L'influence des monstres littéraires sur le corps post-humain

Jessica RAGAZZINI
Université Paris Nanterre et Université du Québec en Outaouais
jessica.ragazzinicastello@gmail.com

Résumé : Fictionnel ou réel, mental ou physique, le monstre a toujours inspiré et fasciné. Hors-norme, Hors-limite, tantôt horreur, tantôt super héros, il est cet être qui révulse autant qu'il fascine. Il est le garde-fou, le tabou et le fantasme de la société depuis l'Antiquité.
Aujourd'hui, le post-humanisme artistique réutilise- implicitement ou non- les codes de la monstruosité littéraire des siècles précédents. Au prisme de l'histoire de l'art, de la philosophie et de la littérature de l'imaginaire, cet article propose de questionner les influences monstrueuses du corps post-humain dans l'art. Ainsi, la photographie donne au corps le champ des possibles : il récupère du vampire l'immortalité, de la sirène la séduction, à Frankenstein la recomposition morbide, au cyborg la mécanisation, aux Freaks l'exhibition... La photographie du corps post-humain peut être interprétée comme une sorte de portrait de Dorian Gray. L'image capturée semble donner l'exemple d'immortalité, si son tirage peut vieillir, le corps post-humain réel rêve de la jeunesse éternelle.
Elle propose de voir le corps post-humain tantôt comme un prodige miraculeux, tantôt comme un hybride hors nature. Ainsi, cet article suggère de s'attarder plus spécifiquement sur les œuvres d'abord de Witkin et de Molinier, deux photographes qui, certes ne sont se sont pas déclarés « post-humanistes » mais dont les représentations corporelles peuvent être mises en lien avec celles des trois autres artistes post-humanistes que ce corpus compte analyser Aziz et Cucher ainsi qu'ORLAN. Nous verrons comment ces créations réutilisent les codes du monstre, présents dans la littérature passée. Notre objectif sera ainsi de comprendre le corps artistique post-humain comme découlant d'une véritable tradition corporelle de l'hors-norme.
Mots-clefs: *monstre, hors-norme, hors-limite, cyborg, corps, post-humanisme.*

Proposition

Si l'utilisation du mot *monstre* pour désigner un être humain choque aujourd'hui, il désigne cependant tout ce qui se rapporte à l'anomalie, au hors norme, au différent. Le terme « monstre » n'a pas toujours connu cette connotation horrible que nous lui attribuons de nos jours. En effet, nous trouvons dans les récits mythologiques des êtres hybrides mais qui n'en furent pas effrayants pour autant, des monstres stimulant l'imaginaire collectif qui prennent une forme bien plus sensible lorsque l'on en qualifie l'être humain différent de soi. Parfois repoussant, parfois séduisant mais toujours fascinant, la monstruosité intrigue l'imaginaire, l'intellect, l'éthique et la science depuis des siècle. Le différent répulse autant qu'il attire. Il est analysé, disséqué, compris tantôt comme prodige, tantôt comme erreur. Voici l'ambivalence de ce corps qui défie l'entendement. On cherche à le comprendre, à le maîtriser, à le corriger. Paradoxalement, depuis quelques dizaines d'années, le post-humanisme propose de le

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

corriger en le créant, tout en le revendiquant. L'art, la littérature, le cinéma, la photographie, la mode sont les témoignages de l'évolution de la tératologie. Il faudra attendre la seconde moitié du XXe siècle pour que des protestations contre ces monstrations soient considérées ; et ce jusqu'à la redécouverte des théories sur l'eugénisme qui donnent au monstre une perspective nouvelle : la monstruosité autant repoussée que recherchée. La photographie est -avec la vidéo- le médium artistique le plus démocratisé aujourd'hui. Elle offre la possibilité de créer et de revendiquer la monstruosité.

Le monstre serait un écart entre l'humain, l'animal et la chose. Il est le hors limite, le hors cadre, celui qui se trouve de l'autre côté, celui qu'il faut cacher ou à l'inverse exposer tant il est étrange. Il est ce que l'on ne peut catégoriser vraiment ni même identifier. Il est l'autre.

> « Cette singularité du monstre est donnée à percevoir en termes de laideur, de cruauté, de dénaturation. Le monstre choque car il se situe au-delà de l'acceptable et donc il s'exclut. Cette articulation entre la laideur et la répulsion qu'elle provoque, lue comme la preuve d'une dépravation est ancienne, puisque Platon la pose comme évidente "l'inélégance de la forme, l'absence de rythme et d'harmonie sont sœurs du mauvais esprit et du mauvais cœur... » [Platon, III : 401-a].

Il ajoute :

> « Nécessairement la vertu est belle et le vice est laid » [Lois, X : 900c, in Bozzetto, 2001]

Le mot monstre sera ici choisi par rapport à son origine étymologique qui renvoie à l'idée de montrer, signaler, présenter, exhiber. La courte définition donnée par Robert Bogdan sera elle aussi le fil conducteur de cette étude : « Le terme *monstre* renvoie à ne manière de penser les êtres, une façon de les mettre en scène- c'est un état d'esprit et un ensemble de pratique » [Bogdan, 1994 : 36]. Nous nous intéresserons à l'aspect physique du monstre dans la littérature romantique et à son impact sur les photographies post-humanistes.

Les monstres photographiés : des immortels de l'obscurité

Le monstre est un être de l'obscurité, il est insaisissable et diabolisé autant que fantasmé. Son image a traversé les siècles. Ainsi commence l'article de Jean Céard :

> « Les monstres faisaient-ils peur à nos ancêtres ? Bien des théologiens et des moralistes de leur temps leur reprochaient plutôt de courir les voir avec une superficielle curiosité bien étrangère à l'esprit de méditation et de retour sur soi que les monstres auraient dû leur inspirer. On sait aussi que les naissances monstrueuses faisaient souvent l'objet de publications occasionnelles répandues par les colporteurs, sûrs de susciter l'intérêt de nombre de lecteurs. » [Céard, 2004 : 17-26]

Comme aujourd'hui, les histoires sur le paranormal ou sur les monstres psychologiques de type serial killer pimentent l'actualité. Si bien que de nombreux ouvrages se mettent à compter des histoires extraordinaires de monstres qui connurent un franc succès. Au XVII, le monstre est une énigme autant scientifique, que morale et sociale ; il est un cas particulier qui brise l'harmonie de sa société. L'horreur et la peur qu'il suscite semblent être sublimées par l'art, selon Boileau :

> « Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux, qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux ; D'un pinceau délicat l'artifice agréable du plus affreux objet fait un objet

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

> aimable. Ainsi, pour nous charmer, la Tragédie en pleurs d'Oedipe tout sanglant fit parler les douleurs, d'Oreste parricide exprima les alarmes, et, pour nous divertir, nous arracha des larmes. » [Boileau, 1674 : chant III]

L'art permet de donner une place. Le XVIIIe, marqué par les idées théologiques, voyait dans le monstre la manifestation de la prouesse divine capable de créer des êtres vivants de toute forme.

En 1837, Isodore Geoffroy Saint Hilaire et son père furent les plus célèbres scientifiques dans le domaine de la tératologie, avec l'ouvrage *Traité de tératologie* qui fut le résumé de leurs recherches sur les accidents embryonnaires C'est alors que le monstre s'émancipe de Dieu pour devenir la preuve du pouvoir de la science capable de cerner la monstruosité, et, de ce fait du vivant.

Une fascination pour la bizarrerie, pour l'étrange, pour la différence se manifeste librement notamment dans la littérature romantique. En parallèle, les cabinets de curiosités regorgent de ces monstres biologiques ou artificiels pour attirer les publics, se mettent en place dans le même temps les Freaks Shows, des expositions qui mettent en scène le monstre.

Depuis l'Antiquité, une grande industrie se développe autour de la monstruosité que cela soit pour l'éviter, pour y remédier, ou encore pour, faute de devoir la garder, l'exploiter financièrement. Ce fut le cas notamment de Phineas T. Barnum qui créa les Dime museums, restés à la postérité comme les lieux les plus célèbres de l'exhibition de la monstruosité. Le corps monstrueux est, dès lors, hyper médiatisé. Il est présenté non plus comme un corps humain mais bel et bien comme un corps-chose, qui n'est même pas un corps-objet. Il est un phénomène exceptionnel que l'on souhaite voir et étudier. Si les philosophes comme Lucrèce ou Diderot ont affirmé que le monstre n'avait pas plus de but que le vivant quelconque [Buissière, 2008 : 340], les exploitants et visiteurs des représentations de monstres ne semblèrent pas de cet avis. Les exploitations de la monstruosité et du handicap développent une telle industrie que les dirigeants de ces Freaks Shows n'hésitaient pas à créer de « faux monstres » à l'aide de trucage ou encore on se servait des handicaps réels pour en faire les héros de légendes biographiques abracadabrantes [Bogdan, 2008 : 53-62]. Robert Bodgan complète en expliquant que ces représentations n'étaient pas seulement vues comme des exhibitions perverses mais comme des expositions scientifiques que l'on qualifiait parfois de musée [Bogdan, 1994 : 41].

L'époque romantique revient sur la figure monstrueuse mais qui n'est plus l'objet du dégoût secret mais un être de fantasme inavouable. Elle exploite notamment les figures du vampire et du succube, pourtant connues depuis de nombreux siècle. Au début de XVIIIe siècle, le mot « vampire » fait son apparition dans la littérature européenne, mais il faudra attendre les romans *The Vampyre* de Polidori (1819) et *Dracula* de Stoker (1897) pour que le vampire acquière la réputation que nous lui connaissons. Ces ouvrages en établiront la figure marquante qui continue d'influencer les esprits. Robert Bozzetto propose une hypothèse pour mieux comprendre ce nouvel engouement et ce changement de registre :

> « Peut-être est-ce en réaction contre l'impérialisme de la raison raisonnante qui se prétendait philosophique, et contre l'affirmation hégélienne que tout ce qui est réel est rationnel. C'est alors que le romantisme a privilégié les émotions relevant du refoulé de la raison : à savoir les sentiments, les croyances, les superstitions, les rêves. Rappelons-nous la définition de l'amour donnée par Chamfort, qui renvoie au frottement de deux épidermes : le XIX^e^ siècle romantique, lui, se perdra dans les méandres de la passion tout en jouissant de cette perte de soi. » [Bozzetto, 2001]

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

Le monstre est donc interprété comme un être irrationnel â travers lequel se perd l'entendement, se délivre l'imaginaire et le sensible. C'est alors que le monstre fusionne avec le démon pour ne former qu'un et hanter les consciences et les rêves. Ces démons matérialisent l'envie, le désir. Ils sont souvent des hybrides, entre l'être humain et l'animal, on les connait aujourd'hui. L'image diabolique et nocturne du vampire se retrouve dans les œuvres post-humanistes tout comme celle du dandy et rebelle monstrueux Dorian Gray (1890). Le Dorian Gray de Wilde est une forme vampirique dans le sens où il est un être immortel, il doit sa jeunesse éternelle à l'art et au sacrifice humain (la mort de la jeune et belle Sybil), il se noie perpétuellement dans les plaisirs de la nuit et du meurtre. Ce type de personnage excite l'imaginaire, il symbolise l'érotisation de l'effroi. Les artistes post-humanistes peuvent s'en inspirer en puisant dans la personnalisation de l'extrême. Le post-humanisme appréhende les limites de l'humanité jusqu'à leurs extrêmes. Leurs productions photographiques jouent sans cesse avec l'humain et le non humain jusqu'à l'explosion des frontières qui les séparent. À l'instar de ces monstres romantiques et séduisants, la photographie immortalise le corps mortel, elle lui permet de traverser les décennies sans que celui-ci ne vieillisse. La fiction photographique permet de créer une histoire imaginaire dans lequel le corps peut devenir n'importe quelle monstruosité.

Déjà au XIXe siècle, le monstre sentimental est l'un des sujets de prédilection pour les artistes romantiques, préraphaélistes et symbolistes. Le monstre romantique et le monstre post-humain se retrouvent au cœur de la production artistique face à l'inquiétude sociale d'une société qui semble se précipiter vers la mort.

En effet, le XIXe siècle est l'époque de la floraison d'appareil technologique et automatique. La fragilité de la vie humaine se retrouve confrontée à la vie durable de l'objet. En parallèle, la photographie propose d'éterniser l'image du corps. Cette « capture » n'est alors pas considérée comme une image fictionnelle mais comme une emprunte de la réalité. A priori avec lequel les photographes n'ont cessé de jouer avec des mises en scène spectaculaire qui ont donné lieu à des photographies d'actes ou d'évènements « paranormaux ». De la même manière, l'Homme aujourd'hui est face à l'écart entre la condition humaine et aux possibilités technologiques. L'objet technique tel que l'ordinateur peut être vécu comme un outil tout comme un ennemi. La mort hante également les romans du XIXe siècle, à travers le terme flou de « *consomption* » qui regroupe la propagation de certaines maladies mortelle telles que la tuberculose. En parallèle, les philosophies post-humanistes apparaissent dans la vague du SIDA. Le sang et la respiration permettent la vie, mais peuvent également entrainer la mort. Les contaminations rappellent la matérialité du corps et, a fortiori, sa mortalité. Pour reprendre les termes d'Albain Le Garroy : « Le corps est une véritable prison de chair temporelle […] pourrissante » [Le Garroy, 2019]. Dans son intervention sur l'œuvre de Serpieri *Druuna*, le doctorant notait qu'« avec la peur de la douleur nait la conscience morale : l'esprit sait ce qu'est le bien et le mal. Le plaisir est suivi d'une punition et il devient alors mauvais. Si toute l'évolution de la sexualité et le plaisir qui lui y est lié se rapporte au retour à la mère, alors la sexualité elle-même devient maléfique. […]Ici, la maladie est directement associée au plaisir, au fait de faire l'amour. La répression du plaisir sexuel est aussi associée métaphoriquement à la chasse au virus et à ceux qui l'ont contracté. ». Le vampire est celui qui ne respire plus, qui peut se nourrir du sang sans en craindre les répercutions néfaste. Il est celui qui peut se donner à la jouissance sans crainte. Les artistes post-humaniste opte pour la vision d'un corps qui lui aussi refuse les dangers du plaisir sexuel et amoureux grâce à la technologie. L'artiste post-humaniste est un Frankenstein, il est le créateur d'un être qui ne née plus par l'union de l'homme et de la femme. Il propose donc une alternative en devenant lui-même un Dieu capable de changer la conception de la vie.

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

Ainsi, L'artiste post-humaniste peut donc trouver une filiation entre ces difficultés contemporaines et celles vécues par les romantiques.

L'art du monstrueux, entre réalité et fantasme

La monstruosité est un écart entre le vivant et le non vivant, entre le corps stéréotypé humain et celui indéfinissable et polyforme du monstre. Mis en perspective avec *la Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty, le monstre devient un étranger à travers lequel il nous est impossible de nous projeter. Dans son ouvrage, Merleau-Ponty insiste sur la relation entre le corps de l'autre et le nôtre. Comme avec les neurones miroirs, nous parvenons à nous projeter et à être empathique avec ce qu'il vit car nos corps sont semblables, familiers. Or, avec le corps monstrueux, la familiarité devient inquiétante. Si la projection « corporelle » est impossible, elle n'empêche pas la projection intelligible et sensible d'un être humain envers un autre être humain ou simplement envers un autre être vivant. Ainsi, le monstre est à la fois inquiétant et séduisant. Malgré la répulsion qu'il nous inspire, nous compatissons, nous le désirons, nous l'envions. Le monstre nous est familier autant qu'il nous est étranger. Rebondissant sur les théories freudiennes de « l'inquiétante étrangeté », le roboticien Masahiro Mori s'est penché sur la question de l'empathie face à des objets anthropomorphes (prothèses, robots, poupées, cadavres, statues divines etc.) que l'on finit par appréhender comme un objet vivant. Cette confusion entre la matière inerte et l'animé a été étudiée par la psychanalyse, à partir de le conte d'Hoffmann, *L'homme au sable* [Hoffmann, 1815]. Freud [Freud, 1971] et Jentsch [Jentsch, 1998 : 37-48] identifient ce qu'ils désignent comme *l'inquiétante étrangeté*. Il s'agirait d'une sensation qu'un individu ressent à la vue d'un objet ou d'une situation qui lui semble à la fois familière et étrangère. Ceci, provoquerait un refoulement à l'origine d'une sensation d'angoisse. Ce sujet renfermerait en son sein quelque chose de dissimulé, de secret. Freud propose de prendre l'exemple du mannequin ou de l'automate qui donne l'impression d'être face à un humain (identification du connu), mais qui portant est bel et bien inerte. Alors, le sujet, face à cet objet, peut ressentir un malaise entre ce qu'il a l'impression d'identifier la figure humaine- et la réalité-l'objet statique et inversement. Suite aux études freudiennes sur l'*inquiétante étrangeté*, les chercheurs ont développé une théorie plus poussée principalement appliquée à la robotique. Celle-ci, intitulée *La vallée de l'étrange* [Masahiro, 2012] correspond aux recherches, non plus psychanalytiques mais scientifiques réalisées sur la reconnaissance du robot comme objet ou comme double de l'humain. Principalement étudié par Masahiro Mori [Dufrêne, 2016 : 167-195], le robot anthropomorphe dont le physique est semblable à celui du mannequin, doit être suffisamment ressemblant à l'homme pour être considéré avec empathie. Cependant, si celui-ci est trop proche du vivant, il provoque l'effet inverse : la répulsion. Il s'agit d'un processus de protection du cerveau qui fait la distinction entre le vivant et l'inerte. Ainsi, le monstre doit avoir des traits proches de l'homme – comme c'est le cas pour le vampire, l'immortelle, la sirène, le loup garou, etc. – mais également avec des traits monstrueux parfaitement visibles pour ne pas totalement effrayer.

Matthieu Duperrex, François Dutrait [Duperrex et Dutrait, 2011 : 17-22] et Michel Foucault dans *les Anormaux* s'accordent sur ce point *:* « Chaque culture a besoin de *ses* monstres » [Duperrex et Dutrait, 2011 : 22]. Le monstre est utile, il peut servir pour montrer comment se tenir moralement, il est éducatif par l'effroi qu'il suscite. Il est également pratique : il est un alibi, il endosse les problèmes d'une société et peut être également un indicatif de mauvais présages.

Certaines monstruosités peuvent être interprétées comme des merveilles qui plaisent, c'est le cas notamment de l'hermaphrodite, l'humain monstrueux qui suscite le

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

dégout et l'excitation. Dans L'*Hermaphrodite*, Lautréamont lui réserve un bien triste destin, mais cet « hors norme » intrigue l'imaginaire et les fantasmes depuis des siècles posant parfois de réels conflits politiques et sociaux pour qualifier le sexe. L'intérêt pour l'hermaphrodite n'a jamais été aussi grandiloquent que dans les œuvres de Pierre Molinier et de Joel Peter Witkin.

> « À l'ère du nucléaire, des nouvelles technologies de la communication, des découvertes et innovations dans le domaine de la génétique, des ordinateurs, nous nous trouvons sur une scène où pullulent des cerveaux électroniques, des robots, des animaux artificiels sous brevet, des répliquant, des êtres transgéniques, greffés, des extraterrestres, des hommes virtuels et, peut-être, des esprits des montagnes et des forêts, lesquels dissolvent les frontières soigneusement érigées. La monstruosité revêt un caractère technocratique et scientifique. Le corps est en train de devenir l'objet d'un enjeu décisif : la possibilité d'une métamorphose radicale qui le situerait dans le champ de tous les possibles et donc du monstrueux. » [Foucart, 2010 : 45-61]

Les corps de Molinier sont des compositions aux membres surnuméraires. Plusieurs sexes, jambes, visages sont collés ensemble. Witkin vient, lui aussi, disséquer le canon stéréotypé du corps. Les artistes Aziz et Curcher se sont intéressés aux possibilités d'une société qui ne soit, cette fois-ci, non plus hermaphrodite mais asexuel. En gommant les orifices et les sexes de leurs modèles, c'est une naissance sans père ni mère qui est proposé. Cet être n'est ni féminin, ni masculin ; il est l'extrême inverse de l'hermaphrodite romantique. Ainsi, le monstre post-humaniste est celui que la technologie à modifié jusque dans sa naissance.

La chirurgie et la technologie viennent en aide aux « monstres » réels, aux personnes souffrances de malformations, que la société questionne, laisse de côté, juge, souhaite « corriger ». Elles se présentent pour certains comme le dernier espoir d'une vie « normale ». Les siamois sont ceux qui ont le plus marqués l'Histoire de la médecine : ils ont connu le plus de tentatives chirurgicales dont il nous reste des traces. Selon Anne Caroll [Caroll, in Bertrand et Caroll, 2005 : 132] le plus ancien témoignage, que nous en ayons, remonterait au XVII e siècle. Depuis les tentatives de séparations ont ponctuellement marqué l'histoire médicale même si les chances de survie d'un ou des deux êtres varièrent généralement de quelques secondes à quelques années et ceux jusqu'au début du XXe siècle. Aujourd'hui, ces opérations sont de plus en plus ordinaires.

Les avortements thérapeutiques sont une manière d'exclure le monstrueux avant même sa venue au monde. Avec l'eugénisme, les parents (et le corps médical) prennent alors le pas sur le hasard ou sur la nature divine que l'on peut porter à la vie et semble déterminant pour le conditionnement de la vie future de l'enfant en question. Dans son mémoire sur le post-humanisme, Nicolas Crozatier soulève aussi une autre problématique au sujet des « bébés à la carte » :

> « […] à l'instar de la société décrite dans Le Meilleur des mondes, les riches auront la possibilité d'offrir un maximum d'options génétiques à leurs enfants tandis que les pauvres ne le pourront pas, rendant ainsi un peu plus visible la séparation des classes. (…) En outre, cette différence génétique conduisant à marquer ostensiblement la différence entre riches et pauvres, porte également en elle la possibilité d'une dérive eugéniste. » [Crozatier, 2014 : 18-19]

Ainsi, les personnes riches pourront avoir des enfants beaux avec des capacités intellectuelles et biologiques, alors que les personnes pauvres devront laisser faire le hasard. Dans son mémoire, Nicolas Crozatie retrace l'histoire de l'eugénisme de manière approfondie, pour éviter des redites avec ses recherches, nous nous reporterons simplement

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

à celle-ci. Néanmoins, il est important de souligner que sa chronologie historique met en avant de type d'eugénisme, un qu'il qualifie de « positif » pour éviter les malformations, et l'autre « négatif' » qui a été utilité pour stériliser des populations entières car ne répondant pas aux canons de l'idéologie d'une époque, d'un pays ou d'un dirigeant.

Si la chirurgie devait être à l'origine l'outil qui permettrait de rectifier la monstruosité, de la rendre pleinement normale, elle est pourtant rapidement interprétée comme créant elle-même des monstres. Le basculement est opéré. Est considéré alors comme monstre, celui qui refuse son corps naturel comme en témoigne les photographies et les témoignages recueillis par le photographe Christer Stromholm lors qu'il allait à la rencontre de « ses amies de la Place Blanche ». Ses modèles, qui pour certains se travestissaient stylistiquement, pour d'autres, avaient changé de sexe, posaient pour lui en mettant en avant leurs particularités. De la même manière que ces personnes étaient considérées comme monstrueuses – et désirées sexuellement-, les gens ayant recours à la chirurgie pour modifier leur visage, leur corps ou ralentir le passage du temps, sont eux aussi considérés comme des monstres puisque leur apparence ne correspond plus à celle du stéréotype humain d'origine.

Comme l'a annoncé le biologiste Jean Rostand « Rien de plus relatif, pour le biologiste, que la notion de monstrueux. Tous les vivants sont monstres les uns aux autres. L'homme est monstre à comparaison du primate ancestral. L'amibe est monstre par rapport à la matière, laquelle est monstre elle-même au regard du néant. » [Rostand, 1978]. Nous sommes tous le monstre de quelqu'un, de quelque chose. Moralement ou physiquement, l'autre est le monstre. La modification corporelle pourrait-elle permettre une homogénéisation de la figure humaine afin de bannir à jamais le monstre physique ?

Une nécessité du monstrueux artistiques dans l'imaginaire social ?

Il est cependant primordial de noter la principale variation entre le monstre romantique et le monstre post-humain : celui du XIXe siècle est, avant tout, subi. Il ne l'a pas désiré même s'il peut en tirer profit par la suite. Le post-humanisme propose une monstruosité qui est voulue et revendiquée. David Le Breton note qu'

> « Aujourd'hui, les réalisations de la médecine et de la biologie […] ont ouvert la voie à des pratiques nouvelles pour lesquelles s'annonce un avenir prospère. Elles ont donné au corps une valeur d'objet dont le prix est inestimable au regard d'une demande croissante. » [Le Breton, 1992 : 88].

Il continue plus loin :

> « Les avancées de la médecine notamment dans le domaine des greffes, soulèvent aujourd'hui des questions morales et éthiques d'une grande acuité. Les conséquences humaines de ces procédures nouvelles font de l'homme un éventuel matériel. L'humain […] tend à devenir objet, comme les autres, que seule distingue la rareté de ses mises à disposition (à la suite des résistances sociales) […] L'unité humaine est fragmentée, la vie prend les apparences d'une puissance mécanique » [Le Breton, 1992 : 89].

Nous revenons à la perception de Descartes selon laquelle le corps pourrait être comparé à une machine. Le Breton rajoute la nuance que cette "machine" peut avoir des parties défectueuses ou que l'on souhaite simplement remplacer pour raison esthétique. Néanmoins, il stipule que son prix est « inestimable » cela ne semble pas être l'avis des chirurgiens esthétiques qui demandent de grosses sommes d'argent, non remboursées par la sécurité sociale, contrairement à la chirurgie, dite, réparatrice. Si certains artistes mettent

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

en avant les fusions chirurgicales entre l'homme et l'objet technologique – tel que Stelarc avec son troisième bras robotisé-, d'autres sont plutôt influencé par le monstre de Frankenstein. En effet, les photographies des opérations chirurgicales d'ORLAN propose un corps, et surtout, un visage polymorphe, composé de diverses visagéités.

Dans l'art contemporain, l'ajout de prothèse peut être physique (notamment dans la performance) ou virtuel en photographie. En effet, il permet de se réapproprier le visage dont la vue nous échappe en choisissant nous-même de le modifier, en lui donnant un aspect surréel, presque futuriste, post-humain. L'objet et le visage ne forment plus qu'un, tel, un humanoïde. Cette fusion est, dans ce cas-ci, considérée comme une plus-value pour le visage. De nouveau, le modèle présenté devient un être inaccessible, un fantasme de l'imaginaire entre l'humain et l'objet à la fois amusant et séduisant. En gommant nos traits, nous devenons plus jeunes ; en nous hybridant avec des filtres de type « Snapchat » nous pouvons nous associer à des animaux (comme le loup-garou par exemple) ; nous pouvons nous amuser à nous déformer la boite crânienne ou de mélanger notre visage avec celui d'un ami, à la manière du monstre de Frankenstrein etc.

Le post-humanisme questionne le corps comme étant un produit que l'on peut améliorer. Ils en notent les failles, les faiblesses, les défauts auxquels ils souhaitent trouver des solutions. Une citation de l'article d'Hugo Clémot semble totalement appropriée à ce raisonnement :

> « Mais reconnaître que le foyer du monstrueux est l'humain lui-même conduit à déplacer le curseur conceptuel du monstrueux, de l'extracatégorialité du surnaturel à l'intrahumain, au sens du proprement « in-humain », en passant par le statut d'erreur de la nature. Autrement dit, notre plus grande peur, au point de mériter plutôt d'être appelée « horreur », serait celle qui naît lorsque nous comprenons qu'il est impossible de fonder rationnellement la confiance que nous avons dans le fait de ne pas pouvoir perdre nos caractéristiques essentielles en tant qu'êtres humains, celles auxquelles nous tenons. De ce point de vue, on pourrait dire que la possibilité de devenir monstre est essentielle à l'être humain. » [Clémot, 2014]

Le corps humain serait donc naturellement monstrueux. L'inhumain résiderait au sein même de son humanité. En passant par des possibilités technologiques indépendantes qui séparent l'âme de la corporalité, nous nous appuyons matériellement sur des objets qui ne nous rattachent plus à notre chair animale, mais à notre entendement humain, celui-ci certain (raisonnement qui revient sur les thèses dualistes âme/corps). Alors deux raisonnements se heurtent : celui des post-humanistes qui voient dans la possibilité de modifier ou de supprimer le corps l'avènement de l'Humanité intellectuelle, et celles des opposants pour lesquels transformer ou refuser le corps est en soit une condamnation de l'humanité au profit de la monstruosité technologique.

En 1982, l'artiste et philosophe transhumaniste Natasha Vita More rédige *Transhumanist manifesto* qui sera l'un des textes fondamentaux pour l'art trans et post-humaniste. Deux ans après, la féministe Donna Haraway publie son essai *A cyborg Manifesto* (traduit tardivement en 2002 en français) qui rejoint à la fois les intérêts féministes et certains du transhumanisme. L'ouvrage de Haraway se démarque du transhumanisme quand l'auteure fait le constate que l'humanisme classique n'est plus d'actualité :

> « Haraway (tout comme Sloterdjik) défend l'hypothèse selon laquelle l'humanisme classique a atteint ses limites […]. L'idée d'un dépassement de l'humanité n'implique pas ipso facto la croyance selon laquelle l'humanité doit être dépassée. De leur côté, les transhumanistes revendiquent régulièrement leur filiation avec l'humanisme classique,

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

considérant que l'enhancement est une manière de réaliser les espoirs de l'humanisme. » [Crozatier, 2014 : 196]

Pour Haraway mieux vaut être cyborg que déesse, elle reprend les arguments de supériorité de l'objet sur la chair comme ce fut déjà le cas de De Villier dans *l'Eve future*. En 1992, une dizaine années après la publication du manifeste du cyborg et des écrits de Natasha Vita More, se tient à Lausanne la première exposition sur la question intitulée *Post-humain* dirigée par Jeffrey Deitch [Deitch, 1992]. À travers celle-ci, Deitch questionnait l'art face aux revendications des contre-cultures post-1968. L'Humain – Le corps, l'esprit, le genre et l'image- furent étudiés, fouillés, disséqués, transformés, modifiés parfois absents mais bel est bien présents par la trace laissée sur son passage. Au début des années 90, le corps semble prendre une toute autre place dans l'imaginaire collectif. Sa dimension sacrée tombe alors sous la possibilité de la modification esthétique qui se banalise de plus en plus. Une véritable industrie nait autour de lui pour toujours plus et mieux le contrôler [Marazano, 2007 : 20]. En parallèle, le cyberespace né, grandit peu à peu proposant au corps de se dématérialiser de plus en plus pour n'exister que virtuellement au travers d'un avatar ou d'une interface. Bien entendu, nous n'en sommes pas encore là, mais l'utopie tant de plus en plus à se concrétiser. Alors, le monstre sera-t-il celui qui possède un corps ou celui qui n'en possède pas ?

Bertrand Nouailles a réalisé une thèse sur la tératologie en partant des recherches des Geffroy Saint-Hillaire. Il est intéressant de constater qu'il commence la partie consacrée à la production artistique autour de la monstruosité en disant que celle-ci n'existe *pas :*

> « Le constat est le suivant : les artistes, pas plus que les discours descriptifs et les photographies, ne nous montrent les monstres. Car si l'artiste se veut sensible à l'apparence du monstre, ce n'est que pour l'intégrer à l'économie d'une oeuvre qui cherche à faire sens ; et si les monstres ont été montrés sur les places publiques et dans les foires, s'ils ont toujours attiré le regard, c'est que joue dans leur déchiffrement une jouissance masquée. Pour jouer sur les mots, leur statut de phénomènes de foire ne garantit en rien – c'est même plutôt un obstacle – l'accès au sens de leur phénoménalité. Maigre bilan en conséquence : nous sommes sûrs de ne pas avoir saisi le monstre dans sa monstration, autrement dit le phénomène du monstre. Problème redoutable donc : comment faire pour voir le monstre tel qu'il apparaît ? » [Nouailles, 2012 : 20]

Cette question revient à se demander ce qu'est le monstre et comment révéler sa nature monstrueuse. Le doctorant semble vouloir chercher une représentation (imagée ou littéraire) objective de ce qu'est la monstruosité. Il omet, volontairement ou non, que le regard porté sur la monstruosité varie d'un siècle à l'autre, d'un individu à l'autre, d'un lieu géographique à l'autre et également d'une « monstruosité » à l'autre. Il complète en disant que le monstre ne peut être saisi sans considérer l'impact qu'il a sur le spectateur et sur l'artiste, il ne peut être jugé comme un phénomène à part entière sans ces deux autres protagonistes [Bredekamp, 2015]. Nous ne nierons pas le point de vue de Bertrand Nouailles car, une œuvre quelle que soit sa nature n'existe que parce qu'elle est le lieu de rencontre entre le producteur, le sujet et le spectateur. Sans en être pour autant conscient, l'auteur semble référer aux écrits de Jean Baudrillard sur l'image photographique simulacre qui vient remplacer le sujet de référence, toujours à propos de la monstruosité, il nous dit :

> « Le monstre, à ce titre, apparaît d'emblée comme imagé, n'apparaît que pour disparaître derrière son image. C'est pourquoi il concerne moins la conscience percevant que l'imagination comme faculté productrice d'images. » [Nouailles, 2012 : 22]

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

Nous remarquons que, si lors des époques précédentes la monstruosité semblait principalement relever du corps, elle semble aujourd'hui se concentrer sur le visage, notamment à travers l'art contemporain. La photographie contemporaine permet d'imager et d'imaginer toutes les monstruosités pensables. Le visage est le terrain actuel de l'avènement de la monstruosité artistique et artificielle. Une monstruosité recherchée, admirée et convoitée tant que cela reste dans le domaine de l'amateur. Le monstre contemporain semble être celui de la tentation. Les artistes interprètent les monstres littéraires du XIXe siècle comme des fantasmes érotiques de l'hors-norme et de l'extrême qui fascine par sa singularité. Il est celui-ci qui dépasse l'humain, dont les pouvoirs effraient car ils peuvent détruire l'humanité telle que nous la connaissons, mais qui excitent également pour la même raison. Les comics ont repris cette tradition du monstrueux du XIXe siècle notamment à travers le personnage de Wolverine. La photographie et ces possibilités de trucages, proposent une illusion mensongère et fantasmée d'une humanité aux pouvoirs monstrueux. Les Comics ont su transformer le regard que l'on a sur la monstruosité : celle-ci n'est plus vue comme une tare, comme un défaut, mais comme une faculté, comme un don, comme un pouvoir. Le monstre est le fantasme du surhomme qui prend vie. Un surhomme qui se réparti différemment dans l'espace avec un corps disproportionné par rapport à la norme, avec un potentiel que l'être ordinaire ne semble être en mesure de connaître. Avec le déploiement de la saga Twilight, le vampire terrifiant incarné par *Dracula* est bien loin : celui-ci est d'un autre genre. Il est jeune, beau, mystérieux, séduisant, inaccessible et dangereux. La laideur repoussante est changée par une brillance lumineuse anormale à la lumière du jour. Le vampire est le monstre fantasmé de l'adolescent.

De la même manière que l'appareil photographique fait officiellement son apparition et se véhicule au XIXe, le XXI e siècle permet de démocratiser l'appareil photo numérique, il n'est plus un objet sacré réservé aux artistes professionnels. Nous avons désormais l'impression de s'approprier et de contrôler notre reflet, néanmoins, avec implicitement l'obligation sociale de le diffuser notamment grâce aux appareils connectés d'appareil connecté. Avec l'écran orientable et le double objectif des smartphones, le développement et la démocratisation des logiciels de retouche à petite ou grande échelle : on peut désormais se gommer la peau comme on en a envie, on peut s'agrandir les yeux en quelques clics, se déformer la boite crânienne en effleurant son écran, on peut s'amuser à s'hybrider de manière surréaliste avec des animaux en quelques secondes... En bref, le visage photographié devient le terrain de l'artificiel souvent indépendant de la réalité. Un artificiel admit par la société tant que cela reste dans le domaine de l'amateur et du second degré. Si ces retouches paraissent trop naturelles, alors elles sont condamnées à afficher de manière explicite la mention « photographie retouchée ». Pourtant, comme le souligne André Gunther, toute personne vivante au XXIe siècle est consciente que la grande majeure partie des images diffusées, sont retravaillées. Mais que faire lorsque le photographe choisit des visages déjà été « retoucher » dans la vie réelle ? Devons-nous rajouter une mention « visages physiquement transformés » ?

Ici, le corps retouché peut également se révéler comme un corps monstrueux. Il s'agit d'un corps fantasme qui n'a que peu -ou rien- avoir avec le corps naturel réel.

Cette création imaginaire de la monstruosité est incarnée de manière terrifiante dans le portrait imaginaire du *Slenderman* (2009), mythologie photographique numérique créée par Victor Surge lors d'un concours photoshop qui consistait à introduire de manière réaliste un élément de paranormal. De là est née la légende virtuelle du Slenderman, l'homme sans visage à la forme longue et mince. On reconnaît une personne par son visage, en le lui enlevant, en le dissimulant, un sentiment d'insécurité va en résulter. Le laid et l'étrange sont

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

considérés comme dangereux et mauvais comme en témoigne *l'histoire de la laideur* d'Umberto Ecco. Cette inquiétude est exploitée dans la science-fiction et d'horreur, la peur est créée face un visage hybride, pas vraiment humain et pourtant très réaliste. « La littérature, et surtout le cinéma ne s'y sont pas trompés : le monstre est d'abord fascinant, quel qu'il soit. » [Bozzetto, 2001] Cette citation de Roger Bozzetto témoigne de l'excitation que provoque la monstration du monstre. Pour rester dans le domaine des arts visuels, nous nous limiterons à une brève analyse de la tératologie que l'on peut voir aujourd'hui dans le cinéma grand public, car c'est grâce aux grands succès qui touchent tous les publics que l'on peut mieux se rendre compte de la manière dont le monstre, par le médium cinématographique, n'est plus considéré comme une un danger, mais comme une curiosité fantasmagorique.

Conclusion

Les monstres de la littérature du XIXe siècle ont particulièrement marqué les images du corps post-humanistes. Entre fascination et répulsion, les corps de l'hors-norme viennent se confronter à celui du stéréotype de l'Homme lambda, le faisant tantôt rêver, tantôt s'horrifier. Dans cet article, nous avons proposé une réflexion sur le monstre post-humain comme une créature de l'obscurité issue d'une longue tradition artistique, littéraire, scientifique et historique. Dans un second temps nous nous sommes penchés sur l'ambivalence qu'il propose entre la réalité et la fiction, principalement lorsqu'il est représenté par le médium photographique. Enfin, nous nous sommes interrogés sur la nécessité du monstre artistique face à la société. Nous avons donc vu à la fois les influences de ces êtres sur ceux du XXIe siècle. Nous avons également noté les variations des créatures contemporaines par rapport à celles passées. Le monstre est toujours ambivalent, ambiguë. Il continue à revendiquer sa place de l'hors-norme tout en ayant été apprivoisé par la société actuelle qui cherche à le chasser, tout en souhaitant le créer elle-même. Cette nouvelle monstruosité n'est plus celle subie par la biologie, mais est créée et maîtrisée par l'Homme. De ce fait, elle peut en revendiquer la singularité par rapport aux normes biologiques. La monstruosité contemporaine est voulue pour le défi de la mort et de l'humanité lambda qu'elle représente. Comme au XIXe siècle, les artistes post-humanistes cherchent à exhiber la monstruosité recherchée notamment à travers l'art qui est à la fois un moyen de créer la créature et de le présenter. Elle est donc aujourd'hui séduisante par la puissance qu'elle représente (notamment le fantasme de repousser la mort et la divinisation artistique qu'elle suggère) mais également par son érotisme dû à son caractère étrange. Le monstre post-humaniste est un hybride de l'homme et la chose, puisé dans la littérature du XIXe.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Amicel, 2016 : G. Amicel*, La monstruosité : Réflexions sur la nature humaine,* Paris, Éditions Apogée.

Ancet, 2006 : P. Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux,* Paris, Presses Universitaires de France.

Andrieu, 2011 : B. Andrieu, *Les avatars du corps : Une hybridation somatique*, Montréal, Liber.

Bertrand, 2005 : R. Bertrand et A. Carol (dir), *Le « monstre » humain : Imaginaire et société,* Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence.

Bogdan, 2013 : R. Bogdan, *La fabrique des monstres : Les États-Unis et le Freak Show 1840-1940,* Paris, Alma Éditeur.

Boileau, 1674 : N. Boileau, *L'art poétique,* chant III, disponible en ligne : http://www.florilege.free.fr/recueil/boileau-l_art_poetique.html

Bredekamp, 2015 : H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte.

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)

Coulombe, 2009 : M. Coulombe, *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vestige*, Laval, Presse Universitaire Laval.
Deitch, 1992 : Jeffrey Deitch, *Post Human,* Pully| Lausanne, FAE Musée d'art contemporain.
Delassus, 1897 : J. Delassus, *Les Incubes et des Succubes*, Paris, Société du Mercure de France.
Foucault, 1999 : M. Foucault, *Les Anormaux,* Paris, Gallimard.
Freud, 1985 : S. Freud, *L'inquiétante étrangeté* et autres essais, Paris, Folio essais.
Le Breton, 1999 : D. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris, Presses Universitaires de France.
Le Breton, 1992 : D. Le Breton, *La sociologie du corps,* Paris, Presses Universitaires de France.
Martinez, 2011 : A. Martinez, *Images du corps monstrueux,* Paris, L'Harmattan.
Marzano, 2007 : M. Marzano, *Philosophie du corps,* Paris, Presses Universitaires de France.
Roux, 2008 : O. Roux, *Monstres : Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours,* Paris, CNRS Éditions.

***Revues* :**

Bogdan, 1994 : R. Bogdan, « Le commerce des monstres » en *Actes de la recherche en sciences sociales,* Vol. 104, *Le commerce des corps,* pp. 34-46.
Bozzetto, 2001 : R. Bozzetto, « Monstres et monstruosités », en *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, généré le 16 novembre 2017 : http://books.openedition.org/pup/1530
Céard, 2004 : J. Céard, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », en *Imaginaire & Inconscient*, nº 13, p. 17-26. disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-1-page-17.html
Clémot, 2014 : H. Clémot, « Le monstre dans la philosophie contemporaine de l'horreur cinématographique », en *Amerika*, consulté le 18 novembre 2017, disponible en ligne : http://amerika.revues.org/5192
Duperrex, Dutrait, 2011 : M. Duperrex, F. Dutrait, « Qu'est-ce qu'un monstre ? », en *Enfances & Psy,* n° 51, p. 17-24.
Foucart, 2010 : Jean Foucart, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », en *Pensée plurielle*, n° 24, p. 45-61, disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2010-2-page-45.htm
Mori, 2012 : M. Mori, « La vallée de l'étrange », *Gradhiva*, consulté le 20 novembre 2017, disponible sur : http://gradhiva.revues.org/2311
Ohashi : Kantaro Ohashi, *L'humain et le monstrueux : L'idée de monstruosité chez Kant*, disponible en ligne : https://www.academia.edu/24537552/Lhumain_et_le_monstrueux_lid%C3%A9e_de_monstruosit%C3%A9_chez_Diderot
Trottein, 2006 : S. Trottein, « Le post-humanisme de Nietzsche : réflexions sur un trait d'union », *Noesis*, 10, p. 289-300.

***Mémoire et thèse* :**

Crozatier, 2014 : N. Crozatier, *Transhumanisme et héritage prométhéen : cartographie des mondes posthumains*, Université Grenoble-Alpes, Philosophie.
Nouailles, 2012 : B. Nouailles, *Le monstre, ou le sens de l'écart essai sur une philosophie de la vie à partir des leçons de tératologie d'Étienne et d'Isodore Geoffroy Saint Hilaire*, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, Philosophie.

***Sitographie* :**

CNRTL, 2012 : *Définition Monstre*, consulté le 10 octobre 2018, disponible en ligne : http://www.cnrtl.fr/definition/monstre
The Barnum Museum, consulté le 15.11.2018, disponible en ligne : http://www.barnum-museum.org/
Vita More, 2003 : N. Vita More, *Transhumanist manifesto*, traduction en ligne consulté le 13 septembre 2018, disponible en ligne : https://docs.google.com/document/d/1S2uVu-FSma1ZdwQX7F8QR-DxCpDS-pmZtd0jfAf65Lo/edit

BDD-A30162 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:43 UTC)