



HAL
open science

La question de l'interspécificité dans l'art corporel féministe. Vers une esthétique femelliste?

Luc Schicharin

► **To cite this version:**

Luc Schicharin. La question de l'interspécificité dans l'art corporel féminin. Vers une esthétique femelliste?. Comment s'en sortir ? , 2018, Chiennes, 6, pp.42-58. hal-03064770

HAL Id: hal-03064770

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03064770v1>

Submitted on 15 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La question de l'interspécificité dans l'art corporel féministe. Vers une esthétique *femelliste* ?

Luc Schicharin

Introduction

Au cours des dernières décennies, nous constatons l'émergence d'une participation d'animaux non-humains dans la création artistique contemporaine, ce qui amène la réflexion esthétique à s'intéresser aux nouveaux rapports sociaux et politiques entre les espèces qui se négocient dans les arts plastiques. Nous voudrions toutefois recentrer la discussion autour des travaux de recherches artistiques en cours au sein de performances féministes en compagnie d'animaux non-humains ; cela afin d'interroger le statut, les usages et la transformation politique des corps (socialement définis comme) féminins dans ce type de dispositifs performatifs.

Nous commencerons néanmoins par rappeler que lorsque la performance et l'art corporel en étaient encore à leurs balbutiements, des artistes féministes ont sacrifié des animaux, fait couler leur sang et/ou ont joué avec leurs cadavres pour amener une prise de conscience féministe et postcolonial (Ana Mendieta). Néanmoins, par la suite, d'autres artistes femmes/féministes ont travaillé plus respectueusement en compagnie des animaux, elles ont abordé les questions de la valorisation des morts animales non-humaines (Kira O'Reilly), de la possibilité d'expérimenter un « art interspécifique »¹ (Kira O'Reilly, Miru Kim), de la possibilité d'une hybridation des animalités humaines et non-humaines (Art Orienté Objet). Ces performances réinvestissent notamment les réflexions critiques du féminisme autour du pouvoir et de la hiérarchie sociale, en s'intéressant à l'épistémologie et à la construction socioculturelle des *femelles*, croisant les réflexions sur la condition féminine et animale (non-humaine). Les performances métaphoriques de la truie/de la cochonne, de la jument, que nous trouvons dans ces œuvres, sont utiles pour rendre compte d'une « esthétique antispéciste » (Van Der Donckt, 2016), donnant lieu à la construction d'un corps post-humain ; c'est-à-dire d'un corps qui revendique la nécessité politique qu'il y a à dépasser le statut d'humain pour embrasser une nouvelle condition animale (conscientisée) et ainsi réformer les conceptions anthropocentriques de l'espèce, puis lutter contre les inégalités interspécifiques. L'étude des performances et de l'art corporel chez les artistes femmes/féministes nous permettra donc d'interroger une nouvelle construction esthétique, philosophique et politique des *femelles* ; dans la mesure où ces œuvres développent une critique du sexisme et du spécisme, tout en

¹ Cette notion apparaît pour la première fois en 2009, lors de l'exposition *Interspecies* à la Cornorhouse Gallery de Manchester, ainsi qu'à l'exposition *Intelligent Design : Interspecies Art* à la Sweeney Art Gallery de Riverside en Californie (Morrisson, 2015). Il s'agit de définir un pan de la création plasticienne qui explore les relations entre les animaux humains et non-humains.

expérimentant des alternatives à ce régime oppressif. De telles performances artistiques, réalisées en compagnie des animaux, ne dessineraient-elles pas un art féministe interspécifique, post-humain et cyborg (Haraway, 2009 [1985]) que l'on pourrait requalifier comme un art *femelliste* ?

Avant l'esthétique femelliste : quand la mort animale était encore au service de l'œuvre et de la critique féministe

L'art féministe s'est emparé de la question du corps en art pour aborder la situation sociale des femmes. Toutefois, il faut rappeler qu'à ses débuts, avec l'influence des actionnistes viennois, l'art corporel et l'art performance développaient une esthétique plutôt *masculiniste*² *du corps* (centrée sur les pulsions sexuelles et les pulsions de mort) et s'inscrivaient véritablement comme un processus d'« assujettissement artistique de l'animal » (Egaña, 2013). Ana Mendieta est issue de cette culture artistique, elle est aussi influencée par les pratiques rituelles afro-caribéennes de Cuba, son pays natal. C'est ainsi que l'artiste réalise en 1972 une action filmée, intitulée *Untitled (Death of a chicken)*, l'œuvre porte bien son nom puisqu'effectivement le public assiste à la mise à mort d'un poulet. Durant cette performance, la performeuse nue décapite la volaille et la laisse se vider de son sang. Des éclaboussures de sang recouvrent peu à peu son corps tandis que l'animal se débat dans l'agonie qui précède sa mort. Mélissa Simard écrit :

« L'exécution du poulet exprime les blessures qui ne saignent pas, celles dont souffre Mendieta. Ces cicatrices invisibles sont donc symbolisées à l'extérieur de son corps par l'effusion de sang qui graduellement recouvre tout le corps de l'artiste. Le sacrifice du poulet peut ainsi, pour la femme immigrante, être le symbole de sa propre mort latente, la mort de son histoire personnelle. »
(Simard, 2015)

Le poulet privé de sa tête devient ainsi l'allégorie du déchirement vécu par l'artiste en exil qui s'inquiète de la perte mémorielle de ses racines culturelles. Le sang animal que l'artiste étale sur sa peau, dans cette œuvre, ainsi que dans d'autres actions et autoportraits – comme *Sweating Blood* et *Untitled (Self-Portrait with Blood)* de 1973 ou encore *Untitled (Blood Sign #1)* et *Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)* de 1974 –, renvoie donc symboliquement aux blessures psychiques et identitaires de l'artiste.

Dans d'autres performances, le corps de l'artiste recouvert de sang animal suggère la violence masculine infligée au corps féminin – c'est le cas dans *Untitled (Rape Performance)* et *Untitled (Rape Scene)*, 1973). Ainsi, l'art féministe d'Ana Mendieta instrumentalise la mort animale pour exprimer la violence entre humains, et notamment celle qui est dirigée contre les femmes.

Revenant à l'étude sémiologique de *Untitled (Death of a chicken)*, Simard observe :

« L'allégorie réelle avec le sacrifice que comporte la performance est sans équivoque, alors que le spectateur assiste à une vraie mort. Le sang de l'oiseau, qui gicle sur le corps de Mendieta, crée à la fois en (sic) situation de puissance et de vulnérabilité, due à la nudité de la performeuse. La

² Voir la critique féministe que VALIE EXPORT adresse à l'encontre aux actionnistes viennois qu'elle décrit comme misogynes.

puissance est évidente car Mendieta a exercé son pouvoir de vie ou de mort sur un animal plus faible. » (Ibid.)

Le pragmatisme de cette analyse rappelle à la conscience collective que : pour produire l'allégorie d'une subjectivité postcoloniale qui est celle de la femme immigrée, ou pour représenter la vulnérabilité du corps féminin face au viol, Mendieta s'empare d'une vie non-humaine et/ou instrumentalise des matériaux corporels animaliers qu'elle considère moins important et au service de son discours artistique/politique. Cela démontre effectivement que, malgré cette posture sociale subalterne, en tant que sujet féminin exilé, et potentiellement exposé à la violence sexuelle masculine, Mendieta a malgré tout la capacité d'exercer un pouvoir de mort sur les corps d'animaux non-humains. Pour dénoncer la violence du déracinement et du sexisme, la performeuse fait elle-même subir une violence spéciste à un être non-humain allant jusqu'à l'esthétisation vidéographique de son exécution. Cela pose la question de la cohérence même du geste artistique et de son effet sémiotique et politique. N'est-ce pas un contre-sens politique, pour une artiste féministe (en lutte contre les inégalités sociales), que d'exécuter un être innocent et d'utiliser son sang comme moyen d'expression pour traduire la douleur psychologique et physique infligée aux femmes exilées ou violées ? N'est-ce pas encore un contre-sens politique que de rendre une mort concrète moins signifiante que l'allégorie qu'elle procure ? L'exploitation artistique de la mort animale non-humaine participe d'un système d'oppression analogue à celui de la violence sexiste et/ou post-colonialiste. Dès lors que des êtres considérés comme subalternes sont utilisés comme main-d'œuvre et/ou comme objet (sexuel ou esthétique), il y a un régime de pouvoir asymétrique et abusif qui s'instaure ; tel est le cas des femmes et des immigré.e.s victimes de l'exploitation et des violences de la société hétéropatriarcale et postcoloniale que dénonce Ana Mendieta, mais c'est aussi le cas de ce poulet que l'artiste égorge pour obtenir l'effet esthétique de sa performance politique, légitimant du même coup les principes de la domination et de l'exploitation qu'elle critique. En ayant recours au sacrifice de ce poulet, la performeuse s'arroge le droit légitime d'user d'une violence humaine à l'encontre d'un être non-humain afin de produire son art, réarticulant le mécanisme politique même qu'elle dénonce.

Pour trouver une cohérence politique, en tant que dénonciateur des oppressions infligées par les dominants, l'art féministe devait croiser la critique des violences faites aux minorités humaines (de genre, de race) et celles qui sont subies par les animaux non-humains ; créer une esthétique qui aborde le régime inégalitaire d'une société dans sa globalité, incluant la hiérarchisation entre les espèces. Des œuvres plus récentes explorent ainsi les rapports politiques entre le sexisme et le spécisme.

L'esthétique femilliste, au delà d'une critique de la différence entre les animaux humains et non-humains

L'exploration d'un croisement politique entre les corps identifiés comme féminins et ceux des animaux non-humains est par exemple à l'œuvre chez Kira O'Reilly et Miru Kim. Dans une performance de quatre à six heures³ intitulée *inthewrongplaceness* (2005–2009), Kira O'Reilly est entièrement nue, elle investit l'espace d'exposition de diverses institutions d'art, en réalisant une performance avec un cochon mort, récupéré dans

³ Selon les variations de l'œuvre et des lieux d'exposition.

un abattoir. L'artiste réalise ainsi une chorégraphie du toucher avec l'animal non-humain, le caressant et plongeant ses mains dans son corps évidé afin d'explorer la frontière identitaire entre sa peau et la sienne. La performeuse invite le public à se munir de gant en latex pour pouvoir toucher le corps des deux animaux mis en scène au sein de l'œuvre (celui du cochon et le sien). Valérie Morisson observe que l'œuvre de Kira O'Reilly « met en scène une femme animalisée et un animal féminisé dans la mesure où les deux créatures adoptent des positions similaires durant l'étrange danse » (Morisson, 2015). Par cette démonstration performative des similarités, l'artiste cherche à éprouver la frontière entre l'animal humain et non-humain, elle implique le public dans ce processus en lui proposant une expérience tangible.

Dans la série photographique *The Pig That Therefore I Am*⁴ (2010) et la performance *I Like Pigs and Pigs Like Me*⁵ (104 hours) (2011), Miru Kim propose une réflexion similaire à celle de Kira O'Reilly, en confrontant son corps nu à celui de cochons fermiers qui vivent dans la promiscuité de l'enclos. L'action enregistrée par la série photographique *The Pig That Therefore I Am* de Miru Kim consiste ainsi à se dénuder et s'introduire sans autorisation dans les exploitations agricoles. Se mélangeant au bétail, elle recherche l'indistinction esthétique entre sa présence et celle des porcs ; par des postures stylisées, des mises en scène et divers jeux de lumière, l'artiste souhaite mettre en évidence la ressemblance de sa peau et de celle des cochons. Cette expérience est renouvelée avec la performance *I Like Pigs and Pigs Like Me*, à la différence que ce sont cette fois les cochons qui sont déplacés dans l'espace privé de la galerie, permettant à l'artiste de prolonger la durée de son introduction au milieu du bétail. Dans *The Pig That Therefore I Am* comme dans *I Like Pigs and Pigs Like Me* (104 hours), Miru Kim explore une proximité intimiste et tactile, ainsi qu'un espace-temps de vie commune dans lequel l'artiste imite le comportement animal et s'interroge sur la différence qu'il y a entre le fait d'être un cochon et le fait d'être humaine.

Kira O'Reilly, comme Miru Kim, ont néanmoins eu affaires aux défenseuses du droit des animaux : Anita Singh (porte-parole de *People for the Ethical Treatment of Animals*) reprochait à O'Reilly d'instrumentaliser la mort porcine pour produire un art sensationnel⁶ ; et Ana Campos accuse Kim de ne pas avoir pris soin d'un des cochons qui était souffrant lors de la performance. Par ailleurs, l'activiste a affirmé que l'artiste ne pouvait au mieux qu'imaginer la vie misérable d'un cochon, mais en aucun cas l'imiter (McCorquodale, 2012).

Dans ces œuvres, l'usage esthétique de la nudité est ce qui permet aux artistes de révéler une ressemblance physiologique, biologique et morphologique entre l'animal humain et non-humain. La nudité apparaît donc, dans ces œuvres, comme une performance qui permet de troubler la frontière entre les espèces ; la peau (du porc et de celle des artistes) devenant un matériau par lequel l'art rend compte d'un trouble dans la différenciation entre les espèces. Toutefois, certaines limites épistémiques affaiblissent la proposition philosophique de ces travaux artistiques. Tout d'abord, observons les limites conceptuelles de la notion d'« animaux non-humains », qui fait aujourd'hui autorité dans les théories antispécistes, et qui est aussi employée par les artistes citées ; cette construction terminologique place problématiquement l'humain comme référent pour classer un animal. Cet anthropocentrisme nominatif réapparaît dans la proposition artistique même, dans le geste performatif de la nudité : les plasticiennes souhaitent que le public identifie des

⁴ Le titre de l'œuvre fait référence au *cogito ergo sum* de René Descartes que l'on traduit en anglais par « I think, therefore I am »

⁵ Le titre de l'œuvre fait référence à une œuvre de Joseph Beuys, intitulée *I Like America and America Like Me* (1974), où pendant trois jours l'artiste est enfermé avec un coyote dans la galerie new-yorkaise René Block.

⁶ Cf. : *Daily Mail*, 18 août 2006.

ressemblances entre les humains et les porcs, cela afin qu'il s'identifie, se projette et prenne conscience de la portée tragique des violences commises par les humains à l'encontre du bétail. Mais cela signifie aussi que ce sont donc les similitudes esthétiques de l'animal avec l'humain qui constituent l'argument antispéciste des performeuses, et que des êtres significativement différents des humains ne peuvent bénéficier de cette stratégie politique de l'art. Par ailleurs, nous pouvons nous demander si la présence des plasticiennes dans l'œuvre, le choix de la performance ou de l'autoportrait photographique (au milieu des animaux non-humains) comme médium, ne nuit pas à la volonté artistique initiale qui est de donner une visibilité aux animaux élevés et/ou tués ; au sein du dispositif performatif et/ou de l'autoportrait, le corps des artistes demeurent le centre de l'attention du public, au même titre que le cadrage des photographies qui documentent le geste artistique se focalisant sur l'activité des plasticiennes. L'animal d'élevage est ainsi relégué au second rôle, là où il devrait sans doute apparaître au premier plan ; c'est sans doute ce qui a conduit Anita Singh et Ana Campos à nier l'efficacité politique de ces travaux, à percevoir une nouvelle instrumentalisation esthétique de l'animal et à suspecter un engagement motivé par la notoriété artistique plutôt que par les convictions. Sans corroborer ce type d'allégations, nous pouvons toutefois craindre et regretter le fait que la présence performative des artistes et l'esthétisme de l'œuvre qui en résulte demeurent le centre de l'attention et l'identification collective, et que cette primauté toute humaine de l'art s'instaure au détriment de la cause animale.

Pour revenir sur la question de la nudité et de son usage artistique, il faut rappeler que la nudité féminine en particulier résulte d'une histoire culturelle et visuelle complexe, puisqu'elle est à la fois reliée à l'assujettissement sexuel des corps identifiés comme féminins (dans l'imaginaire social et l'imagerie populaire), mais aussi à un pouvoir d'expression artistique et politique (chez les artistes et les groupes féministes). Chez Kira O'Reilly et Miru Kim, la nudité féminine à l'œuvre est intrinsèquement liée à la vie précaire et l'exploitation industrielle des animaux, ces performances sont révélatrices de la complexité des enjeux théoriques d'une esthétique femelliste qui se formalise ici selon deux critères : l'expression artistique d'une conscience (féministe) de la violence humaine infligée aux animaux d'élevage et la recherche esthétique d'une indistinction corporelle entre l'animal humain et non-humain par le travail esthétique de la nudité performative. Il nous faut toutefois rappeler la dimension genrée de cette nudité artistique, bien que cette réalité soit plus ou moins considérée par les artistes. Chez Kira O'Reilly comme chez Miru Kim, la nudité du corps féminin, mis à disposition du regard (et parfois du toucher) du public, crée une érotisation du geste performatif. Cependant, Morisson observe qu'il est précisément possible de percevoir une critique féministe de l'érotisation traditionnellement associée à la nudité féminine dans l'œuvre de Kyra O'Reilly. Se référant aux écrits de Carol Adams qui s'intéresse aux croisements des modes de consommation de la viande et de la pornographie, la théoricienne constate que, « contrebalançant la conception utilitaire masculine du cochon, vu comme de la viande porcine, et l'érotisation du corps féminin, l'artiste explore la blessure animale avec tendresse comme pour souligner la froideur et l'indifférence dans laquelle l'animal est mort » (Morisson, 2015). Ainsi, selon Morisson, l'atmosphère tragique de la performance est donc précisément ce qui permet à l'artiste de résister à la « pornographie de la viande » (Adams, 2015[2003]), métonymie de la chair féminine et animale ; la mort animale rendue significative par le geste performatif est aussi ce qui permet à la plasticienne de déssexualiser ou de désérotiser sa nudité en tant que femme. Et cette observation peut également s'appliquer à Miru Kim qui, à la fois, exprime et résiste à l'érotisation du corps féminin (racialisé, asiatique) en concentrant son investigation artistique autour de son identification aux cochons. Elizabeth Cherry écrit :

« On pourrait aussi affirmer que les photographies de Kim réinscrivent un regard masculin (Mulvey 1989) puisque le corps de Kim est disponible en tant qu'objet du regard masculin. En outre, comme Kim est coréenne, on pourrait donc s'attendre à ce qu'elle ait fait l'expérience de l'hypersexualisation des femmes minoritaires dans la culture visuelle (Emerson, 2002). [...] Bien que cette sexualisation à travers le regard masculin soit une conséquence involontaire de son art, je postule que son travail déjoue finalement ce regard masculin en utilisant son corps afin de [...] porter l'attention collective sur les cochons dans les fermes industrielles. Kim rappelle au public que la viande de « porc » provient effectivement d'animaux qui vivent, qui respirent et qui ressemblent à des humains de bien des façons. [...] Adams (1990), comme de nombreuses autres écoféministes, compare le traitement abusif des femmes au traitement abusif des animaux. Et plutôt que de participer à ou de recréer ce dénigrement, les photographies de Kim semblent plutôt montrer le "potentiel subversif d'une identification au croisement des espèces" (Deckha 2008: 59).

Selon Cherry, si l'on peut suspecter que la nudité féminine de Miru Kim puisse éveiller, bien malgré elle, la « pulsion scopophilique » du regard masculin (Mulvey, 1989), la finalité artistique de la nudité, qui est de montrer les conditions précaires de la vie animale non-humaine, permettrait néanmoins à la performeuse de désérotiser son corps au sein de la performance.

Dans le discours de Valérie Morisson (à propos de Kira O'Reilly), comme dans celui d'Elizabeth Cherry (à propos de Miru Kim) – tous deux influencés par les écrits de Carol Adams –, l'aspect genrée de la nudité et de son érotisme n'est analysé que sous l'angle du regard masculin auquel les artistes résistent. Mais nous pourrions toutefois penser que, dans les circonstances de l'œuvre (dont le déroulement est sous le contrôle de l'artiste), l'érotisme suggéré par la nudité artistique explore le rapport qu'entretient la sexualité féminine avec le pouvoir d'agir qu'elle procure en terme de réappropriation de son corps et de ses désirs. La neutralisation du potentiel érotique de la nudité à travers la rhétorique de « la nudité animale de l'artiste », utilisée par les théoriciennes précédemment évoquées, affaiblit la proposition artistique et politique d'un érotisme féministe, et peut-être même femelliste, en dehors du contrôle sexuel des hommes. Cet érotisme se joue dans l'expérience charnelle – désésexualisée⁷, certes – d'un contact physique empathique, affectueux, sensuel et non-violent partagé avec un autre animal. Kira O'Reilly et Miru Kim explorent explicitement ce rapport tactile entre les êtres sensibles humains et porcins. Kira O'Reilly déclare ainsi : « Pour moi, l'utilisation du contact physique (le toucher), la dimension tactile, croise le visuel, on ne le soulignera jamais assez. Les sens se mélangent pour créer à la fois une autre interface et une autre rencontre, une réaction sensuelle de la chair à la température, au poids, à la texture, et ce malgré le port de gants en latex ou en vinyle. » (O'Reilly & Snæbjörnsdóttir/Wilson, 2010, p. 40). Cette dialectique du toucher se retrouve également dans les écrits de Miru Kim lorsqu'elle relate sa performance : « Au moment où je me suis couché à côté d'une truie d'un poids de cinq cents livres, j'ai senti que la chaleur se déplaçait du ventre doux de l'animal vers ma cuisse droite nue. Deux corps mêlés

⁷ Il ne s'agit pas de « zoophilie » au sens pornographique du terme. Rappelons que la « zoophilie » est une sous-catégorie de la pornographie masculine (faite par des hommes pour des hommes) où le plaisir provient de la contemplation d'une humiliation sexuelle infligée aux femmes (obligée à ou payée pour être pénétrée par des mâles non-humains) et/ou d'un viol des femelles non-humaines (par les hommes). Diamétralement opposée à cette iconographie pornographique de l'exploitation, les œuvres de Kira O'Reilly et Miru Kim proposent au contraire de développer des recherches esthétiques autour de relations interspécifiques affectives, empathiques et non-violentes.

momentanément, dans le contact de la peau sur une autre peau. Je ne parvenais plus à savoir si je ressentais l'abdomen du cochon sur ma cuisse, ou si le cochon ressentait ma cuisse sur son abdomen. La limite entre le sujet et l'objet s'obscurcissait, et deux âmes se mêlaient par le biais du contact » (Kim, 2014). En d'autres termes, la nudité et le contact physique privilégié qu'elle induit, peau contre peau, invitait à d'autres perceptions de son corps et de celui du partenaire porcin. Cette dialectique de la peau, de la sensualité du toucher, du prolongement de soi sur/dans l'autre – d'une espèce à l'autre, où l'humanité se voit mêler à l'animalité non-humaine –, participe d'une recherche artistique dans la lignée du féminisme antispéciste, en ce qu'elle vise à rendre plus floue la frontière entre les espèces. C'est cette exploration artistique de l'indistinction entre les espèces (par la proximité des corps et la sensualité du toucher) que nous appelons l'esthétique femelliste, puisque les artistes prolongent la réflexion sociopolitique autour du corps féminin dans les questions de l'animalisme, se demandant : en tant que féministe et antispéciste, comment faire corps avec l'animal non-humain ? Comment la démonstration artistique d'une indistinction entre les espèces peut concourir à une prise en conscience de l'oppression subie par les animaux non-humains au sein du régime spéciste ? Le corps est utilisé en art comme une réponse esthétique et politique à ces problématiques, la performance femelliste devient ainsi une technique de soi, une identification des féministes aux animaux non-humains. Ce souci des femmes pour les autres espèces, l'incorporation politique de la non-humanité qu'elle implique, constitue une sororité interspécifique (Kemmerer, 2011) qui renouvelle la pratique (artistique) du féminisme.

La question sexuelle dans le féminisme antispéciste : de la pornographie de la viande à la métamorphose des femmes

Les réflexions de Carol Adams, que nous venons d'évoquer, suscitent des recherches artistiques (théoriquement associées à cette pensée) qui investissent les similitudes politiques entre l'industrie de la viande et l'industrie du sexe à travers une analyse critique des rapports de pouvoir/violences. L'artiste L.A. Watson a par exemple réalisé plusieurs travaux artistiques qui soulignent l'articulation entre le contrôle de la sexualité des femmes par les hommes (qui inclut les violences) et l'insémination artificielle des animaux d'élevage qui doivent fournir du lait et/ou se reproduire en quantité industrielle pour donner de la viande. Cette stratégie rhétorique, qui tente de faire converger les luttes contre les violences sexuelles faites aux femmes et l'exploitation agricole du corps des femelles, crée néanmoins le débat au sein du féminisme antispéciste : certaines militantes y voient une comparaison maladroite et inappropriée (Pauchet, 2017), d'autres vont jusqu'à dire que cette vision résulte d'un anthropomorphisme (Plume, 2011). Toujours est-il que dans la série photographique intitulée *Neither Man Nor Beast* (2008), Watson assimile l'insémination artificielle des femelles reproductives à un viol : elle se met en scène, couchée au sol, nue, inerte, comme si elle s'était faite assassinée ou assommée après une agression sexuelle, son corps est couvert de traces rouges qui évoque le sang et son visage est masqué par des têtes d'animaux en peluche (de lapin, de vache, de cochon, de cheval et de poule). Dans sa courte explication, Watson écrit : « *Dans l'agriculture animale, le système reproductif des femelles est brutalement manipulé et de nombreux animaux sont inséminés artificiellement contre leur volonté à l'aide de "rape racks" [NDLR : un terme industriel]* » (Watson, 2008). Le contrôle industriel du système reproductif chez les femelles non-humaines, qui fournissent de la viande et du lait pour la délectation des humains omnivores, renvoie l'artiste à l'exploitation sexuelle des femmes ; celles-ci doivent



engendrer, selon les conventions sociales, et assouvir les fantasmes sexuels masculins au sein du régime hétéro-patriarcal (même si cela nécessite la contrainte sociale, psychique ou physique). Cette double projection politique de la condition des femelles a été inspirée à l'artiste par un ouvrage de Carol J. Adams intitulé *Neither Man Nor Beast* (Adams, 1994) dont le titre est repris par l'œuvre.

Dans plusieurs de ses travaux, Carol J. Adams étudie « la politique sexuelle de la viande » (Adams, 1990). Adams insiste ainsi sur les possibles analogies politiques entre les industries du sexe et de la viande : elle compare notamment les processus d'assujettissement qui encadrent la production industrielle d'une chair à manger (celle de la femelle non-humaine), puis d'une autre à baiser (celle des femmes humaines). La théoricienne écoféministe remarque que, dans les barquettes de viande qu'elle commercialise, l'industrie évite au mieux les références nominatives et visuelles à l'animal vivant et sensible ; au contraire, ils objectivent, marchandisent au maximum des êtres qui sont réduits en morceaux de choix : côtes, langues, ailes, cuisses, poitrine. C'est ce qu'elle nomme le « référent absent ». De la même manière, le corps des prostituées et des actrices pornographiques, dont le nom a préalablement été remplacé par un pseudonyme aguicheur, sont également présentés, livrés et consommés en morceaux : bouches, seins, fesses, vagins, anus. Il n'y a aucune relation intersubjective dans la marchandisation des corps : le corps féminin est sexuellement consommé comme de la viande, au même titre que la viande est parfois consommée par les hommes comme s'il s'agissait d'un corps de femme (Hypathie [pseudonyme], 2010).

Dans la série photographique *A Bird at My Table* (2008), L. A. Watson apparaît dénudée et la peau dorée, en position fœtale, face contre terre, les bras repliés et les coudes levés au ciel ; le cadrage de l'image est focalisé sur le dos et les bras de l'artiste, créant une confusion visuelle : le corps de l'artiste ressemble à celui d'un poulet à rôtir. À l'arrière-plan, des photographies en noir et blanc à la mise-en-scène dramatique montrent la maltraitance des volailles, la marchandisation de la viande, le garnissage, le passage au four, le service à table. Watson explique qu'elle souhaitait montrer « les façons dont les femmes et les animaux sont comparés les uns aux autres et objectivés dans une culture de consommation qui les réduit à leurs parties corporelles – “poitrines”, “cuisses” et “jambes” » (Watson, 2008).

Dans d'autres travaux, comme ses installations *Patent Pending* (2014) et *Patent Pending: Labor/Force* (2015), L. A. Watson juxtapose les plans techniques⁸ d'un dispositif imaginaire, métaphorique, dans lequel le corps féminin et animal (non-humain) sont pareillement esclaves d'appareils intrusifs et de machines industrielles appliqués directement sur les organes sexuels pour produire artificiellement des fluides biologiques et/ou la reproduction des espèces. Dans cette cartographie cyborg de la domination, visions cauchemardesques de Donna Haraway (Haraway, 2009 [1985]), pure conception capitaliste de l'animal-machine cartésien (Larrère, 2004), plus aucun espoir d'agir : les femmes et les femelles (non-humaines) sont totalement assujetties et soumises à ce bio-techno-pouvoir tentaculaire qui dépossède littéralement ces êtres de leurs corps. L'artiste explique :

« Dans *Patent Pending*, les images brevetées de divers dispositifs de contrainte, issues du tournant du XXe siècle jusqu'à nos jours, sont détournées et manipulées numériquement afin de critiquer les divers et nombreux modes d'assujettissement qui se produisent aussi bien au niveau micro-politique des corps individuels qu'au niveau macro-politique de la société. L'installation met en évidence des dispositifs de contrainte tels que les

⁸ Il s'agit en fait d'un photomontage numérique réalisé à partir de dessins techniques que l'artiste a archivés.

colliers de chien, les laisses, les harnais, les cordes et les chaînes qui sont utilisés pour discipliner les corps d'animaux non humains et les corps des femmes comme l'a écrit l'auteur Carol Adams en évoquant "l'attirail singulier utilisé dans l'industrie pornographique, dans le *bondage*". » (Watson, 2014).

Une référence au BDSM⁹ et ses liens épistémologiques présumés avec la pornographie est perceptible à travers cette citation de Carol Adams qui provient de l'ouvrage *Sexual Politic of Meat* (Adams, 2010 [1990], p. 94). Ainsi l'œuvre, de même que son cadre théorique, semblent signifier l'inéluctabilité du régime oppressif de la sexualité BDSM, son affiliation au pouvoir sexiste/spéciste, dès lors que les relations intimes (avec une femme) s'accompagnent d'accessoires sadomasochistes ; cette proposition théorique s'appuie sur une analogie visuelle/esthétique possible des instruments de contrainte dans le BDSM avec ceux qui permettent de soumettre les animaux non-humains. Le BDSM est donc assimilé à la manière dont sont traitées socialement les femmes et les animaux non-humaines en tant que machines biologiques capables de procurer du plaisir, des petits, de la viande, des œufs et du lait. L. A. Watson accompagne ses explications de diverses citations de Carol Adams et Michel Foucault et semble déplorer l'impossibilité d'agir au sein de ce parfait dispositif d'assujettissement, véritable métaphore du panoptisme (Foucault, 1975, p. 228-264), de la pornotopie (Preciado, 2011) et/ou du *pornopticon* (Jones, 2015 ; Wilton, 2016 [2009])¹⁰. Toutefois, Foucault avait également indiqué que le biopouvoir impliquait des stratégies de résistance en opposition (Foucault, 1976, p. 125). Foucault (1994), et d'autres à sa suite (Califia, 2008 ; Rubin, 2012), ont montré que le BDSM, en tant que pratique érotique entre personnes consentantes, produisait une critique artistique, sensuelle et ironique du pouvoir, puisque les scénarios sexuels sont écrits par l'ensemble des acteur.trice.s et que les rôles peuvent s'échanger à tout moment. Une telle fluidité n'a pas d'équivalence dans le système de hiérarchisation pratiqué par la société.

Ce renversement du pouvoir par la performance BDSM/fétichiste est notamment exemplifié dans une action filmée de Rose English intitulée *Quadrille* (1975), qui est antérieure aux travaux de Carol Adams, mais qui reste néanmoins pertinente pour aborder la question actuelle du BDSM au sein du féminisme antispéciste¹¹. Dans l'enregistrement vidéo d'English, six femmes apparaissent habillées en chevaux, portant des tabliers qui couvrent le haut du corps, des harnais en cuir, des queues de cheval synthétiques, et des talons hauts en forme de sabots¹². L'action se déroule dans une zone extérieure délimitée par des figurines chevalines en céramique. Regardées avidement par un auditoire non averti, les femmes font une danse basée sur le dressage, leurs mouvements sont restreints par leurs chaussures encombrantes. En tant que parodie critique, cette performance chevaline met en lumière la fétichisation des corps des femmes et explore les questions autour des rôles de genre, où le dressage peut être vu comme une métaphore des luttes et des relations de pouvoir, mais aussi comme une analogie entre la domestication animale et l'injonction à la séduction féminine. Dans cette œuvre, l'artiste met en scène une révolte chevaline des femmes contre les diktats comportementaux de la féminité, en même temps qu'elle émet une critique féministe du dressage hippique. En effet, la performance de Rose English invite à penser l'imitation du cheval comme une transformation critique des femmes en

⁹ BDSM est l'acronyme de Bondage, Discipline, Domination, Soumission, Sadisme et Masochisme, cette appellation désigne une sexualité axée l'érotisation de la prise de conscience des structures de pouvoir.

¹⁰ Le « pornopticon » est formé à partir des notions de « pornographie » et de « panopticon » (Foucault), il désigne les nouveaux dispositifs cinématographiques et télévisuels utilisant les technologies de surveillance, de contrôle, d'interrogatoire et de torture pour le plaisir visuel du public (par exemple la téléralité ou encore le *torture porn*).

¹¹ Voir également les œuvres *Rose on horseback with tail* (action, 1974).

¹² Cette performance n'est pas sans évoquer les *pony girls* de la culture BDSM.

juments, cette œuvre dénonce la soumission des femmes au désir masculin et propose de la changer en insubordination ; ce détournement ironique de la représentation des femmes est similaire à celui de Kira O'Reilly où l'imitation des postures corporelles du cochon implique une incorporation de la truie qui n'est pas seulement allégorique, mais aussi politique. Dans une interview, O'Reilly a indiqué avoir été inspirée par le roman *Truïsmes* de Marie Darrieussecq (1996) : « *Truïsmes* m'a permis de réfléchir à travers certaines idées de changements et de transitions, notamment en ce qui concerne le genre et la sexualité » (O'Reilly & Snæbjörnsdóttir/Wilson, 2010, p. 40). Ainsi nous pouvons considérer la recherche esthétique de similitudes entre les corps féminins et porcins chez O'Reilly comme une interprétation performative du trope de la métamorphose féminine en truie dans l'ouvrage de Darrieussecq. Sachant que ce roman conte l'histoire d'une femme dont la transformation corporelle en truie lui permet d'échapper aux stéréotypes sociaux de la féminité, nous pouvons supposer que la performance d'O'Reilly opère dans cette même volonté d'incarner une *femelle*, plutôt qu'une *femme* – socialement considérée comme un objet standardisé du désir hétérosexuel masculin. De la même manière, dans *Quadrille* (1975), les performeuses réalisent une chorégraphie équine pour conscientiser et dépasser les normes de féminité, ainsi que pour s'identifier et devenir sujet à travers l'allégorie politique de la domestication des chevaux par les humains. Ainsi, dans la mesure où les femelles ne sont pas des femmes – si l'on peut se permettre ici de détourner la célèbre formule de Monique Wittig concernant les lesbiennes (2007) –, nous pouvons dire que l'esthétique femelliste implique de s'affranchir des normes représentationnelles et culturelles de la féminité, autant que de les critiquer par l'identification aux animaux d'élevage. L'esthétique femelliste permet en outre de développer une « femellité » solidaire (Roellens, 2013) avec les autres espèces : dans la mesure où le fait de comparer le conditionnement social des femmes au traitement des animaux d'élevage au sein de l'œuvre permet autant de déconstruire l'assujettissement des sujets non-masculins que celui des sujets non-humains. Le BDSM, en ce qu'il initie à la pratique des jeux de rôle, permet d'explorer la politique des identités (dominantes et subalternes, humaines et non-humaines), ainsi que le pouvoir qui instaure les hiérarchies sociales ; il est une méthode corporelle permettant d'élaborer des stratégies de résistance à l'assujettissement des sujets minoritaires.

Le corps hybride de la femelliste

Si le contre-pouvoir qu'implique le jeu de rôle BDSM et l'identification corporelle aux animaux dans des œuvres précédemment étudiées donnent des pistes fondamentales pour saisir les enjeux philosophiques et politiques de l'esthétique femelliste, un dernier procédé doit mobiliser notre attention : le désir d'une mutation politique de la subjectivité féminine est exploré dans des démarches biotechnologiques qui expérimentent une hybridation du corps susceptibles de troubler les frontières entre l'humain, l'animal et la technologie. En effet, le champ esthétique du bio-art implique une transformation biotechnologique du corps en laboratoire afin de produire une subjectivité hybride alternative. Dans une perspective féministe, cela signifie que des artistes cherchent à brouiller les frontières biologiques et les codes épistémologiques traditionnellement admis pour hiérarchiser les genres et les espèces : nous pouvons identifier ces recherches bio-artistiques dans la lignée des travaux théoriques de Donna Haraway autour du « féminisme cyborgien » (Haraway, 2007 [1985]). L'usage féministe de la biotechnologie comme stratégie politique et méthodologie scientifique permettant d'hybrider l'humain et l'animal, participe de ce que nous avons appelé l'esthétique femelliste ; le corps transspéciste

s'oppose ainsi à la hiérarchie entre les espèces à travers le désir du métissage, il permet aussi de développer un nouveau rapport sensible aux autres espèces à travers la création d'une réalité biologique et phénoménologique partagée où l'humain peut ressentir la présence d'un autre animal dans son propre métabolisme.

Cette variation de l'esthétique femelliste est notamment développée dans les travaux du collectif Art Orienté Objet dans l'expérience artistique/scientifique intitulée *Que le cheval vive en moi*. Le 22 février 2011, après une préparation de trois ans en collaboration avec un laboratoire suisse spécialisé dans la fabrication de sérums pour les grands cancéreux, Marion-Laval Jeantet (Art Orienté Objet) réalisa une performance d'une heure trente durant laquelle elle s'est injectée un sérum de cheval contenant quarante familles d'immunoglobulines équine, puis elle a enfilé des prothèses imitant la structure articulaire des jambes des chevaux afin de marcher en compagnie de l'animal dont était issu l'échantillon sanguin. Un artiste-infirmier lui a fait une prise de sang, vingt minutes après l'injection, car c'est le moment où la présence des cellules équine est la plus évidente dans le corps de l'artiste sur le plan biologique (Jeantet, 2011). Benoît Mangin (Art Orienté Objet) récupéra aussitôt les échantillons sanguins pour entamer une lyophilisation, afin de pouvoir conserver une preuve de cette fusion transspéciste. L'artiste a ressenti certains effets somatiques lors de cette transfusion, le sentiment d'un métabolisme hybride, à la fois femme et cheval, sensations qui dureront pendant huit jours consécutifs ; elle a, par la suite, communiqué autour de cette expérience sensible dans diverses publications scientifiques. Selon ses déclarations, pendant la performance, une forme d'interspécificité s'est développée sur scène, entre l'artiste et le cheval, notamment au moment où la plasticienne a enfilé ses échasses pour caresser l'animal ; elle est également parvenue à obtenir temporairement ce qu'elle nomme un *sang centaure*, et a développé une véritable mutation sensorielle (Andrieu, 2008). Après avoir consulté l'avis de spécialiste sur ses métamorphoses émotionnelles et métaboliques, l'artiste déclara :

« [Miranda Grounds] m'assura, tout comme le professeur Jean-Claude Lecron, que les immunoglobulines sont des protéines extrêmement spécifiques, spécifiques du point de vue des récepteurs qu'elles doivent toucher, mais aussi spécifiquement créées par chaque organisme. Une immunoglobuline équine entraîne donc bien une réponse spécifiquement chevaline, d'une certaine manière disproportionnée dans un organisme humain. Possiblement, mes appétits, mon extrême nervosité, mon sommeil par à-coups, ma peur et ma toute-puissance étaient des ressentis spécifiquement chevalins. » (Jeantet, 2011)

L'hybridation entre le corps humain et l'animal non-humain demeure cependant une énigme scientifique, et très peu d'études ont été menées sur le sujet. Marion-Laval Jeantet déclare avoir ressenti le cheval vivre en elle, mais hormis l'échantillon de « sang de centaure » (Jeantet, 2011) qui affirme que le métissage a bien eu lieu au niveau biologique, il est difficile d'affirmer que l'expérience a bien fonctionné. De plus, malgré l'intérêt scientifique que présente une telle expérience sur le plan bio-artistique, il nous faut également interroger ce que cette hybridation pourrait apporter de positif à l'animal qui est, une fois de plus, instrumentalisé par la pratique artistique. Certes, le cheval utilisé par le collectif Art Orienté Objet n'est pas assujéti comme pouvait l'être les animaux d'élevage ou de laboratoire – il est présent sur scène avec l'artiste qui semble bienveillante à son égard – mais l'expérimentation à partir de matériau corporel équin pose malgré tout quelques questions éthiques : les chevaux utilisés dans le dispositif de l'œuvre – à la fois pour créer un sérum (via des prises de sang) et pour créer une puissante image performative où l'artiste investit la relation interspécifique (via la présence de l'animal sur scène) – sont-ils au service de l'artiste, dans sa quête d'un renversement intellectuel et politique des normes philosophiques et sociales usuelles qui différencient l'humain des autres animaux ? Nous

pouvons bien évidemment critiquer cet aspect asymétrique de la relation interspécifique dans la performance de Marion-Laval Jeantet où l'existence du cheval est assujettie à la démarche artistique de l'artiste ; mais, dans le même temps, nous pouvons aussi nous demander si ces recherches performatives et bio-artistiques ne peuvent pas, à long terme, servir à l'évolution politique des rapports entre les animaux humains et non-humains, et donc conduire les relations interspécifiques à être pensé en dehors du système d'exploitation actuel (pour l'alimentation, le divertissement et les tests en laboratoire). Nous pourrions encore opposer à la démarche artistique de Marion-Laval Jeantet que le laboratoire suisse avec lequel le collectif Art Orienté Objet a travaillé participe d'une vision utilitariste des animaux, les obligeant à donner leur corps à la science et à fournir un service à l'usage des humains. Fort est de constater que les artistes ne se positionnent pas véritablement à ce sujet dans le cadre dans leur collaboration avec les laboratoires, ils ne communiquent pas sur le fonctionnement des travaux qui sont nécessaires à la confection des sérums animaux (tant pour l'œuvre que pour l'activité médicale et pharmaceutique du laboratoire). Pour ce qui en est de l'usage artistique de l'animal dans cette œuvre, l'esthétique femelliste de Marion-Laval Jeantet se différencie des autres pratiques laborantines et spectaculaires, en ce qu'elle réfléchit l'objet artistique qu'elle produit : les modes d'identification possible entre espèces par le biais de la performance bio-artistique de l'artiste, la question politique du spécisme que cela soulève, l'invitation du public à une prise de conscience autour de nouvelles manières d'envisager les rapports interspécifique entre animaux humains et non-humains (cela jusqu'au transspécisme).

Les relations interspécifiques et le transspécisme nous amènent à repenser l'épistémologie des frontières et de la différenciation entre l'humain et le non-humain, ce qui implique aussi une remise en cause de la hiérarchisation politique entre les espèces et les corps. Il apparaît alors que l'esthétique femelliste développe une nouvelle philosophie (artistique) des rapports interspécifiques qui se construit progressivement, par tâtonnement ; cette esthétique femelliste propose ainsi aux artistes féministes de s'allier aux animaux par l'invention de stratégies artistiques, politiques et théoriques de lutte (plus inclusives) à l'encontre des injustices sociales subies par les minorités (de genre, de race, de classe) et l'ensemble des êtres vulnérables de la planète.

Conclusion

Cette étude a cherché à corréler la théorie féministe antispéciste – qui pense l'analogie des luttes contre le sexisme et le spécisme – à la pratique artistique de l'interspécificité, plus particulièrement chez des artistes femmes/féministes qui abordent la question du corps au prisme des rapports de pouvoir entre les êtres humains et les non-humains. Ce travail nous a permis d'aborder plusieurs méthodes politiques de l'art corporel féministe pour élaborer des stratégies de résistances (Foucault, 1976, p. 125) à l'oppression des animaux : nous avons notamment constaté une pratique féministe du corps et de la nudité employée pour critiquer la différenciation spéciste des animaux humains et non-humains, à travers la démonstration d'une condition charnelle analogue entre les deux espèces. Nous avons défini cette alliance par la chair entre les femmes et les animaux non-humains comme une esthétique femelliste élaborant une prise de conscience des inégalités élargie à la question animale, et déconstruisant la frontière entre les espèces. L'art féministe est ainsi employé comme une technique de soi permettant la production de contre-discours à l'encontre des violences politiques

de notre société de consommation qui chosifie à la fois les femmes et les animaux non-humains, *via* l'exploitation de la chair à des fins alimentaires et/ou sexuelles. La stratégie artistique qui a été examinée au cours de cet exposé, consiste à redonner de l'importance aux morts animales, à proposer des actions de solidarité entre les espèces, ainsi qu'à initier une convergence des luttes politiques : la cause animale intéresse aujourd'hui les réflexions féministes qui critiquent l'oppression systémique des sujets subalternes.

S'inspirant des théories de Carol J. Adams, certaines œuvres (comme celles de L. A. Watson) ont également proposé une iconographie critique qui compare l'oppression sexuelle des femmes avec l'exploitation industrielle de l'organisme animal et de la viande. Cependant, certaines limites conceptuelles ont été observées sur ce point autour d'une vision monolithique et négative de la sexualité BDSM au sein du féminisme antispéciste inspiré par Adams ; il a pourtant été montré par la théorie queer que la politique sexuelle pouvait être détournée/théâtralisée afin de servir la pensée critique et l'émancipation des minorités en tous genres, à travers une prise de conscience érotisée des structures du pouvoir qui asservissent notamment les femmes et les animaux non-humains. Ainsi, nous avons également défini l'esthétique femelliste comme la possibilité d'une transformation politique des femmes en animaux non-humains ; cette subjectivité métaphoriquement hybride oppose une double résistance au pouvoir oppressif, puisqu'elle contourne à la fois les normes hétérosexistes de la féminité et la pensée anthropocentrique qui légitime le dressage, l'exploitation et le massacre des animaux non-humains.

Pour finir, la question de l'interspécificité a été abordée sous l'angle des possibles subjectivités futures, visant un au-delà de la dichotomie humain/animal, vers un corps biologiquement hybride qu'il conviendrait de qualifier de post-humain.

L'ensemble de ces tentatives artistiques/politiques cartographie une « esthétique antispéciste » (Van Der Donckt, 2016, p. 30-39), pour des plasticien-ne-s qui ne sont plus seulement féministes, puisqu'il-les se sont allié-e-s aux animaux non-humains, devenant de fait des artistes *femellistes*.

Bibliographie

« It's art, says the naked woman who'll hug a dead pig on stage », *Daily Mail*, 18 août 2006. En ligne [URL] : <http://www.dailymail.co.uk/news/article-401165/Its-art-says-naked-woman-wholl-hug-dead-pig-stage.html>

ADAMS Carol J., *Politique sexuelle de la viande : Une théorie critique féministe végétarienne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2016 (1990).

ADAMS Carol J., *Pornography of Meat*, Brooklyn, Lantern Books, 2015 (2003).

ANDRIEU Bernard, « Le corps humain. Une anthropologie bioculturelle », in BOËTSCH G, HERVE Christian et ROZENBERG Jacques J. (dir.), *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*, Bruxelles, de Boeck Supérieur, 2007, p. 87-106.

ANDRIEU Bernard, *Mutations sensorielles*, Marennes, Le Mort-Qui-Trompe, 2008.

BREEZE HARPER Amie, *Sistah Vegan: Black Female Vegans Speak on Food, Identity, Health, and Society*, Lantern Books, 2009.

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent*, Paris, éditions Amsterdam, 2009 (1993).



- BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, La Découverte/Zones, 2010.
- CALIFIA Pat, *Sexe et utopie*, Paris, La Musardine, 2008.
- DARRIEUSSECQ Marie, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996.
- DECKHA Maneesha. 2008. "Disturbing Images: PETA and the Feminist Ethics of Animal Advocacy." *Ethics and the Environment* 13:35–76.
- DECKHA Maneesha, « Animal Advocacy, Feminism and Intersectionality », *DEP, Deportate, esuli, profughe : Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, n°23, 2013, p. 48-65.
- DESAULNIERS Élise, « Les vrais mâles préfèrent la viande – Convergences du féminisme et de l'antispécisme », *Françoise Stéréo*, n°1, 2014. En ligne [URL] : <http://francoisestereo.com/les-vrais-males-preferent-la-viande-convergences-du-feminisme-et-de-lantispecisme-1/>
- DUGGAN Lisa & Hunter Nan D., *Sex wars: sexual dissent and political culture*, New York, Routledge, 1995.
- EMERSON Rana A., « "Where My Girls At?" : Negotiating Black Womanhood in Music Videos. », *Gender and Society*, vol. 16, 2002, p. 115–135.
- FLOYD Kevin, *La réification du désir : vers un marxisme queer*, Paris, éditions Amsterdam, 2013.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, tome 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT Michel, « Michel Foucault. Une interview : sexe pouvoir et la politique de l'identité », in *Dits et écrits*, IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 735-746.
- GAYLE Rubin, « Une conversation avec Gayle Rubin », *Raisons politiques*, vol. 2, n° 46, 2012, p. 131-173.
- GIROUX Valéry, « Du racisme au spécisme : l'esclavagisme est-il moralement justifiable ? », *Arguments*, Vol. 2, n°1, 2007, p. 79-107.
- HYPATHIE [pseudonyme], « The sexual Politics of Meat : Carol J Adams », *Hypathie - Blog féministe et anti-spéciste*, 2010. En ligne [URL] : <http://hypathie.blogspot.fr/2010/11/sexual-politics-of-meat-carole-adams.html>
- JONES Steve, « Torture Pornopticon: (In)security Cameras, Self-Governance and Autonomy », in BLAKE Linnie & REYES Wavier Aldana, *Digital Horror: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon.*, Londres : I. B. Tauris, 2015, p. 29-41.
- LARRERE Catherine et Raphaël, « Actualité de l'animal-machine », *Les Temps modernes*, 2005, p. 145, 160-162.
- LAVAL-JEANTET Marion, « Interspécificité. À propos de "Que le cheval vive en moi" », *Multitudes*, vol. 4, n° 47, 2011, p. 152-157.
- HARAWAY Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes : La réinvention de la nature*, Paris, Jacqueline Chambon, 2009.
- KEMMERER Lisa, *Sister species: Women, Animals and Social Justice*, Urbana-Champaign, Chicago &

Springfield, University of Illinois Press, 2011.

MIRU Kim, « The Pig That Therefore I Am Artist Statement. », 2015. En ligne [URL] : <http://mirukim.com/statementThePigThatThereforeIAm.php>

MBEMBE Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, vol. 1, n°21, 2006 (2003), p. 29-60.

MCCORQUODALE Amanda, « Miru Kim On How Pigs Used In Her Art Basel Project Got Sick », Huffington Post, 2012. En ligne [URL] : http://www.huffingtonpost.com/2012/01/05/miru-kim-pigs-art-basel_n_1187119.html

MORRISSON Valérie, « Kira O'Reilly's Inter-species Live Art: Interrogating Man's Animality », in Ganteau Jean-Michel & Reynier Christine (dir.), *Ethics of Alterity in 19th- to 21st-Century British Arts*, Montpellier, Presses universitaires de Méditerranée, 2015, p. 249-264.

MULVEY Laura. 1989. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Basingstoke, UK: MacMillan.

O'REILLY Kira & SNÆBJÖRNDÓTTIR/WILSON, « Falling asleep with a pig » , in *ANTENNÆ*, vol. 13, 2010, p. 38-48.

PAUCHET Nathalie, « L'antispécisme, l'insémination artificielle et le viol », *Simonæ*, 2017. En ligne [URL] : <https://simonae.fr/militantisme/feminismes/antispecisme-insemination-artificielle-viol/>

PLUME Lauren, « Le viol des vaches laitières », *Les questions composent*, 2011. En ligne [URL] : <http://lesquestionscomposent.fr/le-viol-des-vaches-laitieres/>

PRECIADO Beatriz, *Testojukie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008.

PRECIADO Beatriz, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, vol. 3, n°74, 2010, p. 241-257.

PRECIADO Beatriz, *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Climats, 2011.

PRECIADO Paul B., « Le féminisme n'est pas un humanisme », *Libération*, 2014. En ligne [URL] : http://www.liberation.fr/chroniques/2014/09/26/le-feminisme-n-est-pas-un-humanisme_1109309

ROELENS Nicole, *Manifeste pour la décolonisation de l'humanité femelle (Tome 1) : La femellité et le réel prosaïque de la vie des humains*, L'Harmattan, 2013.

SIMARD Mélissa, « Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver », *Amerika*, 12, 2015. En ligne [URL] : <http://amerika.revues.org/6537> ; DOI : 10.4000/amerika.6537

SINGER Peter, *La libération animale*, Paris, Payot, 2012 (1975)

SLOTERDIJK Peter, *Règles pour le parc humain* suivi de *La domestication de l'Être*, Paris, Fayard, 2010 (1999).

SPIEGEL Marjorie, *The Dreaded Comparison: Human and Animal Slavery*, préface d'Alice Walker, New York : Mirror Books, 1996.

VAN DER DONCKT Julia Roberge, « Vers une esthétique antispéciste ? », *esse*, n°87, 2016, p. 30-39.

WILTON Tamsin, « All Foucault and No Knickers : Assessing Claims for a Queer-Political Erotics », in

GIFFNEY Noreen & O'ROURKE Michael, *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*, New-York & Londres : Routledge, 2016 [2009], p. 507-522.

WITTIG Monique, *La Pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2007

Résumés

Cet article s'intéresse aux croisements entre les théories féministes et antispécistes au sein des pratiques artistiques qui abordent la question de l'interspécificité. Notre travail examine plus précisément les usages esthétiques de l'animal dans la création plasticienne féministe et relève trois problématiques au sein de ces expériences artistiques : 1. la question des pratiques du corps et de la nudité dans des performances qui invitent à penser le rapport entre féminisme et l'antispécisme (Kira O'Reilly et Miru Kim). 2. La présence d'un discours anti-porno au sein du féminisme antispéciste qui critiquent l'analogie entre l'industrie de la viande animale et l'industrie sexuelle qui exploite le corps des femmes, alors que des artistes féministes utilisent précisément l'allégorie de l'animalisation des femmes pour créer un corps d'opposition au régime du pouvoir patriarcal et à l'anthropocentrisme (Rose English, Kira O'Reilly). 3. Les recherches artistiques menées autour de l'hybridation qui utilisent la technologie pour mélanger les espèces et inventer un corps post-humain (Marion Laval-Jeantet). Nous postulons que ces divers modes d'identification politique aux animaux chez les artistes féministes, impliquant de nouvelles performances en compagnie d'espèces non-humaines, contribuent à la construction d'une esthétique *femelliste*.

This article focuses on the crossings of the antispecist and the feminist theories within the artistic practice which approach the issue of interspecificity. This work examines, more exactly, the aesthetic uses of the animal in feminist visual art creation and identifies three problems within these artistic experiences : 1. the question of the practices of the body and the nudity in this performance art which invite to think of the report (relationship) between feminism and the antispecism (Kira O'Reilly and Miru Kim). 2. The presence of an anti-porn discourse within antispecist feminism that criticizes the analogy between the industry of animal meat and the sexual industry which exploit the female bodies, while feminist artists use this allegory of the animalization of women to create a body of opposition to the regime of patriarchal power and anthropocentrism (Rose English, Kira O'Reilly). 3. The artistic research on hybridization that uses technology to mix species and invent a post-human body (Marion Laval-Jeantet). We postulate that these various modes of political identification with animals among feminist artists, involving new performances with non-human species, contribute to the construction of a femalistic aesthetics.

Mots clefs

art, performance, corps, féminisme, antispécisme, biopouvoir, genre

art, performance, body, feminism, antispecism, biopower, gender



À propos de l'auteur

Luc Schicharin est docteur en arts, esthétique et sciences de l'art. Il est chercheur associé (CREM, EA 3476) et enseigne actuellement à l'université de Lorraine - Metz.

Ses recherches portent sur l'impact du transfémisme sur la création artistique contemporaine. Il est l'auteur d'une thèse sur les croisements de la théorie queer et des pratiques artistiques trans* (L'esthétique drag, de la performance travestie à l'art transgenre. Usages et contre-usages de la théorie butlérienne, sous la dir. de Roland Huesca et Olivier Goetz, 2015). Ses travaux artistiques s'intéressent à sa propre construction identitaire, plus particulièrement sa classe sociale en tant que fils de mineur ("Filiation par le charbon", À perte de vue, exposition collective, 2016) et son hétérosexualité, au regard de sa prise de conscience universitaire des politiques de genre ("Devenir post-straight ? Auto-ethnographie d'un artiste-chercheur hétérosexuel", 2017. URL : www.revue-glad.org/908).

Pour citer cet article

SCHICHARIN Luc, « La question de l'interspécificité dans l'art corporel féministe. Vers une esthétique *femelliste* ? », *Comment S'en Sortir ?*, n° 6, hiver 2018, p. 42-58.