

***Horse's Tale* de Julie Rrap : quoi penser quand une femme porte la queue d'un cheval?**

Valérie Bienvenue, Université de Montréal

Résumé

Avec *Horse's Tale* (1999), de sa série *Porous Bodies*, l'artiste australienne Julie Rrap utilise une photographie de son postérieur, coiffé d'une queue de cheval, pour nous entraîner dans un univers représentationnel interespèces vertigineux. Dans cet article, c'est à travers les prismes de la déconstruction et des études des genres et sexualités que sera pensée la perméabilité des frontières entre l'animal humain féminin et l'animal non humain équin dans l'œuvre bipartite de Rrap. Il sera démontré que, par *Horse's Tale*, l'artiste affirme son animalité. Et puisqu'il n'existe pas, comme nous le rappelle Jacques Derrida, une seule démarcation entre l'humain et l'animal, mais bien d'innombrables différences, que pouvons-nous apprendre de cette posture vis-à-vis de « l'autre » adoptée par Rrap? Ainsi, les marges, les glissements, les tendances, les raisons et les souhaits d'une iconographie volontairement inclusive des corps féminin et équin seront étudiés pour mettre en valeur le concept d'indécidabilité.

Mots clés

Julie Rrap, représentation interespèces, cheval, déconstruction, relations humaines/animales

➤ Pour citer cet article :

Bienvenue, Valérie. 2020. « *Horse's Tale* de Julie Rrap : quoi penser quand une femme porte la queue d'un cheval ? ». *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. 6-23. En ligne. <https://www.zizanie.ca/vol-4-no-1-bienvenue.html>.

Horse's Tale¹ est une œuvre bipartie créée en 1999 par Julie Rrap. Artiste australienne, Rrap s'est fait connaître au milieu des années 70 par ses performances et son inscription dans le mouvement body art. Depuis, l'artiste a élargi sa pratique pour y inclure photographie, sculpture, peinture et vidéo. L'examen du corpus de Rrap révèle que « le corps » est au cœur de son art, qu'il s'agisse du sien ou de celui de « l'autre ». *Horse's Tale* est composée de deux pièces du même nom, une photographie et une vidéo, et provient de sa série *Porous Bodies*². Le jeu de mots entre « tail » et « tale », la queue et l'histoire, est explicite. Bien que la photographie *Horse's Tale* sera principalement analysée dans cet article, la vidéo ne sera pas en reste pour autant. Le choix de Rrap de décrire par un seul titre deux pièces distinctes est malin, car s'il s'agit bien, à la première lecture, de l'intitulé de l'histoire d'un cheval (*Horse's Tale*), l'imagerie photographique interspécies est plus difficile à lire. Composé d'un amalgame original de parties humaines et équines, l'enchevêtrement visuel laisse le public perplexe. Contrairement à la vidéo, dont le lien avec le titre semble plus évident, l'association de la photographie à son titre l'est beaucoup moins. En effet, la photographie présente une vue frontale, en plan rapproché, d'un derrière humain ayant une queue de cheval ingénieusement insérée dans son pli interfessier. Le fond noir situe vraisemblablement le corps composite en studio. La vidéo, d'une durée de 3 min 25 s capte le derrière d'un cheval bai, encore une fois en plan rapproché, sans fournir d'indications sur la localisation de l'animal³. Et si on imagine que la chair humaine exposée par le biais du médium photographique est celle de Rrap, aucune information n'est disponible au sujet de l'identité du cheval de la vidéo. Il y demeure un mâle anonyme⁴. L'examen attentif de la texture des poils logés entre les fesses de Rrap dans la photographie laisse présager les crins d'une véritable queue de cheval ; cependant, la provenance de cette queue reste aussi un mystère.

Cette combinaison vidéo/photographie sous une dénomination unique appelle différents discours. Une idéologie d'appropriation résultant de l'hégémonie humaine sur l'animal non humain pourrait à première vue prévaloir, mais le titre unique, interchangeable entre les deux pièces, laisse entendre qu'il est tout à propos de « l'autre », le cheval, et ce, même si dans la photographie, le corps de

¹ *Histoire de cheval* (je traduis; dans le présent article, toutes les traductions seront les miennes à moins d'avis contraire).

² *Corps perméables*.

³ L'histoire de l'art recèle de célèbres représentations de postérieurs équins. Le peintre Théodore Géricault nous en offre de bons exemples avec, entre autres, *Cinq chevaux vus par la croupe dans une écurie* (s. d.) et *Les croupes* (s. d.). Son œuvre en très grand format, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant* (1812), est également pertinente dans ce contexte. Même si l'objet de l'œuvre n'est pas ouvertement le postérieur du cheval, il n'en reste pas moins que cette partie de l'animal est mise en évidence et son anus, directement offert à la vue des spectateurs.

⁴ Les mouvements de la queue nous permettent de constater l'absence de vulve et donc d'identifier facilement le sexe du cheval. Cependant, il nous est impossible de savoir si ce dernier est castré ou non., c'est-à-dire s'il est un hongre ou un étalon.

Rrap domine l'espace. Ce titre singulier force donc une réflexion située au-delà des structures dominantes de classification des genres et des espèces. De fait, cette « histoire de queues » participe à une tension artistique et langagière liant l'un à l'autre les corps d'une femme et d'un cheval. Aussi, elle invite à une célébration de nouveaux possibles interespèces. La queue exposée dans la vidéo, attachée à sa juste place sur les dernières vertèbres de la colonne équine, porte-t-elle le même discours que celle qui est retenue vraisemblablement par le sphincter de l'anus, à proximité du coccyx de Rrap? Et sachant que le coccyx humain est la structure vestigiale d'une ancienne queue, qu'est-ce que ce crin peut nous rappeler d'une origine commune, unique? En utilisant un titre interchangeable, Rrap souhaitait-elle que l'histoire soit la même, universelle, autant inter- qu'extra- espèces? Le singulier rend-il les deux queues capables d'une seule histoire, indépendamment de l'hôte? Ou bien l'artiste imaginait-elle des histoires complémentaires, captées dans des contextes de représentation autonomes? Quoi qu'il en soit, l'assemblage de la queue et de la femme mariées au sein d'une même image, fait basculer certains savoirs dans ce que Jacques Derrida nomme *l'indécidable*. En d'autres mots, l'œuvre commande « un saut dans l'incalculable », un plongeon nécessaire, où il « s'agit de décider sans savoir » de l'éthique (Raffoul, 2007, p. 83). En effet, *Horse's Tale* prévient toute certitude et, de ce fait, le vertige nous y guette.

Raconter l'histoire, *to tell the tale*

L'homonymie de *Horse's Tale* révèle que le cheval, habituellement soumis à l'autorité d'un souverain, se voit ici consacré par l'artiste capable de plus d'influence, d'agentivité⁵. Le titre à lui seul annonce les intentions de Rrap : *Horse's Tale* est l'histoire du cheval. L'artiste résiste ainsi à une longue tradition hégémonique propre aux grands récits hippiques, dans laquelle le cheval arrive au mieux second, quand il n'est pas absent du discours. Grâce à ce titre, le quadrupède, qui a au fil des siècles porté l'humain dans ses plus grands « exploits », gagne quelques-unes des lettres de noblesse qui lui reviennent. À travers Rrap, il a une chance de se raconter.

Mais un cheval a-t-il « à dire »? Et si oui, sa « parole » et son « histoire » nous sont-elles intelligibles? Par un effort d'imagination interespèces, que pourrait communiquer une queue de cheval? Qui plus est, en nous mettant face aux deux queues de *Horse's Tale*, présentées dans des contextes différents, appartenant (ou ayant appartenu) visiblement à deux chevaux distincts, Rrap nous amène à réfléchir au nombre possible d'histoires équines. Faute de certitudes, j'opterai pour un enchevêtrement de perspectives. Dans un effort de compréhension humblement empathique souhaitant adopter un « point de vue équin », il faut d'abord se

⁵ Ainsi, bien que la masse attribue souvent spontanément à la figure du cheval des qualités telles que la fougue ou encore la liberté, force est d'admettre que les rapports interespèces sont généralement hiérarchisés, et que le rôle du cheval demeure, le plus souvent, de servir l'animal humain dans ses divers desseins.

familiariser avec ce qu'il est possible de comprendre du langage d'une queue selon les savoirs issus de l'éthologie équine. Cette approche scientifique à l'animal implique sans hésitation que la queue du cheval peut raconter⁶. Par ses mouvements à première vue aléatoires, elle peut, avec une précision calculée, aussi bien chasser les mouches que communiquer d'importantes informations en lien, par exemple, avec l'humeur du cheval qui la porte⁷. En ce sens, la queue est capable de conter l'histoire : *the tail can tell the tale*. Cependant, dans un contexte artistique, l'histoire racontée par l'animal non humain est-elle celle qui intéresse l'humain animal? Et la queue insérée dans le fessier de Rrap, incapable de mouvement autonome, qu'a-t-elle à dire? Ou serait-ce l'hôte de la queue, Rrap, qui cherche à communiquer plus, mieux, différemment, dans un registre de compréhension inhabituel pour l'humain? Dans une telle perspective, la question est posée: où commence le corps d'une espèce et où s'arrête le corps de l'autre? *What tale(s) tell the tail(s)?*

Se pénétrer de l'autre

La surprenante image d'une queue de cheval, tenue en place vraisemblablement par des efforts de contraction anale de la part de l'artiste, invite une analyse métaphorique de l'œuvre par pénétration. J'entends par « pénétration » tout ce que le *Larousse* en dit : « Action de pénétrer dans quelque chose; action de s'introduire dans un lieu, d'entrer dans un territoire; action de prendre place dans l'esprit; faculté de saisir les choses subtiles. » (2020, s. p.) Un art aux sujets humain-animal métamorphosés a également antérieurement été examiné par des penseuses comme Barbara Creed et Jeanette Hoorn sous la loupe de l'abject (2016). S'appuyant sur les écrits de Julia Kristeva sur l'abjection, Creed et Hoorn font remarquer à quel point la métamorphose artistique fragilise la frontière entre les espèces, et rapproche les définitions respectives de l'humain et de l'animal, ce qui participe à rendre ce type d'œuvre énigmatique. À la vue de *Horse's Tale*, les penseuses se questionnent sur l'identité du sujet : « Est-elle humaine ou animale? » (2016, p. 96). Cependant, même si le titre de l'œuvre suggère que l'histoire est celle du cheval, *Horse's Tale*, dans ses deux versions, est une création humaine. Ni la mise en scène d'un animal humain qui se pénètre volontairement d'une partie inanimée d'un animal non humain, ni l'acte de filmer un derrière de cheval ne requièrent un consentement animalier. Ainsi, l'artiste signe son œuvre, l'endosse, l'enfourche, la chevauche même. C'est son corps qui,

⁶ Pour lire davantage sur le sujet, voir Paul McGreevy (2012 [2004]), ou encore Michel-Antoine Leblanc, Marie-France Bouissou et Frédéric Chéchu (2004).

⁷ On pourrait contre-argumenter, de façon générale et ici en rapport à l'œuvre, que l'éthologie étudie traditionnellement les comportements des animaux dans leur milieu naturel. Cependant, même si le cheval dans la vidéo est un « vrai » cheval, l'écurie ou le pré clôturé où il est gardé, comme la grande majorité des membres de son espèce à notre époque, ne correspondent vraisemblablement pas à ce qui pourrait être défini comme son milieu naturel, auquel cas on ne peut écarter la possibilité que la queue se balance en signe de stress. Sur ce sujet, voir Jean-Claude Barrey et Dr Christine Lazier, 2010, p. 131-135.

dans la photographie, prédomine dans l'espace par sa couleur chair contrastant autant avec le fond qu'avec le crin. C'est par son choix de titre que Rrap entretient l'idée que l'histoire, la création, n'est pas exclusivement la sienne, mais bien celle de l'autre, du cheval. C'est consciemment que l'artiste choisit de partager sa tribune.

En empruntant au cheval sa queue en plus de sa posture de quadrupède, Rrap met en scène un langage visuel poétique qui porte à croire à une volonté artistique, tel un souhait éthique, de passer outre la présence exclusive des corps de la femme et du cheval. De fait, *Horse's Tale*, par un assemblage corporel interespèces marginal, parvient à « dessiner les contours d'une géographie – impossible, illicite – de la proximité » (Derrida et Dufourmantelle, 1997, p. 10). Le brouillage des frontières interespèces, à l'image de *Horse's Tale*, est un motif central du travail de Donna Haraway. Dans la rencontre entre les espèces dont il est question dans *When Species Meet*, il faut voir une chance de « devenir ensemble » (2007)⁸. Or « [l]'erreur, selon Haraway, est d'oublier que l'écologie de l'ensemble des êtres vivants consiste à vivre et à user des corps des autres » (Despret, 2009, p. 758). Si le terme « autre » est utilisé dans cet article pour faire référence à l'animal non humain, et spécifiquement à l'équin, je reconnais qu'il pourrait aussi signifier « tout autre »⁹.

Dans une démonstration de proximité interespèces aux marges de l'hyperbole, créée par la pénétration consentie par Rrap d'un morceau appartenant à l'équin (les crins), l'artiste repousse les limites d'un art inclusif d'autres espèces. Elle rejoint les rangs de performances interespèces iconiques d'artistes pionnières telles que Carolee Schneemann, avec son œuvre *Infinity Kisses* (1981-1988). Dans cette œuvre, c'est par sa bouche, et avec des chats, cette fois, que Schneemann fait état d'échanges intimes, sensuels et inédits avec une espèce non humaine¹⁰. *Infinity Kisses* et *Horse's Tale* font ainsi référence au lieu de l'absolue nudité qu'évoque Derrida (2006), cet espace où l'humain est rejoint, dans une complète intimité, par le non-humain. L'aspect sexuel des œuvres interespèces de Schneemann et Rrap est explicite. Clairement marginales et hors-norme par les frontières interespèces qu'elles dépassent, elles provoquent un dépaysement sur la scène de l'art contemporain, où de telles rencontres entre espèces se font rares. Elles discourent d'une force typiquement « femelle », où la femme démontre un contrôle absolu et bienveillant de ce qu'elle autorise en son sein. De fait, c'est dans

⁸ Encore plus récemment, avec son ouvrage *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016), la penseuse utilisera l'expression « Making Kin » pour affirmer l'importance capitale de reconnaître qu'humains et non-humains sont inextricablement liés à une époque où la dévastation écologique est accélérée.

⁹ Haraway invite à la vigilance : « to pay attention to significant otherness as something other than a reflection of one's intentions » (2003, p. 28).

¹⁰ Il est intéressant de constater que, tout comme Rrap, Schneemann a créé une version vidéo de son œuvre. Cependant, contrairement aux deux versions de *Horse's Tale*, Schneemann a attendu 30 ans pour lancer la version vidéo de *Infinity Kisses* (<https://www.youtube.com/watch?v=m4wuJH4M8I>).

des univers artistiques surprenants que Rrap et Schneemann affirment qu'elles se pénètrent de qui et de quoi elles veulent.

En ce qui concerne l'exemple spécifique de l'utilisation de l'équin en art contemporain, il existe des différences importantes dans les manières d'approcher l'autre entre des œuvres comme *Horse's Tale* et une autre plus récente, et plus connue, *Que le cheval vive en moi* (2011), du duo Art Orienté Objet (AOO). L'œuvre est une performance. Marion Laval-Jeantet y fait l'expérience, tout comme l'a fait Rrap avant elle, de faire entrer dans son corps un élément étranger non humain. Cependant, pour Laval-Jeantet, il s'agit de sérum équin¹¹ que son complice, Benoît Mangin, lui injecte dans les veines, suivant un protocole rigoureux. Une fois « le sang de cheval » coulant dans ses vaisseaux, l'artiste, chaussée d'échasses imitant les pattes arrière d'un équin, se balade à proximité d'un cheval vivant¹². Il s'agit du hongre nommé Viny. Il est impossible de savoir d'ailleurs si le sang équin utilisé et duquel est dérivé l'exogène que le corps de l'artiste reçoit provient de Viny. Dans cette œuvre, Laval-Jeantet tente l'expérience impossible de devenir centaure : « J'aimerais sentir des effets manifestes du cheval en moi mais seule la fièvre s'impose » (Laval-Jeantet, 2012, p. 261). La performance est célébrée par le duo et le milieu de l'art¹³. Elle est décrite par l'historienne d'art Chloé Pirson comme étant éthologique, synchrétique, spirituelle, essentielle et entière (2013, p. 27 et 91). Mais la métamorphose est faussée. Hyperesthétisée et sensationnaliste, l'œuvre laisse peu de traces d'assises respectueuses de l'autre. Le contact interespèces y est forcé et même abusif, car il contourne toute forme de consentement de la part de l'autre. Le « Je », trop au centre des décisions, se place *devant* l'autre et, de ce fait, nie le propre de l'altérité¹⁴. La procédure de *Que le cheval vive en moi* oblige un protocole rigide, qui résiste à un « non-savoir » qui ne se vit qu'*avec* l'autre¹⁵. Puisque l'éthique est « rebelle à la règle » (Derrida, 2005 [1994], p. 48) et étrangère à « tout concept normatif » (1993, p. 24), l'aspect éthique interespèces de la performance s'avère chancelant, et ce, contrairement à *Horse's Tale*, où c'est par un humour perspicace et déstabilisant que Rrap invite à remettre en cause les définitions des frontières interespèces.

¹¹ L'incompatibilité des sangs entre humains et animaux est reconnue. « [L]es sangs interspécifiques provoquant une coagulation totale », AOO a dû se résoudre à utiliser un sang équin modifié dont on a « exclu les familles d'immunoglobulines chevalines susceptibles d'engager de graves troubles » chez la receveuse (Pirson, 2013, p. 43 et 48).

¹² Le port des prothèses vise la « chevalinisation » visuelle de la performeuse » (Pirson, 2013, p.67).

¹³ Pour Laval-Jeantet (2011), l'œuvre est une réussite. De plus, l'œuvre est globalement louangée par le milieu de l'art. La performance *Que le cheval vive en moi* a été récompensée en 2011 du prix Golden Nica du prestigieux concours Ars Electronica de Linz dans la section « Art hybride ».

¹⁴ Chez Derrida, pour tendre vers la décision éthique, « [i]l s'agit de marquer une altérité au sein de la décision responsable, une altérité à partir de laquelle et dans laquelle une décision se prend » (Raffoul, 2013, p. 84).

¹⁵ Derrida, dans une entrevue pour la revue *L'Humanité*, déclare : « Si je sais ce que je dois faire je ne prends pas de décision, j'applique un savoir, je déploie un programme. Pour qu'il ait décision, il faut que je ne sache pas quoi faire... le moment de la décision, le moment éthique [...] est indépendant du savoir » (Nielsberg, 2004, s. p.).

L'aspect ouvertement non consensuel est particulièrement troublant dans l'œuvre *Que le cheval vive en moi*. D'emblée, le titre annonce la possession. On veut que le cheval vive « en » l'humain, et non « avec » lui. AOO exige, contrôle, harnache, impose. L'appropriation du « sang » de l'autre fait figure de viol interespèces. La réception positive de l'œuvre au sein du milieu de l'art témoigne d'une persistance à considérer, en art et ailleurs, l'équidé comme l'unité inférieure au sein du binaire humain-animal. L'œuvre n'est que le triste rappel d'une tradition hégémonique de l'humain sur l'animal. AOO pénètre violemment l'autre. En fait, le duo pénètre l'intimité abyssale du cheval en allant puiser jusqu'à son ADN. Ce faisant, AOO réaffirme la doctrine selon laquelle l'humain est un animal qui est plus en droit que les autres. Quant à elle, Rrap fait l'effort de passer *par* l'autre, celui qui est historiquement considéré comme étant l'inférieur, le second, l'animal. Se faisant, elle les propulse tous deux, la femme et le cheval, à l'avant-plan, au centre d'un discours interespèces plus inclusif. Ainsi, par la greffe, l'artiste personnifie la revanche de l'une, la femme, et de l'autre, l'équin. Par l'œuvre, Rrap devient la maline. Elle se coiffe d'une queue et triche les apparences. Par son choix de titre, elle a le dernier mot et, face à la confusion engendrée, le premier rire¹⁶. Avec *Horse's Tale*, Rrap rue dans les brancards des certitudes et refuse le mord des conventions.

La place du logos

Au sein de la culture populaire occidentale, les expressions langagières inspirées de l'équin sont nombreuses¹⁷. Les figures du cheval et de la femme semblent particulièrement propices aux associations visuelles et verbales¹⁸. La robe est l'appellation qui désigne, en plus du vêtement, la couleur du pelage d'un cheval. Femmes et équins seront jugés par la qualité de celles-ci. La queue de cheval, ici extraordinairement portée par Rrap dans la raie de ses fesses, se porte plus traditionnellement derrière la tête. L'expression « queue de cheval » transcende même les langues : on l'appelle *ponytail* en anglais, *coleta de caballo* en espagnol. Que penser de l'expression francophone « avoir une jolie crinière » ? Par ailleurs, il y a les horribles « étriers » installés de part et d'autre de la table du gynécologue, qui retiennent la femme aux genoux tremblants de se sauver au galop. Et les jolis monts de tissus adipeux des hanches de Rrap, dévoilés dans la photographie dans

¹⁶ « [T]he artist performs the revenge of the “other” — she becomes the thief and, as the trickster, literally has the last laugh » (Lynn et Brown-Rrap, 2007, p. 20). Dans la même veine, Hélène Cixous dit, dans *Castration or decapitation?* : « Culturally speaking, women have wept a great deal, but once the tears are shed, there will be endless laughter instead. Laughter that breaks out, overflows, a humor no one would expect to find in women — which is surely their great strength because it's humor that sees man much further away than he has ever been seen... And her first laugh is at herself » (p. 356).

¹⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage de Claude Lux paru en 2018 aux éditions Vigot, *Le cheval en 101 expressions*.

¹⁸ Plusieurs penseuses se sont penchées sur le phénomène des droits des animaux, et précisément ceux des chevaux, qui ont été revendiqués aux mêmes périodes que ceux des femmes (Chadwick, 1993 ; Pollock, 1997 ; Adams et Gruen, 2014).

Horse's Tale, sont péjorativement nommés « culotte de cheval¹⁹ ». La désignation de ces formes contribue d'ailleurs à faire prendre conscience des critères sévères imposés aux jambes des chevaux et des femmes, déterminés selon des standards exigeants — voire impossibles à rencontrer — liés à certains idéaux de performance²⁰. Et la liste s'allonge...

Rrap, en se pénétrant de l'autre, produit de l'inhabituel, fait la démonstration d'une capacité à dépasser les limites existantes entre l'humain et l'animal, et participe ainsi à faire faire un bond au discours de l'historien.ne de l'art au sujet des représentations féminines et équines. En effet, *Horse's Tale* force un discours usé à s'actualiser en se réinventant²¹. Julie Rrap, par son œuvre, infiltre également certains automatismes problématiques dans la façon d'interpréter les représentations liant femme et cheval en art. Le *logos*, historiquement ancré au centre des débats interespèces, justifie l'exceptionnalisme humain, avec sa « raison » et sa « logique ». Ici, il est souhaité plus au centre, où il tente un rôle d'agent unificateur entre les espèces.

Parallèlement, la « parole animale », et plus précisément ici celle du cheval, ne peut que passer par le discours humain, où l'exercice démocratique de traduction de ce qui est ressenti comme une justice à incarner pour l'autre requiert une vigilance constante et d'emblée imparfaite. En ce sens, il convient de rappeler que cet article reflète une envie irrésistible de contribuer à exposer tout ce qui peut paraître différent et semblable entre les deux espèces, et une volonté d'interroger les dynamiques interprétatives que la femme et le cheval suscitent lorsqu'ils sont représentés conjointement en art. De plus, il cherche à démontrer que l'œuvre *Horse's Tale* arrive à essouffler les codes d'interprétation conventionnels en matière de récits de l'histoire de l'art. Ce faisant, il invite tout autant à prendre conscience qu'un certain « acte de dressage » sera inévitable dans toutes approches. Puisque la médiation *est* un acte interventionniste, l'humain, avec ses schèmes, est inévitablement derrière. Il est celui qui rédige.

Les mots, même les mieux intentionnés, dictent une cadence et une direction. Dans cette logique, écrire au sujet de l'œuvre s'apparente à faire de l'équitation. À cheval, au sein d'une pratique classique équestre, l'humain décide du trajet et de la vitesse à laquelle celui-ci sera parcouru. L'idée est donc de devenir une cavalière/auteure consciente de son pouvoir et de *tendre* vers l'alliance interespèces. Par ailleurs, les choix de Rrap participent également au contrôle de

¹⁹ En anglais, « *saddlebags* ».

²⁰ Si les exigences sociales imposées aux jambes des femmes sont malheureusement bien connues, le stress imposé aux pattes des chevaux dans les domaines du dressage ou de la course, par exemple, l'est beaucoup moins. Pour en apprendre davantage sur le sujet, je recommande la lecture de Wayne C. McIlwraith et Bernard Rollin (2011).

²¹ Selon une logique comparable, Griselda Pollock, en affirmant qu'il faut déconstruire le canon traditionnel reliant l'homme, l'humanité et l'art (1997, p. 80), crée l'espace nécessaire pour inscrire les questions liées à l'animalité à l'intérieur du modèle conventionnel servant à raconter l'histoire de l'art et ainsi faire émerger la pluralité « des » histoires de l'art.

l'autre, car *Horse's Tale* capture inévitablement les corps qui la composent. L'œuvre ne réussit à garder vivant le cheval que durant les 3 min 25 s de la vidéo qui tourne en boucle, durée pendant laquelle on le voit battre de la queue selon une temporalité qui semble lui être propre. La photographie fige également l'animal morcelé et l'humain déguisé. Cependant, en contrepartie, la photographie permet un temps d'arrêt infini, requis pour prendre l'autre en compte. Et ce, en allant pour l'artiste jusqu'à le prendre en soi.

Pour Derrida, la question de l'animalité est centrale. Selon lui, remettre en question notre rapport à l'autre constitue le cœur même de notre expérience humaine. Le penseur est intransigeant : c'est une obligation, un devoir et un droit. Avec *Horse's Tale*, en passant par des registres visuels inhabituels liés aux questionnements interespèces, Rrap fait l'effort d'apprivoiser, par son corps, l'animal en soi. Avec bravoure, elle repousse la limite de son humanité et ouvre la porte à autre chose. Dans *De l'hospitalité*, Derrida et Anne Dufourmantelle diront que l'inconnu représente une indéfinissable inquiétude. Qu'il faut apprivoiser l'autre en soi pour que le malaise s'estompe peu à peu. Qu'une familiarité nouvelle succède à l'effroi provoqué en nous par l'irruption du « tout autre ». Et que si le corps est saisi dans ses réactions instinctives les plus archaïques par la rencontre de ce qu'il ne reconnaît pas immédiatement dans le réel, comment la pensée pourrait-elle réellement prétendre appréhender l'autre, le tout autre, sans étonnement (Derrida et Dufourmantelle, 1997, p. 30 et 32)? D'ailleurs, dans l'intimité de la photographie, en regardant celle-ci de très près, on remarque un détail commun à la majorité des mammifères : la peau de Rrap est recouverte de millions de poils, tout comme l'animal à qui elle a emprunté la queue²². En ce sens, son œuvre *Camouflage #2 (Rachel)* (2000)²³ témoigne de la conscience qu'a l'artiste de cette pilosité indomptable qui la recouvre. Dans *Rachel*, l'artiste nous fait face, vêtue d'un accoutrement qui fait référence à certaines conceptions d'un « préhistorique sexy » lié au féminin. Rrap, maquillée, a les cheveux longs, bouclés, qui cascadenent sur ses épaules. L'expression de son visage est enjouée. L'artiste s'apprête à lancer un caillou au regardeur. Ses vêtements, volontairement archaïques, sont une imitation ironique, en cuir et fourrure, de ce que pourraient être des sous-vêtements ou encore un maillot de bain. Mais Rrap est surtout « habillée » de poils, longs et très fins, qui sortent des pores de sa peau. L'effet est saisissant. À travers les deux œuvres, *Rachel* et *Horse's Tale*, l'artiste rend explicite le fait que le corps humain s'inscrit dans une continuité du vivant, dont l'animalité constitue la trame de fond. Le premier défi auquel est confronté le spectateur devant les

²² Les poils semblent avoir un impact particulier sur la production artistique de Rrap. En 1992, l'artiste nomme *Hairline Crack* une de ses œuvres consistant en un long tube d'acrylique transparent rempli de cheveux et placé à l'horizontale. En 1994, elle produit une série de trois intitulée *Hand Towel*, consistant en des cheveux humains figés dans une feuille de silicone, elle-même enroulée sur un porte-serviette, tandis que sa série *Porous Bodies* est lancée en version DVD en 1999, en nombre excessivement limité, dans une boîte nommée *Hair Box*.

²³ L'œuvre provient de sa série *A-R-MOUR* (2000). Dans cette série, l'artiste parodie différents personnages iconiques tels que Elizabeth Taylor, Catherine Deneuve, Marilyn Monroe, Sharon Stone et Raquel Welch.

photographies mentionnées serait de prendre ces représentations au sérieux, de pousser l'observation des œuvres plus loin que le premier fou rire ou encore le premier degré de stupéfaction qu'elles suscitent et de prendre conscience des similarités interespèces rendues ici explicites par Rrap en réfléchissant aux implications qu'elles suggèrent. À cet égard, Hélène Cixous nous rappelle qu'il ne faut pas se leurrer, « il faut une maturité pour accepter et respecter en soi l'animal » (1996, p. 106).

Ainsi, c'est à l'aide de maturité, de bonne volonté et d'une queue de cheval (entre autres) que Rrap étonne vivement et, de ce fait, participe par son art à désarçonner ce que Derrida nomme le carnophallogocentrisme. La lexie derridienne fait se chevaucher les mots « carnivore », « phallogocentrique » et « logocentrique » pour démontrer que, littéralement et métaphoriquement, « le chef doit être mangeur de chair » (1992, p. 294-295)²⁴. Cette « langue » péjorativement virile a permis historiquement l'invention de termes, notamment dans le domaine de l'obstétrique, pour lier les figures équine et féminine. Selon une idéologie phallogocentrique, femmes et chevaux ont été considérés comme ayant une nature incontrôlable à laquelle s'ajoute, pour la femme, la potentialité d'une sexualité factieuse, et de ce fait, les deux doivent être maîtrisés²⁵. L'œuvre *Horse's Tale* devient un « asile d'éthique interespèces ». Une éthique non pas conceptualisée comme un assemblage de règles rigides à suivre sans broncher, mais bien comme une réflexion argumentée en vue d'un mieux-agir²⁶. L'œuvre est accueillante, inclusive. Elle propose un type d'hospitalité interespèces en accord avec l'éthique derridienne, qui pourrait se définir « comme une éthique de l'altérité, de l'accueil de l'autre, une éthique de l'hospitalité » (Raffoul, 2007, p. 84). *Horse's Tale* présente donc une occasion de nous interroger, par l'art, sur notre capacité à tenir de l'autre en soi, de s'en pénétrer volontairement. Et comme le corps imaginé par Rrap est partiel, l'œuvre rappelle que l'adoption de l'autre ne peut être et n'a pas à être déclarée totale. Julie Rrap n'a pas à devenir centaure, car l'humain, artiste ou autre, dans sa relation à l'animal, est rarement, sinon jamais, sans tort.

En ce qui concerne l'alliance historique spécifique entre l'humain et l'équin, l'œuvre ouvre les possibilités d'une souvenance de ce que la sociologue Ann Game nomme « a capacity for horseness », autrement dit, une capacité à *être* cheval. Selon Game, par une participation commune à la vie du monde depuis 5500 ans,

²⁴ À ce sujet, Carol J. Adams nous rappelle, dans son ouvrage *The Sexual Politics of Meat*, que les femmes et les animaux sont codifiés dans une sémiotique partagée qui les rend tous deux consommables.

²⁵ Pour en savoir davantage sur le patriarcat dominant historiquement et les associations figuratives femmes-chevaux, je suggère l'œuvre de Graham J. Barker-Benfield (1976).

²⁶ En entrevue à France Culture (décembre 1980), Gilles Deleuze rapporte que, pour le philosophe Baruch Spinoza, l'éthique se définit en fonction de ce que l'on peut, c'est-à-dire qu'elle réveille, à des mesures différentes, et selon les individus, la « puissance dynamique de la vie ».

l'humain est à jamais métissé au cheval et le cheval, à l'humain²⁷. Et à l'observation de l'art pariétal de Chauvet, on constate que l'interconnectivité humaine-équine, alors orchestrée selon des registres inconnus, pourrait bien remonter à plus de 35 000 ans. Quant à Derrida, avec son titre *L'animal que donc je suis*, l'homophone « suis » lui permet d'une part de signifier, par le verbe « être », l'appartenance du penseur au règne animal, et d'autre part — surtout — d'affirmer, par le verbe « suivre », qu'il marche dans les traces de l'animal, qu'il est arrivé second. Ainsi, il invite le « je » pensant, l'humain, « à reconnaître qu'il est d'abord un hôte » (Derrida et Dufourmantelle, 1997, p. 22). De fait, Derrida se penche sur l'anthropocentrisme inévitable qui s'ingénie à infiltrer les questions animales. Cet anthropocentrisme, Tom Tyler le décrit comme une sorte de narcissisme, un amour obsessionnel de soi (2012, p. 23)²⁸. Voilà pourquoi les réflexions en lien avec les idées de la déconstruction et les questions animales sont essentielles. Elles contribuent

à nous réveiller à nos responsabilités et à nos obligations à l'égard du vivant en général, et précisément à cette compassion fondamentale qui, si on la prenait au sérieux, devrait changer jusqu'au socle de la problématique philosophique de l'animal (Derrida, 2006, p. 48).

Cette « problématique philosophique de l'animal » à laquelle le philosophe fait référence n'est pas, doit-on le rappeler, l'apanage du non-humain. L'animal humain y est bien au centre.

Représenter la femme et le cheval en art

Historiquement, dans ce qui pourrait être jugé comme ses bassesses, la culture occidentale a (ultra)valorisé la standardisation des corps féminins et équins. Heureusement, au moins du côté des femmes, la tendance s'effrite plus ou moins rapidement, à un rythme qui est certes variable, dépendant des contextes culturels et sociaux. L'hybridation représentée par *Horse's Tale* participe à ce changement de paradigme. L'œuvre met radicalement le public/regardeur en présence de ses propres *a priori* quant au convenu et au convenable en matière de métissage visuel interespèces. En exposant son postérieur coiffé d'une queue de cheval, Rrap défie les limites entendues de représentations du corps de la femme. L'œuvre rend manifeste qu'un corps est plus qu'un ensemble de règles et de principes organisés selon des conventions. Il est avant tout, simplement, ce qu'il est, c'est-à-dire ce que son propriétaire veut en faire, genres et espèces confondus.

²⁷ « Through interconnectedness, through our participation in the life of the world, humans are always forever mixed, and thus too have what could be described as a capacity for horseness » (Game, 2001, p. 1).

²⁸ « Anthropocentrism is a kind of species narcissism, an obsessive love of self » (Tyle, 2012, p. 23). Sara Pascoe, non sans y mettre une bonne dose d'humour, critique ce qu'elle considère être une arrogance typiquement humaine : « You'll have heard phrases about humans being a "higher" species, but interestingly only from other humans. COINCIDENCE ? » (2016, p. 20).

Face aux corps qu'elle (re)présente, Julie Rrap exige du regardeur le port d'un regard innovant, libéré de dogmes contraignants.

Plus traditionnellement, dans le domaine des représentations visuelles liant le féminin à l'équin, l'exemple de *Lady Godiva* fonctionne particulièrement bien pour démontrer l'objectivation des corps représentés selon une idéologie patriarcale que l'on souhaiterait révolue²⁹. La légende de *Lady Godiva* raconte que vers l'an 1000, une femme nommée Godiva supplia son riche époux de lever la taxe imposée aux villageois de Coventry. Exaspéré par l'insistance de Godiva, il la mit au défi de traverser la ville nue et à cheval, ce qu'elle fit tout en préservant sa vertu en se couvrant de sa longue chevelure. Le mari vit dans l'acte « un miracle », et abolit la taxe aussitôt. L'examen attentif des différentes incarnations de la figure de *Lady Godiva* à travers les époques et les styles révèle que le symbole qu'elle représente s'est perpétué en demeurant à cheval sur des principes représentationnels assujettissants pour les deux espèces³⁰. En ce sens, le constat formulé par Griselda Pollock, en 1997, selon lequel les structures de notre savoir sont systématiquement sexistes, se doit aujourd'hui d'être amendé, à la lumière des avancées en études animales, par la précision que ces structures sont également spécistes. Le « spécisme », par analogie au terme « racisme », consiste pour Peter Singer à favoriser les intérêts d'une espèce au détriment d'une autre³¹. En ce qui concerne les représentations spécifiques des femmes, même si beaucoup reste à faire, les études des genres et sexualités ont accompli un travail immense pour remettre à la vue tous ces corps féminins qui, sous l'emprise d'une idéologie machiste, demeureraient jusqu'alors invisibles dans les œuvres et au sein de l'histoire. Depuis, des femmes telles que Rrap ont revendiqué leur droit à utiliser leur corps comme bon leur semble, en art et ailleurs, et cet esprit de libération participe au renversement des codes établis³².

Après *Horse's Tale*, Julie Rrap a continué à expérimenter l'assemblage femme-équin et à questionner les rapports de forces interespèces. Contrairement à *Horse's Tale*, qui donne à voir une portion réduite du corps nu de l'artiste, son œuvre *Camouflage #3 (Elisabeth)* (2000)³³ expose, quant à elle, l'entièreté du corps de Rrap, cette fois vêtu. Encore une fois hybride, celui-ci est majoritairement

²⁹ À titre d'exemple, voir l'œuvre *Lady Godiva*, peinte en 1897 par John Collier.

³⁰ Si les études féministes ont contribué à amorcer une revalorisation des femmes dans l'histoire de l'art avec des ouvrages phares tels que *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* par Rozsika Parker et Griselda Pollock (2013), Jean-Pierre Digard (2017) déplore « l'influence des œillères académiques » qui ont conduit les historiens à tellement négliger le cheval.

³¹ Par ce terme, le philosophe critique donc l'exceptionnalisme humain. Depuis sa parution en 1975, *Animal Liberation* est devenu un ouvrage incontournable pour l'étude du sujet.

³² C'est à partir de la notion d'abjection que Creed et Hoorn placent Rrap aux côtés d'artistes telles que Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jenny Saville, Vanessa Barbay, Patricia Piccinini, Julie Heffernan, Marian Drew et Janet Laurence. Pour les penseuses, ces femmes s'allient au non-humain pour sa capacité à jouer un rôle clé dans le renouveau social et culturel, et ce, différemment des hommes artistes dans un contexte similaire (Creed et Hoorn, 2016, p. 90-91).

³³ Tout comme *Camouflage #2 (Rachel)*, *Camouflage #3 (Elisabeth)* provient de la série *A-R-MOUR* (2000).

composé d'éléments appartenant à Rrap. L'artiste, malgré sa station verticale, démontre, par le port de sabots à ses mains et ses pieds, qu'elle est maintenant soumise à une locomotion et à une préhension de type équin³⁴. Dans l'œuvre, l'artiste arbore les vêtements typiques de la cavalière prête pour la chasse à courre³⁵. Avec son veston rouge et son pantalon d'équitation ajustés, sa cravache sous le bras et sa bombe accrochée au treillis contre lequel elle est adossée, Rrap affiche une attitude décontractée, avec une moue aux marges de l'insolence. *Camouflage #3 (Elizabeth)*, contrairement à ce que suggère son titre, ne camoufle en apparence pas grand-chose en matière d'iniquité interespèces. Au contraire, elle expose ouvertement et métaphoriquement l'usurpation de l'humain envers le cheval en matière de « dépendance » dans ses déplacements. Si l'animal n'est plus aujourd'hui le moyen de transport privilégié, nombre de loisirs, tels la chasse à courre, le garde « essentiel ». Dans *Camouflage #3*, Rrap, parée de sabots inutiles, expose le couple utilisateur/utilisé tout en suscitant une prise de conscience face au fouet, qui à proximité, sert à imposer, sans gêne, l'allure et la direction à prendre. Cependant, comment s'articule l'autorité humaine sur l'autre lorsque la domination doit passer par une manipulation de l'instrument qu'un seul doigt équin ne saurait opérer ?

De son côté, Liane Lang s'est aventurée, à la Royal Academy of Arts de Londres, à révéler les oeillères que l'histoire de l'art inflige aux représentations des corps féminins et équins. L'œuvre *Ars Equina* de sa série *Casts* (2006-2007) expose la problématique des représentations inégales où femmes et chevaux sont majoritairement assujettis à des idéologies machistes. Dans cette œuvre, Lang parvient à réanimer une situation historique pour la confronter. On y voit, de dos, une femme nue assise sur un tabouret et, également de dos, un modèle équin en plâtre datant de 1769. L'image suggère l'objectivation des modèles féminins et équins, mis à la vue et à la disposition de l'artiste (masculin), en accord avec une longue tradition liée aux académies. La position du cheval est particulièrement troublante. Sans queue, son sexe est évident ; il s'agit d'une femelle. Son membre postérieur gauche relevé et ses yeux semi-clos de même que sa bouche entrouverte donnent l'impression qu'elle vit un orgasme. La femme façonne un bloc d'argile disposé devant elle de façon à représenter la vulve de la jument. Sur la grosse boule d'argile où la représentation de la vulve équine apparaîtra bientôt à force de modelage, sa main gauche est insérée au bord des lèvres, tandis que sa droite prend appui sur le fessier équin, à proximité de l'anus. La femme, on le découvre, est en fait elle-même un modèle en latex. Assise sur son tabouret, un drap recouvre son

³⁴ Dans la même veine et issue du domaine littéraire, la nouvelle « Horse » d'Amy Bonnaffons, tirée de son recueil *The Wrong Heaven* (2018), nous transporte dans l'univers fantastique d'une femme qui se transforme progressivement en cheval. Nous devenons témoins de tous les inconvénients liés à une transformation de ce type dont, entre autres, le fait de porter aux mains et aux pieds des sabots, dont se pare d'ailleurs Rrap dans *Camouflage #3 (Elizabeth)*.

³⁵ Pratique très controversée, notamment en France, la chasse à courre est un type de chasse dite « sportive » et très ancienne où des humains à cheval, accompagnés d'une meute de chiens, poursuivent une proie (souvent un renard) jusqu'à l'épuisement total de ce dernier.

sexe par-devant, tandis que, par-derrière, l'artiste donne à voir la raie de son fessier et une chevelure brillante coiffée en queue de cheval. À travers *Ars Equina*, les structures dominantes d'assujettissement de la femme et du cheval en art sont manifestes. Le modèle nu féminin est offert à la vue, à moitié dévêtu, sur son tabouret. Elle-même sculpte le sexe du cheval, dans un bloc d'argile déposé sur un tabouret. Et le cheval, quant à lui, est fermement maintenu en place par une imposante structure en métal dans une position exhibitionniste qui n'a rien à voir avec sa réalité animale. Il est travesti en autre chose. Dans *Ars Equina*, l'enchevêtrement des analogies interespèces n'a cependant pas à être supporté par un quelconque système d'appoint. En effet, la structure de métal qui soutient le cheval de même que le tabouret sur lequel repose la figure féminine ne sauraient soutenir les structures patriarcales pointées du doigt par l'œuvre. Lang a visuellement tout mis en place pour que ces régimes s'écroulent sous le poids des preuves.

L'épreuve de l'indécidable

L'equus caballus n'en a probablement que faire de l'art et de ses discours. Cependant, comme l'affirme l'anthropologue à la parole inclusive Deborah Bird Rose, le dialogue n'est pas le projet d'une seule espèce³⁶. Ainsi, sous une loupe déconstructiviste, le discours interespèces n'est jamais simple ou linéaire. Tout en rondeur, à l'image de la croupe que la femme à quatre pattes emprunte au cheval dans *Horse's Tale* ; on ne peut lui refuser son caractère indisciplinable. Ce type de discours interespèces revendique la fluidité des concepts et une souplesse d'analyse capable de nuances infinies. En effet, comme le cheval libre épris d'une soif de courir, il ne se laisse pas facilement mettre la corde au cou. Il s'abreuve d'une liberté qui se décline dans le sentiment de ne rien devoir à personne, et il reprend vie à chaque micro-instant, toujours avec plus d'indécidabilité. Il mène vers un lieu sauvage de convergence, où il s'abreuve à un potentiel démocratique interespèces encore inconnu. « Un lieu qu'aucun œil n'a encore jamais vu », disait Derrida (Bouretz, 2005, p. 233).

Le projet artistique de Rrap pourrait ainsi témoigner d'une certaine capacité à rendre manifeste ce que Deborah Bird Rose baptise avec tendresse notre « imagination éthique » (2013). En effet, l'indécidabilité visuelle proposée par l'artiste engage l'imaginaire à forcer le *logos* à s'éloigner des habitudes anthropocentriques contraignantes régissant nos rapports interespèces. Ainsi, l'idée est de voir *Horse's Tale* comme le théâtre d'une rencontre intime entre des espèces qui, traditionnellement dans le milieu équestre, s'organisent selon un rapport dominant/dominé, pour y faire jouer des questionnements. L'œuvre serait-elle une niche en art visuel, capable d'abriter des pistes à explorer, propices à l'installation d'une paix souhaitable pour tous ?

³⁶ Rose déclare : « dialogue is not a single-species project » (2013, p. 9).

Le discours humain que je porte sur l'œuvre, par respect pour le cheval qui m'a tant portée et par respect pour ce sexe auquel je m'identifie, souhaite participer à une tentative de remise au centre de la balance interespèces en art. Sans imposer mes mots aux lèvres de Julie Rrap, j'entends dans *Horse's Tale* les balbutiements d'une double victoire. Premièrement, celle où la femme milite avec sa chair pour modifier les rapports de force, où, par une tactique d'hybridation féconde et marginale, elle tente de forger une arme anti-*logos* pour entraîner une mutation des relations humaines, de la pensée, des créations, de toutes les pratiques analytiques et interprétatives liant les espèces. Et deuxièmement, la victoire de l'équin, qui se voit ouvertement accorder une tribune et une position manifeste de référent par un titre et par autant de moyens que l'artiste a pu concevoir. Selon cette logique, dans ce corps à corps, *Horse's Tale* attesterait à la fois d'une libération gagnée et encore à gagner par deux corps en soif d'hospitalité : une espèce et un genre, tous deux malmenés par l'histoire. Ainsi, de la chimère naîtrait une solidarité femme-cheval authentique. Et finalement, à cette question initiale en apparence superficielle, « Quoi penser quand une femme porte la queue d'un cheval? », succède l'invitation sérieuse à remettre en question et, surtout, à repenser, les paramètres régissant traditionnellement nos dispositions empathiques à l'égard de « l'autre », et ce, au bout du compte, quel qu'il soit.

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, Carol. 2010 [1990]. *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York/Londres : Continuum, 344 p.
- Adams, Carol J. et Lori Gruen (dir.). 2014. *Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals & the Earth*. New York/Londres : Bloomsbury Publishing Inc., 288 p.
- Barker-Benfield, Graham J. 1976. *The Horrors of the Half-Known Life: Male Attitudes Towards Women and Sexuality in Nineteenth-Century America*. New York/Londres : Harper & Row, 408 p.
- Barrey, Jean-Claude et Christine Lazier. 2010. *Éthologie et écologies équines. Étude des relations des chevaux entre eux, avec leur milieu et avec l'homme*. Paris : Vigot, 207 p.
- Bonnaffons, Amy. 2018. « Horse ». Dans *The Wrong Heaven*. Boston : Little, Brown and Company, p. 53-88.
- Bouretz, Pierre. 2005. « Adieu, Jacques Derrida ». *Les Temps modernes*, vol. 1, no 629, p. 225-233.
- Chadwick, Whitney. 1993. « The Fine Art of Gentling: Horses, Women and Rosa Bonheur in Victorian England ». Dans *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*. Sous la dir. de Kathleen Adler et Marcia Pointon. Cambridge : University Press, p. 89-107.

- Cixous, Hélène. 1990. « Castration or decapitation? ». Dans *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Sous la dir. de Russell Ferguson et al. New York : The New Museum of Contemporary Art, p. 345-356.
- . 1996. *Messie*. Paris : Des femmes, 170 p.
- Creed, Barbara et Jeanette Hoorn. 2016. « Animals, Art, Abject ». Dans *Abject Visions. Powers of Horror in Art and Visual Culture*. Sous la dir. de Arya Rina et Nicholas Chare. Manchester : Manchester University Press, p. 90-104.
- Deleuze, Gilles. 1980. « L'éthique de Spinoza 4 : l'éthique ou la morale ». *France Culture*. En ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=sNcnMjBwKLC>.
- Derrida, Jacques. 1992. « “Il faut bien manger” ou calcul du sujet ». Dans *Points de suspension. Entretiens*. Paris : Galilée, p. 269-302.
- . 1993. *Passions*. Paris : Galilée, 96 p.
- . 2005 [1994]. *Force de loi*. Paris : Galilée, 160 p.
- . 2006. *L'animal que donc je suis*. Paris : Galilée, 232 p.
- Derrida, Jacques et Anne Dufourmantelle. 1997. *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*. Paris : Calmann-Lévy, 144 p.
- Despret, Vinciane. 2009. « Rencontrer, avec Donna Haraway, un animal ». Recension de *When Species Meet* de Donna Haraway. *Critique*, vol. 8-9, nos 747-748, p. 745-757.
- Digard, Jean-Pierre. 2017. « Daniel ROCHE, La culture équestre de l'Occident, XVI^e-XIX^e. L'ombre du cheval ». *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, no 54, s. p. En ligne. <https://journals.openedition.org/rh19/5201>.
- Game, Ann. 2001. « Riding: Embodying the Centaur ». *Body & Society*, vol. 7, no 4, p. 1-12.
- Haraway, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto*. Chicago : University of Chicago Press, 112 p.
- . 2007. *When Species Meet*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 360 p.
- . 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham : Duke University Press, 296 p.
- Larousse. 2020. « Pénétration ». *Larousse. Langue française*. En ligne. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pénétration/59213>.
- Laval-Jeantet, Marion. 2011. « Interspécificité. À propos de “Quel le cheval vive en moi” ». *Multitudes*, vol. 4, no 47, p. 152-157. En ligne. <https://doi.org/10.3917/mult.047.0152>.
- . 2012. *Art Orienté Objet 2001-2011*. Montreuil : Éditions CQFD, 300 p.

- Leblanc, Michel-Antoine, Marie-France Bouissou et Frédéric Chechu (dir.). 2004. *Cheval qui es-tu?* Paris : Belin, 312 p.
- Lux, Claude. 2018. *Le cheval en 101 expressions*. Paris : Vigot, 128 p.
- Lynn, Victoria et Julie Brown-Rrap. 2007. *Julie Rrap: Body Double*. Catalogue d'exposition, Museum of Contemporary Art, 30 août 2007 - 28 janvier 2008. Sydney et Annandale : Museum of Contemporary Art/Piper Press, 168 p.
- McGreevy, Paul. 2012 [2004]. *Equine Behavior: A Guide for Veterinarians and Equine Scientists*. Toronto : Elsevier Canada, 378 p.
- McIlwraith, Wayne C. et Bernard Rollin (dir.). 2011. *Equine Welfare*. Hoboken, N.J. : Wiley-Blackwell, 504 p.
- Nielsberg, Jérôme-Alexandre. 2004. « Jacques Derrida, penseur de l'évènement ». *L'Humanité*, 28 janvier, s. p. En ligne. <https://www.humanite.fr/node/299140>.
- Parker, Rozsika et Griselda Pollock. 2013. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York/Londres : I.B. Tauris, 224 p.
- Pascoe, Sara. 2016. *Animal. The Autobiography of a Female Body*. Londres : Faber & Faber, 246 p.
- Pirson, Chloé. 2013. *Art Orienté Objet. Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin*. Paris : Musée de la chasse et de la nature/Fondation François Sommer, 143 p.
- Pollock, Griselda. 1997. « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme? ». Dans *Féminisme, art et histoire de l'art*. Sous la dir. de Mathilde Ferrer et Yves Michaud. Paris : École nationale des beaux-arts, p. 63-90.
- Raffoul, François. 2007. « Derrida et l'éthique de l'im-possible ». *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 1, no 53, p. 73-88. En ligne. <http://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-1-page-73.htm>.
- Rose, Deborah Bird. 2013. « Slowly: Writing into the Anthropocene ». *TEXT*, numéro spécial 20 : « Writing Creates Ecology and Ecology Creates Writing », p. 1-14.
- Singer, Peter. 1975. *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals*. New York : Harper Collins, 301 p.
- Tyler, Tom. 2012. « If Horses had Hands... ». Dans *Ciferae. A Bestiary in Five Fingers*. Minneapolis : University of Minnesota Press, p. 13-26.

Notice biobibliographique

Valérie Bienvenue est doctorante au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Principalement intéressée par la remise

en question des relations hiérarchiques entre l'humain et l'équin dans les représentations visuelles, elle a interrogé sous cet angle, dans son mémoire de maîtrise, le corpus équestre de Rosa Bonheur. Sa thèse doctorale se concentre à présent sur l'analyse d'œuvres du 18^e siècle à aujourd'hui qui résistent à considérer — et, de ce fait, à représenter — le cheval comme étant le terme inférieur dans le binaire cheval-humain.