

Hybridité(s) et rapports interespèces dans les écosystèmes de Pierre Huyghe : permettre à d'autres réalités d'exister

Anne-Sophie Miclo, Université du Québec à Montréal

Résumé

Fidèle à sa volonté de dissolution des frontières entre la réalité et ses représentations, Pierre Huyghe crée des environnements poreux et contingents, dont il est difficile de saisir les contours. Dans ces derniers, des acteurs de natures diverses (éléments vivants, objets inanimés, technologies, etc.) sont présents et dessinent un réseau de relations complexes. Certains projets constituent une occasion de repenser les rapports interespèces à travers la mise en place « d'un monde en soi », contrant l'emprise de l'anthropocentrisme qui caractérise les sociétés occidentales. Si l'art a participé à la formation de la conception naturaliste du monde, il est fort probable qu'il pourrait également être une partie prenante de son effritement. En définissant de nouvelles relations au vivant et en provoquant des détournements, Pierre Huyghe révèle d'autres subjectivités qui pourraient participer à cet effritement. En mettant en présence des objets, des éléments technologiques et des organismes vivants, il établit des changements de conventions et de rapports sociaux au sein d'œuvres ou de situations contingentes et instables qui nécessitent que le visiteur s'y adapte.

Mots-clés

Pierre Huyghe, écosystèmes, hybridité, *Umwelt*, rapports interespèces

➤ Pour citer cet article :

Miclo, Anne-Sophie. 2020. « Hybridité(s) et rapports interespèces dans les écosystèmes de Pierre Huyghe : permettre à d'autres réalités d'exister ». *Zizanie*, dossier « Rencontres interespèces et hybridations : l'animal et l'humain », sous la dir. de Fanie Demeule et Marion Gingras-Gagné, vol. 4, no 1 (automne), p. 116-129. En ligne. <https://www.zizanie.ca/vol-4-no-1-miclo.html>.

Fidèle à sa volonté de dissolution des frontières entre la réalité et ses représentations, l'artiste multidisciplinaire Pierre Huyghe crée des environnements poreux et contingents dont il est difficile de saisir les contours. Ses œuvres et les situations qu'il met en place au gré de ses expositions regroupent tant des espèces vivantes, des objets inanimés que des technologies. Au sein de ses environnements immersifs, des entités évoluent et coexistent dans un réseau de relations complexes. Dans son travail, l'artiste interroge le processus de réalisation des œuvres, les dispositifs d'exposition et le rapport à l'histoire de l'art, dont il tente de repousser les limites. Par exemple, certains projets réalisés entre 2012 et 2018 permettent de repenser les rapports interespèces moins en termes d'opposition humain-animal et de hiérarchisation qu'en termes de coprésence et d'altérité. « Les rôles ne sont pas distribués, il n'y a pas d'organisation, pas de représentation, pas d'exposition. Il y a des faits, pas de règles, pas de politique », explique Pierre Huyghe à propos d'*Untilled* (Lavigne, 2013, p. 186).

Ces environnements et expositions appellent un changement de paradigme et invitent à envisager « un monde en soi », en marge de l'anthropocentrisme où l'art n'opère pas de la même façon. Pierre Huyghe confronte l'idée que, dans « notre monde », l'art constitue une activité uniquement réservée à l'humain (tant en termes de création que de destination). Cette constante participe à l'élaboration d'une définition humaniste et anthropocentrique de l'art¹. En effet, la majorité des muséologues situe la naissance du « musée moderne » au XVIII^e siècle, dans le sillage des Lumières (Gob et Drouguet, 2014). Ces quelque trois siècles d'histoire des musées et des expositions ne sont que trop représentatifs de la dichotomie nature/culture qui s'ancre alors. Or, dans la pratique de Pierre Huyghe, la primauté de la mise en relation libre du vivant sur sa hiérarchisation permettrait d'aboutir à une ontologie particulière, dans laquelle l'art ne serait plus uniquement créé à destination de l'espèce humaine. Ce changement de destinataire mis en œuvre par Pierre Huyghe ne se fait pas sans heurt. Revenir ainsi sur l'un des truismes les plus ancrés de l'histoire de l'art² implique non seulement de repenser les fondements mêmes des relations entre humains et non-humains, mais surtout de redéfinir les rapports interespèces. Nous postulons que la présence conjointe d'organismes vivants et d'objets inertes dans les situations mises en place par Pierre Huyghe pourrait provoquer un effet de renversement, nous obligeant à repenser l'art de manière à laisser ouvert le champ des possibles. Les trois cas à l'étude (*Untilled*, présentée à la dOCUMENTA [13] de Kassel en 2012, *After Alife Ahead*, présentée à Sculptur Projekte Münster en 2017, et *UUmwelt*, présentée à la Serpentine Gallery de Londres en 2018) constituent une occasion de mettre en perspective ce bouleversement au sein des rapports interespèces.

¹ Voir notamment Georges Bataille, 1988.

² À ce propos, l'historien de l'art Giovanni Aloï a exposé la façon dont l'art est maintenu séparé des non-humains, en soulignant notamment la façon dont il est défini dans les ouvrages d'introduction (2012, p. XVI). En 2013, dans son ouvrage *Artist Animal* (2013), Steve Baker a envisagé les animaux non humains comme des acteurs avec qui l'humain doit coexister.

Repenser l'écosystème

Dans le cadre de ses trois projets, l'artiste déploie des écosystèmes, au sens littéral du terme, c'est-à-dire des systèmes formés par des environnements de tailles variables dans lesquels des espèces vivent et évoluent : des systèmes autorégulés. À cet égard, dans sa taxinomie des différents modèles d'exposition, l'historienne de l'art Marie Fraser évoque « l'exposition comme écosystème » en tant qu'entité, qui, en « [...] rassemblant autant les objets que les organismes et les êtres vivants, repousse le plus les limites de l'exposition pour ce qui est de la relation entre l'espace et le temps » (Fraser, 2015, p. 13).

La singularité du projet présenté à la dOCUMENTA (13) de Kassel, *Untilled* (se rapportant au végétal et signifiant non cultivé) réside dans le fait que l'artiste a rassemblé des objets et des êtres vivants au milieu du compost du parc Karlsaue. La composition d'*Untilled* est détaillée ainsi : « entités vivantes et choses inanimées, fabriquées ou non » (Lavigne, 2013, p. 235). Qu'il s'agisse de *Human*, une chienne à la patte droite rose fluo semblant sortir tout droit d'un bestiaire fantastique et accompagnée de son chiot, de plantes psychotropes, d'un être humain lisant ou déambulant, de bribes d'œuvres ou d'installations présentées dans les éditions précédentes de la dOCUMENTA ou encore d'une réplique d'une statue des années 1930 du sculpteur Max Weber (Suisse, 1897-1982), dont la tête est recouverte d'un essaim d'abeilles en activité, tout participe à l'élaboration d'un écosystème hybride aux limites floues et mouvantes, dans lequel humain et non-humain, vivant et inanimé, sont envisagés de façon globale. En conséquence, le projet *Untilled*, composé d'acteurs et d'actants (Latour, 2006) de diverses natures, permet d'interroger les rapports interspèces et, plus largement encore, les rapports au monde, au lieu et au temps. C'est un écosystème partagé dans lequel l'humain n'a plus la place centrale, désormais occupée par la rencontre et les flux entre différentes entités.

Bien que les œuvres de Pierre Huyghe puissent exister de façon autonome, force est de constater que, dans ces écosystèmes, elles deviennent agissantes et entrent en relation les unes avec les autres. Dans son travail, l'œuvre et l'exposition s'influencent réciproquement en une situation donnée, brisant ainsi les fondements théoriques et les conventions de l'une et de l'autre afin d'établir des rapports inusités. Autrement dit, en créant et en laissant évoluer ce type de situations, l'artiste dépasse de nombreux repères relatifs à l'œuvre ou à l'exposition, qui finissent par se contaminer. À cet égard, Pierre Huyghe déclare : « Je m'intéresse à l'aspect vital de l'image, à la manière dont une idée, un artefact, un langage peuvent s'écouler dans la réalité contingente, biologique, minérale, physique. » (Lavigne et Chernajovsky, s. d., s. p.) Chaque élément s'autogère et évolue en suivant son biorythme, en plus de prendre pleinement part au rythme de ceux qui l'entourent, et à celui du projet global *Untilled*. Par exemple, les sons de certains éléments (le bourdonnement des abeilles, les bruits des déplacements des fourmis, ceux de la pluie ou de l'eau qui coule), leurs mouvements (la croissance, le déplacement), leurs changements d'état (la putréfaction, la naissance, la mort),

ainsi que leurs temporalités s’entrecroisent³. Rien dans ce compost ne se plie aux règles de l’exposition ou à celles du public. Les œuvres et les liens évoluent, apparaissant et disparaissant au fil du temps. Évoquons ici la tortue⁴ du projet *Untilled* : peu de personnes ont eu l’occasion de la voir, et l’incertitude quant à sa disparition (qu’elle se soit cachée ou déplacée) contribue pleinement à cette idée de présenter un écosystème. Ce monde est « autre », prospectif, et il continue d’évoluer à son propre rythme, avec ou sans visiteur. Contrairement à la majorité des œuvres ou des expositions visant à être vues ou étant destinées à un public humain, les éléments constituant les situations de Pierre Huyghe ne sont pas toujours visibles ou accessibles en raison de leurs caractéristiques organiques et incontrôlables. En tant que public, on ne peut donc pas en faire une expérience totale et chaque visite demeure unique. Certaines espèces, comme les têtards, se situent d’ailleurs à la frontière du visible en raison de leur petite taille et de leur comportement plus farouche, une fois qu’ils sont devenus grenouilles. Pierre Huyghe considère d’ailleurs *Untilled* comme un organisme vivant : « In that sense, *Untilled* is a hyperobject. As a living organism it has its own development, self-generates, grows, and diffuses in different realms⁵. » (Lewin, Grabowska, avec Stenne, 2019, p. 182) Et si la notion d’écosystème semble plus évidente pour la DOCUMENTA (13) en raison de son lieu — le site de compostage du parc Karlsau —, les deux autres situations n’en demeurent pas moins organiques.

Sol de béton de patinoire, sable, argile, eau phréatique, bactéries, algues, abeilles, paons chimériques⁶, aquarium noir, verre commutable, *Conus textile* — mollusque hautement venimeux —, incubateur, cellules cancéreuses humaines, algorithme génétique, structure de plafond automatisé, jeu de logique, pluie et ammoniacque sont autant de composantes de l’installation *After Alife Ahead* déployée par Pierre Huyghe dans l’ancienne patinoire de Münster, en 2017. Les montagnes de terre argileuse sont peuplées d’abeilles ; au sol, on retrouve pêle-mêle des crevasses, des têtards et des terre-pleins en béton. Au plafond, des panneaux triangulaires s’ouvrent et se ferment, laissant pénétrer la lumière du jour, l’air extérieur et la pluie éventuelle. Et, dans un aquarium, dont les parois oscillent entre la transparence et le noir, évoluent ses habitants : des *Conus textiles*. Les modulations rythmiques de cette installation sont déterminées par des capteurs enregistrant les mouvements du vivant. Ces capteurs, non visibles, interprètent le mouvement des paons et des abeilles, ainsi que la température, les

³ À titre d’exemples, la chienne et son chiot parcourent le site du compost où des abeilles butinent, les différents végétaux germent, croissent puis fanent ou se décomposent, les fourmis transportent des petits éléments, les têtards grandissent et se transforment en grenouilles.

⁴ En référence au roman *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans.

⁵ Je traduis : « Dans ce sens, *Untilled* est un hyperobjet. Comme les organismes vivants, elle a son propre développement, s’autogénère, grandit et se disperse dans différents domaines. »

⁶ Les deux paons chimériques sont caractérisés par des couleurs et des motifs de plumage singuliers dus à une mutation génétique. Si, dans la mythologie, une chimère réfère à un animal fabuleux et hybride, en biologie, une chimère est un organisme vivant composé d’au moins deux génotypes distincts — provenant d’individus différents —. La chimère est le résultat de cette fusion. Dans *After Alife Ahead*, les deux paons chimériques n’ont été présents que les premiers jours ; l’un était entièrement albinos, l’autre avait toutes les caractéristiques ordinaires du paon, à l’exception de ses ailes qui étaient blanches.

niveaux de CO₂ et de bactéries présents dans l'ancienne patinoire. Un algorithme utilise ces données pour calculer la vitalité moyenne de l'espace, puis transmet l'information à un incubateur, contenant les cellules cancéreuses *HeLa*⁷, qui, selon l'activité perçue, augmente ou ralentit leur taux de reproduction et de division.

Ces écosystèmes, que Pierre Huyghe met en place et laisse évoluer, sont de parfaits exemples de la notion d'*Umwelt*, formulée par l'éthologue allemand Jakob von Uexküll dès 1934⁸. Selon ce dernier, l'*Umwelt*, c'est-à-dire le milieu ou l'environnement, est constitué de « marqueurs » et de « porteurs de signification » dont s'emparent instinctivement les espèces. Cet ensemble de percepts et de déterminations forme des mondes spécifiques à chaque espèce. Chaque organisme vivant appréhende le monde qui l'entoure selon des capteurs sensoriels qui lui sont propres et qui déterminent les éléments qui seront perçus et considérés comme significatifs. Il y a donc une infinité de mondes perceptifs non communicants, qui peuvent rester indépendants et inconnus les uns des autres. La philosophe et éthologue Vinciane Despret souligne qu'« [a]vec la cohabitation des *Umwelt* d'êtres associés à des mondes qui inventent des modes de coexistence, on se trouve avoir affaire à un monde mobile, variable, aux frontières perméables et mouvantes » (2012, p. 227).

C'est dans ce « monde mobile [et] variable » que s'inscrit *UUmwelt*, présentée en 2018 à la Serpentine Gallery. Comme son titre le souligne, l'œuvre fait écho à la théorie de l'*Umwelt*, mais elle la conjugue avec des approches spécifiques à l'organique et au numérique en ayant recours à l'intelligence artificielle. Pour Pierre Huyghe, *UUmwelt*

is self-generative as in previous works, and here it is an ecosystem of mental images, with no beginning or end. An artificial imaginary is presented directly, without going through any mode of expression. The moving images at the Serpentine are not predictable in their unfolding, they are co-habiting in a dynamic that is never the same⁹ (Lewin, Grabowska, avec Stenne, 2019, p. 364).

La galerie centrale, transformée en incubateur, donne naissance à des milliers de mouches qui évoluent ensuite dans l'espace. Cinq grands écrans LED diffusent à haute vitesse des images produites en amont de l'exposition par la combinaison de l'activité du cerveau humain et de l'intelligence artificielle. Issues de l'activité cérébrale d'une personne pensant à une situation spécifique, les informations sont

⁷ Les cellules *HeLa* proviennent d'une femme afro-américaine, Henrietta Lacks, décédée d'un cancer en 1951. Elles sont utilisées de façon extrêmement courante en biologie cellulaire et en recherche médicale, car elles ont la particularité de ne pas avoir de système de régulation, ce qui fait qu'elles ne font que proliférer en se divisant à l'infini. Cette caractéristique fait des cellules *HeLa* une incarnation paradoxale de vie et de mort.

⁸ Voir Jakob von Uexküll (2004 [1965]).

⁹ Je traduis : « s'autogénère comme dans les situations précédentes, et ici il s'agit d'un écosystème d'images mentales, sans début ni fin. Un imaginaire artificiel est présenté directement, sans passer par un quelconque mode d'expression. Les images mouvantes de la Serpentine ne sont pas prévisibles dans leur déroulement, elles cohabitent au sein d'une dynamique en constant changement ».

ensuite interprétées visuellement par un réseau neuronal artificiel. Les images qui en découlent, tout à la fois informes et intrigantes, sont alors projetées dans l'espace de la galerie. Elles varient et se renouvellent selon un flux incessant régulé par un algorithme considérant la lumière, la température, le taux d'humidité ainsi que l'activité des mouches vivantes et des visiteurs. Ainsi, dans cet écosystème, les paramètres hétérogènes réagissent les uns aux autres et interagissent, tant physiquement qu'à travers l'algorithme. Les mécanismes de flux de cette exposition créent une boucle poreuse et incessante entre l'environnement et les entités en présence. S'y ajoute un son diffusé dans l'espace et dont la provenance n'est pas clairement identifiable. Est-ce le son émis par une machine, par un animal ? Dans tous les cas, il participe activement à cet écosystème. Cette mise en espace, le titre et l'ensemble des éléments qui échappent à l'humain laissent entrevoir la possible existence d'un *Umwelt* propre à l'intelligence artificielle. Pour Pierre Huyghe,

[c]hacun voit son monde comme autant de *Umwelt* [environnements] séparés, mais juxtaposés. Il n'y a pas un savoir, un discours qui prédomine, il n'y a pas un ordre, mais des hétérotopies, des rythmes particuliers, pas de mise en scène ni de programme. On est dans l'indéterminé (Storr, 2013, p. 39).

Ce concept d'hétérotopie, emprunté au philosophe Michel Foucault (1967), consiste justement à juxtaposer plusieurs espaces et temporalités considérés habituellement comme incompatibles et maintenus distincts. Au sein de ces « espaces autres » chez Foucault (2009), le jardin constitue une figure de proue, ancienne et contradictoire, celle qui permet le déploiement de l'imaginaire. Or, c'est précisément ce qui s'opère dans le travail Pierre Huyghe. Il utilise d'ailleurs la métaphore du jardin pour évoquer l'exposition, notamment par rapport aux problématiques de temporalité, de présence, d'attention et d'indétermination. Selon Huyghe, « [n]either physicality nor temporality are fixed. The garden materializes as soon as there is a sense of presence and attention. The exhibition is a garden in the same way that a tree loses its leaves outside of the tree¹⁰ » (Rafael, 2013, p. 48).

Au sein de ces écosystèmes contingents, le public n'est pas un visiteur passif. Bien au contraire : rien ne semble être à sa destination directe, et, pourtant, lorsqu'il y pénètre, il devient l'un de ses constituants et agit *dans* l'écosystème. D'après l'artiste, « il ne s'agit pas d'exposer quelque chose à quelqu'un, mais d'exposer quelqu'un à quelque chose » (Azimi, 2013, p. 1). Huyghe produit une inversion dans le rapport traditionnel du visiteur face à l'œuvre d'art. Ce dernier se trouve dans des situations où il devient à la fois témoin et partie prenante. Par conséquent, il n'y a pas de parcours, pas de cartels, mais un écosystème à expérimenter : « Le public entre par hasard dans ce lieu, rien ne lui est adressé, ce qui s'y déroule est indifférent à sa présence, cela grandit sans lui, il est témoin et non en position centrale et déterminée. » (Pierre Huyghe, cité dans Storr, 2013,

¹⁰ Je traduis : « ni la physicalité ni la temporalité ne sont fixes. Le jardin se matérialise dès qu'il y a un sentiment de présence et d'attention. L'exposition est un jardin au même titre qu'un arbre perd ses feuilles en dehors de l'arbre ».

p. 39) Cette volonté de ne pas placer le public au centre du dispositif influence la conception du projet même. Bien que la situation ne s'adresse pas directement au visiteur, puisqu'elle existe indépendamment de lui, il y prend cependant part *de facto*. L'humain est mis en situation et devient acteur de son propre parcours. C'est lui qui remplit la fonction discursive laissée ouverte par l'artiste et génère son propre *Umwelt* au sein de l'écosystème. Chaque personne voit et vit donc une situation unique. Elle déambule et génère des liens entre les œuvres (mentalement ou physiquement), en voit certaines et d'autres pas ; elle tisse également un réseau de relations. En conséquence, les œuvres et les expositions sont davantage à comprendre comme « œuvres en relation », c'est-à-dire en termes d'interconnexions par *intra-actions*¹¹, pour reprendre le néologisme de Karen Barad (2003, p. 803). Le concept d'*intra-action* renvoie à l'idée que les déterminations émergent à travers les relations, dans « l'être-en-relation ». En cela, il s'agit d'une co-construction et l'exposition de Pierre Huyghe est éclairante à cet égard. La philosophe et critique d'art Flora Katz rappelle que « la manière dont [le visiteur] agira dans cet espace engagera un des sens de l'œuvre pour lui ou pour les autres (humains, non humains) » (2017, p. 153). La situation est différente en raison du temps et de l'évolution des œuvres, mais aussi de l'espace qu'elles occupent et de leur circulation ; à l'instar de la chienne *Human*, qui crée par sa simple présence et ses déambulations des relations physiques et mouvantes au sein du compost.

Cet état de relations est également particulièrement prégnant à Londres dans *UUmwelt*. En abordant l'épineuse question de la coexistence et de la collaboration entre l'humain et la technologie, l'exposition entend surtout l'inscrire dans un monde régulé par ses propres règles, dans lequel s'inscrivent une interdépendance et une perméabilité entre la technologie et les organismes vivants. Pierre Huyghe insiste sur le fait que

[w]hen what is made is not necessarily due to the artist as the only operator, the only one generating intention and that instead it's an ensemble of intelligences, of entities biotic or abiotic, beyond human reach, and that the present situation has no duration, is not addressed to anyone, is indifferent, at that moment perhaps the ritual of the exhibition can self-present (Serpentine Galleries, 2018, s. p.)¹².

De projet en projet, on remarque ainsi que l'artiste poursuit cette idée de créer les conditions d'émergence d'une situation qu'il laisse ensuite évoluer. Nous ne pouvons nous extraire de notre condition humaine et des sens qui y sont associés. À cet effet, le titre *UUmwelt* pouvait nous mettre en garde. Le flux des images,

¹¹ Barad déclare : « relata do not preexist relations; rather, relata-within-phenomena emerge through specific intra-actions » (2003, p. 815).

¹² Je traduis : « quand ce qui est fait n'est pas nécessairement dû à l'artiste en tant qu'opérateur unique, le seul à générer des intentions, et qu'à la place, c'est un ensemble d'intelligences, d'entités biotiques ou abiotiques, au-delà de la portée humaine, et que la situation actuelle n'a pas de durée, ne s'adresse à personne, est indifférente, à ce moment-là peut-être le rituel de l'exposition peut s'autoprésenter ».

l'évolution des mouches et la difficulté d'appréhender la situation dans laquelle l'on pénètre nous renvoient à notre incapacité d'en faire une expérience totale.

Hybridité(s)

L'un des aspects récurrents de l'œuvre de Pierre Huyghe est, à n'en point douter, la faune qui échappe aux schèmes classiques en raison de son hybridité. Oscillant notamment entre anthropomorphisme et zoomorphisme, brouillant la séparation entre humain et non-humain (voire cyborg), la faune hybride rend compte des limites poreuses du vivant.

La scission entre le virtuel et l'actuel y est floue. L'hybridité s'incarne par exemple via le masque, l'idée de travestissement ou encore le processus d'anthropomorphisation¹³. Dans *Untilled*, l'exemple le plus emblématique est cette chienne *Human* à la patte avant droite teinte en rose. Cette hybridité est d'abord suggérée par sa dénomination — *Human* — qui induit de fait un trouble et suggère une tentative de brouiller les catégorisations humain/animal. Elle l'est aussi par le choix du rose très intense, qui vient rompre l'harmonie et créer une fragmentation très nette, géométrique, isolant la patte du reste du corps et lui conférant un caractère presque artificiel, voire mythologique¹⁴. Avec *Human*, Huyghe brouille davantage les frontières interspèces. Cette hybridité réside donc tant dans les formes que dans les êtres. Quant à l'humain, lorsqu'il apparaît dans son œuvre, il est souvent intégré dans un réseau tout aussi complexe sans pour autant occuper la place centrale ou dominante de la situation. Ce réseau implique un esprit d'égalité et de coopération, où d'autres organismes vivants comme les plantes, ou encore des objets *a priori* inertes, sont autant partie prenante de l'écosystème. Toujours, dans *Untilled*, l'œuvre intitulée *Untilled (Liegender Frauenakt) [Reclining Female Nude]* regroupe la réplique d'une sculpture des années 1930 de Max Weber et un essaim d'abeilles ; celle-ci met l'accent sur la possible relation abeilles-humains, deux espèces qui collaborent ici à la création de l'œuvre, l'humain lui donnant sa forme initiale et les abeilles la faisant évoluer et croître. À l'instar des autres projets évoqués, *Untilled* contribue à dissoudre les oppositions binaires sujet/objet, humain/non-humain. Bien que chaque élément ait son fonctionnement propre, aucun système n'est prédéterminé ; toutes les créatures sont présentes avec ce qu'elles ont d'hybridité et de singularité. Leur possibilité d'agir ou non a ainsi un impact direct sur la situation contextuelle.

L'hybridité participe d'ailleurs pleinement à l'élaboration de ces écosystèmes incertains. Pour le végétal, cela passe par le biais du compostage. Installée sur le l'espace réservé au compost dans le parc parc Karlsaue, *Untilled* (terme désignant littéralement un site en jachère, en friche, laissé sans culture), privilégie les notions d'*in situ* et de recyclage. Pierre Huyghe explique :

¹³ C'est-à-dire le fait de donner à un animal, ou à une chose, un aspect ou un comportement humain.

¹⁴ L'analogie avec la figure d'Anubis a maintes fois été évoquée, notamment par le philosophe Mark Alizart (2020 [2018]).

J'ai utilisé le compost d'un parc baroque enclos, un lieu de dépôt, où l'on jette des choses mortes ou sans usage. J'y ai déposé des marqueurs, des fragments de passé, tous co-présents. Ces éléments sont inanimés ou vivants, il y a des artefacts, des objets, des plantes, des animaux. (Storr, 2013, p. 39)

Justement, le compost désigne mélange d'éléments organiques et non organiques en vue d'un changement d'état. La matière passe constamment de morte à vivante, comme en témoigne la prolifération de vers, bactéries et autres champignons. Ce lieu est un biotope extrêmement fertile, où d'autres formes de vie émergent des processus de putréfaction, de décomposition et de germination, et donnent à penser autrement les collaborations entre organismes vivants et les formes et d'hybridité. Par exemple, la mort d'un spécimen crée les conditions d'émergence d'une multitude de vies : le cadavre d'un rongeur devient ainsi la nourriture des fourmis ou des mouches¹⁵. Ce passage à une autre forme de vie dans une hybridité végétale ou animale interroge la possibilité de relations nouvelles.

Le projet de Pierre Huyghe à la dOCUMENTA (13) conjugue aussi une mémoire du lieu et de la manifestation. Dans le compost du parc, on retrouvait des vestiges d'œuvres ou d'expositions passées renvoyant tant à l'histoire de la dOCUMENTA qu'à une certaine histoire de l'art. Parmi ces « vestiges » figurait un chêne déraciné issu du projet de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986), *7000 chênes*, réalisé en 1982 lors de la dOCUMENTA (7) au cours de laquelle Beuys avait entamé la plantation de ces arbres à travers la ville de Kassel. Pierre Huyghe a également réutilisé le banc rose que Dominique Gonzalez-Foerster (France, 1965-) avait exposé dans son installation *Park, A Plan for Escape*, lors de dOCUMENTA (11) en 2002. Toute cette mémoire participe à l'écosystème de Huyghe, qu'elle fertilise. Tous ces éléments tiennent compte de la vie antérieure du lieu et sont sur un pied d'égalité avec les organismes vivants en processus de putréfaction ou de germination. Ainsi, tout faisait œuvre et participait à cette hétérotopie dans laquelle l'artiste repoussait les limites de l'espace physique :

Ce n'est pas tellement l'arbre en tant que tel qui m'intéresse, ni les feuilles, ni les vers qui vont croître avec la décomposition [résume Pierre Huyghe], mais la façon arbitraire dont un ensemble d'éléments sont présents et varient dans une situation donnée. (Obrist, 2006, p. 122)

Par ailleurs, notons que le vivant ne concerne pas seulement l'organique. Il doit aussi se comprendre dans une acception élargie, incluant des matériaux *a priori* immuables, et s'éloignant de la conception de la vie qui prévaut dans nos sociétés occidentales. Ainsi, dans *After Alife Ahead*, des cellules cancéreuses, des paons chimériques, des têtards et un algorithme généré par l'intelligence artificielle étaient mis en relation les uns avec les autres dans un écosystème partagé, mais plus que cela, la patinoire elle-même est considérée par Pierre Huyghe comme un organisme hanté :

¹⁵ Cette situation est visible dans l'œuvre vidéo *A Way Untilled* (2012-2013) de Pierre Huyghe.

The unused ice rink complex is a haunted organism; interdependent agents are found on its surface, above and below it, reaching down and back to strata formed in the last ice age. They develop, migrate, transform, are seen or unseen, some parts remaining indiscernible, at times unpredictable and subject to constant change, at different scales of perception or within different realities¹⁶. (Lewin, Grabowska, avec Stenne, 2019, p. 368)

After Alife Ahead se déroulait dans un ancien complexe de patinoire désormais à l'abandon. Un site postindustriel que l'artiste s'est approprié pour créer cet « espace autre », ce lieu de la séparation. À cet effet, le sol a été coupé, laissant apparaître des strates géologiques différentes et un biotope, dans lequel la nappe phréatique toute proche permet la formation de flaques et l'émergence d'organismes vivants. Ces strates laissaient transparaître le changement de statut du lieu et son hybridité : fabriqué par l'humain, inusité — mort, d'une certaine façon —, cet espace retourne à la vie avec cette mise en place d'un écosystème complexe et d'*Umwelten* infinis. Comme cela figure sur le dessin préparatoire de l'artiste, intitulé *artist's plan, Skulptur Projekte Münster 2017*, une scission est créée : physique, temporelle et narrative, elle permet notamment le passage de la glace artificielle de la patinoire à la strate de la dernière glaciation de l'âge de glace.

Ce processus historique et sédimentaire était aussi présent à Londres dans *Umwelt* avec une intervention de Huyghe sur les murs de la galerie. Les couches successives de peinture ayant recouvert l'espace au fur et à mesure des expositions sont mises au jour grâce au ponçage et laissées ainsi apparentes. Seules certaines parties des murs ont été poncées et la poussière a été laissée au sol en guise de traces, formant des lignes sinueuses de cartes ou d'images que l'humain ne saurait lire. Ce ponçage révélait les couches de peinture des expositions précédentes, trahissant ainsi la mémoire des lieux. *Umwelt* suivait la même logique avec une prégnance de l'hybridité des représentations, tout à la fois pensées par l'humain et transmises par l'intelligence artificielle. Dans ces trois situations, des systèmes extrêmement hétérogènes d'êtres et de relations, réelles et/ou symboliques, changeaient de configuration de façon instantanée dans une symbiose incertaine.

Altérité — Permettre à d'autres réalités d'exister

L'idée d'altérité — littéralement, la qualité de ce qui est autre — se traduit également à travers la considération des différents modes d'existence (individuelle, organisée en colonie, etc.). Cette idée s'exprime d'abord par le biais de l'hybridité, mais aussi par la prise en compte d'espèces jugées comme nuisibles ou peu appréciées dans les sociétés occidentales. Par exemple, les invertébrés ou espèces de petite taille, tels que les araignées, les fourmis, les mouches ou les

¹⁶ Je traduis : « La patinoire inutilisée est un organisme hanté ; des agents interdépendants se trouvent à sa surface, au-dessus et au-dessous de celle-ci, descendant et revenant aux strates formées au cours de la dernière période glaciaire. Ils se développent, migrent, se transforment, sont vus ou invisibles, certaines parties restant indiscernables, parfois imprévisibles et soumises à des changements constants, à différentes échelles de perception ou dans des réalités différentes. »

têtards, ont une importance équivalente à celles de l'humain ou de *Human* dans ces écosystèmes. Les cellules cancéreuses, les mollusques, les paons et les vestiges d'une patinoire étaient mis sur un plan d'égalité dans *After Alife Ahead*, remettant ainsi en cause les hiérarchies et les catégories propres à l'humain (telles que « sauvages », « domestiques », « utilitaires », ou encore « nuisibles »). Ce geste de Huyghe souligne une porosité et un déplacement des conceptions et met davantage l'accent sur les singularités de chaque espèce. L'altérité induit une conception plurielle du vivant dans laquelle la présence réelle du corps animal confronte le spectateur aux défis de la subversion normative et l'incite à envisager le vivant à travers le prisme de l'altérité plutôt que de la hiérarchisation. En outre, le fait qu'aucune de ces créatures n'ait de fonction précise rend caduc tout effet ou notion de domination. Au contraire, l'absence de « fonction » vient corroborer davantage cette idée de frontière floue, d'écosystème partagé, et détruit ainsi le mythe des rôles et des places conférés à chaque espèce dans la *Scala Naturae*¹⁷. Le philosophe Tristan Garcia souligne que Pierre Huyghe

cherche à connaître les dispositions d'une espèce, construit un ensemble de relations possibles des comportements, sans chercher à faire jouer ou performer des formes non humaines de vie ; il essaie plutôt de susciter des possibilités latentes, des possibilités dormantes de l'Évolution, en rapprochant des manières d'être d'organismes en apparences étrangers les uns aux autres. (2013, p. 207)

En introduction au catalogue de l'exposition *Zoo*¹⁸, qui s'est tenue au Musée d'art contemporain de Montréal en 2012, on peut lire que « [s]i les œuvres sont l'occasion pour certains artistes d'interroger notre rapport au monde animal, elles peuvent aussi, inversement, trouver dans la figure de l'animal la source d'une interrogation plus large sur notre rapport au monde. » (Fraser, 2012, p. 8) Il convient donc de se demander de quelle façon les situations de Pierre Huyghe incarnent les transformations qui affectent nos sociétés. Participeraient-elles à définir une nouvelle ontologie du vivant ?

À cet égard, les dessins préparatoires de l'artiste sont éclairants. Ils traduisent les flux, les réseaux et la place prépondérante des relations dans le travail de Pierre Huyghe. Dans le dessin *artist's plan, Skulptur Projekte Münster 2017*, on peut voir que l'artiste révèle les flux entre une œuvre du surréaliste Yves Tanguy (France, 1900-1955) intitulée *L'Orage* (1926), un paon et un coquillage. Les évolutions concrètes (telles que les déplacements, l'émergence ou la reproduction de cellules cancéreuses) y occupent la même place que les liens ou des relations de prime abord moins évidents. On peut noter, par ailleurs, que,

¹⁷ La *Scala Naturae* se présente comme une mise en ordre de l'univers catégorisant les règnes (minéraux, végétaux et animaux) et les espèces. Il s'agit d'un classement du monde minéral, végétal et animal du plus simple au plus complexe, structurant des hiérarchies linéaires qui placent l'humain au sommet. Si ses premiers fondements remontent à Démocrite et Platon, c'est Aristote qui a véritablement contribué à son élaboration.

¹⁸ L'œuvre *Zoodram 5* (2011) de Pierre Huyghe y était présentée. L'œuvre est un écosystème marin composé d'un aquarium, d'un système de filtration, d'une réplique en résine à échelle réduite de *La Muse endormie* (1910) de Constantin Brancusi, d'un bernard-l'ermite, de crabes-flèches et de basaltes.

dans ce dessin, le vivant occupe une place déterminante et que tout semble contaminé par ces flux croisés d'échanges. D'ailleurs, dans l'écosystème *Untilled*, les abeilles pollinisent les plantes psychotropes et les fourmis dispersent les graines des plantes en différents endroits du parc. Dans son travail, Pierre Huyghe n'introduit pas de système prédéterminé, ce qui induit un plan d'égalité dans lequel les choses et les êtres se meuvent. Flora Katz fait d'ailleurs remarquer à propos des dessins préparatoires de Pierre Huyghe :

Marquer la distinction entre l'implicite et l'explicite, le virtuel et l'actuel, permet par exemple de distinguer ce qui existe dans l'œuvre physiquement, ce qui est visible, et puis ce qui est présent mais invisible, à l'état de pensée, de références libres qui sont pour Huyghe tout aussi importantes. De fait, le virtuel et l'actuel sont tous deux inscrits de la même manière sur le plan. (2018 p. 270)

L'artiste ouvre des possibles qui ne sont pas forcément prémonitoires, mais davantage « autres », c'est-à-dire tout à la fois prospectifs et en flux (Flora Katz, 2017). Or, c'est justement cette altérité qui est à l'œuvre dans ces trois exemples, notamment lorsque l'artiste introduit des mouches vivantes à la Serpentine Gallery ou qu'il investit une ancienne patinoire en y introduisant abeilles, coquillages et cellules cancéreuses.

Les situations de Pierre Huyghe interrogent donc les relations interespèces existant au sein de ces espaces (le site de compostage, l'espace d'exposition ou encore la patinoire) ayant leurs fonctionnements propres, voire réglementés, et répondant à des normes sociales. Il va également au-delà des relations établies, en ayant recours aux technologies pour mettre le vivant en relation avec un autre type d'intelligence (IA). Ces situations pourraient être perçues comme une forme de traduction de la remise en cause du dualisme nature/culture (Descola, 2005). À la recherche d'un équilibre plus juste, ces situations rendent compte de la porosité des relations. En effet, l'histoire occidentale postérieure à Descartes a largement continué à mettre de l'avant le dualisme nature/culture dans l'opposition humain/animal et dans les relations d'instrumentalisation qui en découlaient. Or, si les situations de Pierre Huyghe n'interrogent pas directement les frontières entre nature et culture, elles suggèrent au contraire leur entrelacement, sinon leur effacement, puisque tout dans ces écosystèmes participe à l'élaboration de ce réseau complexe de médiation, où les identités et les relations sont mouvantes.

Somme toute, ces situations permettent d'entrevoir une autre réalité pouvant mener à un mélange, à une hybridité des espèces ou à une reconsidération des caractéristiques purement « animales » ou « humaines ». Le glissement de la représentation à la présentation du vivant en art fait ainsi écho à « l'émergence de paradigmes et de pratiques esthétiques ayant pour but de contester sur le fond l'anthropocentrisme et la réification de l'animal dans l'art » (De Blois, 2016, p. 11). Pierre Huyghe laisse entrapercevoir certains changements profonds quant à la conception de l'animalité, faisant apparaître une faune hybride et un étrange bestiaire. Si l'art a participé à la formation de la conception naturaliste du monde, il pourrait sans doute également être l'un des acteurs de son effritement. En définissant de nouvelles relations au vivant et en provoquant des détournements,

Pierre Huyghe révèle d'autres subjectivités pouvant y participer. En faisant appel au vivant, Huyghe propose une relecture de ces schémas usuels et suggère des changements de conventions (Becker, 1988) et de rapports sociaux au sein d'œuvres et de situations. Celles-ci sont à la fois contingentes et instables, et nécessitent que l'humain s'y adapte, élargissant ainsi son entendement de ce que l'art peut être.

BIBLIOGRAPHIE

- Alizart, Mark. 2020 [2018]. *Dogs*. Cambridge : Polity Press, 103 p.
- Aloi, Giovanni. 2012. *Art and Animals*. London : I.B. Tauris, 170 p.
- Azimi, Roxana. 2013. « Exposer quelque chose à quelqu'un, plutôt que quelqu'un à quelque chose ». Entrevue avec Pierre Huyghe. *Le quotidien de l'art*, no 407, p. 1-2.
- Barad, Karen. 2003. « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter ». *Signs*, vol. 28, no 3, printemps, p. 801-831.
- Bataille, Georges. 1988. « Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art ». Dans *Œuvres complètes*, tome 12. Paris : Gallimard. p. 259-277.
- Becker, Howard Saul. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion. 379 p.
- De Blois, Ariane. 2016. « Beyond Zoocentrism: An Interview with Giovanni Aloi ». *esse arts + opinions*, no 87, p. 6-13.
- Descola, Philippe. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard. 623 p.
- Despret, Vinciane. 2012. *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions ?* Paris : Éditions La Découverte, 325 p.
- Foucault, Michel. 2009. *Le corps utopique, Les hétérotopies*. Paris : Lignes, 61 p.
- Fraser, Marie (commiss.), Dominique Allard, Julie-Ann Latulippe et François LeTourneux. 2012. *Zoo*. Catalogue d'exposition. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 240 p.
- Fraser, Marie. 2015. « L'exposition à la puissance deux : qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ? ». *esse arts + opinions*, no 84, p. 4-13.
- Garcia, Tristan. 2013. « Qu'est-ce qu'être intense ? ». Dans *Pierre Huyghe*. Sous la dir. de E. Lavigne. Paris : Centre Pompidou, p. 199-208.
- Gob, André et Noémie Drouguet. 2014. *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*. 4^e éd. Paris : Armand Colin, 348 p.
- Katz, Flora. 2017. « Pierre Huyghe, Ian Cheng : spéculation à l'épreuve dans l'art contemporain et stratégies de décentrement ». Dans *La genèse du transcendantal : conditions et hypothèses*. Sous la dir. de J. Lagira et A. Longo. Milan/Paris : Éditions Mimésis, p. 143-159.

- . 2018. « Les notes de Pierre Huyghe ». Dans *Les mots de la pratique, dits et écrits d'artistes*. Sous la dir. de C. Viart. Marseille : Le mot et le reste, p. 259-277.
- Latour, Bruno. 2006. *Changer de société : refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte, 400 p.
- Lavigne, Emma. (commiss.), Améila Barikin, Tristan Garcia, Pierre Huyghe et Vincent Normand. 2013. *Pierre Huyghe*. Catalogue d'exposition. Paris : Centre Pompidou, 246 p.
- Lavigne, Emma et Florencia Chernajovsky. s. d. *Pierre Huyghe*. Paris : Centre Pompidou. En ligne.
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Huyghe/>.
- Lewin, Rebecca et Natalia Grabowska, avec Anne Stenne (dir.). 2019. *Pierre Huyghe*. London : Koenig Books and the Serpentine Galleries, 448 p.
- Obrist, Hans Ulrich. 2006. « Entretien avec Hans Ulrich Obrist ». Dans *Pierre Huyghe Celebration Park*. Sous la dir. de Musée d'art moderne de la ville de Paris/Tate Modern Gallery. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC, 142 p.
- Rafael, Marie-France. 2013. *Pierre Huyghe. On site*. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 64 p.
- Serpentine Galleries. 2018. *Pierre Huyghe, UUmwelt*. Communiqué. En ligne.
https://www.serpentinegalleries.org/files/press-releases/full_press_pack_-_pierre_huyghe_final_o.pdf.
- Storr, Robert. 2013. « Pierre Huyghe écritures singulières. Interview par Robert Storr ». *art press*, no 404, p. 38-42.
- Uexküll, Jacob von. 2004 [1965]. *Mondes animaux et monde humain*. Paris : Pocket.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Anne-Sophie Miclo est chargée de cours et doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur l'impact du vivant sur les pratiques muséales. Elle est membre étudiante de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, ainsi que de CIÉCO, Groupe de recherche et de réflexion : collections et impératif événementiel. Elle est l'auteure de nombreux textes et catalogues d'exposition portant sur la création actuelle. Son essai, intitulé « Displaying Extinction: The Art of Mark Dion », est à paraître dans l'ouvrage *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction* aux éditions Berghahn Books en 2021.