

L'être à la pollution, nouvelle figure de la monstruosité

L'être à la pollution, nouvelle figure de la monstruosité in *La figure du monstre Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, sous direction de Didier Manuel, Éd. Presses universitaires de Nancy PUN, Coll. Epistémologie du corps, 2009.

De Frédéric Lebas

Résumé : Ce texte tentera de rendre compte de la création de monstres imaginaires qui puisent leurs origines dans les réalités du gène, des machines cybernétiques pour cristalliser un malaise, dirons nous « civilisationnel », relatif aux pollutions et dérèglements en tous genres, remettant en cause l'action de l'homme sur son milieu. Selon un corpus de films nous démontrons de quelle manière ces monstres « qui montre » - latin : monere - les puissances de la nature, réinvestissent nos imaginaires contemporains. Ces derniers préfigurent le renouveau, ou plus simplement la continuité du vouloir vivre. Devant l'écocide en train de se faire, l'être réinventerait la survivance de la nature face à sa propre disparition.

Summary : The following will attempt to account for the creation of imaginary monsters that originate from the reality of genes and cybernetic machines. These imaginary monsters crystallise what we may call a "civilisational" unease of mankind when confronted to pollution and other natural disorders, questioning the act of Man on its environment. Using a corpus of movies we demonstrate how these monsters "that show" – latin : monere – the powers of nature reinvest our contemporary imaginations, contemporary imaginations which announce a new beginning or, put more simply, the continued desire to live. Before the ecocide

in the making, the Being would thus reinvent the survival of nature facing its own disappearing.

Cet article tentera de rendre compte de la création de monstres imaginaires qui puisent leurs origines dans les réalités du gène, des machines cybernétiques pour cristalliser un malaise, dirons nous « civilisationnel », relatif aux pollutions et dérèglements en tous genres, remettant en cause l'action de l'homme sur son milieu.

Pour débiter cette réflexion, je partirais du constat émis par Huysmans « Le monstre en art n'existe réellement pas ou plutôt n'existe plus, à l'heure qu'il est, pour nous. » (1889). Dans la mouvance de la poésie décadente de la fin du XIX^e siècle, le monstre aurait déserté les sphères de l'imaginaire pour prendre les chemins de l'indifférence feinte et blasée propre au romantisme, et qui pour ma part est l'expression du déni moderne de la nature, et le sentiment indéniable de sa perte.

Cette approche est pour le moins significative d'un processus issu de la modernité voyant la montée en puissance du rationalisme et du scientisme. Terreau où se développe la science de la tératologie formalisée par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1832-1836), la monstruosité devenant handicap, signe de l'anormalité et se voit confinée à des aspects morphologiques. Les signes de la nature seraient dorénavant du domaine de l'intelligible, et ce, depuis les lois de la sélection naturelle des espèces de Darwin (1859). L'on peut ajouter à ces constats, la découverte du continent de l'inconscient freudien et de sa cohorte de monstres dotés de cette « Inquiétante étrangeté » (Freud, 1952), et selon une vue poétique et imaginaire, la découverte du « lobe des monstres » (1946 : p. 93) selon Henri Michaux.

Ainsi face à ces découvertes, l'homme se supplée au fur et à mesure au grand démiurge, avec comme aboutissement final de percer les secrets de la matière animée : adn, non animée : l'atome, d'en esquisser leur fusion : nano, et même de toucher à l'âme : neuro-cognition. Le désenchantement du monde, comme perte du sens du monde, que décrit Max Weber (1959, 1964) est toujours bien présent et depuis, les avancées techniques ont été fulgurantes, repoussant toujours plus loin les pensées magiques et religieuses, de même que les savoirs populaires.

Pour autant, la prédiction de Huysmans s'est révélée partiellement inexacte. La figure du monstre n'est pas évacuée, et au contraire son imaginaire aurait été réactivé pour prendre de nouvelles formes issues de ces mêmes rationalités. Pour exemple, *Eve futur* (1886) de Villiers de l'Isle Adam ou *Frankenstein* de Mary Schelley (1818), préfigurent le *borg* et le *morphe*, en référence à l'écrivain Bruce Sterling (1985), la mécanique et

la chaire vivante remplacent la glaise du golem. *L'étrange cas de Docteur Jeckyl et Mister Hyde* (1886) révèle nos doubles schizophréniques cachés en nos forts intérieurs. *Dracula* (1897) de Bram Stoker symbolise la maladie contagieuse du sang, une maladie certes incurable mais source d'immortalité. Tandis que *La gynandre* (1891) de Péladan n'est autre que la part féminine monstrueuse, et éhontée, du mâle décadent. Ainsi, on aurait beau tenter de chasser la part irrépressible animale, comme double monstrueux, de la dissimuler par doses massives de rationalisme, elle reviendrait au galop sous de multiples formes pour déborder du cadre dans lequel on a tenté de la circonscrire. A l'encontre de la doctrine de l'imitation de la nature, Baudelaire, dans un texte intitulé *La Reine des facultés*, critique par l'entremise de *l'homme imaginaire* les artistes qui copient la nature : « Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive » (1980 : p. 751). La critique est acerbe, mais elle n'est pas vaine. En effet, suite à cette citation où il met en doute l'extériorité de la nature, Baudelaire invite à représenter la nature telle que l'on la sent, fidèle à la réalité de sa propre nature, et non pas, sous seing de scientificité, celle que l'on croit être.

A l'aune de ce qui vient d'être mentionné, qu'en est-il du monstre dans le contexte actuel, et ce qui constitue le point d'amorçage de notre réflexion : les problématiques de déstabilisation et de destruction de nos écosystèmes causés par les diverses pollutions humaines ? Ce monstre ne viendrait pas de l'espace, de dimensions parallèles, ni du passé et du futur, il surgirait de la pollution du temps présent.

Ces pollutions seraient infinies, et il est bien difficile à l'heure actuelle de savoir ce qui ne pollue pas, tant l'appréhension de ce qu'est un équilibre est complexe. Polluer c'est phagocyter, parasiter, contaminer, saturer un milieu par la présence d'éléments qui lui sont, soit inassimilables, soit de nature différente du biotope originel, au point que le méta-équilibre de l'écosystème est corrompu. Les agents polluants sont extrêmement nombreux et il est difficile d'en dresser une liste exhaustive. Pour exemple, ils peuvent être d'ordre mécanique, organique, minéral, génétique, atmosphérique, électromagnétique, radioactif, biochimique, nanotechnologique... De nature chaotique et synonyme de désordre, ces pollutions sont dans le domaine de la croyance la symbolisation immémoriale de la souillure, en référence à l'ouvrage *De la souillure* (1992) de Mary Douglas, pour symboliser l'impureté et engendrer l'exclusion par le dégoût, l'immonde, la répugnance.

Il est important de noter que les artistes tirent des pollutions et déchets divers une source d'inspiration créatrice. Et à ce sujet il faut se remémorer les installations de Marcel Duchamp ou de *La Chèvre* de Picasso, qui usent de la récupération, et bien entendu des premières mouvances artistiques *low tech*, notamment l'exemplarité du groupe de musique industriel *Surgical Penis Klinik*, dit *SPK*, et du collectif d'artistes *Survival Research Laboratories*, dit *SRL*. Sous l'impulsion de Mark Pauline, ils dénonçaient avec force dès la fin des années 70 les problèmes d'accumulation de détritrus. En les récupérant et en les réagencant de manière erratique, ils créaient des monstres machiniques qu'ils faisaient combattre dans une arène. Par cette métaphore tragique, ils critiquaient les principes de consommation et de théâtralisation du monde, pour constituer selon Mark Dery le « Théâtre de la cruauté Heavy metal » (1997 : pp. 127-143) en hommage à Antonin Artaud.

Ces espaces souillés qui se dessinent avec force actuellement, selon la belle formule de Gaston Bachelard, « retentissent » en nos esprits de manière bien singulière. Ces paysages tintent et résonnent en nos forts intérieurs pour exprimer le malaise sociétal que nous évoquions tout au début. Ils sonneraient le glas de la nature, et les fruits qui en surgiraient ne peuvent être emprunts que de la monstruosité, même détournée, de ce que l'homme défigure. Je rejoins ici Pierre Ancet lorsqu'il mentionne dans son introduction de *La Phénoménologie du corps monstrueux* qu'« il n'est de monstres que par l'effet qu'il produit, non par définition » (2006 : p3), même si ici nous traiterons le monstre sous l'angle de l'imaginaire, non sous l'angle de la morphogenèse et de la tératologie. Gaston Bachelard dans sa quête phénoménologique de l'inspiration créatrice tente selon ses propres termes d'appréhender la « transsubjectivité de l'image » (1957 : p3). Et ce retentissement exprimerait un sentiment partagé du sensible, d'un penser et sentir en commun : le signifié. Les résonances, signifiant, sont des poèmes ou des œuvres d'arts qui y font échos, comme relais et transcription de ces sentiments intérieurs. Ces sentiments seraient en d'autres termes les premiers soubassements de l'éveil à la création. Les impressions se figent pour prendre consistance sur un plan d'une réalité partagée. « Il semble que l'être du poète soit notre être » (*Ibid.* : p6) selon Bachelard, et pour exprimer ce sentiment que l'on entretient avec la nature, toutes productions esthétiques dans cet exposé seront bonnes pour signifier ce qui est éprouvé, et ce qui se trame actuellement. Ainsi, plus l'image est insolite de part sa nouveauté et son immédiateté comme « ontologie directe » (*Ibid.* : p. 2) plus elle concentrerait en une inspiration créatrice une partie de l'inconscient collectif.

Toujours selon Bachelard « Les images entraînent - après coup - mais elle ne sont pas le phénomène d'un entraînement » (*Ibid.* : p.6) en conséquence les monstres que nous aborderons sont novateurs, comme images et intuitions premières qui à mesure trouvent le seuil de l'intelligible. Pour dire autrement le rapport entre le signal / bruit devient de plus en plus intense, et dans une posture compréhensive nous tenterons par une écoute attentive des bruits de remonter au signal.

Que peut nous offrir en retour le renouvellement de cet imaginaire monstrueux ? Un monstrueux qui renverse l'indifférence et l'instrumentalisation de la nature ; qui dans l'ordre des possibles moléculaires et molaires de nos devenirs offre une nouvelle lecture du futur, comme anticipation des catastrophes annoncées. C'est-à-dire, dans le vocabulaire bachelardien, toucher aux résonances de ce retentissement, sachant qu'il y aurait inversion des termes. Dans cette partition, l'homme ne maîtriserait plus le destin de la matière organique et inorganique, mais les restes infertiles, deviendraient le nouveau terreau du flux immaîtrisable et vitaliste du grouillement de la vie. Une nature s'adaptant au milieu que nous avons nous-mêmes créé, comme élan vital revêche et rebelle, et dont l'homme ne serait qu'un substrat comme un autre. Devant l'écocide en train de se faire, l'être réinventerait la survivance de la nature face à sa propre disparition.

Prosaïquement, nous serions amenés à parler, à crier pour la terre-mer nourricière Gaïa, à projeter nos propres sensations et ressentiments sur ce qu'il nous semble être ressenti par elle. En affermissant cette correspondance, nous donnons des mots à nos sensations perçues et vécus, pour rentrer dans le domaine de l'intelligible vers ce qui semble ne pas pouvoir l'être. Cette strate de projection n'est certes pas novatrice, et en ce qui nous intéresse, elle ne touche encore que très peu de productions culturelles, mais elle a le mérite de créer des devenirs hybrides et de renouer avec les forces et puissances de la nature. « Si la puissance de la vie se manifeste dans le registre des vivants en préférant la richesse des variétés à l'unicité d'un ordre, le monstre ne serait plus *un raté de la puissance ordonnée* mais *un témoin de la puissance absolue*, non plus celui *qu'on* monstre (*monstrare*) mais celui *qui* montre (*monere*) » (Annie Ibrahim, 2005 : p.12). Les différents exemples que nous mettrons en évidence tiennent lieu de monstration de la monstruosité comme forme donnée au regard, créée par les propres folies démiurgiques humaines. Mais, ils seront dotés ces exemples, comme l'insiste Annie Ibrahim, de ce vecteur

supplémentaire qui est d'avertir, d'annoncer, tout en proposant des possibilités non encore envisagées.

En référence à la formule de Goldsmith, ces monstres sont prometteurs. Pour ce dernier, et selon Jean Gayon ce monstre prometteur [*hopful monster*] « : c'est une forme tératologique héréditaire et viable, qui s'est révélée avantageuse dans des conditions particulières du milieu » (2005, p. 120), cette monstruosité mutante étant la résultante d'un « choc environnemental appliqué à un moment critique du développement » (2005, p. 119). Cette idée défend la théorie du saltationnisme selon laquelle l'évolution s'effectuerait par macromutation ou saut évolutif après des périodes plus ou moins longues de stases. L'intérêt de cette théorie des changements morphologiques majeurs d'une espèce donnée, est qu'elle met en avant la pression du milieu sur les corps, et non pas, comme dans les théories posthumanistes une pression interne à l'espèce humaine désirent adapter son corps aux environnements artificiels et communicationnels qu'elle aurait elle-même créé.

A ce sujet, on peut écouter le constat éclairant de l'artiste Robert Gligorov (2003). Artiste que l'on peut sans peine ajouter à la trinité des artistes d'art contemporain posthumain que sont Orlan, Stelarc et Matthew Barney (Lafargue, 1998). Ce dernier a la certitude que nous sommes à l'aube de nouvelles mutations génétiques en raison de la présence de très nombreux produits chimiques. Il estime que tout comme les animaux, l'homme s'en accommodera.

Ce qui importe au sein de la dimension de l'imaginaire, ce n'est pas tant de respecter les dernières théories de l'évolution qui sans cesse se font et se défont, mais bien de considérer ces promesses non encore tenues, comme des futurs prémonitoires et prospectifs. Cette théorie fonctionne de manière semblable à la sphère de l'imaginaire, car elle en préserve la même spontanéité et vigueur dans l'émergence de nouvelles formes chimériques et mutantes. Ces figures et images émergentes nous confrontent à de nouvelles altérités, non plus comme tiers-exclus, mais dans une vision marquée par les paradigmes écosystémiques qui invitent aux principes d'interdépendance et de co-évolution, comme tiers-inclus. A l'image d'une lecture des irruptions dionysiaques, les expressions sociales que nous aborderons sont des manifestations du jaillissement de la vie. Sans commune mesure, ces irruptions sont les résultantes des sensibilités actuelles liées à ce nouveau paradigme.

Ainsi, relevant l'une des particularité du monstre Gilbert Lascault écrit : « [...] le monstre considéré comme présage indique, signale un *évènement* à venir. Le monstre renvoie à quelque chose de singulier et de

futur. » (2004 : p. 324). Sommes-nous alors à la croisée des chemins ? Naissant de nos peurs et incertitudes, le monstre réactiverait-il, comme dans certains récits eschatologiques, la fin du monde, et l'émergence d'un nouveau ? Où restons-nous là à le regarder, sans qu'il ne nous exprime rien, outre que de susciter de l'attraction / répulsion ?

Pour exemple, prenons la saga *Godzilla* qui intronisa les débuts d'une prise de conscience collective sur le danger des irradiations de l'atome. *Godzilla*, créé par Inoshirô Honda en 1954, est perçu dans la culture japonaise comme le stigmat collectif de l'avènement de la guerre nucléaire. Il est à préciser que *Godzilla* intronise le nouveau genre cinématographique japonais, le *kaijû eiga*, qui signifie bête étrange et mystérieuse résultant des manifestations des forces de la nature devant laquelle l'homme est impuissant. Ce monstre imaginaire sorti de sa léthargie par les bombes américaines d'Hiroshima et de Nagasaki, ravage dans les deux premiers opus le Japon, pour se révéler dans ses nombreuses suites son inconditionnel protecteur. Il est à noter que c'est à partir de 1967 avec *Le Fils de Godzilla* (1967), que le thème de la pollution et des mutations génétiques prend véritablement son essor. Ce sympathique Léviathan peut être interprété comme la cristallisation, ou la présentification de la quête d'un défenseur face à l'altérité que suscite la pollution radioactive : les gènes devenus immaîtrisables par la folie destructrice humaine – pour exemple *Godzilla vs Hedorah* (1971) - façonnent des monstres que *Godzilla*, devenu monstre fétiche, élimine pour protéger ces mêmes humains. Ironie du sort, ce monstre devient le messie destructeur de monstres.

Il est à noter que l'émergence de *Godzilla* correspond dans son pendant américain à l'émergence des super héros mutants des comic's book américains. Ces surhommes issues de la pop culture, au sens nietzschéen sont des anormaux dotés de super pouvoirs, qui bon gré mal gré, sauvent l'humanité de désastres ou incarne le mal absolu. Les *Quatre Fantastiques* inventés par Stan Lee et Jack Kirby en 1961, et récemment adaptés au cinéma, doivent leurs super pouvoirs à une irradiation massive venue de l'espace, lors d'une mission spatiale.

C'est en outre pour ces raisons que ces exemples, d'autres viendront, se doivent d'être perçus par le pendant inverse au désenchantement du monde webérien, en d'autre terme le réenchantement du monde. C'est-à-dire opérer par une sorte de recyclage imaginaire un retour vers une pensée mythique et même, dirons nous, héroïque de la monstruosité. Et ce afin de nous permettre de réintégrer un mode d'être tourné vers la magie, l'illusionnisme de l'image, ou l'anthropomorphisation de la nature. Une

magie, certes, obscure et confuse, ponctuée d'incidents, de collusions multiples et chaotiques, mais qui hybride selon le paradigme écologique des formes encore en gestation. En suivant la pensée de Serge Moscovici, ce monstre, bien qu'il ne le mentionne pas en tant que tel, unifierait (2002 : p. 126) par sa seule présence les rapports que les hommes entretiennent avec la nature, et ce, non pas pour un retour A la nature, le retour étant impossible suite à sa domestication et notre propre auto-domestication, mais DANS la nature.

Ainsi, confortablement installés que nous sommes dans des « sphères atmosphériques et immunologiques » en référence à Peter Sloterdijk (2003), à la question : faut-il en finir avec le concept de survie et d'adaptation ? Moscovici répond par l'affirmative. Ainsi survivre c'est créer des êtres copies conformes et contribuer à un processus d'homogénéisation qui au final, clôturerait la biodiversité autant que la sociodiversité, appauvrissant de fait les futures capacités adaptatives. Mais pour Serge Moscovici cela reste encore insuffisant : « Nous ne sommes pas mus par le rouet de l'adaptation mais par celui de l'invention, des formes que nous donnons à nos désirs dans la nature » (*Ibid.* : p. 127). Sauf que devant le pessimisme qui s'installe et crispe les esprits, le monstre est présent pour rappeler que si changement il y a, il ne s'accomplit non sans mal. Bien que le catastrophisme ne soit pas encore trop prononcé au moment où je vous parle, gardons une lueur d'espoir, la peur peut aisément se substituer en désir comme moteur de la création.

Ouvrons toujours plus grand la boîte de Pandore, pour citer ici quelques exemples symptomatiques de la perception des nouveaux environnements.

Le premier est *Vidéodrome* de David Cronenberg, bien connu pour s'être intéressé depuis longtemps aux mutations génétiques, à la fusion homme-machine et aux réalités virtuelles, notamment dans *Existenz* (1999). Dans ce film produit en 1982, Cronenberg interroge selon une grille de lecture Mc Luhanienne l'influence du milieu des mass médias sur le corps. Son héros Max, toujours en recherche d'hyper-stimulations optiques et émotionnelles, capte des images de *snuff movie* et tente d'accéder à leur source. A ce moment, ce dernier bascule dans la confusion hallucinatoire de *Vidéodrome*. Le « signal » qu'émet *Vidéodrome* parasite le système nerveux central de son corps pour devenir lui-même une extension du média, et non l'inverse : le média comme extension des sens de l'homme. Le corps en changeant de milieu devient lui-même le milieu pour respecter le fameux adage de Mc Luhan « *medium is message* » (1997 : p. 13). Dans un régime copulatif, la fusion stochastique

entre l'homme, l'image et les objets s'opère : Max devient le médium de la violence en s'hybridant avec une arme à feu, de même qu'il se transforme en interface de lecture de cassette vidéo, pour enfin accomplir sa dernière évolution et accéder à « la nouvelle chair » en mettant fin à son existence terrestre et intégrer le *Vidéodrome*.

Toujours dans cette omniprésence écranique et mécanique, mais cette fois-ci empruntant la dureté et la froideur du métal, la série *Tetsuo* de Shinya Tsukamoto est présentée comme l'une des meilleures explorations filmiques du genre cyberpunk, bien que son réalisateur ne se revendique pas explicitement de cette filiation. Les *Tetsuo* mettent cette fois-ci en scène le nouveau centaure hybride postmoderne : le Cyborg, en d'autre terme : l'alliance entre l'homme et son meilleur outil, la machine. Mais une machine non-opérationnelle, réduite à l'état de déchet, de reste.

Dans les deux opus, *Tetsuo : The Iron Man* (1989) et *Tetsuo : Body Hammer* (1991), c'est une toute autre logique qui s'installe sous fond de musique industrielle. En s'inspirant du genre *kaijū eiga*, les êtres humains dans ces deux opus assimilent en leurs corps tous les objets et résidus métalliques environnants pour muter en une « machine de guerre nomade », au sens strict du terme. Ode au chaos et à la destruction, l'on ne sait dans ces deux films expérimentaux les raisons exactes de ces mutations, mais pour ma part, elles seraient nourries par une sensibilité ou puissance meta-psychique contagieuse - souvenons nous ici de *Scanners* (2000) de David Cronenberg, lorsque le héros combat un ordinateur - provenant du milieu urbain et de la mansuétude qui l'accompagne : Tokyo archétype de la ville tentaculaire et le summum de l'artificialisation. Pour constituer ces corps/machine, il n'y a pas d'intervention d'une tierce personne, d'un savant fou, d'un manipulateur, c'est plutôt le métal qui vient à la rencontre de l'homme, et non l'inverse, d'où son aspect erratique et pseudo-organisé. Dans le premier *Tetsuo*, après un délit de fuite pour avoir écrasé un clochard, le *salary man* se voit contaminé par ce même clochard. Il s'ensuit une montée en puissance de l'assimilation pour aboutir à combat titanesque entre les deux protagonistes. A la fin, ils fusionnent pour détruire le monde, avec pour projet de le reconstituer à leur image. Dans le second *Tetsuo*, remake du premier, l'histoire diffère quelque peu, tout en préservant la trame principale d'une sensibilité spéciale au métal, celle-ci provenant cette fois-ci pour les deux protagonistes de leur enfance. Après un combat mémorable et une fusion des corps de métal, l'être devenu machine de guerre nomade devient parfaitement intégré au troisième acteur du film : le paysage urbain de Tokyo. Je retiendrais une réplique dans *Tetsuo II* « ton avenir c'est le métal », elle exprime l'attraction érotico-ludique toute japonaise de l'homme envers la

machine. Celle-ci devenant le symbole de la libération par la mutation, non emprunte de peurs, tel que l'on peut le retrouver dans les films de Cronenberg ou de Lynch. Enfin pour Jean Pierre Dionnet, spécialiste des films japonais, parlant du rôle du monstre dans la culture japonaise : « la modification est bonne, tant qu'à vivre dans l'ennui mieux vaut vivre des sensations extrêmes » (Tsukamoto, 2001)

N'ayant pas mentionné les produits chimiques et toxiques, l'on peut citer un film très récent qui renoue avec le film de genre des années 70. En l'occurrence *Planet Terror* de Robert Rodriguez, deuxième volet du film *Grind House*, après *Death Proof* (2007) réalisé par Quentin Tarantino. *Planète Terreur* renoue avec les films de zombies qui sont pléthores dans le cinéma américain. A juste titre, ces derniers peuvent être considérés comme des formes de vie à part entière, une vie après la mort qui la plupart du temps est causée par des séances de vaudou, des virus ou des substances toxiques en tous genres. Seulement l'intérêt de ce film est qu'il met en scène des combattants américains de retour de la guerre en Irak qui sont devenus dépendants aux gaz de combats, sous peine de se liquéfier sur place. Pour ces êtres, la toxicité deviendrait la condition vitale de leur survivance.

Ces monstruosité dessinent les premiers contours de ce que je désigne par *l'être à la pollution*. Par cette dépense, toute bataillienne, ces artistes tentent, même de manière maladroite et horrifique, d'inventer des formes de vies inédites, là où elles nous semblent disparaître. On passerait de la figure des monstres annonciateurs de la fin des temps, tels que les Léviathans et autres, à celui de stigmaté, de marqueur social d'un événement singulier d'une période : *Godzilla* naît de l'atome, à ceux qui préfigurent le renouveau, ou plus simplement la continuité du vouloir vivre : le *borg* et *morphe* comme néo-organisme.

La puissance de l'imagination y joue pour beaucoup en préparant les lignes de fuites futures et aux soubresauts de l'imprévisible, du contingent. Michel Maffesoli et Serge Moscovi partagent cette même intuition de Georg Simmel, qu'il faut sans cesse être en quête, dans un élan créatif, « du plus de vie » et palier à ce qu'est intrinsèquement l'homme : un fauteur de vie. C'est pour cette raison que Moscovici reprend Giordano Bruno : « la nature à laquelle il faut assimiler l'art » (2002 : p. 126) et qu'il invite à « réinventer la vie ». En s'inspirant de Michel Maffesoli (2002 : p. 55) qui met en exergue la *libido sentiendi* - l'énergie visant à ressentir - les artistes et les créatifs entretiennent un lien organique avec leurs environnements, « naturels » et artificiels. Ils seraient à même de ressentir et d'interférer directement sur ces plis de la matière. Ainsi plutôt que de

rationaliser par abstraction logico-mathématique comme le font les scientifiques, ces derniers tirent de cette sensibilité les enseignements et les préceptes utiles afin de questionner et d'agir directement sur leur environnement immédiat.

Des personnages tel que Gregory Bateson l'avait en leur temps bien pressenti. L'artiste se situerait à cheval entre le milieu scientifique et ce qu'il désigne par l'« imagination intégrative » (2006 : p. 23). Selon Jean-Jacques Wittezaele, Gregory Bateson préconise d'intégrer à la démarche scientifique, c'est-à-dire à ceux qui reçoivent les images du monde extérieur sans passer par les organes de la perception, une approche globale, métaphorique, pour établir une démarche réflexive qui nous permettrait de déceler dans les formes extérieures les échos de notre propre nature biologique. De même, Felix Guattari estime, dans le prolongement de sa proposition d'écophilosophie, que les artistes et les créateurs ont en commun cette « capacité de saisir une resingularisation de la vie, le sel de la vie, l'envie d'avoir un rapport aux sons, aux formes plastiques, aux formes environnementales » (1994 : p.11).

Revenons aux monstres. Pour parfaire la monstruosité, il faut que la précision du simulacre, en référence à Jean Baudrillard, soit la plus aboutie. Pour Gilbert Lascault « Même lorsqu'il est inventé par le dessinateur, par le romancier ou par une croyance populaire, le monstre qui annonce un événement à venir se présente comme étant réellement apparu dans le monde extérieur » (*Ibid.* : p. 324). Le film avec ses effets spéciaux en images de synthèse est de loin celui permettant de rendre compte au mieux des potentialités du gène.

Et le film coréen, *The Host* (2007) de Joon-ho Bong, ou [gowemoul] *Monstre des eaux* en coréen, fait resurgir l'archétype teriomorphe et aquatique du dragon. Un archétype aussi bien reconnu en orient qu'en occident comme le « gneuis loci » gardien des eaux et de la terre. Il est à préciser que le dragon, notamment lorsque son sang est versé sur la terre, est symbole de fertilité et de régénération. Dans ce film ce sont des produits extrêmement toxiques qui sont jetés dans le fleuve Han qui métamorphose, on ne sait quelle espèce de reptile, en monstre dévoreur d'hommes. Il faut relever dans ce film plusieurs ambivalences. La première est que le monstre est traité comme un prédateur qui ne fait que se sustenter de la seule espèce présente sur son territoire : l'homme, chose rare pour ce type de film, car il n'y a pas une débauche de violences inconsidérées et gratuites. A la fin du film, une certaine empathie s'instaure, il ne devient plus réellement un monstre, seulement une bête esseulée et attaquée pour ses méfaits, et non pas pour sa nature mons-

trueuse. Le second point est un peu difficile à expliquer car plus sophistiqué. Ainsi, ce ne serait pas un coréen qui aurait pris la décision de jeter les produits polluants dans le fleuve, mais un occidental. De la même manière, ce sont les américains qui prennent en main la situation, et pour garder le contrôle, ils prétextent que ce monstre et porteur de germes viraux, ce qui dans le cours de l'histoire se révèle inexact. Pour couronner le tout, ce sont ces mêmes américains qui pour tuer ce monstre utilise un étrange « agent jaune », qui n'est pas sans rappeler l'« agent orange » : défoliant chimique porteur de dioxine copieusement utilisé pendant la guerre du Viêt Nam. Produit cancérigène et tératogène, dont on constate encore maintenant les effets. Ce film met en lumière de nombreux paradoxes, et nous ne sommes pas ici pour juger le droit d'ingérence des Etats-Unis, c'est plutôt la symbolique de ce dragon squameux et reptilien qui ici nous intéresse tout particulièrement. Mise à mort tel un bouc émissaire, il devient dans ce film le symbole de régénérescence et de fécondité (Durand, 1969 : pp. 364-367) en d'autre terme celui du renouveau et l'espoir : espoir en la fertilité et en un meilleur rapport à la nature ; renouveau, car la vie résisterait malgré tout. Bien que ceux qui l'entrevoit ne sont pas prêt à l'accepter.

Nous avons envisagé de présenter la constitution d'un imaginaire du monstrueux contemporain qui ne provient plus d'un monstre venu de l'espace, d'une dimension parallèle, ou bien de temporalités autres : passées ou futures. Par ailleurs, ce monstrueux ne provient pas non plus de la création d'un homme posthumain, qui en empruntant les figures de l'extrême, prendrait en main sa propre destinée mutante. Nous l'avons plutôt débusqué dans des productions fictionnelles originales, qui mettent en premier plan une sensibilité exacerbée à nos milieux immédiats. Cette sensibilité provient des pollutions saturants les milieux dits « naturels », ou des milieux artificiellement créés par l'homme.

Ces bouleversements ne laisseraient pas indifférents, en suivant Gaston Bachelard ces paysages retentissent, résonnent en nos forts intérieurs, ce qui déciderait de manière subjective certaines de nos orientations culturelles et artistiques. Comme nous l'avons constaté dès le début de notre exposé, la paradoxale disparition du monstre moderne permet de mieux démontrer qu'il peut instamment surgir là où on l'attendait le moins, c'est-à-dire surgir de la rationalité et de l'abstraction, afin de réenchanter ce qui est voué au désenchantement.

Par la suite, nous avons mis en évidence, grâce à l'apport de Serge Moscovici, qu'il fallait en finir avec les concepts de survie et d'adaptation, et orienter nos réflexions vers ce qu'il désigne par

l'« invention de la vie » et son « réensauvagement ». Ce terme démontre que l'une des portes de sorties de la modernité, ou du « fanal obscur », selon la belle expression de Charles Baudelaire, se trouve au sein de la pollution et des sphères artificielles. Car créer de la vie là où elle semble disparaître, c'est ouvrir un nouveau champ des possibles, la création pouvant, enfin, rimer avec co-adaptation et co-évolution.

Etrangement, les monstruosité issues de la pollution deviennent de plus en plus rassurantes et familières, sans pour autant rentrer dans la normalité. Pour preuve, le sympathique monstre mis en scène dans *Les Simpson, le film* (2007). L'on peut interpréter ces monstres comme des figures de transitions, telle que celle plus connue de l'androgynie, et mieux encore, comme des figures allégoriques. Une allégorie qui ne renverrait pas à une quelconque pédagogie morale, mais à une pédagogie éthique de la nature. La peur de sa perte, ou de l'inconnue des formes que nous inventons sans cesse, n'étant jamais très loin. Le monstre dévoilant ainsi, ce que l'être refuse de voir.

Bibliographie

Ouvrages et Articles :

- Ancet, P. (2006), *Phénoménologie du corps monstrueux*, Paris : Presses Universitaires de France, Science, histoire et société.
- Baudelaire, C. (1980), *La reine des facultés* in Œuvres complètes (pp 750-752), Paris : Robert Laffont, Bouquins.
- Bachelard, G. (1957), *La poétique de l'espace*, Paris : Presse Universitaire de France, Quadrige.
- Darwin, C. (1999), *L'Origine des espèces*, Paris : Flammarion, Philosophie.
- Dery, M. (1997), *Vitesse virtuelle La cyberculture aujourd'hui*, Paris : Abbeville.
- Durand, G., (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod (11ème édition).
- Douglas, M. (1992), *De la souillure. Etudes sur la notion de pollution et de tabou*, Paris : La découverte, Textes à l'appui.
- Freud, S., 1952, *Essais sur la psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard.
- Geoffroy Saint-Hilaire, I. (1832-1836), *Traité de tératologie*, Paris : J.-B. Bailière.
- Gayon, J.(2005), *Les Monstres prometteurs : évolution et tératologie*, in Qu'est-ce qu'un monstre, Paris : Presse Universitaire de France, Débats Philosophiques.
- Ibrahim, A.(2005), *Introduction Qu'est-ce qu'un monstre*, in Qu'est-ce qu'un monstre, Paris : Presse Universitaire de France, Débats Philosophiques.
- Lafargue, B. (1998), « Artistes-mutants » à l'aube du XXI ème, in Nouvelles Etudes Anthropologiques : Corps, Art et Société Chimères et utopies (pp 129-156), Paris : L'Harmattan

- Lascaux, G. (2004), *Le monstre dans l'art occidental*, Paris : Éditions Klincksieck,
- Mc Luhan, M. (1997), *Pour comprendre les médias*, Paris : Seuil, Points Essais.
- Moscovici, S. (2002), *De la nature Pour penser l'écologie*, Serge Moscovici, Paris : Métailié
- Maffesoli, M. (2002), *La part du diable Précis de subversion postmoderne*, Paris : Flammarion, Champs.
- Sloderdijk, P. (2005), *Ecumes Sphérologie plurielle*, Paris : Maren Sell Edition.
- Weber, M. (1963), *Le savant et le politique*, Paris : 10/18.
- Weber, M. (1964), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris : Plon, Agora.
- Wittezaele, J.-J. (2006), *L'écologie de l'esprit selon Gregory Bateson*, in *Ecopolitique now !*, Multitudes n°24 [online] (complément de la revue papier : Un deuxième âge de l'écologie politique ?, Revue Multitudes, n° 24, printemps 2006)
- Zahm, O. (1994), *Félix Guattari et l'art contemporain*, in Félix Guattari - Textes et entretiens -, Revue Chimères, vol. 2 n° 23 - Été 1994 -, Paris : Association Chimères, Ressource en ligne : <http://www.revue-chimeres.org/pdf/23chi04.pdf>

Ouvrages littéraires :

- Huysmans, J.-K (1889), *Certains*, Paris : Plon, <http://www.huysmans.org/certains/certains5.htm>
- Michaux, H. (1973), *Epreuves, exorcismes 1940-1944*, Paris : Gallimard, Poésie.
- Shelley, Mary W. (1997), *Frankenstein, ou, Le Prométhée moderne*, Paris : LGF Livre de Poche, Classiques de poche.
- Stocker, B. (2001), *Dracula*, Paris : Actes Sud, Babel.
- Sterling, B. (2002), *Schimatrice +*, Paris : Denoël, Folio Sciences-Fiction.
- Stevenson, Robert L. (2003), *L'Étrange cas du docteur Jekyll et M. Hyde*, Paris : Gallimard, Folio Classique.
- Villier de l'Isle, A. (2000), *L'Eve Futur*, in *L'homme fabriqué Récits de la création de l'homme par l'homme* (pp 415-662), Paris : Garnier.

Filmographie

- Cronenberg, D. (2002), *Vidéodrome*, DVD, Paris : Universal.
- Cronenberg, D. (2000), *Existenz*, DVD, Paris : UGC/Pathé.
- Cronenberg, D. (2000), *Scanners*, DVD, Paris : Gaumont-Columbia-Tristar, Home Video
- Gligorov, R. (2003), entretien lors du documentaire *Vibration - Art Mutant*, émission « Tracks », Arte. Diffusion le vendredi 04 juillet 2003.
- Honda, I. (1997), *Godzilla*, Paris : HK Video.
- Joon-ho, B. (2006), *The Host*, Distribution, Paris : Océans Films.
- Jun, F. (1997), *Le fils de Godzilla*, Paris : HK Vidéo.
- Jun, F. (1981), *Objectif Terre Mission apocalypse*, Paris : RCA, collection Fantastic Video.

- Rodriguez, R. (2007), *Grindhouse : Planète terreur*, Distribution TFM Distribution.
- Silverman, D. (2007), *Les Simpson, le film*, Distribution Twentieth Century Fox France.
- Story, T. (2005), *Les 4 fantastiques*, Distribution Twentieth Century Fox France.
- Tsukamoto, S. (2001); *Tetsuo I : The Iron Man & Tetsuo II The Body Hammer*, Coffret DVD, Paris : Canal+, Asian Classics (Coll).
- Yoshimitsu, B. (1971), *Godzilla vs Hedorah*, Paris : HK Vidéo.