je te pardonne. Je resserre nos liens au fil des traces que je n'ai de cesse de nouer. Du ruban d'un album au cordon des rideaux, jusqu'à l'enchaînement d'une phrase ; je tresse, je t'échafaude et je me pends dans ce réticule. Parfois le doute me saisit de n'avoir pas fait les bons rapprochements et de m'être trompée de ficelle ou de nœud, mais de toute manière, depuis que tu es mort, je note tout ce à quoi j'ai touché. J'en ai des paquets, moi aussi, des cahiers entiers de diagrammes et de flèches au cas où il faudrait tout remettre à plat. Mais je suis bonne maintenant. J'habite, dans la foulée des jambes, et dans l'étreinte des bras. Voilà que je retrouve une caresse dans le calque d'un gant, l'accolade d'une manche de blouson, le hochement du tour de tête d'un chapeau taille 56, me voici invitée à la table 80x120 pour 75 centimètres de hauteur, température 19.5°, ça baisse la nuit mais jamais plus de quatre décigrades, et je me lave les mains à l'eau chaude au savon Ph5 dont l'acidité m'a desséché la peau, mais cela ne m'a pas semblé vrai qu'enfin tu l'écailles, ma peau. C'est comme si tu m'avais couverte de caresses.

Une vie à dessiner des espaces, des maquettes et des plans, une vie à tracer des lignes pour héberger les vies des autres. Et si peu de place pour moi, et à la surface seulement, puis un peu pour elle et tout le reste pour toi. Je me cherche et je la trouve, encore elle, par le scintillement d'un bijou. Son bijou à elle, je ne le porterai pas, je l'observe. Il est laid, je me demande ce qu'on pourrait bien lui trouver. Tu l'avais choisi, ou bien s'est-il resserré autour de ton doigt ? C'est un faux d'ailleurs et c'est rassurant que tu n'aies rien pu lui donner de mieux. Qu'importe, elle n'est plus là. J'ai tes notes, je m'y fais de la place. Je peux étendre mes jambes maintenant. Je les classe, je les trie. Je fais ma niche, c'est comme un foyer en carton. Si tu me laisses ici je sors les braises, je fous le feu et tu disparais. Tais-toi. C'est moi qui parle, là. Efface-toi, un peu, de temps en temps, bon dieu, t'es pesant, tu prends toute la place. Aussi tu ressurgis, dans les mots et dans mes gestes, quand j'allume la lumière et retrouve dans les contours les reliefs et les couleurs ; je te per-

çois par l'emplacement, génie, que je vois de ton regard.

Ce à quoi je n'ai pas accès, je l'imagine alors que j'attends patiemment que me pousse ta barbe. Je ne me sens jamais seuls. Qui était là quand tu es mort ? L'oreiller se tait. Il aurait fallu qu'on enregistre, qu'on filme, pour savoir. En fait, je crois, je me serais vue me regarder d'un œil torve, mourant. Quand je sors, parfois, et que ton odeur me saisit en rentrant, je ferme vite la porte et te protège des regards. C'est l'odeur de bois, de désinfectant et de tapisserie – je tire les rideaux, il fait beau, pour que les couleurs ne s'estompent pas au soleil.

Dans la pénombre, je humes ta présence à mes côtés, en moi. Je tousses de ta toux, et ainsi de ta respiration rauque, que j'apaise avec le peu d'oxygène que l'on continue de livrer chaque semaine. Tant qu'il y aura des prescriptions je sentirai l'effet des médicaments sur mon corps alité. Je ne t'ai jamais aussi bien aimé, tu sais, que maintenant que je sens la violence des odeurs, l'amertume du café, les lumières. Quand ces éléments te fatiguent – car c'est toujours de circonstances qu'il s'agit – je m'épuise aussi. Je m'étends et le coussin est ta main sur ma nuque qui me confortes. La chaleur de ta veste, ton chauffage, me soulagent alors que je t'attends, haletant.

Et quand ta silhouette enfin se découpe en clair, c'est la mienne que je vois dans le miroir. Je tressailles, grand et vouté ; je ne m'attendais pas à te voir, je pensais que nous étions seuls. Si tu regardes mieux, il n'y a personne et je me rends bien compte que je me terrorise la nuit, quand je te balade dans l'appartement sombre alors que je somnoles, que j'hallucines le contact de mes mains d'étrangleuse gantée, que je m'entend parler à la cuisine si fort que tu n'arrive pas à prendre sommeil. Qui parle ? Pourquoi gueule-t-elle ? Elle ne pourrait pas se laisser crever ? Je me suis réveillé en apnée quand je t'ai coupé l'oxygène. J'ai froid, j'avais refroidi. Depuis, je m'essouffles quand tu m'attends. Je me dégonfles. Je regardes passer le temps quand je te réveilles, mais il fait noir et tu ne pourras pas deviner l'heure qu'il est. Où suis-je ? Tu tends la main et te retrouve, heureusement. Si je te laisse, je fous le feu et je disparais. Mais je sais que jamais je ne me laisseras seuls, tu me connais.

## Heathcliff, une étude en noir

*Avec Les Hauts de Hurlevent, Emily Brontë a offert à des générations de lecteurs matière à s'émouvoir, à s'épouvanter, mais aussi à s'écheveler sur le mystère d'un personnage inhumain, dont la violence laisse méditatif.*

• JOHANNA KOYANVALE TORMO •

Apatrie anonyme et sans origines, Heathcliff combine à lui seul les étiquettes d'étranger et de paria. Dès le début du roman il est associé aux figures monstrueuses du vampire, du goblin, de la goule, et plus largement du voyou et du scélérat. Dans la société rare et bien ordonnée des environs de Gimmerton, Heathcliff doit endosser le rôle pénible de l'Étranger, qui est immanquablement l'incarnation du Mal. Il est méprisé depuis son plus jeune âge pour son apparence physique à laquelle on associe les caractéristiques morales que l'on pense correspondre, c'est-à-dire le vice et la corruption. Un épisode en particulier nous éclaire sur cette monstruosité construite et inventée. Alors que leurs jeux d'enfants les mènent au-delà du portail de Thrushcross Grange, Catherine et Heathcliff sont attaqués par le cerbère du domaine, un bien-nommé Skulker (« le rôdeur »). Heathcliff s'en sort presque indemne, mais la fillette intrépide est mordue jusqu'au sang. Alors qu'elle est portée à l'intérieur pour être soignée, la vue de son compagnon saisit toute la famille de dégoût et de crainte. Exposé aux regards hostiles d'un public qui le scrute comme une bête de foire, Heathcliff est contraint d'endurer une humiliation cuisante. La violence sans comparaison de cette expérience pour l'enfant qu'il est encore s'inscrit dans les temps forts de sa genèse en tant qu'être maléfique. Sa perception de lui-même est informée par les discours haineux des autres, qui lui apprennent à considérer le monde comme un lieu inhospitalier et indésirable. Il se constitue en étranger et en monstre dans le regard et dans la bouche de son entourage. Tout un ordre social légitime l'assemblée ainsi réunie, et lui donne le droit tacite de traiter Heathcliff en inférieur. Nulle surprise, par conséquent, à ce que Heathcliff ne parvienne jamais à s'intégrer selon un principe de légitimité et de bon droit. Son ascension est forcément hors-système, et il fait de cette fatalité sa vocation, en aspirant à persévérer dans ce qui fait sa marginalité : une sauvagerie et une malignité fantasmatiques par des préjugés xénophobes et une hiérarchie sociale rigide.

Revenu d'un long voyage, Heathcliff a fait fortune de façon suspecte et apporte avec sa venue une aura de désastre, qui fait frissonner les deux familles des Hauts et de la Grange. Le *topos* qui nous intéresse le plus ici est l'intrusion d'un élément étrange et inquiétant au sein d'une société ordonnée. Heathcliff est « étrange » par essence, il réunit la double qualité, propre au monstre, d'anormalité et de répulsion.

### Le Mal d'Heathcliff s'ancre dans la monstruosité morale de son milieu

Il est possible de lire la monstruosité de Heathcliff sous une lumière différente, et de la comprendre à l'aune de la persécution dont il a été l'objet. Un enfant devient ce que son environnement fait de lui, et ses réactions tiennent autant d'un déterminisme indénié que d'un libre arbitre insaisissable. Heathcliff n'est pas un enfant souriant et affable, mais il n'en est pas pour autant un monstre de méchanceté. La plupart du temps, il est taciturne et ne se déride qu'en présence de Catherine, avec qui il est en empathie complète. Mais quand la mort de son protecteur le laisse livré à lui-même, un changement profond s'opère. Contraint à s'abaisser en deçà de sa condition initiale, il cède à l'avalissement programmé par Hindley, le fils aîné nouvellement en charge de la maisonnée qui le prive d'éducation et le condamne à des travaux de ferme. Les conséquences de ce traitement ne se font pas attendre : « Sa réserve naturelle s'exacerba en un excès de morosité antipathique proche de la débilité, et il semblait prendre un sombre plaisir à susciter l'aversion de ses rares connaissances plutôt que leur estime ». Heathcliff est donc aussi la créature de Hindley, qui fait de lui un monstre en coupant court à la formation qui devait lui permettre de devenir l'égal des autres garçons du comté. S'il y a un monstre, c'est parce qu'il y a une déformation, interruption d'une croissance et violence exercée pour inverser ce processus de façon non naturelle (sur-naturelle ?). Ainsi, notre héros problématique est une victime avant d'être un bourreau, et les racines du Mal dont il est le bras se trouvent dans une autre monstruosité ; celle, morale, de son milieu.

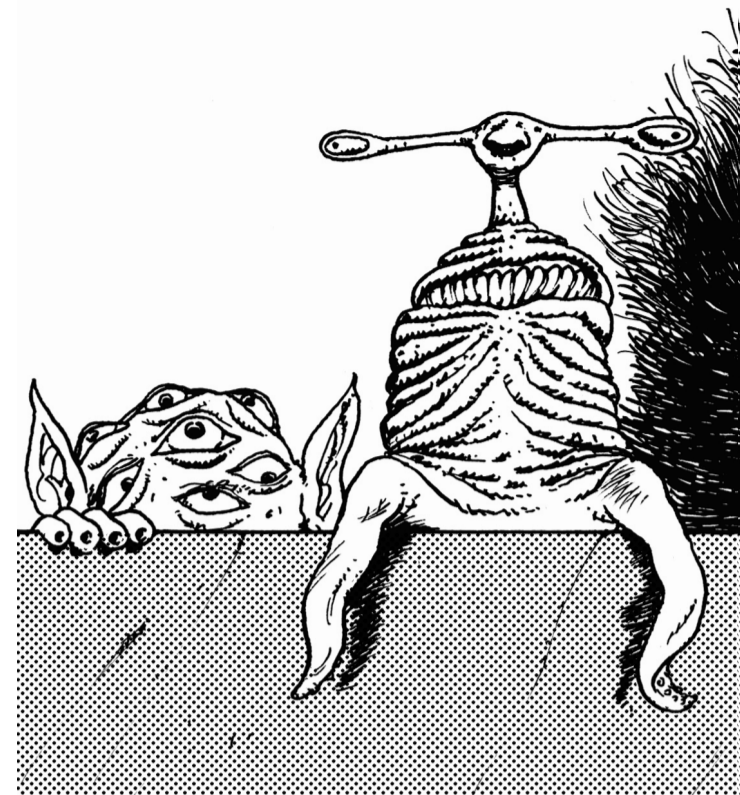
La deuxième métamorphose de Heathcliff se produit hors champ : on ne peut que rêver sur les trois ans qu'il passa loin des Hauts. Son retour inattendu fait l'impression d'une apparition aux personnages qui peinent à le reconnaître. Pendant son absence, il est parvenu à inverser le processus enclenché par Hindley, et est devenu semblable en tout point à un homme res-

pectable et distingué. Le désordre induit par sa présence prend la forme d'un débordement de violence et d'un acharnement à faire du mal à ceux qui lui en ont fait. Le geste de Heathcliff est donc l'accomplissement d'une promesse de revanche avec une prédilection pour la domination et la destruction, auxquelles il aspire comme à des absolus jamais atteints. Il y met d'autant plus de fougue que la seule chose qui le retenait à l'humanité, son amour passionnel pour Catherine, est rapidement privé de son objet. Sa brutalité est constamment rappelée, et il se pare de sa violence comme d'un attribut qu'il assume et revendique. On le prend par exemple à rêver sur les traitements qu'il pourrait infliger à sa future épouse : « [...] Le plus souvent, je peindrais sur [le] blanc [du visage] les couleurs de l'arc-en-ciel, et un jour sur deux je changerais le bleu des yeux en noir, car leur ressemblance avec ceux de Linton est détestable ». Le calme dans lequel il profère ce fantasme ignoble provoque un sentiment de malaise. Heathcliff se situe à mi-chemin entre deux types de monstres, la bête et le fou, ou bien le psychopathe. Comme chez certains psychopathes, les dysfonctionnements de son esprit s'ancrent dans une enveloppe de normalité qui lui permet de donner le change en société.

### La narration concourt à réduire son quotient émotionnel

Malgré sa perfidie, Heathcliff reste un opprimé comme tant d'autres, qui n'est pas parvenu à dépasser les frustrations et la douleur causées par la haine et l'exclusion. L'orientation de l'empathie du lecteur pose néanmoins la question de l'intention d'Emily Brontë. En effet, si Heathcliff devient un monstre de rage et de ressentiment, il est la première victime du roman, un statut qui est occulté à la fois par les préjugés qui lui sont constamment associés et par la démesure de sa vengeance, qui interdit la moindre esquisse de compassion. Mais comment le public de l'époque a-t-il lu ce choix qui aujourd'hui peut faire grincer des dents ? Dans un contexte où l'appartenance était une valeur souveraine, quel regard était porté sur un personnage en qui tout était, et demeure, un défi à cette notion ? Ce n'est pas Heathcliff lui-même qui, la plupart du temps, raconte sa propre histoire, bien que quelques passages dialogués où il parle directement révèlent de façon correcte la teneur de ses sentiments. Mais il n'est pas le narrateur principal, et ce sont les récits de Nelly, les commentaires de Mr. Lockwood, et dans une moindre mesure les rapports d'Isabella qui influencent de façon décisive l'opinion du lecteur à son égard. Son ethos de monstre est construit sur un point aveugle : si rien ne peut excuser les dimensions que prend sa violence, la narration semble en occulter à dessein la partie des raisons profondes, qui pourraient permettre de mieux la comprendre. Il semble que la démarche empathique soit sabotée intentionnellement, tant chaque ouverture où pourrait germer une connexion au personnage est vite neutralisée. Pourquoi Heathcliff ne semble-t-il pas développer de tendresse pour Mr Earnshaw qui le chérit sincèrement ? Pourquoi n'est-il pas fait mention des larmes qu'il a peut-être versées à sa mort ? Tout concourt à réduire son quotient émotionnel à une monomanie : sa passion réciproque et morbide pour Catherine, qui, jointe aux humiliations de son enfance, forme les deux motifs de son désir irrépressible de vengeance.

Une distance infranchissable sépare Heathcliff de toute possibilité de résilience. Son destin est scellé par son choix de persévérer jusqu'à l'épuisement de tout désir dans la persécution de ses ennemis, dont on oublie presque les fautes. Le handicap réel qu'est sa différence n'est que le point de départ d'une marginalisation qu'il se chargera lui-même de pousser à son point culminant, puisqu'il ne veut même plus s'intégrer. L'idée de se fondre dans le moule qui l'a disqualifié depuis l'enfance lui est insupportable, et il rejette à son tour l'ensemble des principes à la lumière desquels il a été jugé, tout en gardant à l'esprit la nécessité de s'en servir pour obtenir réparation. Bien qu'il soit parvenu à se rendre maître des Hauts de Hurlevent et de Thrushcross Grange, il ne souhaite nullement désigner un héritier pour faire perdurer sa possession. Il n'aspire qu'à une dissolution totale de lui-même et du monde, chose partiellement impossible mais qui reste sa ligne d'horizon. S'inscrivant radicalement à rebours non seulement de la société mais de l'instinct de conservation, Heathcliff est un électron libre dont l'errance se solde par une fin tragique. ✎



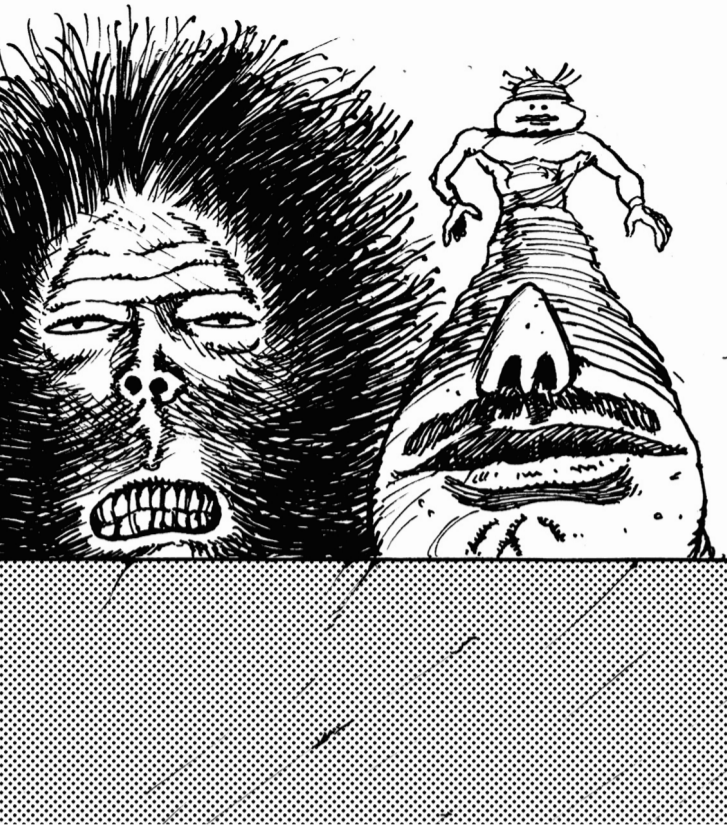
## Je est un alien. Freaks

• ARTHUR

[Suite de la Une] la loi ». Foucault insiste sur ce point : « 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. [...] Le monstre est donc référé à ce qu'on pourrait appeler, d'une façon générale, la cadre des pouvoirs politico-judiciaires. » Le dispositif scénique des sideshows est celui d'une simple monstration, puisque c'est « dans son existence même » que le *freak* déroge aux lois de la nature et de la société. Si ces spectacles ont quelque chose de sulfureux, ils restent peu contestataires, même si le *freak* met en question la notion de communauté. Comme individu, il doit susciter une identification, même dérangeante. Dans le film *Freaks*, le vrai monstre n'est ni difforme, ni amputé : le vrai monstre, vraiment inhumain, c'est la beauté qui joue Cléopâtre et qui hurle aux anormaux « *I will never be one of you* ». La confrontation à un *freak* doit être la confrontation à un double, la reconnaissance de ce qu'il y a de *freakish* en soi-même, et la prise de conscience que ce ne sont que les hasards de l'existence, les arbitrages sociaux et un certain dispositif de mise en scène qui nous empêchent d'être à sa place. Cléopâtre l'apprendra, un peu tard...

### Le freak déroge aux lois de la nature et de la société

Dans les États-Unis des années 1960, le terme *freak* désigne un marginal ou un drogué. Des artistes contestataires s'en emparent alors pour se qualifier eux-mêmes, et opèrent un retournement du stigmaté : ils s'affichent ouvertement comme marginaux, drogués, et « monstres de foire ». Les scénographies d'Alice Cooper évoquent les sideshows. Le groupe de Frank Zappa s'appelle *The Mothers of Invention* (*Mothers* pour *Motherfuckers*). D'autres formations qui apparaissent à la même époque s'appellent *The Deviants*, *The Barbarians*, *The Trashmen*, *The Stooges*. L'insulte, la catégorisation par l'idéologie dominante, devient un titre de noblesse, et un cri de ralliement politique. Le nom du groupe de Zappa trouve un écho dans celui du collectif anarchiste *Up Against the Wall Motherfucker*, abrégé *The Motherfuckers*, gang de rue qui se baptise par une interjection policière. Dans un des ses communiqués, la *Weather Underground Organization*, groupe d'action anti-impérialiste, anti-raciste et révolutionnaire, déclare « *Freaks are revolutionaries and revolutionaries are freaks* ». Plus que jamais, le « *freak* » est un hors-la-loi, au sens fort et dans tous les sens du terme. La subversion de la norme sociale passe alors par une mise en scène de soi comme monstre et, parallèlement, l'imaginaire



## David Cronenberg: une faille dans le corps

*Coupés, perforés, mutilés, les êtres monstrueux de David Cronenberg sont des corps ouverts, et le motif de l'orifice est omniprésent dans ses films. Ouvrir la chair n'est pas un acte vain relevant d'un goût pervers pour l'horreur, il recouvre plusieurs significations.*

• LÉONE MÉTAYER •

En se débarrassant de la barrière de la peau, Cronenberg se débarrasse de celle du visible. Créer une faille dans le corps donne accès à un monde invisible. Si l'on en croit les mots de Didi-Huberman dans *L'image ouverte*, ouvrir, c'est « l'acte d'écarter ce qui, jusque-là, empêchait de voir ». Le cinéma de Cronenberg est un cinéma qui donne à voir tout ce qui demeure habituellement un mystère pour l'être humain, quitte à provoquer le dégoût et la répulsion. Boyaux, sang, os, nerfs... Dans une scène de *Frissons* (1975), l'estomac de Nick Tudor, mort d'un virus, se détache du corps et attaque violemment le visage d'un médecin. Dans *La Mouche* (1987), Seth Brundle brise l'os de son adversaire lors d'un bras de fer, perçant alors sa peau. La monstruosité est le moyen qu'a choisi Cronenberg pour représenter le corps hors de son territoire, pour franchir des seuils de représentation et donc amorcer de nouvelles images.

Le film *Crash*, par exemple, met en scène une constante recherche de plaisirs *a priori* interdits et immoraux (relations homosexuelles, masturbation, échangisme, prostitution, adultère). Cronenberg explore surtout les sentiers inconnus d'une nouvelle sexualité : les personnages trouvent leur plaisir grâce à l'accident routier. Le métal cabossé de l'engin motorisé se confond à la chair blessée, notamment lorsque James caresse de manière explicitement sensuelle la « plaie » d'une voiture qui vient de subir une collision. Cette quête éfrénée d'absolu qui anime les protagonistes de Cronenberg les font basculer dans le champ de l'obscène. Quand l'intégrité du corps est bouleversée, les règles conventionnelles qui l'accompagnaient volent aussi en éclat. C'est donc en s'intéressant à la dimension mouvante du corps que Cronenberg met à l'oeuvre ce pouvoir subversif de la chair.

Si la métamorphose est vécue telle une étape intermédiaire vers un autre statut, ouvrir la chair est une manière de libérer les potentialités inexplorées de l'humain. Se déchirer, c'est exister autrement, partir à la quête d'une nouvelle identité, et plus précisément celle de l'homme-machine. Dans *Videodrome* (1984), Max Renn, qui dirige une petite chaîne de télévision locale, découvre un programme clandestin où se déroule de violentes scènes pornographiques. Il comprend peu à peu que ces vidéos sont produites et diffusées par un certain O'Blivion dont le but est d'asservir les esprits par le biais d'images. À force de regarder ce programme, il est envahi par des hallucinations et une large fente verticale apparaît sur son torse. Il devient une sorte d'homme-magnétoscope. Une seule solution lui semble possible : mettre un terme à son existence pour laisser place à la « new flesh ». Ce concept de « nouvelle chair » permet de déployer les forces que l'homme recèle en lui-même et l'orifice devient indispensable à ce processus. Serge Grünberg, spécialiste de Cronenberg, explique que cette mutation physiologique de l'Homme par le biais des images et des ondes n'est pas vaine et superficielle, que « les corps sont irrésistiblement attirés par le surhumain et en particulier par le devenir-machine » (David Cronenberg, 2002). Dans l'univers cronenbergien la monstruosité est le moyen d'atteindre un stade supérieur de l'humanité.

### Il faudrait autoriser l'intérieur à devenir extérieur

Constater que nous pouvons changer en ouvrant notre corps signale qu'il y a certainement en notre for intérieur quelque chose à libérer. La peau est précisément cette enveloppe protectrice, qui cloisonne, qui étouffe. Il faudrait autoriser l'intérieur à devenir extérieur, voilà ce que cherche à faire Cronenberg dans la plupart de ses films. Dans *A Dangerous Method* (2011), il parvient à le faire sans avoir recours à une ouverture explicite de la chair. À l'époque des prémisses de la psychanalyse, Sabina Spielrein, une jeune femme hystérique, consulte le jeune psychiatre Carl Gustav Jung. Lors d'une séance, les bras de Sabina s'agitent et se tordent, ses yeux apeurés s'écarquillent, sa mâchoire fait d'étranges mouvements en avant comme si elle cherchait à s'extirper du visage... Comme si l'âme en souffrance du personnage - battu par son père dans son enfance - ne demandait qu'à aller au-delà des frontières de la peau pour survivre. Peut-être que la libération de l'inconscient doit aussi passer par une libération du corps, en créant une ouverture qui permettrait à la maladie de s'échapper. Cronenberg parvient ici à donner une image du passage de l'inconscient au conscient et donc de l'intérieur à l'extérieur, de l'invisible au visible.

Georges Bataille écrit dans *L'expérience intérieure* (1943) : « Ce qu'on appelle un être n'est jamais simple, et s'il a seul l'unité durable, il ne la possède qu'imparfaitement : elle est travaillée par sa profonde division intérieure, elle demeure mal fermée et, en certains points, attaquable du dehors ». Finalement, que le corps soit ouvert ou non, le simple fait d'être animé par une énergie intérieure nous rend déjà vulnérable car cette énergie, qui ne peut survivre enfermée, nous incite à briser la frontière entre le dedans et le dehors. C'est comme si l'humain était voué à s'extérioriser, mais qu'il luttait vainement pour rester uni, cohérent, entier. Dans le cinéma de Cronenberg, tout porte à croire que c'est au contraire en sortant de nous-mêmes que nous pouvons nous réaliser. Dans *Crash*, la jouissance provoquée par l'accident de voiture permet de libérer des énergies, mais surtout, de retrouver un état primitif des choses, peut-être même une vérité. Cronenberg a d'ailleurs déclaré dans un entretien avec Grünberg que « c'est au corps qu'il faut aller pour vérifier toute chose », comme Saint-Thomas touchant la plaie du Christ pour croire à sa résurrection.

### La blessure permet de rendre visible l'invisible

Si la blessure permet de rendre visible l'invisible, elle devient le point de passage entre ces deux mondes. Le héros de *Crash* (1996), James, est victime d'un accident de voiture qui fait naître en lui des pulsions sexuelles qu'il n'a de cesse d'assouvir. Une scène le montre déchirant le collant de sa partenaire sexuelle découvrant une cicatrice béante au niveau de sa cuisse, marque d'un crash autoroutier. James l'embrasse avec fougue, comme s'il voulait se glisser dans cette faille qui semble conserver en elle toute l'énergie du traumatisme. Elle paraît constituer une zone de traversée, une voie vers un ailleurs prometteur. Peut-être permet-elle de pénétrer un autre continuum ? Dans *eXistenZ* (1999), c'est aussi un orifice qui rend possible le passage d'un monde à l'autre. Pour accéder à la réalité alternative d'un jeu virtuel, les participants doivent se faire poser un « biopod », un trou en bas du dos où l'on branche un « biopod » afin que le métabolisme du corps puisse produire l'énergie nécessaire au jeu. Dans cet univers, ouvrir la chair c'est ouvrir une porte vers la fiction. Ainsi, chez Cronenberg, créer une fente dans le corps revient à créer une fente dans le visible, dans notre rassurante réalité.

S'immiscer ainsi dans la chair n'est pas sans conséquence. Une telle percée dans le corps enclenche une dynamique de métamorphose. Didi-Huberman écrit que l'ouverture est « un processus de transformations multiples où se transforme constamment la règle même de ces transformations. C'est un travail qui tour à tour, déploie une fécondité (travail de l'accouchement) et impose un épuisement, un processus de destruction (travail de l'agonie) ». *La Mouche* illustre parfaitement cette analyse. Le chercheur en science Seth Brundle a découvert le moyen de téléporter la matière et décide un jour de le tester lui-même. Au moment d'entrer dans l'habitacle de sa machine, une mouche se glisse à l'intérieur sans qu'il s'en rende compte. Seth et l'insecte sont alors synthétisés en un seul être. Commence pour Seth une étrange mutation physique. Sa force est décuplée, il marche au plafond, ses dents et ses ongles tombent, son visage se déforme, ses cheveux disparaissent, ses yeux s'agrandissent... Une chair informe, malléable, s'offre au regard, comme si Seth se réinventait sans cesse. La chair semble proposer elle-même de nouvelles reconfigurations du corps, à mi-chemin entre l'animalité et l'humanité. C'est en se détruisant dans la douleur que Seth accède à un nouvel état de son être. Il déclare d'ailleurs à sa compagne, Veronica, qui refuse de se téléporter : « tu as peur d'être détruite et recréée, c'est ça ? ». Comme le dit Didi-Huberman, dans le devenir-monstre, la destruction est la condition de la renaissance.

### La malléabilité de la chair fait écho à la malléabilité des normes

Cette malléabilité de la chair fait écho à une malléabilité des normes dans l'univers cronenbergien. La norme est fixe par définition. Le monstre incarne alors la déviance. Ouvrir la chair puis la recomposer, c'est s'attaquer aux illusions de stabilité, aux carcans sociaux. Les personnages des films de Cronenberg ont souvent le goût du risque.

## et société du spectacle

SÉGARD •

du monstrueux est politisé (avec les films de Romero, les zombies deviennent des figures militantes).

L'exemple le plus caractéristique de cette mise en scène de soi comme monstre est David Bowie, qui a été, « dans son existence même », un outrage à toutes les conventions. Sur la pochette de *Diamond Dogs*, il est représenté en créature de *freak show*, mi-homme mi-chien, et ce flou entre deux espèces fait écho au flou entre les identités, les genres, les sexes, qu'il cultive en public, dans ses chansons et sur scène. Son rôle d'alien dans *The Man who Fell to Earth* a été décisif dans la construction de son image : les pochettes de *Station to Station* et de *Low* sont des photogrammes du film, et la comédie musicale *Lazarus* en est la suite. Pour Bowie, je suis un alien. Ses chansons sont nombreuses à parler d'aliénation : dans *Space Oddity*, l'astronaute Major Tom se sent soudain étranger à la Terre, et va mourir dans l'espace. Dans *Ashes to Ashes*, l'aliénation est superlative puisque Bowie se montre étranger à son propre répertoire et à la chanson *Space Oddity* elle-même (« *Do you remember a guy that's been / In such an early song ? [...] We know Major Tom's a junkie* »). Beaucoup de ses titres parlent de schizophrènes (*The Man who Sold the World*), d'aliénés (*All the Madmen*) ou de l'« autre en soi » (« *Someone else inside me* », *Beauty and the Beast*). Mais c'est toujours une fierté d'être un alien : dans *Moonage Daydream*, chanson d'amour physique, Bowie crie « *I'm a space invader* » à la façon dont le paon fait la roue. Si le monstre effraie, le *freak* trouble et séduit.

### L'insulte devient un titre de noblesse, et un cri de ralliement politique

Le dispositif scénique des *freak shows* a tellement marqué notre société qu'on ne s'aperçoit plus de sa centralité. Diverses manifestations du « *body art* » en proviennent directement. Eminem, Tyler the Creator et Vald se mettent en scène comme malades mentaux et comme monstres, dans leurs textes et dans leurs clips. Les séquences décousues du film *Kuso* ne sont que prétextes à la pure monstration d'une bizarrerie superlative, liée aux milieux *underground* de San Francisco... Mais comment se construire à la fois une image de *freak* et une légitimité en tant qu'artiste ? Faut-il chercher cette légitimité, faut-il l'assumer quand elle advient ? Bowie n'est jamais allé voir l'exposition qui lui était consacrée au V&A Museum, qui le monumentalisait de son vivant. Dylan n'est pas allé chercher son prix Nobel. Le pire qui puisse arriver aux *freaks*, c'est peut-être de devenir eux-mêmes des modèles ou des normes.

Séminaire « *Freaks. Écritures de la marge et imaginaire du monstrueux* » à l'ENS les mardis de 17 à 19 h, à partir du 23 janvier

## Playlist arbitraire et subjective

Ce numéro sur *Le monstre* a été l'occasion pour l'équipe de La Gazelle de se replonger dans des lectures, des musiques, des films, qui ont accompagné de près ou de loin le choix de ce thème. Contactez-nous pour enrichir cette playlist !

• MARIE DURRIEU •

Nous pourrions inventer à la manière de Mary Shelley un mythe d'écriture de ce numéro : celui d'une réunion des membres de la Gazelle près d'un lac, où les histoires de fantômes racontées produisent des envies d'articles. Ça ne se passe pas dans les Alpes suisses au XIXe siècle, mais à Paris, au XXIe siècle. Les monstres que nous imaginons sont alors *tous différents* : ils ont peut-être des allures plus robotiques, mais interrogent comme *Frankenstein* le désir prométhéen de l'humain. Celui de se créer soi-même, de se faire maître de la nature alors même que la nature ne s'annonce pas immortelle en période de réchauffement climatique et de catastrophes écologiques. Les nouveaux monstres pourraient donc bien ressembler aux « hubots » (*human robots*) de la série suédoise *Real Humans*, diffusée sur Arte il y a quelques temps déjà. La série interroge dans une perspective originale l'intégration des robots au sein d'une Suède contemporaine alternative, en termes amoureux, juridique, éthique. La science-fiction regorge de ces êtres qui semblent parfois échapper des mains de leurs créateurs : du navet d'Hollywood aux *Cycles des robots* d'Asimov, le choix est large.

Le robot n'est qu'une des incarnations futuristes du « monstre », car la spécificité du monstre est justement qu'il ne possède *à priori*, pas de formes préétablies. Il est vivant et mort, humain et bête, doté d'un corps surpuissant ou mutilé. Quelles sont les formes que prennent les monstres dans notre imaginaire de *Gazelle* ?

Pour commencer cette typologie, nous parlerons du monstre qui ne se voit pas mais qui s'imagine, qui se fantasme : celui des rêves d'enfants bien sûr

mais également ceux des adultes en quête d'une image qui se dérobe. Celle par exemple, du monstre du Loch Ness qui donna lieu à une série de photographies de Peter Marlow en 76 et disponible sur le site Magnum.

Mais il y a également le monstre qu'on ne soupçonne pas, celui un peu pâle, discret et qui sévit la nuit : le vampire. Nous citerons le *Nosferatu* de Murnau, premier film d'horreur et joyau de l'expressionnisme allemand, ou dans une toute autre veine : *Only lovers left alive* de Jim Jarmush avec la fantastique Tilda Swinton et son partenaire Tom Hiddleston. Ce film aux accents rock insinue que Shakespeare serait un vampire, de même que la plupart des grands écrivains et musiciens, tandis que les hommes sont de simples « zombies ». Cinéma et vampires se sont toujours aimés, comme en témoigne l'un des plus beaux articles sur le sujet dans *Les paupières du visible* de Philippe Arnaud. Pour un samedi soir, regardez à nouveau *Entretien avec un vampire*, avec une mention spéciale pour la longue crinière et l'accent délicieux d'Antonio Banderas.

Le monstre comme terreur collective est celui des mythes : notre favori est sans conteste le Minotaure. *Thésée*, avant de le tuer, aperçoit dans les yeux du minotaure l'enfant que celui-ci a été, preuve que derrière le monstre se cache un enfant qui a souffert. Pour se replonger dans ce mythe et apercevoir les contours du Minotaure, relisez le dernier livre d'André Gide publié de son vivant et qu'il mit plus de vingt ans à écrire : *Thésée. Dans l'ancre du roi de la montagne*, Peer Gynt (Ed-

vard Grieg). Incontournable lorsque l'on parle de monstres, cet extrait de la nuit n°1 accompagne la course-poursuite de Peer Gynt par des trolls, il évoque également le processus de stigmatisation dans la fabrique d'un monstre mis en scène dans *Le Maudit* de Fritz Lang.

Le corps monstrueux est un corps dont les difformités inquiètent et attisent la curiosité. Diane Arbus dans son travail photographique expose frontalement des corps hors normes, des corps marginaux : que ce soit avec « *A Jewish giant at home with his parents in The Bronx* », ou encore « *Child with Toy Hand in Central Park* ». Ces corps différents fascinent bon nombre d'artistes qui voient dans ces irrégularités la possibilité d'une transgression artistique : les mises en scène de Romeo Castellucci et plus particulièrement *Orestie* est exemplaire à cet égard. Mais ils ont pu par le passé prendre des allures de bêtes de foire, comme en témoigne le célèbre roman *L'homme qui rit* de Victor Hugo.

Le monstre, au-delà de sa matérialité, revêt bien souvent une dimension symbolique. *Leviathan d'Andreï Zviaguinstev* raconte à travers l'histoire d'une expropriation la montée en puissance de la corruption russe, aussi bien administrative que religieuse et le combat perdu d'avance de Kolia qui tente de préserver la propriété familiale sur les bords de la mer de Barents.

Nous finirons cette liste, sur l'album de Maurice Sendak qui berça notre enfance : *Max et les maximonstres*.

## Le Huitième jour de l'Homme : généalogie d'un péché original

[Suite de la page 8] influence directement sur l'évolution des espèces au travers d'une conception esthétique. La génétique comme nouveau médium artistique implique quelques questions éthiques : quelles limites pouvons-nous attribuer à cette pratique artistique ? En quoi est-ce une violation de la nature ? Spinoza écrit dans *l'Éthique* (I) que « la nature n'a aucune fin qui lui soit d'avance fixée, et toutes les causes finales ne sont que des fictions humaines. » C'est-à-dire que l'homme n'en est pas sorti de son anthropocentrisme. Ces « organismes » d'art pourraient être les signes avant-coureurs d'une conception moderne du monde, implicitement consentie, qui se caractérise par une maîtrise de la nature et la matière, une révolution biotechnologique à laquelle nous participons tous, conscients d'être inconscients des conséquences d'une telle avancée technologique. Paul Ricoeur évoque lui-même une idée de limite dans l'ordre de la création : l'homme par nature peut s'excéder lui-même, chercher à s'apparenter à Dieu, mais il y voit la nécessité d'une limite que l'homme doit être capable de se donner lui-même.

Cette limite, nous pourrions la comparer directement à la peau, car, finalement, la question à l'origine du bio-art est celle du corps, qui rejoint aussi une certaine compréhension du péché originel selon laquelle le corps asservit et corrompt l'homme, lui impose son existence terrestre. Le bio-art et le transhumanisme cherchent à échapper à la limite des corps particuliers qui composent le Monde. Le transgénique serait un moyen d'intégrer le corps humain et animal à l'absolu de l'Univers, un moyen de supprimer les limites qu'impose la coexistence des êtres, si l'on se réfère au *Traité du Ciel* d'Aristote. Le bio-art ne considère plus la peau comme

une limite mais simplement comme une borne : les oeuvres exposées sont une forme de métonymie du corps du spectateur. A titre d'exemple, le duo Art Orienté Objet opère une performance particulière en 2011 nommée « *May the horse live in me* », durant laquelle Marion Laval-Jantet se fait injecter du sang de cheval rendu compatible, afin d'expérimenter au sein de son propre corps une confusion entre homme et animal, un « devenir-animal où son corps constitue le laboratoire » (Jeanette Zwingenberger). Le sujet de l'oeuvre est pris comme une « interface d'altérité » qui fusionne entre les espèces. Les artistes du bio-art voient une co-évolution nouvelle entre les humains et les autres espèces, une co-existence de l'homme et du transgénique.

Mais le bio-art cherche également à dissoudre le corps dans sa représentation sociale. Des artistes tels que Paul B. Preciado et Orlan modifient leur propre anatomie pour transfigurer l'image sociale du corps humain et sexué. Beatriz Preciado, qui publie en 2008 *Testo Junkee. Sexe, drogue et biopolitique* devient son propre laboratoire : elle avale chaque jour une dose de 50 mg de testostérone en gel (créé par John Money en 1957) pour masculiniser progressivement son corps de femme. Cette pratique cherche à dénoncer l'ère du « pharmacopornographique », qui consiste à métamorphoser sexuellement son corps (par exemple les liftings, le botox, les implants mammaires, la pilule, le viagra). Paul B. Preciado reprend ces mêmes principes et les subvertit en dénaturalisation du sexe pour dépasser ainsi le rôle social joué par le corps. Orlan, de son côté, interroge la pression subie par le corps féminin dans la société et dénonce par la chirurgie esthétique la violence symbolique qu'il endure. Le bloc opératoire devient un atelier d'artiste lors de *La Réincar-*

*nation de Sainte Orlan* en 1990, série de neuf opérations de chirurgie esthétique. De façon paradoxale, le libre usage total de son corps la conduit à perdre toute appropriation de celui-ci et devenir un espace de débat public. La technologie est donc à nouveau utilisée et subvertie pour former des êtres hybrides qui dénoncent ici une constante érotisation du corps.

Finalement, la conception implicite de la pratique artistique du bio-art est un déni total du corps comme unité autonome, considéré comme obsolète, malléable, soluble par la technologie et la génétique : le corps décomposé, comme une interface en constante transformation, devient symbole d'immortalité.

Dans sa démarche de *rematérialisation*, le bio-art interroge également de quelle façon l'homme, par la technologie, commence déjà à se décomposer ou à se démultiplier, à s'attribuer des extensions dans les objets technologiques (la voiture, les smartphones), et fait de son corps une architecture complexe

et déstructurée. Stelarc, artiste de bio-art d'origine australienne et professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, définit le bio-art comme « l'exploration d'une structure anatomique alternative », au point de s'être fait greffer une oreille dans l'avant-bras. La technologie empêche le corps humain de connaître son intégrité naturelle et héritée, théorise Mauss à propos des techniques du corps ; il est donc constamment métamorphosé.

Arendt, qui s'est intéressée à l'avancée technologique, l'analysait déjà comme un « processus biologique à grande échelle » (*La Crise de la Culture*, 1961). Heisenberg prédisait alors l'avenir des voitures pour l'homme comme « une partie aussi inaliénable de nous-même qu'une coquille d'escargot pour son occupant ». Le plus grand risque est finalement d'oublier la singularité et l'intégrité, quoique fragile, du corps humain, de l'enfermer, d'oublier ses corps-espondances symboliques et sensorielles qui l'inscrivent dans le Monde, dans le « temple aux vivants piliers » de la Nature.

### CONTACT

<b>Directrice</b>	Marie Durrieu	<b>Rédacteurs</b>	Romane Codou, Romane Debat, Alexandre Delangle, Mai Handal, Johanna Koyanvale Tormo, Pierre Labaou, Léone Metayer, Etienne Mi-queu, Agathe Moïs, Arthur Ségard, Benjamin Terris, Georgia Thebault
<b>Rédacteurs en chef</b>	Etienne Rabofin, Amélie Aspart		La rue
<b>Président honoraire</b>	Mario Ranieri Martinotti		par Corlet Imprimeur SA
<b>Chefs de rubrique</b>	Elie Beressi, Basile Jeannot, Claire Mabille, Gabriel Meshkinfam, Augustin Langlade, Valentin Lanusse-Cazale, Mélanie Laforestrie, Félix Loubaton, Nicolas de Laubier, Matthieu Lacombe	<b>Prochain numéro</b>	
		<b>Imprimé à Condé-sur-Noireau</b>	
<b>Directrice artistique</b>	Alice Morel	<b>Association régie par la loi de 1901</b>	N° SIRET : 814 503 645 00016
<b>Trésorier</b>	Bertrand Bouet	<b>Adresse mail</b>	redaction.lagazelle@gmail.com
<b>Communication</b>	Coline Renuy	<b>Facebook</b>	Journal La Gazelle
<b>Illustrateurs</b>	L. Lalliat, R. Leonesi, S. Rigou, O. Button, L. Marasescu	<b>Partenariats</b>	SciencesPo
<b>Siège social</b>	22 rue Surcouf, 75007 Paris		