

Université de Montréal

Par  
david duhamel

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise en histoire de l'art (M. A.)  
Avril 2024

© david duhamel, 2024



Université de Montréal

*Ce mémoire intitulé*  
**Interroger le spécisme du jardin zoologique : étude de la série *Espaces sans espèces* (2019) et *À perpétuité* (2018) de Karine Payette**

*Présenté par*  
david duhamel

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Ersy Contogouris**  
Présidente-rapporteuse

**Analays Alvarez Hernandez**  
Directrice de recherche

**Nicholas Chare**  
Membre du jury

## Résumé

Ce mémoire de maîtrise se penche sur les représentations de l'espace zoologique dans la pratique de l'artiste montréalaise Karine Payette (1983-), avec un accent mis sur l'impact de celui-ci sur les vies animales de même que sur une conception anthropocentriste de la nature et du non-humain. Témoinnant de l'intérêt de l'artiste pour le rapport des êtres à leur habitat, je propose une analyse de certaines des œuvres de la série *Espaces sans espèces* (2019) et de l'installation *À perpétuité* (2018), qui interrogent le fonctionnement actuel des lieux de conservation du vivant.

La remise en question, par Payette, des jardins zoologiques s'arrime à une considération antispéciste pour les animaux non-humains. Compris comme la discrimination perpétrée à un être en raison de son appartenance à une espèce particulière (Giroux 2020), le spécisme engendre l'exploitation systématique des animaux, qu'elle soit faite pour nourrir, vêtir ou encore divertir les êtres humains. M'appuyant sur le concept d'esthétique antispéciste (Van Der Donckt 2016) qui vise à considérer les pratiques artistiques interrogeant le rapport de domination des êtres humains sur les animaux, mon mémoire souhaite démontrer comment Payette, par une multitude de stratégies esthétiques, fait voir le spécisme présent au sein des zoos.

Prenant en considération le zoo en tant que dispositif spatial (Estebanez 2010), mon mémoire s'attarde à la fois à la présence et à l'absence animale au sein des œuvres de Payette : dans un premier temps, la présence animale fait voir les conséquences psychopathologiques de la captivité associée au zoo sur les animaux, notamment par la présence de stéréotypies (Marino 2018). Dans un second temps, l'absence des animaux montre la plasticité de l'espace zoologique, où le vivant devient spectacle (Ramade 2019). À travers son étude des jardins zoologiques, Payette met de l'avant les différents problèmes éthiques que pose l'utilisation des animaux par les humains à des fins de divertissement.

Mots-clés : espace zoologique, éthique animale, antispécisme, Karine Payette, relations interspèces, captivité, dispositif spatial, zoo

## Abstract

This master's thesis examines representations of zoological space in the practice of Montreal artist Karine Payette (1983-), with a focus on its impact on animal lives as well as an anthropocentric conception of nature and the non-human. Testifying to the artist's interest in the relationship between beings and their habitat, I propose an analysis of some of the works in the series *Espaces sans espèces* (2019) and of the installation *À perpétuité* (2018) that question the current functioning of living conservation sites.

Payette's questioning of zoos is linked to an antispeciesist consideration of non-human animals. Understood as the discrimination perpetrated against a being because it belongs to a particular species (Giroux 2020), speciesism engenders the systematic exploitation of non-human animals, whether to feed, clothe or entertain human beings. Drawing on the concept of antispeciesist aesthetic (Van Der Donckt 2016), which aims to consider artistic practices that question the relationship of domination of human beings over animals, my thesis aims to demonstrate how Payette, through a multitude of aesthetic strategies, makes the speciesism present within zoos visible.

Considering the zoo as *dispositif* (Estebanez 2010), my dissertation focuses on both animal presence and absence in Payette's works: in the first instance, animal presence shows the psychopathological consequences of the captive state associated with the zoo on the animals, notably through the presence of stereotypies (Marino 2018). Secondly, the absence of animals shows the plasticity of the zoological space, where the living becomes spectacle (Ramade 2019). Across her study of zoos, Payette highlights the various ethical issues raised by the use of animals by humans for entertainment purposes.

Keywords: zoological space, animal ethics, antispeciesism, Karine Payette, interspecies relations, captivity, *dispositif*, zoo

*Les animaux que je connais  
ne connaissent pas ton visage*  
— Klô Pelgag, *Les animaux*

À tous les animaux non-humains

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iv
Liste des figures.....	v
Remerciements.....	viii
Introduction.....	1
Chapitre I : Le zoo : un dispositif spatial spéciste	
1.1. Bref historique du zoo occidental.....	15
1.2. Le dispositif : de la philosophie à la géographie.....	19
1.3. L'éthique animale depuis <i>Animal Liberation</i> (1975) de Peter Singer.....	22
1.3.1 Les animaux non-humains et le divertissement.....	24
1.3.2 Les animaux non-humains vivants et les représentations de l'espace zoologique dans l'art actuel.....	26
1.3.3 Le problème que pose le zoo pour l'éthique animale.....	29
1.4. Le Biodôme de Montréal : Genèse d' <i>Espaces sans espèces</i> .....	33
1.4.1 Le rapport de la nature au Biodôme de Montréal.....	35
1.4.2 Contexte de création de la série <i>Espaces sans espèces</i> .....	38
Chapitre II : Devenir-machines, devenir-objets : les effets de la captivité dans <i>Espaces sans espèces</i>	
2.1 Autour de la notion de captivité.....	41
2.2. Les conséquences de la captivité chez les animaux sauvages.....	44
2.3 <i>Espaces sans espèces II</i> : Faire voir les répercussions du zoo sur les espèces animales.....	47
2.4 L'animal-machine : la thèse cartésienne qui se révèle au zoo.....	56
2.4.1 <i>À perpétuité</i> : la stéréotypie qui fascine.....	61
2.5 Passer de la présence du vivant à son absence.....	65
Chapitre III : Antispectacle : l'absence du vivant pour remettre en question l'anthropocentrisme	
3.1 La question du regard au zoo : le <i>human gaze</i> de Randy Malamud.....	70
3.2 L'habitat, entre plasticité et altérité.....	75
3.3 Les <i>Espaces</i> inhabités : remettre en cause l'hégémonie humaine.....	84
Conclusion.....	97
Bibliographie.....	101
Annexe.....	111

## LISTE DES FIGURES

- Figure 1**, Antoine Aveline, *Vue et perspective du Salon de la Ménagerie*, 18e siècle, gravure, 15 x 14cm, tirée du site du Château de Versailles, <https://www.chateauversailles.fr/menagerie-royale>.....16
- Figure 2**, Karine Payette, *Espaces sans espèces III*, 2019, installation cinétique, fourrure synthétique, bois, ruban adhésif, silicone, moteur, ciment, néons, photographie de Stevens Leblanc tirée du site du Journal de Québec, <https://www.journaldequebec.com/2022/02/17/biennale-dillusions> .....46
- Figure 3**, Karine Payette, *Espaces sans espèces VII*, 2019, installation cinétique, sable, bois, plexiglas, lampe, moteur, photographie de l’auteur prise durant la Manif d’art 10 .....47
- Figure 4**, Karine Payette, *Espaces sans espèces II*, 2019, installation, fourrure synthétique, bois, ciment, roches, métal, résine, silicone, acrylique, capture d’écran d’après la photographie de l’artiste tirée du site 1stDibs, [https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a\\_5435081/?modal=intlWelcomeModal](https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a_5435081/?modal=intlWelcomeModal) .....48
- Figure 5**, Karine Payette, *Espaces sans espèces II* (détail), 2019, photographie de l’artiste tirée du site 1stDibs, [https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a\\_5435081/?modal=intlWelcomeModal](https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a_5435081/?modal=intlWelcomeModal) .....49
- Figure 6**, Karine Payette, *Espaces sans espèces II* (détail), 2019, photographie de l’artiste tirée du site 1stDibs, [https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a\\_5435081/?modal=intlWelcomeModal](https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a_5435081/?modal=intlWelcomeModal) .....51
- Figure 7**, Karine Payette, *À perpétuité*, 2018, installation cinétique, eau, colorant, encre, moteur, acrylique, verre, bois, bandes lumineuses, roches, image tirée du site Internet de l’artiste <https://www.karinepayette.com/index.php?/installations/a-perpetuitecirca/> .....61
- Figure 8**, Karine Payette, *À perpétuité* (détail), 2018, capture d’écran réalisée à partir du site Vimeo de l’artiste <https://vimeo.com/267241784>.....62
- Figure 9**, Karine Payette, *Asservir*, 2016, sculpture, silicone, pigment, polystyrène, fourrure, 28 x 40,7 x 37cm, image tirée du site Internet de l’artiste <https://www.karinepayette.com/index.php?/installations/de-part-et-dautre/> .....63
- Figure 10**, Karine Payette, *Subjuguer*, 2016, sculpture, silicone, pigment, polystyrène, 48,3 x 27 x 30,5cm, image tirée du site Internet de l’artiste <https://www.karinepayette.com/index.php?/installations/de-part-et-dautre/>.....65



- Figure 11**, Britta Jaschinski, *Tigre de Sumatra, Zoo de Londres*, 1993, photographie, image tirée de The London Column <https://thelondoncolumn.com/2011/12/05/zoo-photos-britta-jaschinski-text-randy-malamud-15/> .....67
- Figure 12**, Thomas Ender, *Ansicht vom Corcovado nach Gatumbi* (Vue de Corcovado à Catumbi), 1817-1818, image tirée de <https://kulturcheck.at/zugabe/thomas-ender-eine-brasilienexpedition-im-biedermeier/> .....79
- Figure 13**, John Glover, *My Harvest Home*, 1835, huile sur toile, 76 x 114 cm, image tirée de <https://www.wikiart.org/en/john-glover/my-harvest-home-1835> .....81
- Figure 14**, William Clark, *The Mill Yard*, 1823, faisant partie de la série *Ten Views in the Island of Antigua*, lithographie, 322 x 472 mm, image tirée de [https://www.researchgate.net/figure/The-Mill-Yard-from-William-Clarks-Ten-Views-in-the-Island-of-Antigua-in-which-are\\_fig2\\_343173635](https://www.researchgate.net/figure/The-Mill-Yard-from-William-Clarks-Ten-Views-in-the-Island-of-Antigua-in-which-are_fig2_343173635) .....82
- Figure 15**, Karine Payette, *Espaces sans espèces I*, 2019, installation, branches d'arbres, bois, silicone, acrylique, plumes, image tirée de <https://artmur.com/artistes/karine-payette/espaces-sans-especes/> .....86
- Figure 16**, Anette Rose, *Nest Building*, 2023, vidéo à deux canaux, 4k, 16:9, stéréo, boucle, image tirée de <https://www.anetterose.de/work/modul-33/> .....90
- Figure 17**, Karine Payette, *Espaces sans espèces IV*, 2019, installation cinétique, feuillage artificiel, silicone, terre, acrylique, moteur, image tirée de <https://artmur.com/artistes/karine-payette/espaces-sans-especes/> .....91
- Figure 18**, Karine Payette, *Espaces sans espèces IV* (détail), 2019, capture d'écran réalisée à partir de <https://vimeo.com/341157054> .....94
- Figure 19**, Karine Payette, *Espaces sans espèces IV* (détail), 2019, capture d'écran réalisée à partir de <https://vimeo.com/341157054> .....96
- Figure 20**, Karine Payette, *Espaces sans espèces VII*, 2019, installation cinétique, sable, bois, plexiglas, lampe, moteur, image tirée de <https://artmur.com/artistes/karine-payette/espaces-sans-especes/> .....111
- Figure 21**, Karine Payette, *Espaces sans espèces VI*, 2019, installation, panneaux de fibrociment, ciment, bois, panneaux isolants, grillage métallique, silicone, acrylique, image tirée de <https://artmur.com/artistes/karine-payette/espaces-sans-especes/> .....112
- Figure 22**, Karine Payette, *Espaces sans espèces IX*, 2019, ciment, bois, métal, acrylique, prise électrique, grille métallique, photographie de l'auteur prise à partir de *Point de bascule*, page 61 .....112

**Figure 23**, Vue des œuvres de l'exposition *Espaces sans espèces*, Maison des arts de Laval, 2019.....113

## REMERCIEMENTS

Bien que l'exercice de rédaction de mon mémoire fût principalement solitaire, il n'aurait pu être possible sans la présence et le soutien des quelques personnes que je nomme ici, en sachant très bien que j'en oublierai certain-es.

D'abord, merci à Analays Alvarez Hernandez, ma directrice de recherche, pour sa générosité, son temps, sa rigueur intellectuelle et son écoute toujours assidue. Analays, tu as beaucoup fait pour moi et pour ma recherche.

À Maman et Papa de m'avoir toujours dit que c'était correct de faire ce que je voulais, et de me soutenir là-dedans, notamment financièrement. Merci aussi de rester curieux·se.

Aux quelques brillantes personnes qui m'ont enseigné et ont su me partager leur passion : Ersy Contogouris, Julie Ravary-Pilon, Monia Abdallah. Votre écoute et votre intérêt pour ma recherche a été crucial dans son développement. Un merci particulier à Ersy et Nicholas Chare d'avoir accepté de siéger sur mon jury de soutenance.

Mes camarades de maîtrise : Maude, Priscilla, Camille, des resplendissantes animaux humaines qui avancent à travers cette aventure avec prestance. J'aime réfléchir avec vous. À Mylène qui m'accompagne depuis le début du bacc. Lorraine, à nos débuts fulgurants dans le monde académique qui ont fait de nous des ami-es.

To Melissa, whom I've met late in the process of writing this project, but whose outlook on life has helped clarify what I wish to share with the academic world. À Arnold, for the love and the respect, en français comme en anglais.

À Halima, qui n'est jamais loin.

Je remercie le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques pour son soutien financier

## INTRODUCTION

Au cœur du processus de rédaction de ce mémoire, l'expérience personnelle et l'appel à contribuer à quelque chose de plus grand que soi occupent une place centrale. Voulant faire le pont entre ma passion pour l'histoire de l'art et mes positions antispécistes, je savais que mon passage aux études supérieures devait sonder comment se fait la représentation du non-humain – et surtout de l'animal non-humain – dans le champ des arts visuels. Ce mémoire de maîtrise prend forme à partir de cet objectif; il souhaite s'attarder aux stratégies esthétiques déployées par l'artiste montréalaise Karine Payette pour dénoncer le spécisme inhérent à l'espace zoologique, qui se fait voir tant par la présence que par l'absence du vivant.

D'emblée, un rapprochement entre l'éthique animale et l'histoire de l'art peut sembler plus ou moins instinctif. Pourtant, la place qu'occupe l'animal non-humain<sup>1</sup> au sein du champ des arts visuels se distancie, depuis le début des années 2010, d'une simple conception de l'animal comme métaphore. Les arts visuels tendent maintenant à dresser un portrait tangible des multiples rôles que s'attribue l'être humain dans sa relation à l'animal (Van Der Donckt 2019). Parallèlement à la place grandissante des études animales, des théories véganes et antispécistes qui gagnent en légitimité dans le milieu académique, certaines artistes, comme Olly & Suzi, Angela Singer ou Mary Britton Clouse, cherchent désormais à critiquer le spécisme. Entendu comme la discrimination faite à un être en raison de son espèce (Giroux 2020), il touche de nombreux animaux non-humains. Favorisant une déconstruction des relations hiérarchiques entre les êtres humains et les animaux, iels<sup>2</sup> souhaitent contribuer à la cause animale par l'entremise de l'art (Baker 2013).

C'est dans cette optique que ce mémoire se penche sur quelques œuvres de l'artiste Karine Payette présentées lors de l'exposition *Espaces sans espèces* (Maison des arts de Laval, 2019). Cette exposition regroupait, sous le commissariat de l'historienne de l'art Bénédicte Ramade, neuf installations numérotées et l'œuvre *À perpétuité* examinant le milieu zoologique. Inspirée par des

---

<sup>1</sup> Le terme animal non-humain est privilégié dans la philosophie antispéciste afin de rappeler que l'être humain est lui aussi un animal. Dans le cadre de ce mémoire, les expressions « animal » et « animal non-humain » seront toutes deux utilisées pour désigner le non-humain.

<sup>2</sup> L'utilisation de l'écriture inclusive employée dans ce mémoire se base sur le Guide d'écriture inclusive de la revue *Féminétudes*, paru en septembre 2020.

endroits comme le Jardin zoologique de Berlin ou encore le Biodôme de Montréal, Payette remet en question la nécessité de tenir des animaux captifs, de même que le regard que l'être humain porte sur ceux-ci. Tour à tour, les œuvres de cette exposition renvoient au caractère fondamentalement spéciste et carcéral du milieu zoologique. Avec cela en tête, ce mémoire de maîtrise souhaite démontrer comment la démarche artistique de Payette est, en elle-même, antispéciste. Motivé par cette philosophie, je porte attention à l'idée des animaux non-humains comme sujets de considération morale, pour qui la captivité est contraire à leurs intérêts (Giroux 2017). Ma posture propose d'orienter la lecture de ces œuvres autour du spécisme de l'espace zoologique, qui porte atteinte aux animaux non-humains. Contrairement à une perspective biocentriste ou axée sur le contexte anthropocénique<sup>3</sup>, ce mémoire s'attarde aux stratégies esthétiques employées par Payette pour mettre en lumière la perte d'individualité des animaux captifs.

De ce fait, j'étudierai quatre œuvres montrées lors de l'exposition de 2019, soit *À perpétuité* (2018), *Espaces sans espèces II* (2019), *Espaces sans espèces IV* (2019) et *Espaces sans espèces I* (2019). Ces trois dernières œuvres, qui font partie d'une série installative portant le même titre que l'exposition<sup>4</sup>, et *À perpétuité* permettent de sonder l'impact des milieux zoologiques sur les animaux, le spécisme que ces lieux dénotent, mais aussi le regard de l'être humain sur l'animal qui renvoie à une conception foucaldienne du pouvoir et du privilège (Malamud 2017) et au contrôle que l'être humain exerce sur la nature. Dans le cadre de cette recherche, je réfléchis aux manières par lesquelles le champ des arts visuels peut remettre en question le spécisme. Le choix de ces œuvres s'inscrit en relation directe avec ces préoccupations. Divisée en deux grands axes, mon étude de ce corpus s'oriente autour de la présence et de l'absence physique des animaux dans les espaces installatifs payettiens.

Dans un premier temps, je m'attarde aux œuvres *À perpétuité*<sup>5</sup> et *Espaces sans espèces II*, qui permettent de traiter des conséquences psychopathologiques de la captivité sur les animaux. *À*

---

<sup>3</sup> La perspective biocentriste ou anthropocénique prône une étude du corpus avec la perte des espèces et la dégénérescence des écosystèmes en tête. Cette position est notamment défendue par Bénédicte Ramade dans son texte *Histoires naturelles*, publié dans la première monographie consacrée à l'artiste, intitulée *Point de bascule*. Quoique bien fondé, l'angle que je cherche à défendre situe plutôt au centre de mon projet les animaux non-humains d'*Espaces sans espèces* comme des êtres sensibles dotés de droits.

<sup>4</sup> Pour des images des installations faisant partie de la série *Espaces sans espèces* et qui ne font pas partie de l'analyse de ce mémoire, voir la section Annexes.

<sup>5</sup> Cette œuvre-là avait d'abord été présentée à Circa en 2018.

*perpétuité* est une installation cinématique qui montre trois aquariums à l'eau trouble, dans lesquels une espèce marine non identifiée tournoie sans relâche sur elle-même, bougeant « furtivement la queue » (Van Der Donckt 2019, 40). En plein épisode de zoochose, terme qui décrit le trouble obsessionnel et répétitif des animaux asservis à une vie en captivité, *À perpétuité* étale la curiosité qui tourne au cauchemar, de même que la thèse cartésienne de l'animal-machine<sup>6</sup>, qui se matérialise dans l'espace zoologique. Pour sa part, *Espaces sans espèces II* montre un koala perché au-dessus d'un grand arbre, qui se cache de la vue des visiteur·euses. Cette œuvre met en lumière la réification de l'animal exotique dans le milieu zoologique, devenu un être sensible « à portée de main » (Estebanez 2008, 89). Elle traite aussi de l'exiguïté des espaces, où il est pratiquement impossible pour les animaux d'esquiver le regard humain, faute d'endroits où ils peuvent se retirer (Gruen 2014).

En ce qui concerne les lieux où les animaux sont absents, ils permettent de rappeler l'artificialité des jardins zoologiques, le désir de contrôle de l'être humain sur l'environnement tout comme la condition inéluctable de captivité à laquelle sont assujettis les animaux qui les habitent. *Espaces sans espèces IV* montre un endroit grillagé, surplombé d'un feuillage artificiel, qui contient un bloc rocheux sur lequel on retrouve des restes de victuailles. Si la présence de nourriture pousse à se questionner sur les raisons derrière l'absence du vivant de cet espace, l'installation rend compte du caractère incontestablement plastique du milieu zoologique, la nature étant « recréée et donc totalement contrôlée » (Estebanez 2006, 730). Dans le même ordre d'idées, *Espaces sans espèces I*, volière inhabitée, retrace l'impossibilité des animaux non-humains captifs de se défaire de leur condition. Dans ces espaces, maintenant vides, qu'ils habitaient ou habiteront, les animaux non-humains sont condamnés à n'être rien d'autre que des commodités. Cette absence du vivant, dans certaines des œuvres de la série *Espaces sans espèces*, met de l'avant l'« illusion de nature » (Braverman 2011) qui se reflète dans l'espace zoologique, de même que le *human gaze* (Malamud 2012) engendré par le fait de parcourir un tel lieu.

---

<sup>6</sup> La comparaison par René Descartes des animaux non-humains à des machines fait d'eux, selon lui, des êtres dépourvus de conscience et de pensée. Cette conception des animaux sous-entend ainsi qu'ils sont incapables de souffrir, argument qui sera largement déconstruit par des études en biologie, de même que par les philosophes s'intéressant à l'éthique animale. Malgré tout, cette façon de voir les animaux « se [fait] d'ailleurs toujours sentir dans le monde occidental » (Van Der Donckt 2019, 41).

Ce projet de recherche s'inscrit en phase avec l'intérêt croissant pour la question animale dans la discipline de l'histoire de l'art. Cette attention portée envers les animaux non-humains se manifeste, entre autres, par la tenue d'une exposition thématique comme *Zoo* (Musée d'art contemporain de Montréal, 2012) et également par la sortie de numéros thématiques de revues spécialisées (*esse : art + opinions*, Le Vivant, 2016; *Espace art actuel*, Point de vue animal, 2019). Tandis que la question éthique entourant l'utilisation d'animaux non-humains vivants interpelle de nombreux·ses chercheur·euses depuis 2015 (Jin 2016; Zammit-Lucia 2017; Cross 2018), au Québec, l'historienne de l'art Julia Roberge Van Der Donckt contribue de manière significative à tisser un lien plus ténu entre la philosophie antispéciste et certaines pratiques artistiques, en 2016, avec l'article « Vers un esthétique antispéciste ? ». Mon mémoire s'inscrit dans le sillage de cette importante contribution à théoriser le lien entre éthique animale et certaines démarches artistiques.

Malgré que le contexte de l'Anthropocène recèle d'un grand potentiel pour mettre en relation la question animale avec d'autres phénomènes environnementaux (Kolbert 2015; Zhong 2016), il me semble que celui-ci occupe maintenant une place dans la discipline<sup>7</sup> qui amenuise la considération antispéciste pour les animaux non-humains, en favorisant une étude du vivant dans l'art visuel qui se rattache davantage à l'éthique environnementale. C'est pourquoi il m'apparaît primordial de contribuer à la discipline en privilégiant une approche axée avant tout sur l'éthique animale. Mon projet de mémoire se lie à l'actualité de la recherche en histoire de l'art, mais aussi à mes motivations personnelles à faire le pont entre mon positionnement antispéciste et végane et mes premiers pas dans le milieu académique. Porté par mon propre engagement dans la cause animale, mon étude d'*Espaces sans espèces* est orientée par le désir de sensibiliser le lectorat au spécisme, et à lutter pour un changement de nos rapports avec les animaux non-humains.

---

<sup>7</sup> L'étude de l'art en lien avec l'Anthropocène est maintenant largement répandue dans la littérature savante et dans le monde muséal. Heather Davis et Étienne Turpin avec l'ouvrage *Art in the Anthropocene* (2015), l'exposition *Anthropocene* (2018) présenté au Musée des beaux-arts du Canada et à l'Art Gallery of Ontario, de même que l'essai *Un art écologique* (2018) de Paul Ardenne, n'en sont que quelques exemples.

*Revue de littérature*

Une des premières auteur·ices s'étant intéressée à effectuer un rapprochement entre la pensée antispéciste et l'art contemporain est Steve Baker, dans un chapitre de son livre *Artist Animal* (2013). Il y propose une étude des démarches engagées de Sue Coe, Britta Jaschinski et Angela Singer. Il soutient que la pratique de ces artistes vise à faire réfléchir aux questions relatives aux droits des animaux. Néanmoins, ce chapitre du texte de Baker ne fait jamais mention du spécisme<sup>8</sup>, alors que ces artistes dialoguent toutes avec des considérations importantes à l'antispécisme : l'oppression des animaux et la nécessité de les libérer de diverses formes d'exploitation. Sensibles à celles-ci, les œuvres de Payette mettent en lumière les enjeux propres au milieu zoologique décriés par l'antispécisme. Tout comme la pratique photographique de Britta Jaschinski<sup>9</sup>, qui « undo or unsettle or render uneasy » (Baker 2013, 162), les représentations payettiennes du zoo n'hésitent pas à instaurer un malaise, provoquant une confrontation entre l'idée que l'on se fait de l'espace zoologique et l'envers de son décor. Payette refuse elle aussi d'éviter de troubler les spectateur·ices, mais se distingue de ces artistes citées par Baker. Jaschinski n'explore pas nécessairement la relation de l'animal non-humain sauvage à son environnement, contrairement à Payette. La pratique de l'artiste montréalaise trouve aussi certaines similitudes avec celle de Sue Coe, en s'attardant aux dynamiques abusives entre animal humain et animal non-humain. Cela dit, *Espaces sans espèces* s'attaque à une autre forme d'exploitation animale, celle du zoo, où la violence envers les animaux apparaît moins évidente que celle faite aux animaux d'élevage, principaux sujets des œuvres de Coe.

Valéry Giroux, dans son ouvrage *Contre l'exploitation animale: un argument pour les droits fondamentaux de tous les êtres sensibles*, questionne le refus d'accorder, dans la société spéciste, les droits de la personne les plus fondamentaux aux animaux non-humains (Giroux 2017, 12). Le quatrième, qui porte sur le droit de ne pas être exploité, est celui qui contribue le plus à mon projet de recherche. Giroux y soulève notamment le problème éthique que les zoos occasionnent au bien-

---

<sup>8</sup> Cela me semble curieux, puisque l'artiste Angela Singer est elle-même végane. Sue Coe, quant à elle, a collaboré avec Gary Francione, importante figure du mouvement abolitionniste en éthique animale et auteur phare de la philosophie antispéciste.

<sup>9</sup> Des trois artistes citées par Baker, Britta Jaschinski est certainement celle dont le travail se rapproche le plus de celui de Payette. Ses séries photographiques subvertissent le genre de la *wildlife photography*, tout comme elles dénoncent les conditions de vie des animaux non-humains élevés en captivité dans les zoos.



être des animaux non-humains en les gardant dans « un environnement fort différent de leur habitat naturel » (Giroux 2017, 359), ce qui renvoie au phénomène de zoochose. La philosophe décrit le traumatisme de la captivité, qui s'opère en raison de l'arrachement de l'animal à un système spatio-temporel et social, résultant en une désorientation totale de sa part (Ellenberger cité par Giroux 2017, 361). En ce qui concerne l'argument de conservation des espèces, Giroux le considère irrecevable, de par la littérature qui démontre largement que les troubles comportementaux des animaux les rendent entièrement différents des autres membres de leur espèce vivant en milieux sauvages; même en mettant sur pied un système de reproduction et de réintégration des espèces en nature, celui-ci est voué à l'échec : « Nouët en conclut que les animaux “conservés” grâce aux zoos le sont à l'usage exclusif des zoos » (Giroux 2017, 363). Mon objectif de concentrer mon étude du corpus sur la condition captive des animaux non-humains, omniprésente dans *Espaces sans espèces*, se rattache à la sensibilité de Giroux pour un respect du droit des animaux. Les questionnements éthiques posés dans son ouvrage se font voir dans le traitement esthétique, par Payette, du jardin zoologique. Examiner ce lieu du point de vue du droit animal met de l'avant des arguments qui révèlent les problèmes éthiques propres à leur structure. Ces mêmes arguments permettent de passer du discours antispéciste vers une esthétique qui s'y rattache.

Lori Gruen se préoccupe également du sort des animaux maintenus captifs dans les espaces zoologiques. Dans l'essai *Ethics and Animals* (2011) et dans *The Ethics of Captivity* (2014), Gruen développe le concept de *wild dignity*, imbriqué dans les relations sociales interspécifiques (Gruen 2014), qui tient compte des contextes où l'humain brime la dignité des animaux sauvages. Gruen argumente que le milieu zoologique, en faisant d'eux des êtres captifs, opprime leur liberté. Elle affirme, sur la nature des zoos : « [i]n addition to undermining the possibility of regarding animals as having dignity, zoos usually do not allow animals to escape the human gaze » (Gruen 2014, 243). Contrairement à Giroux, qui n'aborde pas en détail l'état de captivité des animaux, une part importante du travail de Gruen se penche sur cette question. Tissant des liens entre la logique carcérale et celle de l'espace zoologique, *The Ethics of Captivity* traite des similitudes sémiotiques que ce lieu partage avec la prison. Plus amplement développée dans mon cadre théorique, cette filiation entre l'organisation spatiale de ces espaces introduit bien la notion de dispositif, centrale à l'appréhension payettienne du milieu zoologique.

En ce qui concerne les écrits portant sur la démarche artistique de Payette et son intérêt pour la question animale, deux textes de la monographie *Point de bascule*, sous la direction d'Anne Philippon, s'avèrent primordiaux. Van Der Donckt, dans « Revisiter le regard humain : la présence animale chez Karine Payette », retrace l'attention de l'artiste aux relations interespèces à partir de l'exposition *De part et d'autre* (2016). Tâchant de rappeler la « poussée notable » du mouvement antispéciste (Van Der Donckt 2019, 35), l'historienne de l'art se penche également sur les représentations de la captivité dans *Espaces sans espèces*. Elle traite de l'œuvre *À perpétuité*, qu'elle lie à certaines formes de psychopathologies animales et la présentation de l'altérité animale comme curieuse. Cette idée me servira, dans ma propre recherche, à développer comment les stéréotypes animales se révèlent être des conséquences directes du spécisme du milieu zoologique. Les stéréotypes sont des mouvements répétés, inhabituels, exécutés par les animaux en conséquence d'un mode de vie captif qui leur est imposé. L'autrice mentionne également le caractère fictionnel de ces espaces (Van Der Donckt 2019, 41) qui interpelle l'artiste, ainsi que leur contrôle anthropocentrique qui oriente le regard porté sur les animaux non-humains. Malgré une évocation de l'antispécisme en début de texte, Van Der Donckt ne met pas en dialogue le corpus payettien avec sa propre théorisation de l'esthétique antispéciste, qui pourtant « interroge[r] notre rapport de domination envers les espèces non humaines » (Van Der Donckt 2016, 31). Toutefois, sa présentation de la démarche artistique de Payette, qui remet en question nos rapports avec les animaux non-humains, rend les idées qu'elle défend indispensables à ma recherche.

Bénédicte Ramade, avec son texte « Histoires naturelles », poursuit cette théorisation du corpus d'*Espaces sans espèces*, préconisant une étude de l'animalité payettienne sous l'angle de l'Anthropocène. En tissant des liens avec le travail de l'artiste Bernie Krause<sup>10</sup>, la spécialiste des problématiques environnementales dans l'art moderne et contemporain retrace la genèse d'*Espaces sans espèces*, qui débute par une étude du Biodôme de Montréal, au printemps 2018. Elle rappelle toute l'ambiguïté qui caractérise l'œuvre de Payette, « ouverte à la spéculation et à l'imaginaire » (Ramade 2019, 62), en affirmant que l'idée de la protection des espèces sous-entend une incarcération de celles-ci. Elle fait valoir qu'une œuvre comme *Espaces sans espèces III* renvoie à la dichotomie entre une représentation d'un ours polaire sauvage qui respire difficilement, par

---

<sup>10</sup> Ramade fait ici référence à l'œuvre *Le Grand Orchestre des Animaux*, présenté à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, à Paris, du 2 juillet 2016 au 8 janvier 2017.

l'entremise d'un mécanisme inséré dans son ventre, par l'artiste, et celui se trouvant enfermé dans un zoo<sup>11</sup> (Ramade 2019). Ses idées s'avèrent davantage pertinentes pour la seconde section de mon mémoire, où j'aborderai la plasticité du milieu zoologique. En effet, la chercheuse n'hésite pas à relier les espaces vides du corpus payettien à une critique de ceux-ci comme lieux de divertissement, qui agissent au détriment des animaux non-humains. Cette critique me permet, dans mon propre argumentaire, de rapporter les stratégies esthétiques de Payette à une dénonciation de la forme illusoire de la nature, où la scission entre humain et non-humain est incontestable. Par le fait-même, cette nature construite de toutes pièces fait écho à un contrôle qui assoit la supériorité de l'être humain (Estebanez 2006; Malamud 2017).

Étant donné les liens déjà bien établis dans la littérature savante entre l'organisation du milieu zoologique et celle du théâtre ou du musée<sup>12</sup>, ma recherche ne se penche pas sur cet aspect d'*Espaces sans espèces*. Dans ma lecture des œuvres du corpus, je souhaite plutôt considérer de près le rapport de l'animal non-humain à un endroit comme le jardin zoologique. Il est donc crucial pour moi de ne pas perdre de vue la question du spécisme. C'est pourquoi le cadre théorique que je proposerai se fonde d'abord sur des théories d'éthique animale. Une des contributions que je voudrais mettre de l'avant avec ce projet est un rapprochement plus étroit entre des idées issues de la pensée antispéciste et les préoccupations de certain·es artistes actuel·les, en l'occurrence Karine Payette.

### *Problématique*

Ma recherche aspire à combler un certain vide sur la littérature antérieure, en présentant la considération antispéciste de Karine Payette pour les animaux non-humains vivant dans les espaces zoologiques, qu'elle qualifie elle-même de questionnables en écrivant : « [c]ette exposition

---

<sup>11</sup> Cette idée rappelle la comparaison du jardin zoologique, par Willis, à un cimetière vivant, où les animaux de zoos sont des « stand-ins for the real animals existing (or becoming extinct) » (Willis 1999, 674).

<sup>12</sup> Dans le catalogue accompagnant l'exposition *Zoo*, présenté au Musée d'art contemporain de Montréal, en 2012, Marie Fraser et François LeTourneux font mention des ressemblances entre le zoo et le musée. En effet, les auteur·ices rappellent le principe taxinomique de ces deux lieux. Pour sa part, Van Der Donckt tisse, dans son texte « Revisiter le regard humain : la présence animale chez Karine Payette » écrit dans la monographie de l'artiste, *Point de bascule* (2019), des liens entre les principes de monstration des animaux dans l'espace zoologique et le théâtre, alors que l'ouvrage collectif *Zoo Studies* (2019), dirigé par Tracy McDonald et Daniel Vandersommers, retrace les origines du jardin zoologique à la Ménagerie de Versailles et au panoptique de Bentham.

[*Espaces sans espèces*] est une réflexion sur le contrôle, les contraintes et la possession » (Karine Payette citée par Clément 2019). Dans cette perspective, ma question de recherche principale s'articule ainsi : En quoi la démarche artistique de Payette, dans la série *Espaces sans espèces*, remet-elle en question nos relations avec les animaux non-humains qui se trouvent en milieu zoologique ? Cette question principale donne lieu à une exploration de la présence et de l'absence de l'animal au sein des espaces de Payette. Comment la présence du vivant exhibe les dommages qu'engendre le milieu zoologique sur les animaux ? Comment l'absence, quant à elle, réitère l'anthropocentrisme inhérent à un tel lieu ?

Par une étude détaillée des œuvres de mon corpus, je veux démontrer que les stratégies esthétiques de l'artiste soutiennent mon hypothèse d'une manière antispéciste. Cette manière se base sur une critique de la domination humaine, qui caractérise le milieu zoologique, que les animaux non-humains soient présents ou absents. Dans ces espaces recréés par Payette, ils sont victimes du spécisme, condamnés à vivre une vie en captivité où ils sont exploités sans issue. J'argumenterai que cette critique, dans les installations d'*Espaces sans espèces* se fait en deux temps : tout d'abord, par une exploration des conséquences du milieu zoologique sur les animaux non-humains et ensuite par une dénonciation de l'imposture de ces endroits qui exacerbent le contrôle de l'être humain sur la nature.

### *Assises théoriques*

Le travail de théorisation de l'espace zoologique en tant que dispositif spatial, proposé par le géographe Jean Estebanez, trouve une place centrale dans le cadre théorique de mon projet de recherche. Ancré dans une interrogation de la mise en scène propre au fonctionnement des zoos, Estebanez réintègre ce lieu dans un « système de discours, de règlements, d'outils et de technologies » (Estebanez 2010, 172). Dans son article qui s'y consacre, « Le zoo comme dispositif spatial : mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal », le géographe entend le zoo comme un lieu de pouvoir, de spectacle et de définition. En tentant de définir le milieu zoologique, Estebanez s'appuie sur la notion de dispositif spatial proposée par Michel Lussault, elle-même ancrée dans la philosophie de Michel Foucault sur les dispositifs de pouvoir.

Pour Estebanez, le concept de dispositif spatial permet de « penser l’articulation entre matériel et symbolique qui semblent toujours les deux faces d’un même tout » (Estebanez 2010, 174). Cette façon de percevoir l’espace offre quelque chose d’immensément pertinent à mon étude de la spatialité d’*Espaces sans espèces*. En effet, cette relation entre matériel et symbolique se déploie aussi dans les considérations de Payette sur les lieux de conservation du vivant. Une chose se dévoile comme une évidence sous le regard du géographe : sans les humains, sans les animaux, le zoo comme lieu architectural ne produit « ni spectacle, ni surveillance » (Estebanez 2010, 174). L’omniprésence du désir de l’être humain de contrôler, de posséder, de voir la nature comme quelque chose que l’on peut construire est également remise en question dans de nombreux autres travaux de Estebanez (2006, 2008, 2014). Celle-ci s’inscrit nécessairement dans une prise en compte des rapports interespèces. Malgré tout, Estebanez ne se positionne pas fermement sur la question de la condition captive des animaux sauvages<sup>13</sup>; c’est pourquoi, dans l’organisation de ma recherche, la captivité, telle que théorisée par Lori Marino dans un chapitre de l’ouvrage *Critical Terms for Animal Studies* (2018), contribue à resituer la condition animale dans mon appréhension de la spatialité des œuvres d’*Espaces sans espèces*.

Édité par Lori Gruen, *Critical Terms for Animal Studies* (2018) propose de théoriser une série de termes qui fondent un cadre conceptuel pour reconstituer les animaux non-humains comme des sujets de leurs expériences propres, et par le fait-même repenser notre relation avec eux. Marino, experte en comportement et intelligence animale, invite à penser, dans le chapitre intitulé « Captivity », la captivité comme une condition qui se réfère à l’espace, mais aussi comme un « state of being » (Marino 2018, 99) qui entraîne de multiples conséquences sur le comportement animal. Cette façon d’envisager la captivité en tant que concept théorique donne l’occasion de dépasser la condition animale et de réfléchir à ce que le fait d’enfermer des animaux dans des zoos *dit* des êtres humains. La captivité imposée aux animaux sauvages, selon Marino, force la reconnaissance de ces êtres sensibles en tant que membres individuels de leur espèce, perspective centrale à l’antispécisme. Ce que met Marino de l’avant invite à concevoir l’individualité animale comme

---

<sup>13</sup> Par contre, certaines importantes contributions aux arguments anti-zoos dans les sciences humaines et sociales, comme *Why Look at Animals ?* de Berger, *Reading Zoos*, de Malamud ou encore le travail d’Acampora sont cités par Estebanez. Ces textes, ancrés dans une vive critique de l’espace zoologique, tant par les effets de celui-ci sur les animaux non-humains que l’exceptionnalisme humain qu’il suscite, rappelle le droit des animaux à ne pas être exploité, défendu par la philosophie antispéciste.

indissociable du milieu zoologique comme dispositif. La condition captive des animaux non-humains est partout dans *Espaces sans espèces*, de même que les aspects formels qui rappellent l'architecture du zoo : les grillages, les vitres, les clôtures métalliques se succèdent d'*Espaces* en *Espaces*.

De manières assez similaires, Estebanez et Marino soutiennent que la spatialité du milieu zoologique accentue le besoin des êtres humains de se séparer du reste de la nature (Marino 2018, 108), par ce qu'Estebanez appelle une « juste distance » (Estebanez 2010, 177). Contrairement au géographe, l'angle défendu par Marino préconise une pensée critique de notre rapport avec les animaux non-humains, s'attaquant aux dynamiques structurelles et institutionnelles qui agissent au détriment de ceux-ci. Mises en dialogue, les propositions d'Estebanez et de Marino m'offrent la possibilité de penser la spatialité du milieu zoologique en situant les animaux non-humains contraints à une vie en captivité au centre de son étude.

Pour faire le pont avec la discipline de l'histoire de l'art, le concept d'« esthétique antispéciste » de Van Der Donckt remet l'étude du milieu zoologique par Payette en relation avec la critique de nos rapports actuels avec les animaux non-humains. En effet, dans ce numéro d'*esse art + opinions* consacré au vivant, l'historienne de l'art suggère que cette esthétique rejoint les idées phares de l'antispécisme. L'autrice propose un survol de pratiques artistiques qui investissent « le champ des relations interspécifiques »<sup>14</sup> (Van Der Donckt 2016, 31). Ce concept rend possible une mise en relation du corpus payettien avec la littérature préexistante qui s'attarde aux questions d'esthétiques et celles d'éthiques, soulevées par les positions antispécistes sur le milieu zoologique. Pensé en rapprochement avec les notions de captivité et de dispositif spatial, mon projet de mémoire veut démontrer comment *Espaces sans espèces* propose, par son esthétique, de réévaluer notre rapport avec les animaux non-humains et déstabilise le regard humain.

---

<sup>14</sup> Contrairement aux artistes qui occasionnent de la souffrance aux animaux non-humains au nom de l'art (Marco Evaristti, Sun Yuan et Peng Yu, Guillermo Vargas), les artistes qui se placent sous la bannière de l'esthétique antispéciste éloignent l'animal de son statut habituel de commodité, d'accessoire ou encore de métaphore.

### *Méthodes de recherche et d'analyse*

Mon projet de mémoire propose de combiner plusieurs disciplines entre elles pour faire ressortir le propos antispéciste des œuvres d'*Espaces sans espèces*. En quelque sorte un bricolage disciplinaire, ma recherche fait appel à l'histoire de l'art, à la philosophie, l'éthologie, de même qu'aux sciences humaines et sociales. Cette façon de faire me permet de mieux étoffer comment les réflexions qui se trouvent derrière les œuvres de Payette tendent vers une remise en question de notre rapport actuel aux animaux non-humains.

Par l'entremise d'un choix ciblé des installations faisant partie de la série, qui constitue mon corpus, la méthode analytique sur laquelle se fonde mon projet veut mettre de l'avant des études de cas qui permettent de passer au crible les œuvres de mon corpus en gardant toujours en tête la question animale et celle du spécisme. Ainsi, plutôt que de simplement effleurer la portée de certains des espaces, mon mémoire propose de se pencher longuement sur les œuvres de mon corpus afin d'en montrer les liens avec la philosophie antispéciste. La structure des deux chapitres principaux du mémoire, qui abordent la présence et l'absence animale, facilite cette méthode d'analyse des œuvres.

Pour répondre à mes questions et hypothèses, j'aurai principalement recours à une méthode de recherche documentaire qui vise à faire des regroupements entre les différents travaux antérieurs à mon projet, qui traitent des œuvres du corpus d'*Espaces sans espèces* ou de manière plus générale, de la pratique artistique de Payette. C'est cette recherche documentaire qui fait émerger de nouvelles questions sur le spécisme interrogé par les œuvres de mon corpus, sur lequel mon mémoire de maîtrise souhaite faire la lumière. Principalement, cette recherche s'effectue à partir d'ouvrages monographiques sur Payette, de catalogues d'exposition présentant les œuvres de mon corpus, de même que de livres et des chapitres de livre s'attardant à l'antispécisme, au comportement animal ou au milieu zoologique. Cette méthode est aussi complétée d'une observation directe d'œuvres de la série, dont certaines constituent mon corpus. Cette observation a été effectuée au Musée national des beaux-arts de Québec (MNBAQ), en 2022, à l'occasion de la Manif d'art. Celle-ci m'a par la suite permis de mieux comprendre les mécanismes de fonctionnement des

œuvres installatives, particulièrement comment leur organisation appelle le spectateur à réfléchir à l'espace zoologique comme lieu architectural.

### *Plan du mémoire*

Pour la structure de ce mémoire, je préconise un premier chapitre plus théorique et contextuel qui expose la genèse d'*Espaces sans espèces*, pour que les deux chapitres suivants se vouent entièrement aux études de cas qui donnent corps à mon argumentaire. Le premier chapitre se consacre en effet à l'étude du milieu zoologique en tant que dispositif spatial. Dans un premier temps, suivant un bref historique du zoo, je souhaite aborder comment la théorie du dispositif est actuellement utilisée pour penser l'espace zoologique comme lieu organisé, constitué d'acteurs. Cette façon de considérer l'espace sans perdre de vue les dynamiques de pouvoir qui s'y présentent permet de passer au point de vue de l'éthique animale sur le milieu lui-même. Il est alors important de s'arrêter sur l'animal non-humain comme forme de divertissement (Giroux 2017) et aborder comment le modèle du zoo s'y rattache (malgré la défense des zoos comme lieux d'éducation et de préservation). Cette façon de procéder permet, par après, d'imbriquer comment la théorie du dispositif se lie à la philosophie antispéciste et comment, malgré qu'Estebanez ne fasse pas directement ces rapprochements, sa théorie permet de présenter le milieu zoologique comme un lieu spéciste. Le chapitre présente aussi certaines pratiques artistiques contemporaines à celle de Payette, qui se rapportent à la question animale autant qu'à la représentation de l'espace zoologique ou à son étude. La dernière partie sert davantage à présenter le Biodôme de Montréal, inspiration pour Payette. La genèse d'*Espaces sans espèces* mérite d'être abordée puisque sa visite de ceux-ci est significative dans la constitution du corpus de la série.

Le deuxième chapitre s'oriente autour de la présence animale au sein du dispositif qu'est le zoo. Les *Espaces* étudiés représentent des animaux non-humains, qui, eux, s'inscrivent dans une théorisation de l'espace comme lieu de pouvoir, régi par des normes qui sont présentes « matériellement en un lieu d'un lieu précis » (Estebanez 2010, 174). Avec ce chapitre, je cherche à mettre en lumière comment la théorie du milieu zoologique comme dispositif contribue à l'accélération des stéréotypes animales, de l'impossibilité d'un regard réciproque humain/animal (Berger 1991), des effets néfastes de la captivité qui nuisent au bon développement de ces êtres sensibles (Gruen 2016;



Marino 2018). C'est pourquoi il est important de situer comment la captivité de l'espace zoologique est toujours perpétrée à des animaux sauvages – habitant typiquement des espaces vastes, pratiquant la chasse de proies, etc. À cet égard, *Espaces sans espèces II* explore cette impossibilité de regarder l'animal, l'instinct de fuir le regard humain et la petitesse des espaces dans lesquels se retrouvent de nombreux animaux non-humains. Le positionnement du koala dans l'œuvre s'apparente à des mécanismes de défenses face au traumatisme de la captivité. *À perpétuité*, quant à elle, évoque les mouvements inhabituels répétés engendrés par la captivité, qui rapproche l'animal et la machine, codifiant l'animal non-humain comme une curiosité. Les deux œuvres permettent aussi de présenter comment les animaux sauvages réagissent spécifiquement au milieu zoologique et à la captivité, mode de vie qui n'est pas fait pour eux.

Le dernier chapitre porte sur l'absence animale à laquelle on se confronte à l'intérieur du dispositif qu'est le jardin zoologique. Celle-ci permet de réfléchir aux conséquences de l'enfermement des animaux non-humains, mais également à l'anthropocentrisme que dénote un lieu comme l'espace zoologique. Les perceptions humaines de la nature comme lieu construit et plastique de même que le *human gaze* que ces lieux satisfont renvoient à un exceptionnalisme humain qui instaure une hiérarchie interespèce. Dans les *Espaces* inhabités, cette hiérarchie devient indéniable, elle se présente au spectatortat comme un non-sens étant donné qu'elle perd toute sa signification. Elle fait alors écho aux arguments anti-zoos qui remettent en question le fait-même de visiter un tel endroit. *Espaces sans espèces IV* traite de cette plasticité de l'espace qui ne peut être esquivée maintenant que le vivant est absent de l'espace. En ce qui concerne *Espaces sans espèces I*, l'œuvre retrace l'impossibilité de l'animal à échapper son sort de captif, mais aussi l'expérience particulière vécue par l'être humain de chercher l'animal au sein d'un espace. La dimension spectaculaire du zoo, indissociable de la théorie d'Estebanez est aussi présente dans ce chapitre. D'une certaine manière, Payette réduit cette dimension à l'absurde, en remettant en question cette orchestration de la nature.

## CHAPITRE I

### LE ZOO : UN DISPOSITIF SPATIAL SPÉCISTE

Ce chapitre s'attarde, dans un premier temps, à l'évolution du milieu zoologique à partir de l'exemple de la Ménagerie de Versailles. Je me penche par la suite sur l'histoire de l'éthique animale, des *Animal Studies* et des *Critical Animal Studies*, depuis la parution en 1975 d'*Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals* par Peter Singer. Démontrant comment le zoo est perçu dans ce champ spécifique, je reviens sur le spécisme de ce lieu pour passer à une étude du Biodôme de Montréal, importante institution de conservation du vivant liée au contexte de création de la série *Espaces sans espèces*.

#### 1.1 Bref historique du zoo occidental

Règle générale, le parc zoologique désigne un espace dans lequel sont réunis diverses espèces animales non-humaines, bien souvent des espèces sauvages<sup>15</sup>. De plus, ces espaces où sont placés les animaux sont souvent caractérisés par leur exigüité. Avant le 18<sup>e</sup> siècle, les parcs zoologiques ont plutôt comme appellation des ménageries et visent à présenter les collections animales appartenant à d'importantes figures aristocratiques. Bien souvent, l'exemple le plus représentatif de l'impact des ménageries sur l'organisation de l'espace zoologique qui s'étend jusqu'à l'époque contemporaine est celui de la Ménagerie de Versailles (fig. 1).

Dans le premier chapitre de l'ouvrage collectif *Zoo Studies* (2019), Matthew Senior évoque l'importance de la Ménagerie de Versailles dans le cours de l'histoire des jardins zoologiques occidentaux. Il revient sur le travail précurseur des historien·nes de la Ménagerie, comme Gustave Loisel qui dénote le rapport de cruauté et d'intimité qui « binds the sovereigns to their exotic beasts » (Senior 2019, 26), de même que l'originalité de la Ménagerie comme lieu architectural : à la différence des autres cours princières de France, Louis XIV voulait que, à Versailles, les animaux

---

<sup>15</sup> Je suis bien conscient que ce mot, dans la langue française, est extrêmement connoté. Je l'emploie ici pour faire référence aux *wild animals*, qui se traduit par « animaux sauvages » en français. C'est le terme employé dans le champ des études animales, en éthique animale et en zoologie. Par conséquent, je l'utiliserai tout au long de ce mémoire pour évoquer les animaux généralement gardés dans les zoos.

non-humains soient présents parmi les plantes et les fleurs, qu'ils soient groupés ensemble, que tout soit « built in luxury and arranged to be seen from a single point of view » (Senior 2019, 27). Une étude approfondie de la Ménagerie proposée par Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier dans *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècles)* (2004) dévoile un autre changement important à l'histoire du milieu zoologique. En analysant en détail les caractéristiques architecturales de la Ménagerie, les auteur·ices dénotent un sens de la théâtralisation de l'espace, dû à son organisation en plans radiocentriques. L'architecture de la Ménagerie royale, selon Baratay et Hardouin Fugier (2004), vise à créer une atmosphère scénique qui tourne le regard humain exclusivement sur les animaux. Cette « mise en scène » de la nature suscitait de la sorte une imposition de la culture sur la nature à Versailles. Cette vision deviendra déterminante pour l'avenir du jardin zoologique et de son histoire subséquente.

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, un second zoo européen révolutionne ces endroits. L'ouverture en 1907 du Tierpark Hagenbeck par Carl Hagenbeck<sup>16</sup> est abordée par Violette Pouillard dans son essai *Histoire des zoos par les animaux* (2019). Selon l'autrice, c'est Hagenbeck qui donne au milieu zoologique un « nouveau visage » (Pouillard 2019, 170) par la mise en place de panoramas visant à immerger le spectateur encore davantage dans l'exercice du regard de l'animal non-humain. Révolutionnant de manière scénographique le jardin zoologique, Hagenbeck présente aux personnes qui visitent le zoo un paysage sans démarcations, sans grilles, sans cages. Pouillard rappelle dans son analyse du zoo hagenbeckien et de l'attitude de son fondateur, que tous deux passent à l'histoire puisque Hagenbeck « transforme les animaux en marchandise » (Pouillard 2019, 174), mettant en relief une considération pour les animaux non-humains à géométrie variable. Sa façon de mettre de l'avant les animaux non-humains aura des retombées un peu partout dans les grands zoos d'Europe<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Hagenbeck (1844-1913) était un important marchand d'animaux sauvages. Avant l'idéation de son jardin zoologique, il est l'instigateur des Cirques Hagenbeck, et participe à l'approvisionnement d'espèces animales sauvages pour les zoos et les cirques. Parallèlement à son implication dans la marchandisation des animaux non-humains, Hagenbeck s'est d'abord enrichi par l'entremise des zoos humains.

<sup>17</sup> Avant son décès, Hagenbeck a lui-même conçu l'organisation spatiale du zoo de Rome, ouvert en 1910. Pour sa part, le zoo de Milan, avant même son inauguration en 1932, prévoyait déjà d'inclure un panorama d'inspiration hagenbeckienne.

Image retirée

Figure 1 Antoine Aveline, Vue et perspective du Salon de la Ménagerie, 18<sup>e</sup> siècle, tirée du site du Château de Versailles, <https://www.chateauversailles.fr/menagerie-royale>

À la suite des bombardements de nombreux parcs zoologiques durant la Seconde Guerre mondiale, ces espaces se redressent à l'aide des percées dans les champs de la zoologie et de l'éthologie. À partir des années 1950, le rôle des milieux zoologiques est réévalué pour prendre davantage en considération les besoins des animaux captifs. En effet, les recherches éthologiques encouragent les propriétaires des espaces zoologiques à repenser les aménagements dans lesquels sont confinés les animaux non-humains. En marge d'études comportementales, le bien-être animal occupe une place de plus en plus importante dans le rôle des espaces zoologiques. Dans les années 1960 et 1970, les zoos d'Amérique du Nord peuvent autant préconiser une présentation d'espèces de petites ou de moyennes tailles (ceux-ci seront appelés des zoos urbains), une immersion partielle ou complète des spectateur·ices qui partagent désormais le paysage avec les animaux non-humains (comme c'est le cas au Zoo de Seattle), alors que d'autres évolueront vers des parcs safaris, où les animaux observés sont en semi-liberté.

L'époque actuelle de l'Anthropocène a elle aussi des répercussions sur l'histoire des jardins zoologiques. La dégradation des écosystèmes, largement dû à l'activité humaine, pousse certains établissements à la conservation d'espèces menacées d'extinction. Comme le rappelle Elizabeth Kolbert dans son ouvrage *The Sixth Extinction* (2015), l'exploitation massive des ressources naturelles par les êtres humains accélère de manière alarmante la disparition entière d'espèces animales non-humaines. En revanche, de nombreuses recherches en éthique animale démontrent que l'espace zoologique n'est pas nécessairement une réponse adéquate au sauvetage des animaux sauvages menacés d'extinction. La philosophe Clare Palmer préconise différentes solutions, comme la restauration d'habitats ou encore la migration assistée (Palmer 2009; 2021), plutôt que la vie en captivité pour les animaux affectés par les changements climatiques, au moment où les zoos doivent « renegotiate their ethical role, both in terms of promoting conservation and protecting animal welfare » (Palmer et Sandøe 2018, 6). La mission de conservation d'espèces animales adoptée par la majorité des zoos actuels ne se fait pas sans rencontrer de nombreux échecs (Keulartz 2015), que dénoncent le mouvement de défense du droits des animaux.

La recherche que je propose s'oriente autour d'un aspect central de l'histoire des jardins zoologiques : l'évolution de ceux-ci en tant que lieux architecturaux. L'incidence de la Ménagerie de Versailles sur le rapport entre spectatortat, animaux non-humains et espace est importante à cet effet. Matthew Senior établit des liens entre la pensée de Michel Foucault autour du Panoptique de Bentham<sup>18</sup> et une nouvelle façon de regarder, associée à la Ménagerie. Dans son ouvrage *Surveiller et punir*, le philosophe rappelle comment le Panoptique et la Ménagerie partagent cette fascination pour l'observation individuelle, la classification, un intérêt pour un espace organisé de manière analytique (Senior 2019, 28). Pour Foucault, les ressemblances entre la Ménagerie royale de Versailles et le Panoptique sont flagrantes, à une différence près : l'être humain, dans le Panoptique, remplace l'animal non-humain. L'histoire du jardin zoologique débute ainsi par une simple exhibition de collections royales d'animaux non-humains pour passer vers un dispositif spatial qui structure le lieu même.

---

<sup>18</sup> Jeremy Bentham (1748-1832) et son frère Samuel inventent, à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, ce type d'architecture carcérale qui permet l'observation de personnes prisonnières à partir d'une tour centrale. Orientées autour de celle-ci, les cellules individuelles donnent aux détenu-es l'impression d'être constamment surveillé-es. Bentham, dans un autre ordre d'idées, est un des premiers philosophes à avoir interrogé notre rapport aux animaux, avec l'importante : « La question n'est pas : peuvent-ils raisonner, ni peuvent-ils parler, mais peuvent-ils souffrir ? » (Bentham 2017 [1789]).

## 1.2 Le dispositif : de la philosophie à la géographie

Le dispositif comme concept trouve aujourd'hui des échos dans les sciences sociales, et même dans l'art contemporain<sup>19</sup>. C'est d'abord Michel Foucault qui introduit les théories du dispositif en philosophie, particulièrement dans *Surveiller et punir* (1975). Ce concept s'attarde à l'étude des relations entre pouvoir et savoir présentes dans les « discours, institutions, organisations architectoniques, décisions régulatrices, lois, mesures administratives, énoncés scientifiques, propositions philosophiques, morales, philanthropiques » (Foucault et al. 1994, 299).

Dans son analyse des institutions, Foucault révèle comment les différents dispositifs de pouvoir agissent sur les individus. Caractérisé par son hétérogénéité, le dispositif foucauldien pense toujours le pouvoir en lien avec les relations de pouvoir (Panaccio-Letendre 2011, 9) et comment celles-ci s'inscrivent en lien avec les normes sociétales. Fondamentalement rattaché à la surveillance, le dispositif permet de s'attarder à l'assujettissement des individus. Actualisant le concept foucauldien, le philosophe italien Giorgio Agamben appelle « dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben 2014).

Pour lui, le dispositif va au-delà d'un lieu architectural, comme la prison ou l'usine, principaux exemples mis de l'avant par Foucault. Agamben considère en ce sens les ordinateurs, l'écriture et la littérature, les télévisions, comme des dispositifs contrôlant les êtres humains dans la société capitaliste.

Reprenant la pensée foucauldienne autour du dispositif, Lawrence Olivier rappelle comment celui-ci appelle un regroupement entre divers concepts qui ne vont pas nécessairement toujours de soi; ce système hétérogène voit chez Foucault l'apparition d'un dispositif disciplinaire qui

est une multiplicité de processus (mis en œuvre dans des programmes, des lois, des textes philosophiques, scientifiques, des règlements, etc.) d'origine différente, localisés partout

---

<sup>19</sup> Cette question de l'œuvre d'art *en tant que* dispositif a notamment été travaillée par Charlotte Panaccio-Letendre dans son mémoire de maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal (2011).

dans le champ social, jouant différemment selon les exigences conjoncturelles, qui en se recoupant, en convergeant l'un vers l'autre, forment une méthode généralisable : la discipline (Olivier 1988, 93).

Indissociable du pouvoir, la discipline selon Foucault se rattache à un système de surveillance mais aussi à des mécanismes formés de règles et de discours qui se veulent correctifs. Ainsi, les exemples les plus fréquents de dispositifs disciplinaires comme la prison, l'école ou encore l'hôpital, pour Foucault, sont indissociables d'un désir de contrôle et de normalisation<sup>20</sup>.

Le géographe Michel Lussault s'appuie sur le dispositif foucauldien pour théoriser le dispositif spatial. Dans *Renouveler le dialogue*, Lussault en offre une définition concise : « [u]n dispositif spatial est un agencement hybride, matériel et idéal, et mouvant, de formes, de langages, de pratiques, d'imaginaires » (Lussault 1998, 35). Dans le champ de la géographie, le dispositif spatial agit comme un concept clé pour réfléchir aux caractéristiques sociales et politiques d'un espace quelconque.

Marc Dumont, dans un article de la revue *L'Espace Politique*, s'attarde à l'influence foucauldienne dans le développement de la géographie politique française. En revenant sur le travail de Lussault, Dumont remarque que, pour le géographe, le dispositif correspond à bien plus qu'un simple objet doté d'effet (cartes, plans), il est un hybride de matérialité (la ville), et d'idéalité (valeurs, idéologies territoriales) (Dumont 2011, 11). Ce faisant, le dispositif spatial devient dans la discipline géographique un outil conceptuel important qui permet de réfléchir aux tensions entre la matérialité des lieux étudiés et les manifestations de pouvoir.

La reprise du dispositif par les géographes est indispensable à la direction qu'entreprend ma recherche. Si le travail mené par Foucault sur les dispositifs se limite plutôt aux lieux où se déploient des formes évidentes de coercition et de surveillance, la géographie et son rapport intime au territoire permettent d'élargir la définition du concept de dispositif à des lieux autres. Voire, suivant le comparatif de la Ménagerie au Panoptique par Foucault, d'élargir les effets du dispositif aux espèces autres qu'humaines. C'est dans cette optique qu'Estebanez (2010) analyse le jardin

---

<sup>20</sup> Gruen a notamment travaillé la question de normalisation et de conformité imposée aux animaux non-humains dans les milieux zoologiques, sur laquelle je reviendrai plus tard dans ce mémoire.

zoologique : comme un dispositif spatial qui prend un sens du fait de son organisation architecturale, qui régit les rapports interspécies et qui produit un spectacle.

D'emblée, Estebanez soutient que l'architecture du zoo à elle seule est insuffisante pour rattacher ce lieu à la théorie du dispositif. Il écrit : « [u]n zoo, une fois ôté le public, le personnel et les animaux, est essentiellement composé de limites, parfois habillées d'un décor. Pour autant, en l'absence d'acteurs, l'architecture ne produit ni spectacle, ni surveillance : elle perd un sens qui n'existe que dans le contexte culturel dans lequel elle s'inscrit » (Estebanez 2010, 174).

Chez Estebanez, le zoo comme dispositif spatial est un lieu de spectacle qui provoque une rencontre entre des êtres humains et des animaux non-humains, sauvages et exotiques. Le géographe tâche de rappeler que ce n'est pas n'importe quel animal que l'on rencontre au zoo<sup>21</sup>. Par ailleurs, le milieu zoologique est aussi un lieu de pouvoir. Il forme un discours « sur la nature, par le choix et le classement des animaux dans des cages qui sont la face sensible du système taxonomique » (Estebanez 2010, 173) qui oriente aussi notre façon de penser notre propre position humaine face au non-humain et à la nature. Estebanez fait voir comment le contrôle, la surveillance anthropocentrique est assimilée au fonctionnement des zoos occidentaux actuels.

Bien qu'Estebanez s'appuie sur le dispositif spatial pour étudier le milieu zoologique, il ne fait aucune mention claire du rapport de ce lieu au spécisme. Malgré tout, les formes architecturales et les structures de l'espace zoologique imposent aux animaux non-humains sauvages un mode de vie contraire à leur instinct. Celles-ci instaurent également un regard humain qui déforme<sup>22</sup> leur individualité. Prenant en considération ces effets de l'espace zoologique sur les animaux non-humains, il devient crucial de sonder comment l'éthique animale et la philosophie antispéciste réfléchit ce lieu.

---

<sup>21</sup> Il est intéressant de mentionner qu'Estebanez signale comment cette présence des animaux non-humains sauvages au zoo bouscule les frontières entre humanité et animalité. Cette présence d'animaux qui ne sont pas domestiques rend d'autant plus frappante la question éthique qui entoure leur enfermement. En effet, malgré que certains philosophes argumentent que les animaux domestiques vivent une forme de captivité (Palmer 2012; Marino 2018), celle des animaux non domestiques s'avère incontestable (Malamud 1998; Braverman 2012; Gruen 2014).

<sup>22</sup> Sur les questions du regard humain et de son incidence sur notre perception des animaux captifs, voir Acampora 2005; Malamud 2012; Gruen 2014.



### 1.3 L'éthique animale depuis *Animal Liberation* (1975) de Peter Singer

L'éthique animale se préoccupe de la responsabilité morale des êtres humains vis-à-vis des animaux non-humains. Ainsi, elle se penche autant sur la consommation de produits animaliers comme la viande ou l'usage du cuir que sur les différences entre le statut juridique des animaux domestiques et celui des animaux sauvages ou d'élevage. En dialogue avec l'éthique animale, la philosophie antispéciste, elle, s'oppose à la discrimination subie à des êtres sensibles en raison de leur appartenance à une espèce particulière (Giroux 2020).

L'émergence de l'antispécisme et l'éthique animale remonte à la publication d'*Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals* (1975) du philosophe australien Peter Singer. À la suite de cet ouvrage, différentes écoles philosophiques se forment autour de l'exploitation des animaux non-humains. Les thèses utilitaristes, défendues par Singer, se rapportent aux conséquences que génèrent des actions diverses. Se basant sur la sentience – la capacité de ressentir – des animaux non-humains, Singer expose les manières par lesquelles certaines de nos interactions avec eux posent des problèmes moraux. Ses positions utilitaristes qui veulent une maximisation du bien-être collectif, trouvent en revanche que, dans certains cas, il est justifié d'infliger certaines souffrances aux animaux pour le bien du plus grand nombre. Ce sera un point de vue qu'il défend au sujet des expérimentations notamment sur les animaux (Dardenne 2010, 8).

Cette vision de Singer ne fait pas l'unanimité chez ceux qui s'intéressent à l'éthique animale; c'est, entre autres, ce qui entraîne Gary Francione (2012; 2014) à développer une perspective abolitionniste du droit des animaux. Celle-ci se distingue de manière radicale des approches welfaristes qui visent à améliorer le bien-être des animaux non-humains, et milite pour la fin définitive de leur exploitation par les êtres humains. Cette perspective propose de se défaire du statut des animaux comme des commodités ou des propriétés humaines, et présente le véganisme comme seul mode de vie justifiable (Francione 2004).

Parallèlement à ces approches, au fil des ans, l'éthique animale se fortifie : elle se rallie aux notions féministes du *care* (Donovan et Adams 2007; Donovan 2014), préconise de penser les injustices vécues par les animaux en relation avec d'autres (Adams 2010; Taylor 2017; Jenkins, Montford,

et Taylor 2020; Boutet 2021) et évolue même vers une théorie politique (Donaldson et Kymlicka 2011). *Zoopolis* (2011) de Sue Donaldson et Will Kymlicka est un des ouvrages les plus originaux qui propose des manières de repenser notre rapport aux animaux non-humains. Dans leur théorie politique, les deux philosophes proposent d’offrir aux animaux domestiques la citoyenneté, aux animaux sauvages la souveraineté et la résidence aux animaux liminaires<sup>23</sup>. Bien plus qu’une simple façon de resituer les animaux au-delà des simples droits moraux et légaux, Donaldson et Kymlicka « off[rent] des pistes importantes pour tenter de réfléchir aux droits des animaux [...] en termes de droits politiques devant être pris en charge par les institutions démocratiques » (Simoneau-Gilbert 2020, 88).

Dans le domaine des sciences politiques, le milieu zoologique demeure à ce jour peu étudié. En effet, la majorité des analyses du jardin zoologique sur laquelle se fonde le présent mémoire viennent plutôt de la théorie critique et des études animales. Cela dit, les travaux marquants de Randy Malamud ou encore de Ralph Acampora précisent comment la fonction du zoo, son organisation spatiale et son fonctionnement contribuent à faire naître la discrimination dont sont victimes les animaux (Acampora 2005, 85). Malamud, quant à lui, synthétise bien comment l’éthique animale, qui se soucie particulièrement des effets de la captivité, peut facilement être mise en relation avec l’exceptionnalisme humain et la croyance que l’être humain possède des droits sur les autres espèces (Malamud 2017, 400). Mon mémoire de maîtrise se rapporte à cette intention d’imbriquer entre elles l’éthique et d’autres disciplines, comme la culture visuelle et les *Critical Animal Studies*<sup>24</sup>.

Avant d’aborder comment l’antispécisme et l’éthique animale conçoivent l’espace zoologique, il convient de rappeler que celui-ci demeure un lieu associé au divertissement. Or, l’éthique animale se préoccupe grandement des implications éthiques de l’inscription des animaux non-humains dans

---

<sup>23</sup> Donaldson et Kymlicka entendent par animaux liminaires ceux qui ne sont pas tout à fait sauvages ni domestiqués, avec qui l’être humain partage un même espace. Je pense par exemple aux écureuils, pigeons, rats, etc. qui vivent en liberté dans un espace urbain comme celui de Montréal.

<sup>24</sup> Les études animales critiques remettent en question les dynamiques qui régissent le rapport spéciste que la société entretient avec les animaux non-humains. Elles se distinguent des études animales de par leur engagement politique et leur plaidoyer pour une libération des animaux et une déconstruction des binaires humain/non-humain et nature/culture, notamment.

les industries du divertissement. L'antispécisme est, par exemple, opposé aux courses de chevaux, à la présence d'animaux dans les cirques et, somme toute, aux milieux zoologiques.

### 1.3.1 Les animaux non-humains et le divertissement

L'exploitation animale à des fins de divertissement pose de nombreux problèmes éthiques aux personnes défendant le droit des animaux non-humains. Ces formes de divertissement sont multiples : elles comprennent les zoos et les cirques, mais aussi les spectacles canins ou encore l'utilisation d'animaux vivants au cinéma et dans le sport.

Le sport peut non seulement faire référence à l'équitation ou encore aux rodéos, mais aussi à la chasse effectuée comme activité récréative. S.P. Morris démontre dans *The Ethics of Interspecies Sports* comment certaines pratiques sportives nuisent aux animaux non-humains, même au-delà de la mort rapide qu'elle perpétue, « in light of the “stress, fear, and forced alteration in behavior” that it causes » (Kawall cité par Morris 2013, 136). Morris renchérit en faisant valoir que les organisations derrière les rodéos ou les courses de chevaux ou de chiens marginalisent et maltraitent les animaux moins performants (Morris 2013, 137). Pour étoffer son argumentaire, l'auteur se fie au point de vue de Tom Regan, qui considère les animaux sentients comme des sujets-d'une-vie dotés d'une conscience et d'une expérience du plaisir et de la douleur. Théoricien majeur de l'éthique animale, Regan est connu pour son ouvrage phare *The Case for Animal Rights* (1983) dans lequel il défend que les animaux ont une valeur intrinsèque au même titre que les humains. Au sujet de la présence d'animaux non-humains dans le domaine du sport, il défend que l'on ne doive pas entraîner de la souffrance aux animaux, mais son raisonnement soutient que, dans certains cas, les sports interespèces sont justifiables moralement, s'ils bénéficient autant à l'être humain qu'à l'animal. Cependant, dans la pratique, la littérature<sup>25</sup> démontre largement que les animaux souffrent davantage qu'ils ne bénéficient de participer aux activités récréatives humaines ou d'être carrément des sources de divertissement.

---

<sup>25</sup> S.P. Morris cite Maurice L. Wade dans *Sports and Speciesism* (1996) concernant cette idée d'un sport interespèce qui ne viole pas les droits des animaux comme étant logiquement possible mais impossible dans la pratique (Morris 2013).

La chercheuse montréalaise Valéry Giroux renchérit au sujet des chevaux de course dans *Contre l'exploitation animale* (2017). Elle y relate comment la compétition de haut niveau force les animaux à un entraînement « très poussé et sophistiqué » (Giroux 2017, 365) qui doit se faire dès un jeune âge, provoquent d'importantes déficiences au développement de leur squelette et de leur musculature (Giroux 2017). Giroux fait aussi remarquer que lorsque les réactions des chevaux nuisent au déroulement des courses ou encore au processus d'entraînement, les animaux sont envoyés à l'abattoir. Mettant de l'avant des statistiques recensées par People for the Ethical Treatment of Animals (PETA), la philosophe rappelle comment la relation interspèce entre le cheval de course et la personne cavalière ne fait jamais abstraction de l'aspect commercial qui force le travail des chevaux, parfois dans des mauvaises conditions (Giroux 2017).

Dans le même ouvrage, Giroux rappelle que certaines races d'animaux de compagnie gagnent en popularité suite au succès de certains films, pour qu'ensuite l'on s'en départisse rapidement (Giroux 2017). Référençant un article de Rachel Abramowitz, elle poursuit au sujet des animaux non-humains dans l'industrie du spectacle : on demande aux animaux d'effectuer des « postures ou des comportements risqués, ce qui conduit parfois à des blessures graves » (Giroux 2017, 358). La philosophe atteste aussi que la formule voulant qu'aucun animal n'ait souffert durant la durée d'un tournage ne s'avère « pas toujours fiable » (Giroux 2017, 358), idée reprise par François Carignan dans son mémoire de maîtrise, « Le spectacle des animaux : la création d'un film de remploi critiquant l'exploitation animale à des fins de divertissement » (2023). Au sujet de cet avis apparu durant les années quarante, Carignan est aussi d'accord qu'il semble que, encore aujourd'hui, des animaux souffrent et périssent d'être exploités par l'industrie du cinéma : « [v]ingt-sept animaux (dont plusieurs chevaux) auraient péri par suite de mauvais traitements subis durant le tournage en 2012 du film *The Hobbit : An Unexpected Journey* de Peter Jackson » (Carignan 2023, 9).

### 1.3.2 Les animaux non-humains vivants et les représentations de l'espace zoologique dans l'art actuel

Au même titre que le cinéma, les arts visuels offrent au spectateur un espace de réflexion, d'introspection, invite parfois celui-ci à interroger, remettre en question. Toutefois, il reste que les arts visuels, en phase avec les considérations éthiques qui préoccupent mon mémoire, peuvent être

observés avec un regard similaire que celui que j'ai porté envers certaines œuvres cinématographiques. En effet, dans le domaine de l'art actuel, nombreuses sont les œuvres dans lesquelles ont été présentés des animaux vivants et celles où des animaux ont été tués au nom de l'art. Je tâcherai ici d'en montrer que quelques exemples. Il s'agit des artistes Guillermo Vargas et Marco Evaristi, qui ont commis des actes particulièrement cruels envers des animaux, dénoncés par les défenseuses de la cause animale autant que des historien·nes de l'art. Je m'arrête sur les œuvres de ces deux artistes ayant eu une influence majeure dans l'articulation d'une considération plus marquée pour la sensibilité des animaux et leur place au sein du champ des arts visuels. À l'inverse, le travail d'artistes comme Britta Jaschinski, le collectif NEOZOO ou Anette Rose témoigne d'une empathie pour la condition animale dans la société spéciste et remet en question l'anthropocentrisme qui la caractérise.

Guillermo Vargas, en 2007, avec l'œuvre *Eres Lo Que Lees* semait la controverse lorsqu'il exposait un chien attaché à un mur de la Galería Códice, de Managua, que l'artiste privait de nourriture tous les jours, durant les heures d'ouverture de la galerie. Sur un autre mur de la galerie, les mots *Eres Lo Que Lees* (« Tu es ce que tu lis ») étaient écrits utilisant de la nourriture pour chien (Coleman et al. 2021, 6). Il n'est pas difficile d'imaginer que l'œuvre fut durement critiquée, autant par le public que par les personnes venant à la défense des animaux. Bien souvent, les œuvres qui contiennent ou engendrent la mort des animaux non-humains mettent en évidence la schizophrénie morale, théorisée par Gary Francione dans *Animals—Property or Persons ?* (2014), dont l'être humain souffre à l'égard de l'animal. La réponse des artistes à la mort animale perpétrée passe notamment par la défense de la liberté d'expression, l'autonomie de l'art, mais met de l'avant aussi les failles des êtres humains et, dans certains cas, l'hypocrisie avec laquelle est accueillie certains travaux artistiques qui font souffrir les animaux, au même moment où, sous silence, des milliers d'animaux meurent et sont exploités tous les jours au nom du spécisme.

C'est notamment le cas de l'installation *Helena*, de l'artiste chilien Marco Evaristi, créée en 2000 et présentée pour la première fois au musée Tapholt de Kolding, au Danemark. Dans cette œuvre, le spectateur se retrouve devant une série de mélangeurs remplis d'eau et de poissons rouges, tous branchés à des prises électriques. Il ne tient donc plus qu'au public de décider le sort de l'installation : ne rien faire, appuyer sur le bouton qui enclencherait le mélangeur et tuerait cruellement les

poissons, ou bien observer les autres spectateur·ices (Posthuma-Coelho 2017). Devant la réponse défavorable face à cette installation<sup>26</sup> (Jeangène Vilmer 2009, 42; Aloï 2010, 65), qui engage directement les gens qui s’y confrontent, l’artiste dénonce le caractère hypocrite de certaines interventions faites à l’œuvre (Zammit-Lucia 2017). Pour Evaristti, ceux qui se choquent devant son œuvre sans avoir un réel engagement dans la cause animale devraient s’intéresser aux nombreux autres problèmes éthiques du monde, qui, dans l’opinion de l’artiste, sont beaucoup plus importants (Frank et H-Animal Readers 2008, 32). Suivant la philosophie antispéciste, qui proscrit toute souffrance faite à un être sentient, les œuvres d’Evaristti et de Vargas posent un grand problème éthique.

Au contraire, la pratique du collectif NEOZOON, basé à Berlin et Paris, présente une réutilisation judicieuse des traces du spécisme laissé sur les réseaux sociaux et sur l’Internet pour venir le dénoncer. Le travail d’art vidéo de ces artistes se lie à la pratique de réemploi d’images (*found-footage*) pour interroger le caractère spéciste avec lequel sont traités certains animaux, particulièrement des animaux domestiques, filmés par leurs propriétaires pour ensuite être mis en ligne sur des plateformes comme Vimeo ou YouTube (« NEOZOON », s. d.; « NEOZOON Collective », s. d.). Ainsi, les œuvres comme *My Bby 8l3w* (2014) ou encore *Good Boy – Bad Boy* (2011), disponibles en ligne sur le site Web du collectif, regorgent d’extraits d’archives tirées du Web qui mettent en lumière les rapports parfois tendus, parfois symbiotiques, mais certainement ambiguës et contradictoires qui lient les êtres humains aux animaux. D’autres œuvres, comme *Big Game* (2013) ou *Buck Fever* (2012) questionnent la souffrance occasionnée par la chasse récréative, de même que le statut de trophée que confère la mort qui en résulte.

Parallèlement à ce travail, NEOZOON entretient aussi un rapport avec une pratique *in situ*, comme le laisse voir l’installation *Das Manteltier* (2010) s’étant déroulée au zoo de Münster. Cette œuvre, qui se rapproche de la série dont ce mémoire fait l’objet, explore aussi les stéréotypies animales et l’espace zoologique. *Das Manteltier* disposait au sein d’un enclos des reproductions mécaniques des primates supposés habiter l’espace. Les animaux mécaniques, conçus à partir de manteaux de fourrures recyclés, se caractérisaient par leurs mouvements lents et répétitifs, faisant écho aux

---

<sup>26</sup> Marco Evaristti a par ailleurs été accusé de cruauté animale suite à l’exposition d’*Helena* en 2000, mais aussi « more than one time and in more than one country » (Aloï 2010, 65). En 2006, *Helena* est présentée en Autriche, avant qu’elle ne soit détruite par des intrus, le soir du vernissage (Frank et H-Animal Readers 2008, 31).

mouvements stéréotypés qui ponctuent le quotidien des animaux captifs, de même qu'à une des études de cas de ce mémoire, soit *À perpétuité*. Ces animaux mécaniques, vraisemblablement des doublures, visent à exacerber les effets de la captivité sur les vies animales, en suscitant la curiosité du spectateur.

Les chapitres qui suivent dans ce mémoire contiennent d'autres références à des œuvres qui traitent du milieu zoologique comme dispositif ou encore de la souffrance animale qui se révèle par une étude attentive des espaces dans lesquels les animaux se retrouvent enfermés. Dans le second chapitre, j'aborde brièvement comment les stratégies esthétiques de Payette font écho au travail de la photjournaliste Britta Jaschinski, qui souhaite sensibiliser par sa pratique *in situ* les conditions de vie des animaux sauvages détenus dans différents zoos d'Amérique du Nord et d'Europe. Sans complaisance, les photographies difficiles de Jaschinski documentent les stéréotypes de même que la léthargie des animaux, et la froideur des lieux de conservation du vivant. Tout comme la pratique de Payette, celle de la journaliste s'inscrit tout à fait en phase avec l'esthétique antispéciste mis de l'avant par Van Der Donckt. Le chapitre trois, pour sa part, tisse des liens entre la pratique de Payette et celle d'Anette Rose, qui explore l'effet du dispositif zoologique sur les rapports interspèces, notamment la rencontre teintée de curiosité mais sans réel intérêt ni compréhension de la part des êtres humains. Bien que ce ne soit pas le propos central de son œuvre vidéo *Nest Building*, elle offre un bel exemple de la déception associée à la rencontre interspécifique et des effets pernicioeux du *human gaze*.

### 1.3.3 Le problème que pose le zoo pour l'éthique animale

J'ai mentionné plus haut comment les écrits d'éthique animale portant sur le zoo sont moins nombreux que l'on pourrait le penser. À cet effet, la nature spéciste du zoo trouve difficilement des échos en dehors des milieux qui militent pour le droit des animaux. Elizabeth Tyson, dans le chapitre « Speciesism and Zoos: Shifting the Paradigm, Maintaining the Prejudice » (2018), revenant aux textes fondateurs de Peter Singer (1975) et de Tom Regan (1995), démontre bien comment le milieu zoologique reste marqué par un exceptionnalisme humain et un regard discriminant sur le reste de la nature. Tyson, défenseuse des droits des animaux et chercheuse, de même que directrice de programme chez Born Free USA, organisme à but non lucratif visant à assurer le bon traitement

des animaux sauvages ou vivant en captivité, se consacre au milieu zoologique et à ses impacts sur la vie animale.

Les diverses considérations du zoo dans le travail de Peter Singer, de Tom Regan et de Gary Francione mettent en évidence un conflit sur les positions éthiques que l'antispécisme adopte au sujet de l'espace zoologique. Pour Singer, les zoos peuvent être antispécistes, dans la mesure où ils arrivent à prioriser les intérêts des animaux et à trouver un moyen que leur pensionnaires nous observent (Singer cité par Tyson 2018, 169). Tom Regan, pour sa part, reste réticent à appeler les zoos des institutions largement immorales (Tyson 2018, 170). D'après Tyson, seul le point de vue abolitionniste de Francione n'hésite pas à caractériser les zoos d'institutions spécistes, point de vue adopté par l'autrice. La chercheuse met par ailleurs en évidence comment, contrairement aux personnes qui militent pour le droit des animaux, le grand public considère plutôt le zoo comme une institution bénigne, qui aide à la conservation des espèces, notamment (Tyson 2018, 170). En développant son raisonnement, l'autrice revient sur d'importantes missions que se donne le zoo actuel : la conservation *in et ex situ* et l'éducation environnementale. En passant en revue ces missions, celle-ci se donne comme objectif de résoudre le conflit apparent de la place du zoo au sein de l'éthique animale.

En ce qui concerne les efforts de conservation et de réintroduction des espèces, la spécialiste en droit animal argumente :

[i]n order to support in situ conservation of mountain gorillas, zoos must first generate the resources to do so. In simple terms, they accumulate these resources by holding animals captive and charging people to see them. This creates the first ethical problem. In holding one animal captive in order to support efforts to protect another, the zoo industry appears to have failed to consider the interests of the individual who will spend his or her life in captivity so that the zoo can make enough money to contribute to the conservation program to save gorillas (Tyson 2018, 172).

Ce faisant, Tyson met de l'avant un problème fréquent de la gestion du milieu zoologique : l'oubli de considérer les animaux non-humains comme des individus. Elle renchérit, au sujet des programmes de captivité, en écrivant « [c]aptive breeding programs do nothing to prevent the suffering (or increase the pleasure) of the animals living in natural habitats who are currently in mortal



danger » (Tyson 2018, 174). Cela remet en question le principe selon lequel les animaux en captivité ont une chance de survivre une fois sortis de l'espace zoologique et réintégrés à leur environnement, étant donné qu'ils n'auront pas les mêmes acquis que ceux ayant toujours vécu dans celui-ci (Willis 1999; Tyson 2018, 174; Ramade 2019).

Quant au rôle d'éducation des zoos, Tyson se fie à l'étude menée par Born Free Education UK qui trouve que la majorité des espèces en ce moment maintenues captives au zoo n'appartiennent pas à des espèces dont le milieu naturel est menacé (Tyson 2018, 176). Ce besoin d'être *près* des animaux pour mobiliser la sensibilisation à la conservation des espèces est remis en doute lorsqu'elle écrit :

[T]he vague suggestion that being close to animals will inspire an interest and concern for the natural world is not substantiated by evidence, and even if holding animals captive in zoos were to inspire a widespread and meaningful interest in nature [...] appears to be intangible, or trivial, when balanced against the lifelong captivity of the animals in question (Tyson 2018, 176).

Tyson conclut son texte avec une remarque intéressante qui suggère que l'industrie du zoo, finalement, se présente faussement comme l'antithèse du spécisme (Tyson 2018). Bien au fait des raisons qui motivent l'existence des zoos actuellement, je songe à la dégradation des habitats, à la chasse excessive, aux conflits interspèces, les milieux zoologiques font bien peu pour remédier à la situation. Sans faire abstraction de la question monétaire associée au fonctionnement des zoos, la chercheuse tâche de rappeler que « [t]he multibillion-dollar business that is the zoo industry continues denying animals their freedom for their lifetimes while profiting from their exhibition to the paying public. This appears to position zoos firmly alongside other animal-use industries that seek human gain at the expense of animal interests » (Tyson 2018, 177).

Je me dois de ne pas écarter l'impact désastreux de l'espace zoologique sur les animaux non-humains, abordé brièvement durant l'introduction. Les conséquences de la captivité sont multiples pour le comportement animal. Giroux revient sur celles-ci avec attention dans la section de *Contre l'exploitation animale* qui s'intéresse au zoo. Certains animaux captifs des zoos sont tués pour des

raisons « désolantes » (Giroux 2017, 358), comme le girafon Marius du Zoo de Copenhague<sup>27</sup>, abattu puisqu'il était jugé inutile en raison de son bagage génétique (Bailey et Labonté 2018). De plus, les critères pour opérer un zoo sont, encore à ce jour, « peu contraignants » (Giroux 2017, 362). Une enquête menée dans le cadre du tournage du documentaire *Zoo : une cage dorée* (2021) remet en question certaines des pratiques exercées dans les zoos du Québec, et revient sur la controverse entourant le zoo de Saint-Édouard en Mauricie<sup>28</sup> (Reyburn 52 min). Ce manque de réglementation au niveau des compétences nécessaires afin d'être propriétaire et d'opérer un zoo insinue qu'aucune expérience en éthologie ou en biologie animale est nécessaire pour faire ouvrir un milieu zoologique au public, ou même pour acquérir des animaux sauvages et exotiques (Giroux 2017).

La revue de littérature présentée dans l'introduction de ce mémoire révélait comment les études menées sur la vie en captivité des animaux non-humains suscitent d'importants traumatismes à leur développement et à leur individualité. Le travail important de Jean-Claude Nouët et de H.F. Ellenberger, deux médecins ayant étudié les conditions de vie des animaux non-humains dans les élevages industriels comme dans les jardins zoologiques, faisait état des effets nocifs de la captivité sur le comportement animal. Ellenberger, précédant Matthew Senior, établissait des liens étroits entre les patient·es des hôpitaux psychiatriques et les animaux enfermés dans les cages et les enclos du milieu zoologique. De manière similaire à Elizabeth Tyson, Giroux montre comment les animaux élevés en captivité « deviennent si différents de leurs cousins vivant dans la nature que, même lorsque nous arrivons à ce qu'ils se reproduisent (ce qui peut s'avérer fort difficile), ils ne peuvent être réintroduits dans leur milieu naturel » (Giroux 2017, 363).

Parallèlement aux conséquences psychopathologiques et au rôle du zoo qui n'arrive pas à se sortir de son caractère d'industrie, je me dois d'aborder comment le regard (*gaze*) au zoo est traité en éthique animale. De manière similaire à John Berger qui avait écrit sur le regard interspèce qui déçoit au zoo (1991), Gruen s'attarde à l'effet qu'ont les dispositions spatiales zoologiques sur les

---

<sup>27</sup> D'après la BBC, le Zoo de Copenhague tue environ entre 20 et 30 animaux non-humains par année (Frank et H-Animal Readers 2008, 31). De plus, dans le cas du girafon Marius, la dissection de son corps fut ouverte au public et certaines parties de son corps, nourries aux carnivores du zoo.

<sup>28</sup> La SPCA commence à enquêter sur les pratiques de ce zoo de la Mauricie dès 2018. En 2021, le propriétaire est reconnu coupable d'avoir dénigré le bien-être des animaux maintenus captifs à Saint-Édouard (Marin 2021).

animaux, et leur manière de cadrer la rencontre humain/non-humain. Pour la philosophe et éthicienne, le milieu zoologique prive sans conteste les animaux de leur dignité (Gruen 2016; 2014). Ayant beaucoup travaillé la question de la dignité animale, Gruen montre comment le zoo fait obstacle au libre choix des animaux : le fonctionnement actuel des espaces zoologiques n'offre aucune opportunité aux animaux de se défaire du regard des êtres humains, forçant la relation interspèce à avoir lieu. Selon Gruen, repenser la géographie du milieu zoologique pour accorder des espaces reclus aux animaux qui soient adaptés à leurs espèces pourrait leur redonner leur dignité, advenant qu'un ensemble de conditions soient respectés<sup>29</sup>.

Pour tendre vers un espace qui considère entièrement les intérêts des animaux à ne pas souffrir, Gruen ne voit qu'une possibilité : celle que les milieux zoologiques deviennent des sanctuaires<sup>30</sup>. L'avis de Gruen qui voudrait que tous les animaux sentients bénéficient de poursuivre leurs vies dans des sanctuaires plutôt que dans des jardins zoologiques est entre autres partagé par Patricia Jones, co-fondatrice du sanctuaire Vine, dans le Vermont, de même que par Rob Laidlaw, fondateur de Zoocheck et l'avocate Alanna Devine, qui dénonce le fait que le Québec soit la seule province canadienne qui exclut les animaux sauvages et exotiques de la loi B-3.1<sup>31</sup> – loi qui protège les animaux domestiques au plan législatif. En revenant aux questions éthiques que les espaces zoologiques doivent se poser, Gruen laisse entendre l'importance de remettre en question notre position d'autorité sur les espèces non-humaines. Elle écrit « [r]ecognizing the limits of our own ways of seeing the world and being open to learning how other species see it not only helps to promote their dignity but also has the potential to expand our own ethical perception » (Gruen 2016).

Cette domination de l'être humain se répercute dans l'organisation de l'espace au zoo, qui n'est jamais pensée en fonction des animaux eux-mêmes (Laidlaw interviewé dans Reyburn 52 min). D'autre part, le passage du zoo vers le sanctuaire suggère de mettre fin aux programmes de

---

<sup>29</sup> Toujours d'après Gruen : « [t]he relationship between captors and captives must also change. The relationship would need to be based on fundamental respect and that can be achieved by developing our own empathetic capacities, trying to understand how the animals in our care see the world » (Gruen 2016).

<sup>30</sup> À cet effet, je pense notamment à la loi canadienne qui empêche depuis 2019 de placer des cétacés en captivité (projet de loi S-203). Cette loi est adoptée en raison des études nombreuses qui démontrent leurs besoins très « complexes au niveau physique et psychologique » (Devine interviewée dans Reyburn 52 min).

<sup>31</sup> Cela me semble peu surprenant, étant donné qu'avant 2015, les animaux non-humains, dans le Code civil du Québec étaient classés dans la même catégorie législative que les biens-meubles (Van Der Donckt 2019).

reproduction à des fins de commercialisation et de divertissement et de cesser toute vente d'animaux non-humains. Ces endroits considèrent les intérêts fondamentaux des animaux, et font passer leurs besoins avant ceux de l'industrie du divertissement ou du public.

#### 1.4 Le Biodôme de Montréal : Genèse d'*Espaces sans espèces*

Lieu de conservation du vivant, le Biodôme de Montréal se distingue des espaces zoologiques comme le Zoo de Granby, de celui de Toronto, ou encore de l'Aquarium du Québec. En 1992, le maire de Montréal Jean Doré et le premier ministre du Québec Robert Bourassa inaugurent le Biodôme, « qui n'est ni un zoo, ni un jardin botanique, ni un aquarium, mais un peu de tout cela [...] » (Sabourin 2015). Son histoire est étroitement liée à celle du développement de la ville de Montréal qui s'effectue après l'Exposition universelle de 1967 et les Jeux olympiques de 1976. Abrutant anciennement le Vélodrome de Montréal, le Biodôme est d'abord proposé par Pierre Bourque, directeur du Jardin botanique à l'époque qui deviendra, quelques années, plus tard maire de Montréal. Dès son ouverture en 1992, le Biodôme se veut une innovation de par son aménagement par écosystèmes, encore jamais vu. Cette manière de faire souhaite favoriser une immersion complète du public dans leur visite des lieux qui reproduisent quatre écosystèmes : la forêt tropicale et laurentienne, les pôles Nord et Sud de même que le golfe du Saint-Laurent. En concordance avec les autres Espaces pour la vie de la ville de Montréal, le Biodôme détient une mission première : celle de rappeler notre position dans la nature et les efforts par lesquels nous sommes en pouvoir de contribuer à la préserver.

En 2014, le Biodôme est entièrement repensé pour améliorer l'expérience des personnes qui le fréquentent. Ce lancement de projet qui comprend un concours international d'architecture contraint les responsables du lieu à procéder à la fermeture temporaire du Biodôme en 2018, afin que les travaux de la « Migration du Biodôme » soient effectués, travaux qui sont d'une durée de deux ans. La réfection des lieux veut également permettre l'accueil de nouvelles espèces animales et végétales. En avril, les animaux non-humains pensionnaires du Biodôme de Montréal sont relocalisés dans la région de Montréal et aussi dans certaines institutions ailleurs au Canada et aux États-Unis (La Presse Canadienne 2018). C'est durant la fermeture du Biodôme que Karine Payette

visite ces espaces désormais vides, et amorce la recherche pour sa série installative *Espaces sans espèces*.

L'organisation du Biodôme de Montréal reflète certains changements majeurs qui se font dans le développement des espaces zoologiques après les années 1960. Cette intention d'immerger le spectateur dans la nature se caractérise tel

a lushly planted naturalistic environment that gives visitors the sense they're actually in the animals' habitats. [...] By recreating as many sights and sounds as possible from natural environments, immersion exhibits provide an exciting experience and educate visitors about how animals live in the wild (« What Is an Immersion Exhibit? » 2007).

L'approche par écosystème du Biodôme rend bien compte de cette intention de reproduire avec fidélité et complexité l'habitat naturel des espèces non-humaines qui y résident.

Avant de passer à la genèse des installations de Payette, je souhaite analyser de quelle manière le Biodôme se rapporte au dispositif spatial comme outil conceptuel. En plus d'avoir théorisé le jardin zoologique en tant que dispositif, Estebanez s'est consacré à l'histoire du Biodôme et à ses spécificités.

#### 1.4.1 Le rapport à la nature au Biodôme de Montréal

L'article « Les jardins zoologiques et la ville : Quelle nature pour le Biodôme de Montréal ? » de Estebanez, explore l'ambiguïté de la relation de l'être humain à la nature et par quels moyens la disposition du Biodôme produit une construction d'un paysage national (Estebanez 2006). L'étude que le géographe propose du Biodôme veut plus largement réfléchir au phénomène de la représentation de la nature dans la ville, dans les jardins zoologiques, depuis 1980. Concernant les écosystèmes que le Biodôme présente, Estebanez soutient que ceux-ci offrent aux visiteurs une impression de participation à la nature, un sentiment d'en faire partie.

Cette considération pour l'expérience du spectateur fait nécessairement émerger une déstabilisation du regard que l'humain porte habituellement sur l'animal non-humain. L'organisation spatiale

du Biodôme est surtout faite d'une absence de cages, comme si les animaux des écosystèmes y évoluaient librement. En analysant en détail le Biodôme, Estebanez fait remarquer que le regroupement en écosystèmes agit comme une manière de détourner la captivité dont on accuse les espaces zoologiques, à la lumière de la philosophie antispéciste et de la défense du droit des animaux. Cette tentative de décentrer l'être humain des autres espèces ne se fait pas sans contradictions flagrantes : dans un panneau de présentation du premier écosystème, le géographe note que l'on place côte à côte les « animaux [et les] humains » pourtant, le documentaire télévisuel que l'on visionne tout près rappelle que les humains sont eux aussi des animaux. Selon Estebanez, cette juxtaposition surprenante soutient l'intérêt du Biodôme d'inclure l'être humain aux autres entités de la nature qui se fait tout en portant l'héritage « de toute la pensée occidentale jusqu'à une époque récente [...] » (Estebanez 2006, 717).

Face aux critiques antispécistes des jardins zoologiques, le Biodôme met en place diverses politiques voulant repenser la position de l'animal non-humain au sein des espaces écosystémiques qui s'offrent au public. Comme je l'ai brièvement mentionné antérieurement, les actions qui s'inscrivent en ce sens sont le retrait des cages, des clôtures et des contentions. Pensé d'abord pour le public, le Biodôme met de l'avant une « combinaison d'éléments [...] où [les animaux] sont soignés, nourris et protégés des prédateurs » (Estebanez 2006, 718). Pourtant, certains animaux sont maintenus captifs dans des conditions qui se rapprochent de celles des milieux zoologiques classiques, comme la cage vitrée qui sépare le public des manchots ou le lynx qui se trouve derrière des fils métalliques. Les conditions dans lesquelles se retrouvent ces animaux suscitent des réactions du public, alors que l'enfermement d'autres espèces comme les chauves-souris passe sous silence (Estebanez 2006). Néanmoins, tous les animaux présentés au Biodôme se retrouvent captifs des quatre murs de l'établissement montréalais, pour des motifs de divertissement ou d'éducation (Estebanez 2006).

Le site Internet du Biodôme porte, toujours d'après Estebanez, à confusion : d'un côté, le lieu indique qu'il cherche à se différencier des zoos sur plusieurs points, tout en embrassant la mission première des espaces zoologiques actuels, soit celle de la conservation et la préservation des espèces. Le Biodôme possède d'ailleurs une accréditation de l'AZA (American Zoo and Aquarium Association) qui appuie l'institution et son respect de certaines normes de qualité. Comme le

remarque le géographe, la sauvegarde des animaux implique nécessairement des choix spécistes : les efforts de conservation génèrent une hiérarchie entre les différentes espèces non-humaines. Les motivations derrière les choix des espèces conservées sont largement anthropocentriques (Malamud 2017), et le Biodôme n'y fait pas exception<sup>32</sup>.

En menant son étude du Biodôme de Montréal, Estebanez a effectué une série d'entretiens qui voulaient considérer la perception du public. Préconisant un élan vers l'éducation et la sensibilisation, le Biodôme n'arrive toutefois pas, à la lumière des entretiens, à retenir l'attention des visiteur·euses à son aspect éducatif. De toutes les personnes interviewées, « seulement 10% d'entre [elles] lisent » les panneaux (Estebanez 2006, 719), et ce qui retient l'attention du spectateur demeure, essentiellement, les animaux non-humains. La végétation, quant à elle, reste un simple décor (Estebanez 2006). Suivant ces résultats, le géographe se demande : si la motivation première du public est celle d'observer les animaux, comment l'expérience de visite au Biodôme se distingue-t-elle de celle de d'autres espaces zoologiques plus conventionnels ? Le désir de se retrouver dans la « vraie » nature constitue, pour Estebanez, une importante partie de la réponse à cette question. La situation géographique du Biodôme dans la ville de Montréal propose aux citoyen·nes de s'évader dans un espace hors du temps, hors de la métropole, où la nature est construite pour émerveiller, surprendre.

Manifestement complexe, l'organisation de l'espace au Biodôme est essentielle. Voulant rendre « présent ce qui est absent » (Estebanez 2006, 720), il cherche à reproduire avec réalisme des endroits géographiques comme le fleuve Saint-Laurent. Cependant, le Biodôme reste surtout un espace hybride où l'expérience du microvoyage (Estebanez 2006) entre en confrontation avec des représentations matérielles faites d'acier inoxydable et des rappels que c'est un lieu situé en zone urbaine (les signes de sortie, les seuils entre les écosystèmes). La proposition de microvoyage se confronte à la mission éducative, particulièrement à l'époque anthropocénique où la disparition d'espèces non-humaines devient criante (Ramade 2019). La tension entre les deux révèle un malaise dans lequel se trouve l'institution et le public : alors que la dégradation des écosystèmes que le Biodôme s'efforce de recréer est largement dûe à l'activité humaine, l'aspect éducatif qui veut

---

<sup>32</sup> En 2006, au moment où Estebanez réalise son étude du Biodôme de Montréal, seulement sept des 250 espèces conservées sont menacées d'extinction.

sensibiliser à la préservation d'environnements différents entre en contradiction avec les raisons pour lesquelles certaines personnes font le choix de visiter des milieux comme les zoos ou les aquariums.

La rencontre interspèce demeure, pour le spectateur, le point culminant de leur visite de l'espace zoologique. La « recherche de l'interaction et du contact » (Estebanez 2006, 722) se voit par les résultats de terrain obtenus par Estebanez. Durant sa visite de l'institution, il remarque que les animaux actifs sont préférés à ceux endormis ou qui se cachent. Les choix qui orientent la manière de présenter les animaux et, dans leur milieu naturel, l'environnement qui serait le leur, propose au public de faire de leur visite au Biodôme une expérience. Cet aspect expérientiel est rattaché à l'établissement depuis toujours, de sorte que le sentiment d'immersion demeure une spécificité du Biodôme de Montréal, même depuis sa réouverture (« Espace pour la vie annonce la grande réouverture du Biodôme de Montréal » 2020).

L'immersion au Biodôme passe aussi par une série de représentations picturales de paysages canadiens. Les belvédères présents dans les écosystèmes produisent des vues sur des constructions de la nature qui ne sont pas sans rappeler les peintures du groupe des Sept. Ces représentations contiennent des forêts, des montagnes, des cours d'eau qui reconstituent une sorte d'effet de paysage générique (Meining et Jackson cité par Estebanez 2006) pour donner un effet d'une nature inaltéré, sublime et libre. Ces illustrations de la nature rappellent les dioramas longtemps associés aux espaces zoologiques, où les animaux sauvages sont exotisés et renfermés dans des reconstitutions idéales d'une nature inexploité par l'humain (Wonders 2003; Estebanez 2008).

Au courant de son étude menée sur le terrain, durant la réfection du Biodôme, Karine Payette s'est confrontée à la mécanique du lieu (Ramade 2019), où le vivant non-humain oscille entre spectacle et antispectacle. Cet examen minutieux de l'établissement laisse à voir de quelles manières les lieux de conservation du vivant renferment une inhérente supériorité de l'être humain (Malamud 2017). La tension entre absence et présence dans *Espaces sans espèces* se révèle être un moyen de considérer le jardin zoologique comme un lieu qui affecte les espèces animales et qui espère sauvegarder la supériorité que le spécisme confère aux êtres humains.



#### 1.4.2 Contexte de création de la série *Espaces sans espèces*

Dans un chapitre de la monographie *Point de bascule* (2019), Van Der Donckt revient sur l'évolution du rapport à l'espace propre à l'œuvre de Payette, et aux questions d'habiter celui-ci. L'installation cinétique *À perpétuité* (2018) s'avère être la première installation majeure de l'artiste à réfléchir à la condition captive des animaux non-humains logeant dans les jardins zoologiques. En entrevue avec le journaliste Éric Clément, à l'occasion du lancement de l'exposition *Espaces sans espèces* présentée à la Maison des arts de Laval en 2019, celui-ci questionne Payette sur le contexte de création de sa série installative. L'artiste cite son expérience au zoo de Berlin<sup>33</sup>, où elle « a été intriguée par un éléphant qui faisait sans cesse le même mouvement avec ses pattes, comme s'il était attaché à une chaîne. Le malaise qu'elle a ressenti l'a poussée à entreprendre une recherche sur les animaux en captivité (Clément 2019). L'éléphant rencontré par Payette, j'y reviendrai dans le deuxième chapitre, était en plein épisode de psychose animale.

À partir de cette expérience, les recherches menées sur le terrain par l'artiste se poursuivent avec la visite du Biodôme de Montréal, faite au printemps 2018. Revenant sur son étude des lieux, Payette offre ses impressions au journaliste de *La Presse* : « [j]'ai constaté le côté réaliste qu'on tente de créer pour ces animaux et le côté complètement faux » (Payette citée par Clément 2019).

D'après ces observations naît *Espaces sans espèces*, qui se trouve à être le prolongement de la pratique de l'artiste qui s'attarde au rapport du vivant à son environnement. Retraçant la démarche de Payette, les textes de *Point de bascule* sont accompagnés des épreuves qu'elle a prises, témoins des recherches menées sur le terrain. Ces photographies proviennent du jardin zoologique de Berlin, du Zoo de Granby, ainsi que du Biodôme de Montréal (Philippon, Ramade, et Van Der Donckt 2019). À travers celles-ci, on retrouve des animaux non-humains pris derrière des cages, des espaces vides qui laissent à voir des éclairages au néon, des prises électriques, des fausses roches, etc. Résonnant avec la configuration de l'espace dans les milieux zoologiques, les *Espaces sans*

---

<sup>33</sup> Le Jardin zoologique de Berlin est évoqué par Violette Pouillard dans *Histoire des zoos par les animaux* (2019) surtout en raison de son traitement des animaux non-humains. Au cours de ses quelques deux cents ans d'histoire, ce zoo a connu certaines controverses ayant fait sourciller les défenseur·euses des droits des animaux. Dans le second chapitre de ce mémoire, je reviendrai sur les conditions dans lesquelles sont gardés captifs les animaux de cet endroit.

*espèces* présentés à la Maison des arts de Laval contiennent des aspects formels qui empêchent au spectateur d'oublier que ceux-ci représentent et incarnent le zoo : la volière d'*Espaces sans espèces I* est dotée d'un grillage, le koala d'*Espaces sans espèces II* est piégé dans une clôture métallique, le reptile d'*Espaces sans espèces VII* se trouve dans une vitrine. Ces espaces où l'artiste cherche à mettre en évidence la condition captive des animaux oriente le développement du second chapitre de ce mémoire. En effet, les photographies prises au Jardin zoologique de Berlin et au Zoo de Granby font état de l'habitat dans lequel évoluent certaines espèces animales, alors que le Biodôme, vide au moment de l'étude, met en lumière la plasticité dans laquelle les animaux non-humains résident. Cet aspect du milieu zoologique, que l'absence<sup>34</sup> des animaux rend incontestable, je l'examine dans le troisième chapitre.

Absents ou présents, les animaux non-humains d'*Espaces sans espèces* sont « à part », comme c'est le cas dans la société spéciste (Giroux interviewée dans Reyburn 52 min). Lorsqu'on retrouve des traces ou des indices du vivant, les *Espaces* questionnent notre légitimité à contraindre d'autres espèces vivantes à une vie en captivité. Si l'on se retrouve devant les *Espaces* vides, on se demande pour qui vraiment organise-t-on l'espace du zoo : pour les animaux ou pour les êtres humains ? Le désir spéciste de reproduire la nature se révèle comme un moyen de réaffirmer notre contrôle de l'environnement que l'on impose à des êtres sensibles, en l'occurrence les animaux non-humains pensionnaires des espaces zoologiques.

---

<sup>34</sup> Je crois qu'il n'est pas exagéré de soutenir qu'en présence des animaux, ce qui est invraisemblable quant à l'environnement de l'espace zoologique attire moins l'attention.

## CHAPITRE II

### DEVENIR-MACHINES, DEVENIR-OBJETS : LES EFFETS DE LA CAPTIVITÉ DANS *ESPACES SANS ESPÈCES*

Ce chapitre débute par une esquisse du concept de captivité tel qu'il est abordé en éthique animale. La captivité impacte de manière non-réversible le comportement animal, notamment par le développement de stéréotypies. Analysant de près deux œuvres de Karine Payette, *Espaces sans espèces II* et *À perpétuité*, j'expose comment l'artiste remet en question les espaces zoologiques de par une étude des effets de ceux-ci sur les animaux non-humains. Dans les deux cas, les œuvres interrogent l'objectivation des animaux et présentent les effets néfastes qu'a le zoo sur leur développement.

#### 2.1 Autour de la notion de captivité

La captivité se définit comme un état dans lequel une personne se trouve emprisonnée, par exemple dans un contexte de guerre ou encore si elle est internée ou incarcérée. Chez les animaux non-humains, la captivité renvoie souvent à la condition des animaux sauvages qui sont confinés, comme c'est le cas des animaux des espaces zoologiques. Ceci dit, certain·es auteur·ices étendent cette notion aux animaux domestiques et d'élevage.

L'ouvrage *The Ethics of Captivity* (2014), édité par Gruen, aborde assez bien les différentes situations de captivité imposées à la majorité des animaux non-humains desquels l'humain est proche, d'une manière ou d'une autre. Autour de la question du bien-être animal, notamment celui des chats domestiques, Palmer et Peter Sandøe argumentent que, dans certains cas, le confinement est bénéfique pour les chats et les êtres humains qui en sont propriétaires, après une analyse des intérêts<sup>35</sup> des deux groupes. Le confinement empêche les chats, entre autres, de faire face au danger

---

<sup>35</sup> En droit animal, la revendication de droits se fait notamment à la lumière d'une étude des besoins et des intérêts spécifiques à certaines espèces, basées sur leur développement cognitif et leur capacité à souffrir. L'étude des intérêts des espèces non-humaines se base sur l'égalité de considération des intérêts, historiquement utilitariste. Cette théorie du droit animal est encore largement incomprise, notamment puisque plusieurs personnes septiques ou opposées à l'antispécisme y voient une tentative d'octroyer aux animaux les mêmes droits qu'aux humains. Certains droits demeurent bien sûr proprement humains, comme le droit de vote ou le droit de l'accès à la propriété.

des voitures et du trafic routier ou de contracter diverses maladies infectieuses (Sandøe et Palmer 2014), mais il prive aussi ces animaux d'un environnement riche et stimulant. L'approche des auteur·ices de *Zoopolis*, Sue Donaldson et Will Kymlicka, qui vise à accorder des droits spécifiques aux animaux domestiques avec lesquels l'être humain partage son quotidien, offre à ceux-ci un droit à la mobilité. Les deux expert·es en droit animal rappellent toutefois que ces félins demeurent des prédateurs et qu'une vie en captivité peut les contraindre à leur liberté de chasser; ces félins prédateurs peuvent faire souffrir d'autres animaux qui vivent dans la nature, comme des souris ou des oiseaux (Donaldson et Kymlicka 2011). En ce qui a trait aux relations entre les êtres humains et les animaux domestiques, iels militent pour une « mutually beneficial symbiosis » (Donaldson et Kymlicka 2011, 89). Dans des cas comme ceux-ci, une approche large<sup>36</sup> au droit animal devrait garder en tête la possibilité que ces animaux en fassent souffrir d'autres, et ainsi privilégier le confinement comme mode de vie principal. Qu'importe, les approches en éthique et en droit animal s'entendent pour dire que les humains qui entrent en relation avec des animaux domestiqués ne doivent jamais perdre de vue les intérêts propres, les préférences et les désirs de leurs animaux de compagnie<sup>37</sup>.

La captivité est un sort qui touche aussi les animaux de laboratoire et ceux utilisés pour l'élevage industriel. Aux États-Unis, en recherche biomédicale, les lapins sont encore à ce jour les animaux les plus largement utilisés (DeMello 2014). Ils sont contraints a de toutes petites cages et vivent isolés de leurs semblables. Les cages empêchent également ces êtres de présenter des comportements normaux propres à leur espèce (DeMello 2014). Souffrant d'un manque de contact avec d'autres lapins de même qu'une expérience traumatisante issue de la rencontre avec l'être humain, les lapins provenant de laboratoires qui terminent leur existence dans des sanctuaires ont des manques autant physiques que psychologiques (DeMello 2014). Les animaux d'élevage, quant à eux, souffrent d'une commodification inévitable qui, dans la société spéciste, entraîne l'être humain à les exploiter sans considération pour leur sensibilité (Giroux 2020). L'abattoir de l'élevage

---

<sup>36</sup> L'approche abolitionniste défendue par Francione prône la fin de tous rapports avec les animaux non-humains, incluant les animaux domestiques. Cette position sous-entend leur extinction éventuelle, puisque leur domestication les a rendus dépendants à l'être humain. Ce n'est toutefois pas dans une perspective abolitionniste que Kymlicka et Donaldson abondent, car admettre que la domestication est un processus reprochable ne veut pas pour autant dire que le résultat qui en découle l'est également. De manière similaire à Sunaura Taylor (2017), les auteur·ices de *Zoopolis* soutiennent que l'interdépendance entre les humains et les animaux de compagnie contribue à la création de communautés interspécifiques.

<sup>37</sup> Ainsi, reconnaître leur individualité.

industriel se lit pratiquement comme un lieu où les dynamiques de pouvoir rappellent le Panoptique de Bentham (Gordon 2022), que j'ai abordé dans le premier chapitre. Celui-ci fait état de l'impact de cet endroit sur la corporalité des sujets. Reprenant l'approche biopolitique<sup>38</sup> de Foucault, la thèse de Taylor Gordon, portant sur les théories foucaaldiennes appliquées à la question animale, argumente que l'abattoir rend possible une violence et une surveillance qui s'organisent au sein d'un espace architectural spécialement conçu pour agir au détriment des animaux eux-mêmes. Effectivement, les pratiques nord-américaines d'élevage industriel ont des répercussions sur le corps des animaux non-humains, devenus dociles, analysables et manipulables (Foucault 2014). Dans les fermes laitières, notamment, les conséquences de la vie en captivité sur les vaches et leurs portées font écho à celles vécues par les animaux sauvages maintenus dans les milieux zoologiques (Gordon 2022).

La captivité est un état psychologique qui engendre un ennui persistant à l'individu qui en souffre, de même qu'une dépendance extrême et une anxiété continue (Marino 2018). Pour les animaux d'élevage ou ceux de laboratoire, le processus de domestication est déclenché dans le but précis de causer une mort rapide de même qu'une grande souffrance. Ces animaux voient leur vie être écourtée et uniquement organisée en fonction des intérêts humains. Malgré le fait que la vie des animaux sauvages maintenus captifs ne leur soit pas nécessairement dérobée<sup>39</sup>, elle est certainement organisée autour de la nature du fonctionnement même des lieux où ils évoluent, comme les zoos.

Lorsqu'il s'agit d'animaux non-humains, le dilemme de la captivité reste, d'après Gruen (2014), difficile à résoudre. Les animaux captifs souffrent aux plans sociaux et psychologiques de cette condition. L'état de captivité brime certaines de leurs libertés individuelles et empêche leur plein

---

<sup>38</sup> Le biopolitique chez Foucault fait allusion aux formes de pouvoir axées sur le contrôle des individus, plutôt que d'un contrôle des territoires. Il est indispensable à l'étude de la gouvernance de ceux-ci, à leur place au sein de l'institution disciplinaire. Le néologisme lit entre eux les stratagèmes politiques, les outils de contrôle du rapport pouvoir/savoir et les pratiques institutionnelles ou gouvernementales (Blais 2019). Dans le champ des études animales critiques, Dinesh Wadiwel réfléchit aux liens entre le biopolitique et la question animale et aux dynamiques interspécies, sans jamais perdre de vue les relations de pouvoir, qui agissent sur la vie biologique des animaux. Dans le contexte de l'agriculture animale, par exemple, Wadiwel fait mention des corps modifiés biologiquement afin de rencontrer des standards visant à assurer le plaisir gustatif des êtres humains consommant de la viande (Wadiwel 2018, 87).

<sup>39</sup> J'entends ici dérobée comme écourtée par la mort. La vie des animaux gardés au zoo leur est par contre d'une certaine manière dérobée, puisqu'elle n'a rien à voir avec une vie vécue à l'extérieur de tels espaces.

développement. Il est tout de même impossible de simplement les renvoyer dans la nature puisque ce retour ne se ferait pas sans une grande souffrance et une mort probable (Gruen 2011). Minimiser la souffrance physique et psychologique des animaux captifs est, selon Gruen, primordiale pour contribuer à l'amélioration du bien-être animal. Devant de tels exigences, qui soutiennent d'ailleurs une perception des animaux comme des individus sentients, les zoos seraient forcés de fermer, de devenir des sanctuaires ou bien de changer fondamentalement leurs modes de fonctionnement.

L'objectivation des animaux non-humains dans le contexte de la captivité zoologique est inévitable (Estebanez 2014). Le simple fait de garder des animaux sauvages captifs sous-entend que l'être humain se place à part du reste de la nature (Acampora 2005; Bailey 2013; Malamud 2017). Comme le remarque Marino, s'intéresser à la captivité animale nous force à se pencher sur ceux-ci *en tant* qu'individus de même qu'à notre propre position de pouvoir que l'on s'arroge dans l'acte de *garder* captif (Marino 2018). Remettant en question la captivité, le professeur et philosophe Ralph Acampora étudie les effets du jardin zoologique comme dispositif sur les animaux : l'organisation actuelle de nombreuses institutions zoologiques souhaite distraire le public comme les animaux de l'état réel dans lequel ils se trouvent : un état d'incarcération (Acampora 2005). Cet état auquel les animaux sont contraints à des effets néfastes sur leur développement et impacte leurs interactions avec le public humain.

## 2.2 Les conséquences de la captivité chez les animaux sauvages

Il est impossible pour un animal du zoo et son alter-ego sauvage de se comporter de la même manière. Les chercheur·euses en éthique animale entendent le plein épanouissement des animaux non-humains lorsque ceux-ci exercent des comportements caractéristiques à leur espèce. Or, cette liberté d'action est incompatible avec la vie en captivité dans les jardins zoologiques (Gruen 2016). Malgré des soins vétérinaires de qualité ou encore une inventivité exceptionnelle de la part des institutions en ce qui concerne la stimulation de leurs pensionnaires, plus souvent qu'autrement, la captivité entre en confrontation avec l'idée d'animaux qui s'épanouissent (Ramade 2019).

Les animaux qui souffrent le plus de la captivité sont souvent socialement et cognitivement complexes. Ils sont conscients de leur propre existence, ont le besoin de se retrouver dans des espaces qui favorisent l'interaction avec d'autres membres de leur espèce et se rendent même compte des effets du zoo sur leur développement (Gruen 2011; Keulartz 2015). La vie en captivité s'accompagne d'un important déconditionnement physique. Celui-ci se manifeste par des problèmes musculosquelettiques et psychologiques associés à la léthargie obligée par l'organisation de l'espace. Chez les cétacés, Marino explique que les orques sont habitués à se déplacer sur de très longues distances et à plonger à de vastes profondeurs, et qu'un mode de vie inactif engendre l'effondrement de la nageoire dorsale chez près de cent pourcent des orques mâles (Marino 2018). Le mode de vie sédentaire associé au fonctionnement du zoo affecte aussi le développement physique d'autres espèces, causant des conditions cardiaques chez les primates. Le comportement locomoteur des chimpanzés, gorilles, orangs-outans et bonobos est également affecté par la vie en captivité (Casado et al. 2021). La survie des éléphants contraints à une vie en captivité est compromise, notamment en raison de leur réponse face au stress et à la solitude qu'impose souvent le zoo (Clubb et al. 2008).

La présence de comportements stéréotypés est inévitable pour les animaux contraints à la captivité. Le confinement et le manque d'espace sont deux raisons principales derrière l'apparition de stéréotypies animales, comme faire les cent pas, le balancement du corps de même que des mouvements répétitifs. Des cas d'automutilation sont aussi rapportés chez certaines espèces animales (Laidlaw interviewé dans Reyburn, 52 min), et chez les orques, des actes de violences inhabituels perpétrés sur d'autres membres de leur espèce et même sur des humains sont répertoriés en captivité, mais inexistantes lorsque ceux-ci se retrouvent dans leur milieu naturel (Marino 2018).

L'organisation de l'espace zoologique met les animaux non-humains inévitablement « on display » (Malamud 2017). L'expérience humaine de regarder les animaux au zoo est imprégnée du *human gaze*<sup>40</sup> développé par Malamud, et elle réitère notre situation de pouvoir face à ces animaux totalement impuissants, puisqu'emprisonnés. Le *human gaze* de Malamud remet non seulement en question le simple fait de regarder des êtres dépourvus de liberté, mais il rend aussi compte de

---

<sup>40</sup> Je reviens sur cette notion dans le chapitre suivant, qui s'ancre dans le sillage du *male gaze* de Laura Mulvey (1975), déployant les formes de violence associées à l'acte de regarder.

l'état dans lequel se trouvent les animaux *que l'on* regarde : un état de profonde détresse. La mise en scène de ces animaux et la présence des visiteur·euses provoque des changements dans les conduites habituelles de ceux-ci et réprime la majorité de leurs comportements naturels (Marino 2018).

Au zoo, le temps est long. Certaines des œuvres de Karine Payette en témoignent; c'est le cas de l'ours polaire d'*Espaces sans espèces III* (fig. 2), qui respire machinalement, inintéressé par les quartiers de fruits glacés qui sont placés devant lui pour le divertir. C'est aussi le cas de l'animal qu'on imagine être un reptile, dans *Espaces sans espèces VII* (fig. 3), qui, sous un amas de sable, effectue sans relâche des mouvements circulaires à l'intérieur d'une vitrine lui servant de cage. *Espaces sans espèces II*, quant à elle, montre un koala perché en haut d'un arbre qui se trouve dans un petit carré délimité par un fil métallique. Cette œuvre questionne le manque de considération des espaces zoologiques pour les besoins primordiaux de certaines espèces animales et laisse voir de quelles manières celles-ci tentent de résister au caractère dénaturant de ces endroits.

Image retirée

Figure 2 Karine Payette, *Espaces sans espèces III*, 2019  
Photographie de Stevens Leblanc tirée du site du Journal de Québec,  
<https://www.journaldequebec.com/2022/02/17/biennale-dillusions>



Image retirée

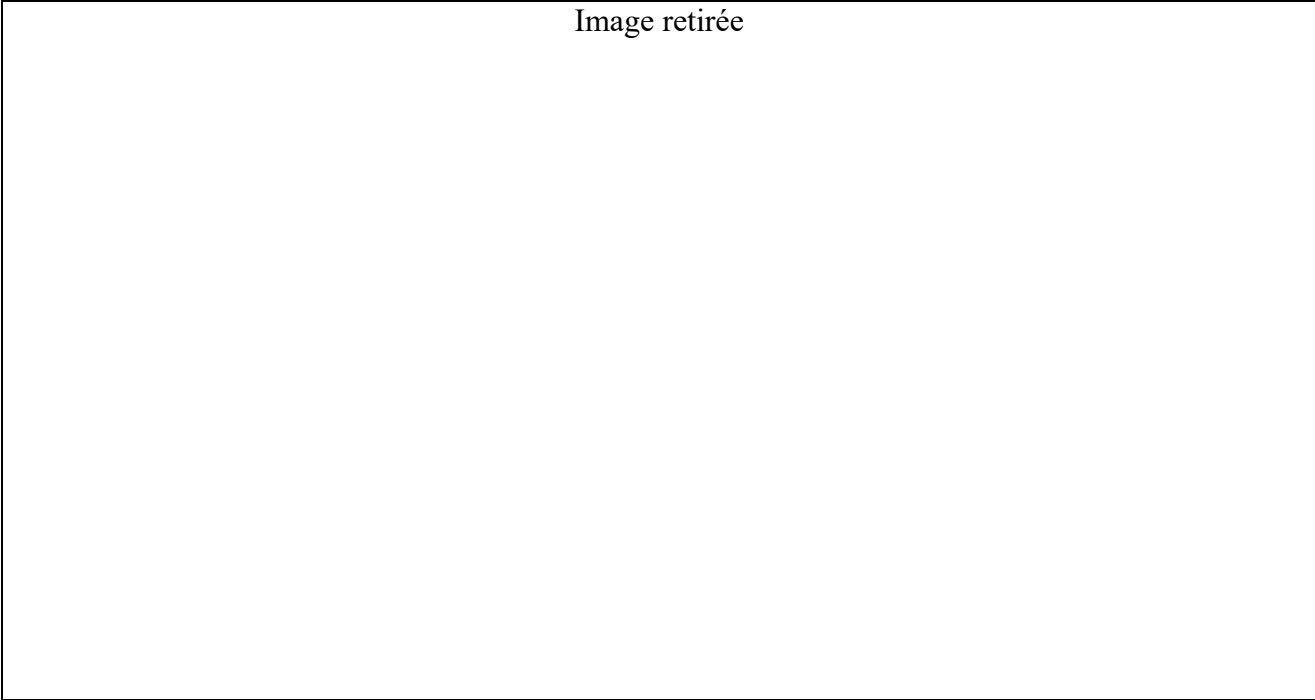


Figure 3 Karine Payette, *Espaces sans espèces VII*, 2019 Photographie de l'auteur prise durant la Manif d'art 10

### 2.3 *Espaces sans espèces II* : Faire voir les répercussions du zoo sur les espèces animales

D'une dimension de 95 x 95 x 308 cm, *Espaces sans espèces II* est composée d'un mélange de fourrure synthétique, de bois, de ciment, de roche, de métal, de résine, de silicone et d'acrylique. S'offrant à une lecture qui laisse à la fois explorer le rapport différent à l'habitat qu'impose la captivité, de même qu'à une interrogation du regard humain tel qu'il est vécu dans le zoo, *Espaces sans espèces II* se concentre sur l'asservissement dans lequel sont tenus les animaux sauvages confinés à l'espace zoologique, résultat du spécisme.

Image retirée

Figure 4 Karine Payette, *Espaces sans espèces II*, 2019, capture d'écran d'après la photographie de l'artiste tirée du site 1stDibs, [https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a\\_5435081/?modal=intlWelcomeModal](https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a_5435081/?modal=intlWelcomeModal)

L'œuvre montre un tronc d'arbre, placé au centre d'un enclos renfermé par des fils métalliques, sur lequel est perché un koala. Les deux bras agrippés à l'extrémité de l'arbre, le koala apparaît immobile. Sur le sol, à côté du tronc, on retrouve des matières fécales qui, vraisemblablement, sont celles de l'animal. La clôture contient un petit panneau qui met en garde contre l'idée d'y toucher, avec la représentation d'une main qui reçoit des décharges électriques. L'avertissement est écrit en français, en anglais et en espagnol, et laisse voir le logo de la compagnie Zareba, qui offre principalement du filage électrique pour la protection des propriétés et du bétail. Sur chaque coin de la clôture en forme de carré se trouvent des boutons de couleurs rouges et jaunes. À première vue, pour le spectateur, l'espace semble vide. En effet, le koala ne se trouve pas à la hauteur du regard des spectateur·ices, qui doivent lever la tête pour l'apercevoir. Cela dit, l'animal n'est jamais réellement visible puisqu'il cache son visage entre ses deux bras.

Image retirée

Figure 5 Karine Payette, *Espaces sans espèces II* (détail), 2019, photographie de l'artiste tirée du site 1stDibs, [https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a\\_5435081/?modal=intlWelcomeModal](https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a_5435081/?modal=intlWelcomeModal)

Pour bien saisir la lecture que je propose de faire de l'œuvre, il faut d'abord que je m'arrête sur les besoins vitaux du koala, particulièrement dans un contexte de captivité. Comme de nombreuses autres espèces, la captivité du koala sous-entend une vie gardée dans « des espaces de 60 à 100 fois plus petits que leurs territoires naturels » (Giroux 2017, 363). On retrouve ces marsupiaux principalement en Australie, où ils vivent dans les arbres et se nourrissent de plantes. La perte d'habitat et les impacts de l'urbanisation sont un danger pour le koala de même que l'augmentation des taux de CO<sup>2</sup> qui modifie la composition des feuilles d'eucalyptus, source première de nourriture pour ces animaux.

L'environnement du koala est très spécifique en termes de lumière, de température et de bruit. Puisqu'ils vivent surtout dans les arbres, les koalas gardés en captivité devraient bénéficier d'un espace avec de nombreux arbres, un accès facile et à ceux-ci de même qu'au sol (Department of Environment and Science 2011). Cet accès à une plus importante végétation favorise par le fait

même des comportements d’exploration, d’investigation et aussi de meilleures habitudes de sommeil, le koala dormant environ 20 heures par jour.

Actuellement, la population des koalas gardés dans les zoos est plutôt mince. Aux États-Unis, par exemple, les zoos doivent détenir une accréditation de l’AZA (Association of Zoos & Aquariums) de même qu’une autorisation du gouvernement australien afin d’assurer le bon développement des marsupiaux (Matthews 2023). Au Canada, le zoo de Calgary est maintenant le seul établissement où deux koalas résident. Aucun zoo au Québec ne compte de koalas parmi ses pensionnaires, malgré une fausse rumeur datant de 2013 voulant que le Zoo de Granby en ait fait l’acquisition<sup>41</sup>. Les koalas gardés aux zoos sont, par ailleurs, bien loin, au sens géographique, de leur habitat naturel (dans le cas des koalas, l’Australie et plus largement l’Océanie) ce qui n’est pas le cas des visiteuses du zoo (Malamud 2017).

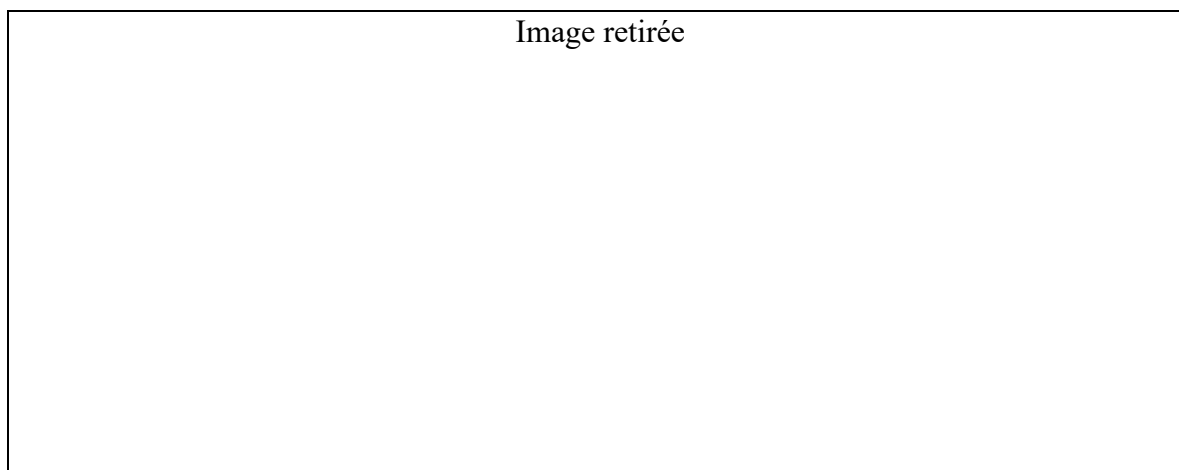


Figure 6 Karine Payette, *Espaces sans espèces II* (détail), 2019, photographie de l’artiste tirée du site 1stDibs, [https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a\\_5435081/?modal=intlWelcomeModal](https://www.1stdibs.com/fr/art/sculptures/sculptures-figuratif/karine-payette-espaces-sans-esp%C3%A8ces-iii-koala/id-a_5435081/?modal=intlWelcomeModal)

*Espaces sans espèces II* représente ainsi un espace bien mal aménagé pour assurer le bon développement du koala élevé en captivité. Le tronc d’arbre sur lequel celui-ci est perché ne détient aucune

---

<sup>41</sup> Voir une publication de la page Facebook du Zoo de Granby datée du 30 mai 2013, <https://www.facebook.com/zoogranby/posts/10152901163250512/>

végétation et l'empêche d'avoir un rythme de sommeil adéquat. La superficie du sol est beaucoup trop petite pour qu'il puisse se déplacer, d'autant plus qu'une partie de celui-ci est occupée par ses défécations. La clôture électrique dissuade autant le public de s'aventurer au sein de l'espace de l'animal que, pour lui, de descendre de là où il se trouve. Au même titre que les œuvres de la série qui séparent les animaux du public par des cages ou des vitres, la clôture agit comme une allusion à un sectionnement interspécifique. Cette division de l'espace réaffirme la position subalterne du non-humain devant notre liberté (Malamud 2017). Impuissant sur son tronc d'arbre, le koala « ne semble pouvoir faire autre chose que de rester là » (Clément 2019).

Le design des espaces zoologiques, déjà abordé au chapitre 1, est renouvelé depuis la prise de conscience, dans les années 1970, du bien-être animal. Malgré cela, le zoo n'arrive toujours pas à se sortir d'un modèle capitaliste basé sur un vivant spectaculaire où le divertissement prend le dessus sur les besoins physiologiques et physiques des êtres sensibles qui habitent ces lieux (Giroux 2017; Tyson 2018). Ainsi, les architectes derrière ces milieux zoologiques ignorent bien souvent comment le développement des animaux dépend de la manière d'aménager l'espace. Ils mettent plus souvent qu'autrement de côté les intérêts de leurs pensionnaires, au profit du divertissement associé à la visite d'un tel endroit (Tyson 2018). David Grazian, dans son article « *Where the Wild Things Aren't: Exhibiting Nature in American Zoos* », écrit au sujet de la primauté de l'esthétique du zoo et de son effet sur les animaux et notre perception de ceux-ci, notamment en ce qui concerne les éléments géographiques qui varient entre l'habitat naturel de l'animal et ceux des pays où se trouvent les zoos :

*At the most obvious level, zoos feature exotic animals from all over the world, and the plants indigenous to their regional native habitats simply cannot survive outdoors in zoos located in radically different geological or climatic zones. The Detroit Zoo is home to black-and-white ruffed lemurs and tree boas indigenous to the forests of Madagascar, yet native plants such as the tropical species of palm endemic to that island country cannot easily be transplanted to the zoo's outdoor exhibits, with its frigid Michigan winters (Grazian 2012, 552-53).*

En ce sens, le milieu zoologique ne peut complètement satisfaire le bon développement des pensionnaires du zoo, puisqu'il sous-entend un contrôle spatial des interactions interspécifiques. Cet agencement de l'espace zoologique rend impossible la subversion du regard entre l'être humain qui scrute l'animal enfermé, impuissant. Il est ainsi impossible, dans le même ordre d'idées, pour la

relation entre l'être humain et l'animal non-humain d'être défaite du *human gaze*. Le koala d'*Espaces sans espèces II* signale cette difficulté des espèces à prospérer dans des espaces géographiquement inadéquats. Les lieux aménagés échouent à faire passer les intérêts des animaux en premier de même qu'à sortir d'un contrôle de l'espace. L'œuvre de Payette dénonce, dans un premier temps, le manque de considération du bon développement physique et comportemental des animaux de la part des architectes qui créent des espaces zoologiques. Dans un deuxième temps, elle remet en question la simulation de la nature en déconstruisant sa plasticité, et présentant ces effets sur les animaux.

La présence de la clôture électrique dans *Espaces sans espèces II* préfigure une partie importante du propos du troisième chapitre de ce mémoire. En effet, elle brise une forme d'illusion de nature (Braverman 2011) et réitère la plasticité de l'organisation d'un espace comme le zoo. Dans son habitat naturel, le koala n'entrerait certainement pas en contact aussi direct avec une création humaine, qui ferait obstacle à ses déplacements, à son instinct. Comme l'écrit Malamud (2017), la cage placarde le sens de supériorité de l'être humain sur le reste de la nature et particulièrement l'animal non-humain, qui est, de manière significative, restreint dans ses mouvements et son développement individuel.

*Espaces sans espèces II* rabâche aussi le destin inévitable des animaux qui se retrouvent captifs au zoo. La cage fait état de ce que comporte leur vie captive : elle est sans relâche pensée et organisée en fonction des intérêts des institutions zoologiques. Ainsi, la cage dans la série *Espaces sans espèces* démontre qu'un animal habitait, habite et habitera l'espace, sans possibilité d'échapper à ce lieu à la logique carcérale (Gruen et Marceau 2022). Déterminée par des êtres humains pour des êtres humains, l'animal est soit né en captivité, soit capturé au nom du divertissement, pour venir décidément mourir au zoo (Willis 1999).

En considérant les conditions de vie des espèces animales contraintes à la captivité, Gruen argue pour un changement viscéral dans la relation entre l'individu captif et celui qui garde captif. Parmi ces changements proposés, pouvoir échapper au regard humain est impératif. Estebanez prône aussi l'idée d'offrir aux animaux vivants en milieu zoologique un espace privé, leur offrant la possibilité de choisir d'être vus ou non (Estebanez 2014; Gruen 2014). Sur le plan formel, la

structure de l'installation entre en contradiction évidente avec certains critères devant être rencontrés pour assurer le bon développement du koala en captivité. Ces besoins comprennent une vaste sélection d'arbres de type eucalyptus, et la proximité à d'autres koalas, malgré un mode de vie solitaire. L'inertie du koala se déploie, dans un premier temps, telle une conséquence directe d'un manque de considération pour les besoins spécifiques à son espèce, comme l'aménagement d'un habitat adéquat.

Cette même inertie, potentiellement symptomatique du manque de stimulation qu'engendre une vie en captivité, renvoie à l'objectivation systématique des animaux encagés. Dans la société spé- ciste, le droit de l'être humain à exploiter l'animal est acquis, entraînant automatiquement leur réification (Noske 1989). Le milieu zoologique ne fait pas exception à cette commodification de certaines espèces non-humaines, comme le démontre Estebanez dans son article « Des animaux-objets ? : Réification, résistance et (re)qualification dans les zoos occidentaux » (2014). Le géo- graphe reprend son concept du zoo comme dispositif spatial, théorisé en 2010, pour faire ressortir l'incidence de la composition de l'espace sur la vision, teintée par un faux sentiment spé- ciste de supériorité, que l'être humain se fait des autres espèces y compris les animaux.

En ce qui concerne le milieu zoologique comme dispositif et la position des animaux au sein de celui-ci, Estebanez rappelle que le zoo produit un effet de décontextualisation et de recontextuali- sation des animaux, faisant disparaître leur « dimension individuelle, et même dans certains cas, leur statut d'êtres vivants » (Estebanez 2014, 2). Revenant sur les origines de la réification des animaux sauvages, autant la capture d'éléphants par un individu comme Carl Hagenbeck, mar- chand d'animaux sauvages et concepteur de parcs zoologiques, que la valeur marchande de cer- tains animaux attribuée à leur mise en exposition, Estebanez suggère que cette objectivation finit par « transformer [les animaux] en matière générique » qui, sans cesse reluqués par les êtres hu- mains, vivent une forme de violence visuelle (Acampora 2005). Cette violence, suivant le *human gaze* de Malamud, se définit « comme un désir destructeur de l'objet inspecté lui-même » (Estebanez 2014, 13).

Devant cette objectivation, Estebanez présente la capacité d'action des animaux. Se soustraire au regard du public consiste un des moyens pour les animaux d'échapper au regard des êtres humains,

encore faille-t-il qu'ils en ait l'opportunité (Gruen 2016). L'inaction des animaux constitue une forme de frustration de la part du public qui s'attend à une voir un animal dénaturé par une conception spéciste des relations interspèces. Ainsi, lorsque le géographe visitait l'enclos des ours polaire, au zoo de San Diego, il constatait l'indifférence des animaux pour les humains qui les scrutent, de l'autre côté de la vitre. Cet ennui de l'animal entraînait finalement la foule à se disperser, ayant perdu tout intérêt à observer l'enceinte. Cette anecdote n'est pas sans rappeler *Espaces sans espèces III*, dans laquelle l'ours respire machinalement.

À la suite de ces observations, je considère que l'on peut penser le positionnement du koala comme une tentative de résistance au poids du *human gaze* sur les vies animales, sur leur individualité. La position de l'animal, situé significativement plus haut qu'à la hauteur des yeux du spectateur, n'est pas son seul moyen de tenter d'échapper aux yeux humains qui l'observent; la manière dont ses mains sont placés empêche le regard interspécifique que l'on pourrait imaginer faire réfléchir à la non-réciprocité de cette rencontre (Marino 2018). Ce refus de la part de l'animal rappelle la déception inévitable des êtres humains liée à la visite au zoo (Berger 1991), ultime résultat de la marginalisation spéciste des animaux, prédéterminée. L'interrogation chez Payette vient encourager à « changer notre regard » (Van Der Donckt 2019, 42), suscite diverses hypothèses (Ramade 2019) tout en adhérant à l'idée d'une animalité déformée, standardisée par le dispositif spatial qu'est le jardin zoologique.

*Espaces sans espèces II* rejoint cette mise en lumière, par Gruen, d'un manque flagrant de considération pour la dignité des animaux élevés et maintenus en captivité. Dans « Dignity, Captivity, and an Ethics of Sight », chapitre de l'ouvrage collectif *The Ethics of Captivity* (2014), la chercheuse réitère que l'acte de garder un autre captif brime le droit à sa liberté. Entendant la dignité en termes relationnels, l'éthicienne garde en tête le lien qui nous unit aux autres et comment certaines de nos interactions compromettent, portent atteinte à leur dignité. Le contexte dans lequel celle-ci est comprise ou étudiée, devient alors primordial. Par le concept de *wild dignity*<sup>42</sup>, elle fait

---

<sup>42</sup> Gruen reprend ici la conception de David Luban de la dignité humaine, qui s'éloigne d'une préoccupation philosophique simplement métaphysique. Cette notion, chez Luban, renvoie à la propriété relationnelle de « respect de la dignité » (Luban 2009, 216; Gruen 2011, 154). La propriété relationnelle est essentielle au concept de *wild dignity*, puisqu'elle engendre la nécessité de se soucier du sort des animaux non-humains sauvages avec lesquels nous sommes en relation.



justement allusion aux programmes actuels de conservation des espèces dans les zoos, qui souhaitent les conditionner, altérer leurs habitudes et leurs comportements en fonction du modèle de cette industrie du divertissement. Ces changements à leurs conduites spécifiques viole par le fait-même leur *wild dignity* (Gruen 2011).

L'acte d'interroger notre rapport actuel aux animaux non-humains, caractéristique des travaux récents de Karine Payette<sup>43</sup>, fait écho à l'« esthétique antispéciste » développée par Van Der Donckt. Les artistes qui empruntent cette voie, selon l'historienne d'art, se penchent sur la domination qui régit la majorité des relations interspécifiques. En reproduisant avec hyperréalisme l'environnement encagé d'un koala, Payette remet en cause l'exceptionnalisme humain qui dicte le droit que l'on s'octroie de maintenir en captivité des animaux contre leur gré (Marino 2018).

Van Der Donckt, dans *Point de bascule* (2019), développe au sujet de la pratique artistique de Payette des idées qui rejoignent bien son concept d'esthétique antispéciste, abordé en 2016 dans un numéro d'*esse* consacré au vivant. *Espaces sans espèces II* interroge et déjoue le regard humain, en subvertissant « la relation observant-observé » (Van Der Donckt 2019, 39), mais donne aussi corps aux « points de tensions » et aux « failles » (2019, 36) que fait émerger une étude rapprochée de nos rapports avec les animaux. Objectivé, devenu un être visant à satisfaire le spectacle de la captivité, le koala d'*Espaces sans espèces II* met de l'avant un pan des problèmes éthiques rattachés aux mécanismes des espaces de conservation du vivant. Poussant encore plus loin son étude des stéréotypies animales, Karine Payette laisse voir avec l'œuvre *À perpétuité* le cauchemar de la captivité, qui pique parfois pourtant la curiosité de la clientèle du zoo.

#### 2.4 L'animal-machine : la thèse cartésienne qui se révèle au zoo

Dans son important *Discours de la méthode* (1637) puis dans une lettre datée de 1642, René Descartes (1596-1650) établissait une distinction claire entre l'être humain et l'animal, qui ne possède, contrairement à l'humain, ni âme ni raison. L'animal ne peut donc même pas être qualifié comme

---

<sup>43</sup> Au courant de la rédaction de ce mémoire, Karine Payette présentait *Adaptation*, à la galerie Art Mûr, rue Saint-Hubert, à Montréal, du 9 septembre au 28 octobre 2023. Dans cette exposition solo, la première après *Espaces sans espèces*, l'artiste déployait la suite de sa réflexion sur les relations interspécies.

un être vivant, il se trouve réduit, dans la pensée de Descartes, simplement à un système mécanique qui réagit à différents stimuli, à un « animal-machine »<sup>44</sup>. Le mécanisme corporel, qui ne se limite d'ailleurs pas au corps animal<sup>45</sup>, entre en confrontation avec l'âme et la rationalité, que seul l'être humain possède, en faisant un être supérieur.

Cette conception de l'animal non-humain trouve assurément des échos dans les modes de fonctionnement de la société spéciste. Comme le faisait remarquer Christian Boissinot dans le quotidien *Le Devoir*, en 2006, la pensée cartésienne a fortement influencé le rapport occidental entre les différentes espèces, malgré les études cruciales<sup>46</sup> de Charles Darwin (1809-1882) menées sur le comportement animal (Boissinot 2006). Le comparatif de Descartes des animaux non-humains à des machines réitère par le fait-même l'exceptionnalisme humain, la supériorité de l'être humain, plus proche de Dieu<sup>47</sup>.

Avant même l'avènement de l'éthologie, la philosophie occidentale remettait en question cette thèse de l'animal-machine. Le siècle des Lumières<sup>48</sup>, marqué par les idées de Jean-Jacques Rousseau (1712-1788) interroge cette distinction ferme entre l'être humain et l'animal non-humain, considérant la capacité de souffrir des deux espèces. Rousseau soutient que si celui-ci peut ressentir

---

<sup>44</sup> Cette expression est née après le décès de René Descartes, mais elle est largement attribuée à sa pensée sur l'animal non-humain.

<sup>45</sup> Un siècle après la diffusion des idées de Descartes à ce sujet, La Mettrie (1709-1751) avance l'idée d'un « homme-machine » qui n'est pas sans rappeler les avancées technologiques actuelles sur l'intelligence artificielle ou encore la pensée transhumaniste contemporaine présente à partir des années 1950.

<sup>46</sup> La découverte la plus importante de Darwin demeure, à ce jour, la sélection naturelle et l'évolution des espèces. Dans *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, il affirme que l'espèce humaine est descendante d'une autre espèce depuis longtemps éteinte. Le biologiste trouve aussi qu'une étude rapprochée de certaines réactions à des émotions comme la terreur, la joie chez les humains et les animaux partagent une origine commune (Fraser et al. 2012, 46). Cette théorie réaffirme que l'être humain est lui-même un animal.

<sup>47</sup> Descartes affirmait également que les animaux étaient dépourvus de langage, aptitude réservée aux êtres humains. En 2002, toutefois, des biologistes et linguistes soutenaient qu'un continuum évolutionniste relie entre elles les formes de langages humaines et animales (Hauser, Chomsky, et Fitch 2002).

<sup>48</sup> Le siècle des Lumières, qui prend forme en Europe entre 1715 et 1789, développe une pensée autour du libéralisme, du rationalisme, de l'individualisme. Largement critiqué depuis l'avènement du postmodernisme, la pensée philosophique et la théorie critique contemporaine. Les différents discours qui interrogent les Lumières comprennent des critiques de l'universalisme libéral par Theodor W. Adorno (1903-1969) et Max Horkheimer (1895-1973), intellectuels faisant partie de l'École de Francfort ou l'étude des natures impérialistes et absolutistes derrière les concepts de justice et de vérité par Foucault et Derrida (1984; 2003). Les critiques américaines des Lumières analysent l'influence du projet utopique politique de ce siècle sur le 20<sup>e</sup> siècle. Une critique contemporaine des Lumières qui rejoint davantage le propos de ce mémoire est la critique posthumaniste, qui rejette l'humanisme inhérent des Lumières : le posthumanisme décentre l'être humain aux niveaux anthropologiques, politiques et scientifiques et étudie attentivement les racines anthropocentriques et normatives autour du concept même de l'être humain développé à cette époque (Landgraf 2020; Braidotti 2022).

du plaisir ou de la douleur de façon similaire aux êtres humains, il puisse y avoir, à « l'origine de l'humain, un animal » (Fraser et al. 2012, 25). D'autres philosophes vont aussi s'opposer fermement à cette thèse cartésienne, dont Voltaire (1694-1788) ou encore Schopenhauer (1788-1860) qui luttait pour un traitement respectueux des animaux non-humains. S'inscrivant dans le sillage de Rousseau puis de Bentham, Peter Singer sera le premier à réfléchir à cette souffrance vécue par les animaux pour mettre de l'avant leurs droits et leurs intérêts dans *La libération animale* (1975).

L'éthologie, l'étude du comportement animal, se développe à partir des années 1940, suite aux importantes découvertes darwiniennes. Parallèlement à celles-ci, le travail du biologiste et philosophe allemand Jakob von Uexküll (1864-1944) sur l'environnement sensoriel propre aux diverses formes du vivant sensibilise à la sentience des animaux non-humains. Les hypothèses avancées par von Uexküll se retrouvent reprises dans la philosophie française s'intéressant aux relations interspèces, tant chez Gilles Deleuze<sup>49</sup> que dans les œuvres contemporaines de Vinciane Despret, Baptiste Morizot ou Florence Burgat<sup>50</sup>.

Dans ce champ, deux écoles s'opposent radicalement : l'école naturaliste et l'école béhavioriste. La première soutient que les comportements des animaux sont innés, instinctifs, et la seconde insiste plutôt sur l'adaptation de ceux-ci à des environnements, des contextes. Dans cette veine, je pense aux expériences de conditionnement de chiens domestiques menées par Ivan Pavlov (1849-1936)<sup>51</sup>. L'école naturaliste, quant à elle, étudie le comportement pour ensuite contribuer au bien-être animal. Dans le milieu zoologique, les études éthologiques pourront permettre autant de déterminer comment le zoo nuit au comportement animal qu'aux manières par lesquelles ces établissements peuvent stimuler davantage les animaux sauvages et tenter de renverser certains comportements stéréotypés.

---

<sup>49</sup> Voir l'abécédaire deleuzien, *A comme Animal* (1988-89).

<sup>50</sup> Ces trois auteur-ices s'intéressent au rapport des êtres humains avec d'autres formes du vivant, à la condition et au droit animal, et plus largement aux questions de la vie animale dans la société occidentale marquée par l'anthropocentrisme.

<sup>51</sup> L'expérience de Pavlov est à la base de la découverte du conditionnement classique. Elle reprend le comportement naturel du chien à saliver à la vue de nourriture, et à l'associer à un nouveau stimuli conditionné (comme un métronome ou une cloche), accompagné de nourriture. Une fois que l'association entre nourriture et le son répétitif du stimuli conduit le chien à saliver, le son lui-même engendre cette réaction, avec ou sans nourriture.

Malgré l'importance de l'éthologie dans le développement de théories des droits des animaux, certaines études menées dans ce champ contribuent à perpétuer le rapport de supériorité de l'être humain sur l'animal. Je pense notamment aux études éthologiques qui touchent l'agriculture et l'exploitation des animaux d'élevage, qui se font dans une optique visant à améliorer la production des animaux, réaffirmant l'impossibilité des animaux de sortir de modèles capitalistes axés sur le « travail d'élevage » (Porcher 2004). L'article « Understanding human and other animal behaviour: Ethology, welfare and food policy », de Michael C. Appleby et Lesley A. Mitchell, ne remet d'ailleurs jamais en question la consommation de viande ou de produits animaliers. L'argumentaire des auteur·ices affirme que celle-ci est nécessaire à l'alimentation des êtres humains (Appleby et Mitchell 2018), et propose des manières d'améliorer le bien-être des animaux d'élevage suivant des observations d'ordre éthologique. D'un point de vue antispéciste, la mise de l'avant de telles idées est irrecevable, étant donné les intérêts des animaux à ne pas souffrir ni être exploités. L'éthologie, la biologie et la cognition animale servent néanmoins à déconstruire les idées anthropocentriques derrière l'idéologie spéciste (Giroux 2020). L'éthologie naturaliste apporte également des preuves irréfutables quant à la théorie erronée de Descartes. L'école behavioriste semble la plus proche de la pensée cartésienne, dans la mesure où elle fait des animaux des êtres pouvant être facilement conditionnés et objectifiés devant l'être humain.

Cette objectivation avait déjà été bien établie par Estebanez dans ses nombreux textes sur le milieu zoologique, mais dans cette section de mon mémoire, je souhaite démontrer comment cette objectivation *mène* carrément les animaux à adopter des comportements, des gestes qui connotent ceux d'une machine. Son article daté de 2014 revient sur cette théorie de Descartes et sa place dans le développement du vivant au sein du dispositif. Inscrivant l'animal non-humain dans le fonctionnement capitaliste du zoo, Estebanez voit dans le modèle du dispositif une façon de penser au vivant comme un bien à gérer, dépourvu de toute individualité. Le zoo réduit les animaux sauvages « à une dimension de fonctionnement technique (une machinerie corporelle) » ancrée dans une perspective d'un regard humain marqué par une violence qui ne prend jamais fin (Acampora 1998).

Deux œuvres de Payette illustrent bien cette idée d'un animal se transformant en machine, notamment par la présence de comportements stéréotypés. Le reptile d'*Espaces sans espèces VII* qui effectue sans relâche des mouvements circulaires sous un amas de sable en est un premier exemple.

*À perpétuité*, la seconde étude de cas de ce chapitre, explore à la fois cette conséquence du milieu zoologique, mais aussi de l'incidence de celle-ci sur le regard humain porté aux autres espèces vivantes.

Devenu objet, machine, l'animal non-humain contraint à la vie en captivité vit en fonction des intérêts humains et ne partage plus rien avec son « alter ego sauvage » (Ramade 2019, 62). Le zoo vise, d'une part, à mettre de l'avant des animaux « inaccessibles » aux êtres humains, desquels ceux-ci se sentent bien souvent plus proches (comme les gorilles ou encore les éléphants). Les animaux que l'on associe à une certaine férocité, comme les lions ou les ours sont aussi largement populaires (Estebanez 2010) et toujours présentés à nous dans des conditions qui réitèrent notre position de pouvoir face à leur enfermement. D'autre part, la mission de conservation devient quasiment impossible, en raison du comportement dénaturé qui fait perdre toute forme d'instinct de survie aux espèces que l'on tente de réintroduire aux habitats naturels, résultant bien souvent en une mort expéditive (Giroux 2017). Par ailleurs, il sera difficile pour les espèces d'être réintroduites avec succès à des espaces naturels tant et aussi longtemps que d'autres activités humaines nuisent à ces mêmes habitats, comme la chasse ou encore le développement d'infrastructures et la destruction de la flore (Palmer et Sandøe 2018, 5). Le simple fait de visiter le zoo apparaît dès lors presque absurde, puisque l'observation des animaux par les humains ne rend pas justice à une observation qui se ferait dans la nature, les animaux des espaces zoologiques ayant perdu toute personnalité.

En avril 2022, ma mère et moi passons à Québec pour observer deux œuvres de Payette exposées dans le cadre de la Manif d'art 10. Il s'agit d'*Espaces sans espèces III*, *VII* et *À perpétuité*. Ces trois œuvres de la série, seules à être des installations cinétiques, représentent toutes le vivant en mouvement<sup>52</sup>. Mon contact initial avec *Espaces sans espèces III* et *À perpétuité* s'avère la matière première de ma motivation à analyser le corpus de cette exposition dans le cadre de ce projet de maîtrise. *À perpétuité* exhibe avec justesse le problème éthique perpétré par l'incarcération d'animaux non-humains et questionne la dimension spectaculaire associée au processus de leur monstration.

---

<sup>52</sup> Par contraste, par exemple, au koala immobile d'*Espaces sans espèces II*.

Image retirée

Figure 7 Karine Payette, *À perpétuité*, 2018, image tirée du site Internet de l'artiste <https://www.karine-payette.com/index.php?installations/a-perpetuitecirca/>

#### 2.4.1 *À perpétuité* : la stéréotypie qui fascine

*À perpétuité* (fig. 7) montre trois bassins à l'eau trouble, dans lesquels des espèces aquatiques difficilement identifiables se trouvent. Lorsque l'on se rapproche des œuvres, on arrive à apercevoir uniquement la queue de celles-ci, qui effectue des mouvements circulaires rapides, sans jamais s'arrêter. De manière analogue au reptile ou même à l'ours polaire des autres *Espaces*, ces mammifères s'avèrent prisonniers de leur environnement vitré qui agit comme des cages, victimes du phénomène de zoochose. Les comportements stéréotypés, décrits par Marino dans *Critical Terms for Animal Studies*, la léthargie profonde et la proximité imposée aux êtres humains créent cet état de zoochose chez les animaux non-humains. Comme l'organisme BiteBack qui vient à la défense des animaux sauvages la qualifie, la zoochose définit finalement la souffrance mentale des animaux. En réponse au stress que fait vivre le milieu zoologique aux pensionnaires des zoos, l'anxiété, les vomissements, les tendances à l'automutilation font elles aussi partie des comportements

observés chez les animaux qui sont finalement des conséquences directes de la vie en captivité (« Zoochose, la souffrance mentale des animaux » 2018).

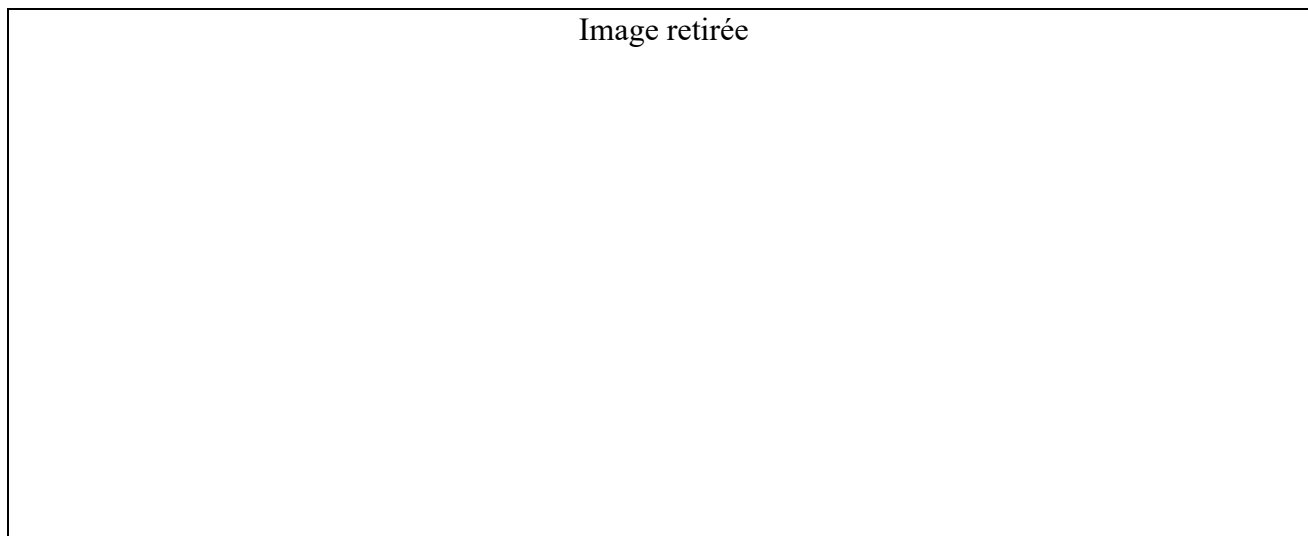


Figure 8 Karine Payette, *À perpétuité* (détail), 2018, capture d'écran réalisée à partir du site Vimeo de l'artiste <https://vimeo.com/267241784>

Les stratégies esthétiques déployées par Payette dans *À perpétuité* permettent de faire état de l'impact des espaces zoologiques sur l'individualité animale, devenue rien d'autre qu'un spécimen, un objet de spectacle (Malamud 2017; Van Der Donckt 2019). Les espèces marines de l'installation cinématique sont carrément advenues des machines, elles sont réduites à ces mouvements furtifs de la queue. Et donc, dans leur devenir-objets à la merci du regard humain, les mammifères d'*À perpétuité* révèlent une fascination que l'être humain entretient pour d'autres formes du vivant, qui apparaît finalement perverse.

En 2005, Acampora revenait sur la question du regard humain au zoo. Dans son article, le professeur et philosophe revenait sur cette présentation du milieu zoologique comme d'un lieu d'éducation, visant à sensibiliser à un respect pour la nature, à mettre de l'avant un monde de dépendance mutuelle (Acampora 2005). Non seulement il a largement été démontré par les théoricien·nes en éthique animale de même que par certain·es biologistes que la « juste distance » (Estebanez 2010) entre les êtres humains et les animaux, mise en scène par le jardin zoologique, cause un important préjudice aux espèces non-humaines, alors que la majorité des visiteur·euses du zoo, en le quittant,

repartent avec un sentiment exacerbé de la supériorité humaine sur le non-humain (Kellert cité par Acampora 2005, 73).

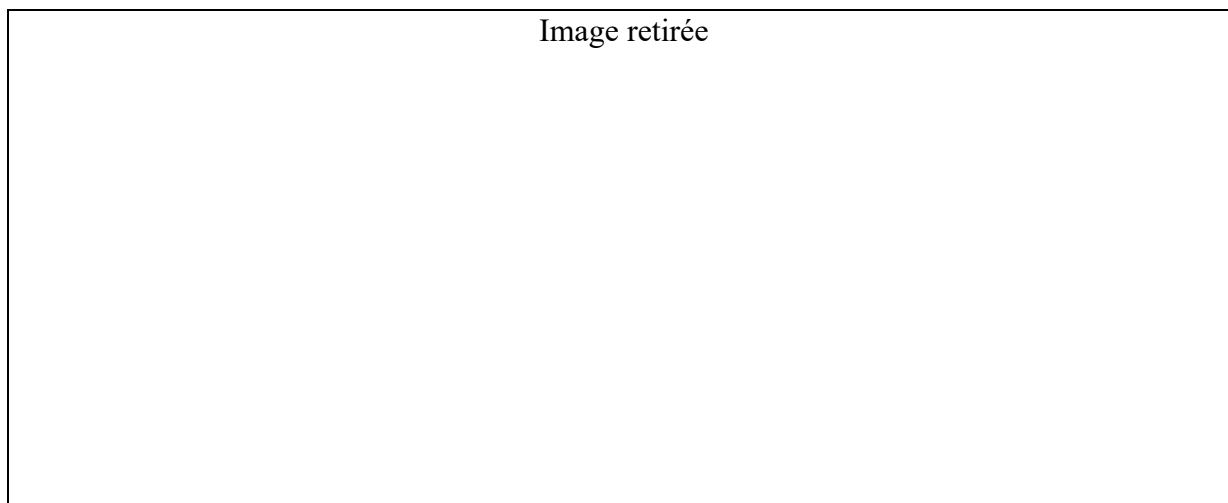


Figure 9 Karine Payette, *Asservir*, 2016, image tirée du site Internet de l'artiste  
<https://www.karinepayette.com/index.php?installations/de-part-et-dautre/>

À travers les dynamiques oppressives de l'espace zoologique, qui porte atteinte à la liberté des animaux non-humains, à leur dignité et leur capacité d'action, une seconde contradiction se laisse voir. C'est celle qui, selon Acampora, crée des attentes chez le spectateur, qui imagine retrouver un animal sauvage adapté à un mode de vie qui n'est pourtant pas le sien. Ce que l'auteur appelle le « wilderness-fit-for-display » (Acampora 2005, 77) produit un faux sentiment d'authenticité, où l'animal est « libre » tant et aussi longtemps qu'il satisfait les attentes du public, impossibles sans les mécanismes spécistes de l'exploitation animale.

Cette attirance malsaine pour l'animal confiné me frappe dès ma première observation en personne d'*À perpétuité*. Cette curiosité pour l'espèce marine pousse le public à se rapprocher, peut-être à tenter de déceler d'autres parties du corps de ces espèces, pour finalement se heurter à la déception inévitable du zoo (Berger 1991) où la rencontre avec l'animal résulte toujours en échec. La familiarité avec laquelle les personnes qui visitent le zoo appréhendent le dispositif passe bien souvent d'une simple recherche de l'animal vers un sentiment de perplexité (Van Der Donckt 2019), exhibant cette idée d'une curiosité pour le vivant qui tourne au cauchemar. Rappelant l'animal réduit



à une machinerie corporelle, qui fait à son tour immanquablement penser à la thèse cartésienne, les mammifères d'*À perpétuité* sont prisonniers de leur vie captive, marquée par l'ennui, la souffrance et l'impossibilité de se sortir de leur condition.

Bien qu'elle fasse partie de la série d'*Espaces sans espèces* présentée en 2019 à la Maison des arts de Laval, *À perpétuité* a été réalisée et présentée chez CIRCA Art actuel un an auparavant. Avec cela en tête, je souhaite la mettre en lien avec d'autres œuvres de Payette s'intéressant aux relations interspèces, qui mettent cependant moins de l'avant le rapport à l'habitat. Elles partagent par contre de profondes ressemblances avec cette installation, dans leur rapport aux positions de pouvoir que « s'arroge l'humain » (Van Der Donckt 2019, 37). Datées de 2016, ces œuvres de Payette sont des sculptures hyperréalistes dont les titres font référence aux dynamiques pernicieuses et contradictoires qui s'installent entre les êtres humains et les animaux. *Asservir* (fig. 9) et *Subjuguer* (fig. 10) représentent des bras humains qui tiennent fermement dans leurs mains différentes espèces animales<sup>53</sup>.

Image retirée

Figure 10 Karine Payette, *Subjuguer*, 2016, image tirée du site Internet de l'artiste <https://www.karinepayette.com/index.php?/installations/de-part-et-dautre/>

<sup>53</sup> Ces deux œuvres de l'artiste évoquent aussi une forme de contamination interspèce, qui est non sans rappeler toute la complexité des relations entre les êtres humains et les animaux. Cette forme d'hybridation, d'esthétique de l'entre-deux (Van Der Donckt 2019; Ramade 2019) est très présente dans le travail de Payette, mais est pratiquement absente d'*Espaces sans espèces*, c'est pourquoi je ne l'aborde pas dans mon analyse d'*Asservir* et de *Subjuguer*.

L'asservissement est un état de dépendance profond, qui prive un être de sa capacité d'action, lui enlève toute forme de liberté; selon le dictionnaire *Le Robert* : « réduire à la servitude, maîtriser, dompter ». Le verbe subjuguier, synonyme d'asservir, est l'exercice d'un pouvoir puissant, démesuré, sur un individu. Dans la définition des deux termes, l'imposition d'une posture de pouvoir est implicite. Si les deux sculptures reflètent un état auquel est condamné l'animal dans la société spéiciste, *À perpétuité* partage avec les deux œuvres réalisées en 2016 un titre révélateur, signifiant « pour toujours ». Or, c'est précisément ce que nous montre l'installation cinétique : des animaux aquatiques condamnés à refaire les mêmes mouvements circulaires *ad vitam æternam*. Le spectacle de la captivité est au bout du compte celui de la souffrance des espèces non-humaines qui se passe sous les yeux du spectatorat humain.

## 2.5 Passer de la présence du vivant à son absence

*Asservir* et *Subjuguer* partagent des ressemblances qui rejoignent certaines des idées mises de l'avant par Malamud dans *An Introduction to Animals and Visual Culture* (2012). Le spécialiste en culture visuelle, dans son ouvrage, passe en revue divers médiums qui présentent des animaux et leurs contextes respectifs. Je reviens sur cet essai dans le but de rapporter certains des arguments énoncés dans celui-ci, qui font écho aux stratégies esthétiques de Payette.

Reprenant le travail de Judith Butler dans *Frames of War*, Malamud explique comment le cadre, la façon de cadrer les animaux et de les représenter, dans la culture visuelle, engendre une dynamique foucauldienne de pouvoir qui correspond au spécisme. Dans son ouvrage, Butler développe au sujet de ce qu'elle appelle le cadre (*frame*) et ses conséquences : c'est un « “operation of power” whose aim is “to delimit the sphere of appearance” » (Butler 2009, 1-8). En abordant comment certaines pratiques artistiques peuvent amorcer des remises en question éthiques face à notre relation avec les animaux, Malamud analyse quelques images de la série photographique *Zoo* de Britta Jaschinski, dans laquelle les animaux captifs des zoos sont poignamment représentés.

Photographe allemande, Jaschinski (1965-) est reconnue pour son travail artistique s'intéressant aux relations interspèces et aux problèmes éthiques rattachés au rapport actuel que l'être humain entretient avec les animaux non-humains. La série *Zoo* que j'aborde ici n'est qu'un exemple parmi ses nombreuses œuvres<sup>54</sup> qui interrogent la condition captive des animaux et le spécisme. Figure importante du photojournalisme, Jaschinski est co-fondatrice de Photographers Against Wildlife Crime™ et The Evidence Project, deux initiatives qui militent pour la protection des animaux sauvages de même que pour une vision de la vie sur terre comme étant interconnectée et interdépendante.

Le travail de Jaschinski s'insère parfaitement dans l'optique d'une esthétique antispéciste. Suivant la voie du photojournalisme, ses œuvres agissent comme des témoignages poignants de la condition actuelle des animaux non-humains discriminés par le spécisme. En représentant cette condition avec une froideur et un réalisme – certes exacerbé par la photographie en noir et blanc – Jaschinski fait de l'horreur de la captivité quelque chose d'incontestable. Adoptant une logique journalistique, les œuvres mettent aussi en lumière certaines des racines indélogeables des espaces zoologiques, que dénonce entre autres Malamud dans ses nombreux textes : le commerce qui se fait sur le dos de vies animales, la nouvelle résidence des animaux sauvages qui est bien souvent très éloignée géographiquement de leur habitat naturel (Malamud 2017).

Prisonniers de leur nouvel environnement, les animaux de la série sont montrés à l'intérieur de murs de béton et de structures de métal qui montre leur déracinement. Certaines des photographies comme celle du tigre de Sumatra (fig. 11), maintenant gardé au zoo de Londres, révèle l'injustice des lieux de conservation du vivant, le pathos (Malamud 2012) qui se cache derrière le contrôle par l'être humain des vies animales. Dans son étude des photographies de l'artiste, Malamud dévoile comment la représentation que Jaschinski met de l'avant des animaux gardés au zoo remet en question le fonctionnement même de ces espaces. Sondant les implications éthiques de l'enfermement des animaux non-humains, le travail de Jaschinski relève, au même titre que la série de Payette, d'une esthétique antispéciste où le rapport de domination de l'être humain sur les animaux est interrogé, le *human gaze*, subvertit (Van Der Donckt 2016).

---

<sup>54</sup> Parmi celles-ci, je pense aux photographies qui témoignent de la présence d'animaux dans des industries de divertissement comme le cirque ou encore des séries de cages vides rappelant le cauchemar de la vie captive.

Image retirée

Figure 11 Britta Jaschinski, *Tigre de Sumatra*, Zoo de Londres, 1993, image tirée de The London Column <https://thelondoncolumn.com/2011/12/05/zoo-photos-britta-jaschinski-text-randy-malamud-15/>

*Espaces sans espèces II* et *À perpétuité* se rapportent à la logique de Butler quant au cadre et au développement de cette théorie dans un contexte d'étude des relations interspécifiques. Le cadre rend les animaux « disempowered, delimited and found guilty » (Malamud 2012, 5), n'est pas adapté à leurs droits et identités et dénonce le manque de considération des êtres humains pour la condition animale. Dans la culture visuelle, les animaux se retrouvent transposés d'un cadre à un autre. Le cadre que l'être humain impose aux animaux, qu'il soit celui d'une œuvre d'art, d'une œuvre cinématographique, d'un lieu spatialement contrôlé comme le zoo, est bien loin du cadre associé à son habitat naturel, où les animaux ont des contacts restreints avec les êtres humains; cela est particulièrement vrai pour les animaux sauvages. Dans les espaces zoologiques, la cage est elle-même le nouveau cadre culturel auquel l'animal est contraint (Malamud 2012). Les deux œuvres étudiées dans ce chapitre démasquent l'horreur et la souffrance animale causée par ce déplacement vers un cadre culturel différent. Les animaux prisonniers des cages d'*Espaces sans espèces* lèvent le voile sur le pathétisme de la vie captive.

Le milieu zoologique est indéniablement un lieu qui sert seulement aux intérêts humains, un lieu de spectacle où sont gardés enfermés des animaux sauvages. Ce chapitre de mon mémoire,

préoccupé par l'impact du zoo sur l'individualité animale, décèle comment les œuvres de Payette illustrent l'impossibilité de ces lieux à satisfaire les besoins physiques et psychologiques des animaux. Dans un premier temps, *Espaces sans espèces II* atteste, dans les jardins zoologiques, du manque d'espace accordé aux espèces animales, qui compromet leur développement. L'œuvre dénonce aussi l'absence de considération, dans l'organisation des dispositifs, pour l'impact du regard humain. En effet, la petitesse de l'enclos du koala l'empêche de trouver un endroit satisfaisant pour échapper au regard du public.

À perpétuité, pour sa part, met de l'avant les stéréotypies animales qui se développent telles des réponses au traumatisme de la captivité. Ces comportements sont pourtant des résultats directs de l'exceptionnalisme humain qui motive la mise en place de lieux comme le jardin zoologique, autant que leur visite par le public. Il réduit par ailleurs l'animal à un devenir-objet, devenir-machine, qui extrait de son être toute personnalité et toute agentivité. Cette représentation des animaux, inexacte, maintient un sentiment de supériorité humaine sur le reste de la nature.

L'analyse de la présence du vivant dans *Espaces sans espèces* est cruciale afin de tisser un lien plus ténu avec le prochain chapitre qui aborde son absence. Cette « présence absente » qui se traduit par les stéréotypies et l'ennui des animaux devant leur nouvelle vie est indissociable du désir humain de contrôler et d'orchestrer la nature, les autres entités non-humaines. Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire vise à faire le point sur l'anthropocentrisme inhérent au fonctionnement d'une institution comme le zoo. Contrairement aux sanctuaires, qui visent à accompagner les animaux non-humains jusqu'à la fin de leur vie (Gruen 2016), le milieu zoologique s'inscrit parfaitement dans un système capitaliste qui profite de l'enfermement d'animaux non-humains (Opel et Smith 2004). Ainsi, lorsque le vivant est absent des représentations de l'espace zoologique<sup>55</sup>, c'est autre chose qui se révèle au spectatorat : l'idéalisation d'environnements divers, l'exacerbation d'une nature comme construction culturelle, la dénonciation d'habitats diamétralement contraires à ceux dans lesquels les animaux devraient normalement vivre et évoluer.

L'entièreté de la série *Espaces sans espèces* est traversée par une tension entre présence et absence du vivant. Par les stratégies esthétiques de Payette, la présence animale dénonce l'objectification

---

<sup>55</sup> Comme c'était le cas lors de la visite de Payette du Biodôme de Montréal.

issue du spécisme qui discrimine les animaux non-humains et leur empêche toute forme d'individualité. Dans les œuvres étudiées dans ce chapitre, les animaux sont présents matériellement, mais ils ne sont « tout simplement pas “là” [ils sont] désormais fait[s] [...] spécimen[s] » (Van Der Donckt 2019, 41). L'absence du vivant permet davantage de réfléchir au lieu comme tel, qui une fois « ôté le public, le personnel et les animaux » (Estebanez 2010, 174) ne contient aucune ressemblance avec le milieu naturel qu'il dépeint. C'est un lieu où la nature est fabriquée, mensongère, plastique : la « machine du spectacle de la nature » (Ramade 2019, 61), devenue incontestable, se retrouve démantelée devant l'absence du vivant.

## CHAPITRE III

### ANTISPECTACLE : L'ABSENCE DU VIVANT POUR REMETTRE EN QUESTION L'ANTHROPOCENTRISME

Le dernier chapitre de ce mémoire s'intéresse à la plasticité du milieu zoologique. En traitant des manières par lesquelles l'architecture et le design des zoos affecte notre perception des autres formes du vivant et le pouvoir que l'on se permet d'exercer sur celles-ci, ce chapitre présente en détail le *human gaze* de Malamud et la dichotomie entre le jardin zoologique et l'habitat naturel des animaux qui en sont pensionnaires. Pour étoffer ces propos, je me penche sur *Espaces sans espèces I* et *Espaces sans espèces IV*<sup>56</sup> qui révèlent comment la série installative de Karine Payette réitère l'anthropocentrisme lié à la construction d'un idéal de nature, contrôlé, dans les lieux de conservation du vivant.

#### 3.1. La question du regard au zoo : Le *human gaze* de Randy Malamud

Concept développé par Malamud pour la première fois dans son ouvrage *An Introduction to Animals and Visual Culture* (2012), le *human gaze* s'inscrit dans le sillage du *male gaze*, proposé par Laura Mulvey. Dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975), la théoricienne et réalisatrice attire l'attention sur la posture masculine dans laquelle la caméra place le spectateur à travers l'acte de regard au cinéma. Bien souvent, le sujet féminin de la caméra est réifié, objet de désir du protagoniste (masculin) autant que des regardeur·euses.

Les idées de Mulvey se rapportent au *gaze* (regard) étudié en philosophie et en théorie critique, notamment par Jean-Paul Sartre, ou encore Michel Foucault. Déjà dans les années 1970, *Ways of*

---

<sup>56</sup> La page Vimeo de l'artiste indique que cette œuvre s'intitule *Espaces sans espèces VIII*. Cela porte à confusion, puisque la monographie *Point de bascule* lui donne le titre d'*Espaces sans espèces IV*. J'ai fait le choix de me fier aux informations comprises dans cet ouvrage.

*Seeing* (1972) de Berger se penchait sur l'impact du *gaze* dans la construction des corps et d'un idéal féminin, par l'analyse rapprochée de tableaux européens. Influencée par Jacques Lacan et Sartre, Mulvey argumente que le sujet féminin présenté au cinéma ne peut se défaire du regard masculin empreint de désir et d'objectification sexuelle de l'autre, elle dépeint l'image « of a woman as (passive) raw material for the (active) gaze of a man » (Mulvey 1975, 17). Malamud, dans son ouvrage de 2012, transpose cette théorie au regard porté envers les animaux, pour démontrer comment les deux *gaze* se recourent.

Le texte de Mulvey est devenu, aujourd'hui, un incontournable dans les études cinématographiques et se taille une place, depuis sa théorisation, dans l'étude de différents médias. La mise de l'avant d'une structure d'un pouvoir asymétrique est reprise depuis par de nombreux·ses chercheur·euses, comme bell hooks et le *oppositional gaze*<sup>57</sup>, l'influence de l'orientalisme<sup>58</sup> d'Edward Saïd et le regard post-colonial et le *white gaze*<sup>59</sup> dénoncé par Toni Morrison. Cette étude de dynamiques de pouvoir qui prennent forme dans l'acte du regard, dans la construction de l'altérité ne se limite cependant pas aux relations interhumaines. Dans des contextes où des liens interespèces se forment, le regard porté sur les espèces animales est ancré d'un *human gaze* que Malamud considère attentivement. Dans son étude de la culture visuelle, l'auteur met de l'avant les différents mécanismes et contextes dans lesquels les animaux se retrouvent pris de ce regard humain.

Au zoo, comme je l'ai fait remarquer au chapitre précédent, le cadre est délimité par les cages, les aquariums, les clôtures qui séparent les êtres humains des animaux non-humains. Mais avant de traiter du développement du regard humain dans l'espace zoologique et sa dimension hégémonique, je souhaite traiter d'autres formes de culture visuelle qui exacerbent adéquatement la théorie

---

<sup>57</sup> Le *oppositional gaze* de hooks se veut une réponse à l'effacement des femmes noires dans l'étude du *gaze* au cinéma. Le concept, inventé en 1992 dans un texte de la collection *Black Looks*, critique le manque de considération pour la question du racisme dans les études féministes du cinéma, principalement blanches.

<sup>58</sup> L'ouvrage phare d'Edward Saïd, publié en 1978, analyse la construction du « Moyen-Orient » par l'Occident, tel qu'il s'articule au 19e siècle du champ des arts visuels et de la littérature. Saïd décortique les implications de cette vision sur le processus d'impérialisme culturel et de colonisation. Dans la théorie postcoloniale, « the gaze has meant an unequally constituted right to scrutinize, to represent what is gazed at, and to intervene and alter the object of the gaze » (Ram 2018, 1).

<sup>59</sup> Toni Morrison est une des premières autrices à militer pour un rejet systématique du *white gaze*, qui assume que la position par défaut du lectorat ou du spectatort est celle d'une personne blanche. Le *white gaze* perpétue un système de valeurs unilatéral qui invalide la voix des personnes racisées (Wallowitz 2008; *Toni Morrison on Language, Evil and « the White Gaze »* 2013; Polk 2020).



de Malamud et son impact sur nos manières spécistes d'interagir avec les animaux. C'est notamment le cas du cinéma, qui peut autant mettre en lumière certains combats de l'éthique animale qu'inciter et marquer la marchandisation des animaux.

Ce mémoire n'a que brièvement abordé la question de l'utilisation des animaux non-humains vivants dans les arts visuels, puisque la littérature à ce sujet est abondante. L'art contemporain a souvent par ailleurs fait polémique<sup>60</sup> en ce qui concerne l'éthique animale (Jeangène Vilmer 2009; Baecker 2017). Dans le milieu du cinéma, la présence d'animaux vivants pose aussi les mêmes problèmes éthiques. Dans *An Introduction to Animals and Visual Culture*, Malamud traite de cette représentation des animaux non-humains à l'écran et de son impact. Dans son mémoire de maîtrise, François Carignan s'attarde lui aussi à la présence animale dans l'industrie cinématographique. Adoptant un cadre théorique et une méthodologie antispéciste, son travail de recherche-crédation met de l'avant les problèmes éthiques rattachées à la présence animale au cinéma. Dans l'acte de tournage ou de montage, par exemple, le documentaire animal n'échappe pas à la mise en scène et l'intervention humaine (Carignan 2023). Comme certaines œuvres d'arts visuels où la mort d'animaux non-humains se voit être une conséquence à la création d'une travail artistique, Carignan affirme que malgré des efforts de protection des animaux lors de la réalisation de longs-métrages de fiction, « les animaux continuent de souffrir et de mourir lors de tournages de films » (Carignan 2023, 9).

Le fait de se pencher sur la représentation du non-humain à l'écran, animal ou végétal, annonce l'idée d'une nature dont l'être humain est le propriétaire, où ce qui constitue un environnement donné devient une commodité. Au final, ce sont les animaux qui sont instrumentalisés et qui souffrent de l'enfermement au zoo : c'est toute une vision anthropocentrique de la nature qui se dévoile, qui comprend la construction identitaire par la représentation de paysages. Très présente dans l'histoire de l'art canadien, je pense à certaines œuvres de Lawren Harris et de Tom Thomson<sup>61</sup>,

---

<sup>60</sup> Je songe à certains exemples précis, comme les œuvres *Helena* de Marco Evaristti, *Dogs That Cannot Touch Each Other* de Sun Yuan et Peng Yu ou certaines des œuvres d'Adel Abdessemed. L'œuvre de Yuan et Yu mettaient en scène des chiens attachés à des tapis roulants qui se faisaient face, sans jamais pouvoir entrer directement en contact. Leur agressivité de même que leur endurance caractérisent ce travail artistique, qui porte atteinte à la santé des animaux. Abdessemed, de son côté, est reconnu pour avoir filmé des animaux se faisant abattre, dans son œuvre vidéo *Printemps*.

<sup>61</sup> Tom Thomson (1877-1917) et Lawren Harris (1885-1970) sont deux peintres canadiens ayant joué un rôle important dans le Groupe des sept, un regroupement de sept artistes hommes ayant comme vision de renouveler la

ce rapport au paysage expose comment la peinture idéalisait les territoires canadiens, ayant entre autres influencé la configuration de lieux comme les parcs nationaux ou encore le Biodôme de Montréal.

Certainement, cette perception du paysage relève d'une forme de contrôle sur la nature, qui n'est plus tenue à une représentation fidèle. Dans ce désir d'assembler une nature faite à partir d'une reprise de motifs et de spécificités géographiques d'autres pays, les animaux sont malgré eux affectés. Reprenant le travail de Jhan Hochman, Malamud remarque que la construction des vies animales produite par le cinéma documentaire animalier ou de nature transforme celle-ci en quelque chose de façonnable (Malamud 2012). En exposant le public à un monde extérieur loin d'eux, Cynthia Chris compare la faune de ces documentaires aux hétérotopies<sup>62</sup> de Foucault : ces collections de choses diverses qui se retrouvent ensemble dans un endroit réel, contrairement aux utopies. Ce qui se retrouve dans les hétérotopies du cinéma documentaire, pour Chris, est sélectionné, édité et interprété à partir d'une série de normes tant sociales que culturelles. De la même manière que les zoos, le cinéma documentaire sur la faune et les animaux sauvages, bien que montrés dans leur habitat naturel, présente une vision « absolutely different from all the sites they reflect and speak about » (Chris citée par Malamud 2012, 79).

À travers son étude des interactions interespèces dans la culture visuelle, Malamud met de l'avant une hypothèse au sujet du problème éthique de la représentation des animaux qui rappelle la schizophrénie morale développée par Gary Francione dans les années 1980. Pour Malamud, ce problème d'une conception des animaux qui empêche leur libération du spécisme se retrouve dans la difficulté humaine à se positionner moralement face à eux. Cette connaissance de soi, ce manque de recul face à la souffrance des animaux occasionnée par notre coexistence avec ceux-ci, se trouve à être un frein à la résolution de tous les dilemmes éthiques issus de leur discrimination. Ce manque de compréhension devant les contradictions qui caractérisent les comportements humains variables

---

peinture des paysages canadiens, en magnifiant les représentations de montagnes, de lacs, de forêts. Une des caractéristiques particulières à leurs œuvres est l'absence de figures humaines, exacerbant l'idée d'une nature à construire, mais aussi à conquérir.

<sup>62</sup> Le zoo est lui-même une forme d'hétérotopie : « Le zoo est l'équation parfaite de l'idée que l'on se fait de l'autre, une rencontre de l'imaginaire et du réel entre l'exotisme et la peur de l'étranger, d'un côté, et l'observation scientifique et comportementale de l'autre. [...] Les zoos sont aussi un monde en soi, une sorte d'hétérotopie, pour reprendre une idée de Michel Foucault [...] » (Fraser et al. 2012, 53-54).

avec les animaux renvoie à la schizophrénie morale de Gary Francione, où certains animaux sont considérés comme des membres de la famille, d'autres sont une source de nourriture (Francione 2004). Ces différentes façons de considérer et, par conséquent, de traiter les animaux continue à obscurcir les similitudes entre les animaux humains et non-humains et rend difficile, voire impossible, un réel respect du statut moral des animaux. Centrés sur la sentience des animaux non-humains, les arguments de Francione dénotent le manque de compréhension des êtres humains face aux degrés de sensibilité des animaux, et tissent des liens entre l'exploitation animale et celles des personnes en situation d'esclavage au 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles. Le philosophe, dans *Animals, Property and the Law* (1995), exprime que cette schizophrénie morale vis-à-vis des animaux engendre des comportements, qui, à leur égard, sont acceptables, alors que ces mêmes comportements sont inacceptables lorsqu'exercés sur des êtres humains.

Le *human gaze* et le cadre culturel dans lequel les êtres humains confinent les animaux non-humains au zoo découlent d'une forme de schizophrénie morale. Au zoo, le *human gaze* prend une forme qui associe le non-humain enfermé, captif à un spectacle, un objet de divertissement. En effet, mon mémoire s'est efforcé, dès le début, de ne jamais garder bien loin l'idée que l'espace zoologique est une initiative lucrative, qui fonctionne à l'intérieur d'un système capitaliste<sup>63</sup>, qui comprend magasin de souvenirs, attractions diverses, aires de restaurations, etc. Comme le remarque Malamud, quant à la question animale, le zoo apparaît tel « the ethos of consumer culture » (2012, 113), il s'avère même une antithèse à une conception de l'écologie qui favoriserait l'épanouissement des espèces animales sauvages. Mentionné dans le chapitre précédent, la cage joue un rôle crucial dans le développement du *human gaze* au zoo; si, dans le *male gaze* de Mulvey la caméra entraîne l'effet pernicieux de rendre impuissante les femmes représentées, ce sont les cloisons du zoo qui rendent absents les éléments contextuels des vies animales : leur habitat, leur interaction avec d'autres espèces animales et végétales, leurs situations géographiques propres. Le *human gaze* extrait de leur existence toutes traces de leurs besoins psychologiques et physiques. Cet acte de regarder les animaux emprisonnés, empêche tout apprentissage<sup>64</sup> et compréhension de

---

<sup>63</sup> Au sujet d'une convergence entre spécisme et capitalisme, je fais allusion aux propos tenus par Valéry Giroux dans le premier épisode du podcast *Comme un poisson dans l'eau*, de Victor Duran-Le Peuch.

<sup>64</sup> Pourtant, une des missions premières des zoos actuels se veut de promouvoir une plus grande connaissance des animaux. Malamud, de même que plusieurs personnes dans le champ des études animales et des études animales critiques remettent en question la pertinence de même que l'efficacité de celle-ci.

leur individualité (Malamud 2012). Ce regard humain perpétue aussi l'idée spéciste d'une hiérarchie entre les espèces et sert à justifier la capture et la monstration des animaux dans des espaces inadaptés à eux.

### 3.2. L'habitat, entre plasticité et altérité

La chercheuse Irus Braverman, dans son article « Looking at the Zoo » (2011), traite de la construction de la nature produite par le jardin zoologique en tant qu'institution, qui, je l'ai déjà abordé, réitère l'anthropocentrisme et l'exceptionnalisme humain derrière la mise en œuvre du zoo, mais présente aussi la nature comme étant « separate and remote » (Braverman 2011, 810) des êtres humains, plutôt qu'en relation avec eux.

Au cours de ce mémoire, j'ai traité des divers moyens par lesquels les espaces zoologiques tentent de reproduire les habitats naturels de leurs pensionnaires : les espaces immersifs truffés d'objets et de détails visant à immerger le spectateur dans les habitats réels des animaux sauvages qu'il observe, où plutôt qu'il *tente* d'observer. Par ailleurs, cette tentative d'immerger le spectateur comme les animaux dans leur nouvel habitat se trouve interrogée par l'œuvre *Espaces sans espèces III*. L'installation cinétique laisse voir l'ours polaire amorphe, malgré la présence de quartiers de fruits figés dans un bloc de glace, visant à l'amuser, le distraire. Cet objet vise aussi à satisfaire des attentes du public, qui souhaiterait voir l'animal intéressé, captivé par sa fonction de divertissement.

Lorsque l'on se penche sur une analyse rapprochée des mécanismes dont use le zoo afin de reproduire les habitats des animaux qu'il garde confinés, on découvre une représentation zoologique complètement autre, qui donne à voir les conditions difficiles et pitoyables dans lesquelles les animaux non-humains sauvages sont forcés de vivre. Avant de tomber dans une analyse rapprochée des œuvres de Karine Payette qui abordent cette absence du vivant, je dois revenir sur le développement de cette plasticité de l'espace.

Déjà, les travaux de Estebanez (2006; 2008; 2010) présentaient adéquatement les stratégies employées par les architectes des espaces zoologiques afin de montrer la nature comme un concept à

la merci des êtres humains, comme une matière malléable avec laquelle on peut faire ce que l'on veut : construction identitaire par la géographie, représentations embellies de la réalité, etc. Cette tradition de réfléchir la nature en tant que matière remonte à la pensée commune occidentale, teintée par le colonialisme, où la nature dénote une forme de pureté marquée par un profond sentiment d'altérité.

L'organisation de l'espace zoologique par la méthode zoogéographique est celle qui, à mon sens, fait le plus écho à une nature construite à partir du concept d'altérité, où des repères géographies prennent le dessus sur des qualificatifs que l'on associerait davantage à des habitats spécifiques ou encore à d'autres termes taxonomiques qui s'y rattachent (Braverman 2011). La zoogéographie est une branche de la biogéographie qui s'intéresse à la distribution géographique des animaux. Elle se penche ainsi sur la répartition des espèces, vivantes comme éteintes, à travers divers lieux géographiques en expliquant celle-ci par l'histoire géologique, le climat ou encore la physiographie. Dans le milieu zoologique, la zoogéographie mise sur une disposition de l'espace par continents, pour « render the whole world » (Braverman 2011, 12) représenté par un assemblage d'animaux et de leurs habitats. Le zoo se donne pratiquement comme mission de créer un autre monde, « helping define nature as found in remote places » (Davis cité par Braverman 2011, 12). Issues d'une approche zoogéographique à l'espace, certaines des installations de Karine Payette signalent la manière avec laquelle le milieu zoologique est abordé, non sans révéler l'impossibilité de représenter fidèlement un environnement extérieur : *Espaces sans espèces IX*, installation constituée de trois sculptures de roches différentes, comprend des grillages métalliques et des prises électriques.

Le zoo constitue presque toujours une représentation d'espaces géographiques éloignés de l'endroit physique où celui-ci même se trouve (Malamud 2017). Estebanez dans son article sur le zoo comme dispositif spatial, exprime avec justesse : « [i]l [le zoo] découpe le monde en s'appuyant sur un lien culturel entre lieux et animaux (le lion et l'Afrique, par exemple), réactivé dans les zoos à travers une architecture exotisante. Son impact politique devient évident quand on l'analyse comme un lieu où l'Occident construit l'ailleurs, au-delà même de la faune et de la flore » (Estebanez 2010, 173). Dans son processus de découpage, de création, de remodelage, le zoo se présente

comme un lieu de pouvoir où les méthodes de représentation des animaux et la diffusion des savoirs<sup>65</sup> sont contrôlées.

Ramade, dans son travail de commissariat de l'exposition *Espaces sans espèces* rappelait que c'est la visite des lieux – lorsqu'ils étaient vides, le Biodôme procédant à un travail majeur de rénovations – par Payette qui a inspiré la série entière. Mon premier chapitre abordait brièvement l'étude du Biodôme de Montréal faite par Estebanez. L'argumentaire de ce dernier met de l'avant l'animalité comme une forme d'altérité radicale (2006). Cette altérité radicale fascine et impressionne le public, puisqu'après tout, ce sont les attentes du spectatorat qui prévalent sur le bien-être animal. Elle renvoie également à une contradiction proprement humaine qui caractérise le fonctionnement du milieu zoologique, sur lequel je suis revenu à plusieurs reprises au courant de ce mémoire : le besoin de satisfaire un contact avec la nature et celui de la contrôler, en empêchant toutes formes réelles de danger :

Il s'agit de persuader le public qu'il déambule dans un espace ouvert, tout en le protégeant de toutes les agressions matérielles ou symboliques que peut lui faire encourir sa confrontation avec la nature, notamment en lui garantissant que l'espace dans lequel il se trouve est tout à fait exceptionnel dans la ville (Estebanez 2006, 711).

Suivant Bruno Latour, Estebanez admet d'emblée que la nature n'est pas « une réalité prédéfinie mais bien un concept qui se construit en fonction des époques et des sociétés » (Estebanez 2006, 708). C'est notamment cette affirmation qui justifie une étude du Biodôme comme d'un lieu clos où la nature est construite, de la même manière qu'elle l'est dans la peinture canadienne du 19<sup>e</sup> siècle. Sentiment particulièrement fort au Canada et au Québec, le besoin d'affirmer une identité nationale par diverses formes artistiques se fait voir dans le travail zoogéographique du Biodôme : la mise en place de belvédères, la représentation idéalisée de lacs canadiens, etc. De manière analogue au cinéma documentaire portant sur les formes du vivant, le milieu zoologique et ses paysages sont génériques et jamais spécifiques (Estebanez 2006).

---

<sup>65</sup> Je fais ici allusion au savoir scientifique, à la sensibilisation aux habitudes de vie des espèces maintenues au zoo, aux divers dangers qui menacent leur habitat naturel et qui justifient ainsi leur situation captive.

L'absence des êtres humains et des animaux dans les représentations picturales de paysages – une absence remarquable –, ne se limite cependant pas à l'histoire de l'art canadien, par exemple, dans le travail du Groupe des Sept ou encore le Canadian Group of Painters<sup>66</sup>. L'esthétique du paysage, en histoire de l'art, est indissociable des notions de sublime<sup>67</sup> et de « *wilderness*<sup>68</sup> », principalement développées en Europe en lien avec le mythe de la Modernité, fondée sur une supériorité de l'Occident qui exerce une puissance démesurée sur d'autres peuples, d'autres cultures. La violence avec laquelle la logique pernicieuse du colonialisme affecte les pays d'Océanie, d'Amérique, d'Afrique, est pensée intrinsèquement en relation avec l'habitat, l'« habitat colonial », fondé sur l'exploitation d'êtres humains comme non-humains (Ferdinand 2019). Dans la pratique picturale du paysage, le mécanisme derrière le découpage et la présentation d'espaces et d'environnements est le même que celui des jardins zoologiques ou des dioramas, exemples d'altérité. La représentation d'un paysage n'est jamais neutre; comme le fait valoir l'anthropologue Nicolas Thomas en écrivant : « [in] a settler colonial world, the evocation of an empty land awaiting some sort of meaningful inscription or spiritual definition cannot be seen as a purely pictorial or aesthetic statement » (Thomas cité par Merkin 2020). Dans son article « Decolonizing Landscapes: Indigenous Belonging in John Walsh's Paintings » (2020), Sophie Merkin revient sur les approches anthropologiques, géographiques et visuelles à la représentation du paysage en tant que projet colonial, qui entraîne l'effacement et la discrimination systématique des êtres colonisés.

La peinture de paysage est toujours liée à une sélection d'éléments, qui sont ensuite organisés à l'intérieur de la composition<sup>69</sup> (Valente 2012, 29). Andrea C. Valente, dans l'article « Black Slaves in Farbe: Representations of the Subaltern in Thomas Ender's Landscape Paintings from Old Rio », étudie les paysages de Thomas Ender (1793-1875). Peintre autrichien ayant réalisé des voyages au Brésil, à Rio de Janeiro, Valente conclue, par une analyse rapprochée de ses paysages, que l'artiste s'inscrit dans une longue tradition de représentations bâties de toutes pièces de lieux et des communautés qui y résident, qui se veulent une forme de vérité coloniale (Valente 2012).

---

<sup>66</sup> Actif à partir des années 1930, les membres de cette formation cherchent à poursuivre la tradition nationaliste du Groupe des Sept.

<sup>67</sup> Avec comme chef de file William Turner (1775-1851).

<sup>68</sup> L'idée de « *wilderness* » comme catégorie esthétique est indissociable de l'école romantique, et comme Alan C. Braddock le remarque : « that aesthetic has done some damage to our understanding of history by erasing knowledge about the historical presence of Indigenous people » (Braddock et Kornhauser 2022).

<sup>69</sup> Cette manière de procéder rappelle bien sûr l'approche taxonomique des zoos et des musées.



Figure 12 Thomas Ender, *Ansicht vom Corcovado nach Gatumbi (Vue de Corcovado à Catumbi)*, 1817-1818, image tirée de <https://kulturcheck.at/zugabe/thomas-ender-eine-brasilienexpedition-im-biedermeier/>

Dans l'œuvre *Ansicht vom Corcovado nach Gatumbi (Vue de Corcovado à Catumbi)*, fig. 12), datée de 1817-1818, Ender représente le danger d'un serpent menaçant un groupe de personnes. Alors qu'un des membres du groupe tente de chasser l'animal, les autres semblent ignorer sa présence. Cette scène de danger contraste avec la représentation idyllique, autrement sereine du paysage – pour Valente, cette scène relève de la construction, de l'imaginaire plutôt que de l'expérience brute du territoire (2012). S'appuyant sur la monographie de Robert Wagner consacrée aux paysages du Brésil réalisés par Thomas Ender, dont la plupart ont été exécutés à son retour en Autriche et non directement sur les lieux, Valente voit dans le paysage d'Ender une « reconstruction of an imagined place and a subaltern community by the imperial gaze of a European artist » (Valente 2012, 29).



De manière similaire à l'oblitération des populations autochtones par les artistes canadiens dans leurs représentations des lacs, des forêts, des montagnes, etc., le peintre paysager européen John Glover (1767-1849), relocalisé en Tasmanie, est une figure majeure de l'histoire de l'art du paysage australien. Le portrait idyllique que dresse Glover se rapproche d'une forme d'utopie très présente dans l'art visuel du 19<sup>e</sup> siècle, qui découle d'un certain pastoralisme et d'une harmonie avec la nature. De nombreuses œuvres de Glover, comme *My Harvest Home* (fig. 13, 1835) se veulent des paysages coloniaux qui invisibilisent les peuples autochtones de l'Océanie ou qui les instrumentalisent pour les intégrer à cette vision pastorale, utopique – d'une certaine manière « mis en cage » (Ferdinand 2019) – à l'intérieur d'une représentation fabriquée de la nature, faux témoignage de l'entreprise coloniale. De nombreuses œuvres picturales réalisées par John Glover suite à son émigration en Tasmanie se veulent des représentations de sa propre vie rurale, de ses réalisations en tant que fermier, comme c'est le cas avec l'œuvre *My Harvest Home*. Or, comme le dénote l'historienne de l'art Jeanette Hoorn, dans *Australian Pastoral: The Making of a White Landscape*, les représentations de jardins et de terres de Glover se font au moment précis où dans les villes avoisinantes, des peuples autochtones sont capturés et exilés (Hoorn 2007, 79). L'influence européenne dans la construction picturale que fait John Glover du paysage souhaite, selon Hoorn, éloigner le spectatortat de la réalité des peuples autochtones de la région, dépossédés de leurs terres.



Figure 13 John Glover, *My Harvest Home*, 1835, image tirée de <https://www.wikiart.org/en/john-glover/my-harvest-home-1835>

La série de lithographies de William Clark, *Ten Views in the Island of Antigua* (fig. 14) dévoile ce que l'ingénieur et philosophe Malcolm Ferdinand nomme l'« esclavagisation des animaux non-humains, et l'animalisation sociale et politique des Noires et autres racisés<sup>70</sup> » (Ferdinand 2019, 357-59). *The Mill Yard* (1823), représente des esclaves humains et non-humains travaillant autour d'un moulin à vent se trouvant sur la plantation. Ce que je souhaite faire ressortir de cette représentation est la réduction des personnages de la composition à leur tâche, qui vise à enrichir les intérêts des colons européens et le fonctionnement capitaliste de la plantation, fondé sur l'exploitation. En voulant compléter les arguments de Ferdinand, je dirais que l'animalisation des

<sup>70</sup> Toutes les peintures de paysage de cette section du chapitre contiennent des figures humaines et non-humaines. Ce n'était pas un choix prémédité de ma part, je ne me pencherai donc pas sur les représentations du spécisme qui s'y trouvent (animaux d'élevage au travail, cohabitation avec un animal sauvage qui semble être abordé avec violence), même si je suis conscient de celles-ci. Plutôt, je m'appuie sur ces œuvres picturales afin d'en étudier l'instrumentalisation ou encore l'exclusion des personnes racisées, réduites à la subalternité, au profit d'une présentation mensongère de la nature. Bien sûr, je considère que la subalternité (dans ces œuvres comme dans nos sociétés actuelles) touche autant les êtres humains que les animaux.

personnes racisées et l'esclavagisation des animaux qui vont de pair dans leur caractère discriminatoire entraîne une perte, voire une impossibilité d'individualité. L'entièreté des lithographies de l'artiste témoignent de la discrimination des personnes en situation d'esclavage, indissociable des mécanismes de la colonisation et du fonctionnement de la plantation comme habitat colonial. Dans la plantation comme dans le zoo, les êtres qui s'y trouvent n'ont d'autre statut que celui de marchandise – regardée<sup>71</sup> par les responsables de la plantation comme par le public qui visite le zoo.



Figure 14 William Clark, *The Mill Yard*, 1823, image tirée de [https://www.researchgate.net/figure/The-Mill-Yard-from-William-Clarks-Ten-Views-in-the-Island-of-Antigua-in-which-are\\_fig2\\_343173635](https://www.researchgate.net/figure/The-Mill-Yard-from-William-Clarks-Ten-Views-in-the-Island-of-Antigua-in-which-are_fig2_343173635)

Tout comme les paysages idéalisés de Glover, d'Ender ou ceux de Clark, où le racisme est indéniable, l'histoire des jardins zoologiques est traversée par le colonialisme. Bien que Ferdinand ne s'y penche pas exclusivement, les idées qu'il fait ressortir se rapportent à la conception des lieux de conservation du vivant qui se dégage des installations de Karine Payette. Outre tout l'intérêt du philosophe pour l'incidence des changements climatiques sur l'écologie et l'Anthropocène, la plantation, une « hétérotopie coloniale [...] qui accepte une organisation violente, raciste et misogyne » (Ferdinand 2019, 175), est comparable aux espaces zoologiques : si les êtres humains sont

<sup>71</sup> *Surveillée* pourrait aussi être dit ici : l'architecture de l'espace zoologique favorisant une méthode d'observation de l'animal non-humain qui rappelle le Panoptique de Jeremy Bentham, comme je l'ai précisé dans le chapitre 1.

désormais absents<sup>72</sup> de ces dispositifs, l'aspect visuel du zoo – ici, le regard de l'humain sur l'animal, indissociable de son fonctionnement – partage avec la plantation un culte de l'observation.

Là où le travail de Payette se distingue des représentations idéalisées de la nature et, par le fait-même, de l'entreprise coloniale, c'est que l'absence des animaux lui permet de critiquer cette même entreprise en interrogeant sa pertinence, par la déconstruction. Ses œuvres sont en rupture avec la tradition picturale du 19<sup>e</sup> siècle ayant influencé le dispositif zoogéographique, qui, en plus de relever d'une esthétique antispéciste, témoigne d'une « empathie singulière [à la] mise en cage » (Ferdinand 2019, 375) des animaux non-humains. Ce renversement des rouages du milieu zoologique, qui débute par une étude du Biodôme de Montréal, prend en compte le lien entre le zoo et le projet colonial.

Dans son analyse rapprochée des écosystèmes qui constituent le Biodôme de Montréal, Estebanez tisse un lien entre cette représentation idéalisée et son rapport à une nature « libre ». La construction de la nature se fait d'abord pour les citoyen-nes de la ville de Montréal<sup>73</sup>, qui peuvent observer des lieux lointains sans jamais réellement quitter la ville. Comme c'est le cas dans la majorité des lieux de conservation du vivant, le Biodôme fait une sélection précise des espèces qu'elle décide de conserver, pour entre autres réguler le contact entre les diverses espèces animales, mais aussi le contact des êtres humains avec celles-ci (Estebanez 2006).

Cette manière de procéder fait écho au fonctionnement des institutions zoologiques, malgré que le Biodôme résiste à s'appeler un zoo. Estebanez dénote :

On a donc une domination totale sur les animaux sauvages mais aussi sur des paramètres comme l'humidité ou la chute des feuilles dans la forêt laurentienne qui dépendent entièrement des décisions humaines. Ainsi, on peut aussi voir dans le Biodôme une sorte de dernier avatar poussé à son extrême de la tradition occidentale de domination et de maîtrise de la nature (Estebanez 2006, 727).

---

<sup>72</sup> Par opposition aux zoos humains brièvement présentés au chapitre 1, un exemple de l'« animalisation sociale » (Ferdinand 2019, 359, 365).

<sup>73</sup> Le Biodôme, fondé en 1976, est une initiative de la Ville de Montréal. L'institution, comme le reste des Espaces pour la vie, fonctionne comme un service urbain majoritairement financé par la Ville elle-même.

Survolant le corpus de Payette, Ramade démontre comment la série *Espaces sans espèces* s'accroche aux idées d'un habitat plastique. Faisant écho aux considérations antispécistes pour le bon développement des animaux qui entre en conflit avec la vie captive, Ramade argumente que les *Espaces vides* de la série exposent « la réalité de ces vies animales [qui] échappe à l'idéalisation d'un environnement propice à l'épanouissement » (Ramade 2019, 61). Cette absence du vivant fait donc réfléchir aux problèmes éthiques soulevés par la captivité, le développement et l'enrichissement des vies animales étant centrale à la philosophie antispéciste<sup>74</sup>. Résultat de son étude approfondie des lieux, les cages et les vitres vides de la série fait ressortir l'« existence protégée mais carcérale » (Ramade 2019, 61) des animaux non-humains. Le fonctionnement actuel des zoos, camouflé derrière des missions de conservation et de protection (Estebanez 2006) finit en fin de compte par recréer une mise en scène où l'altération du comportement animal est manifeste (Ramade 2019).

Je compte, en deux temps, défaire et approfondir cette mise en scène de l'espace zoologique : d'abord, en proposant une analyse de l'œuvre *Espaces sans espèces I*, qui réitère la condition captive des animaux non-humains et évoque la nature comme étant malléable. *Espaces sans espèces IV*, pour sa part, suscite la curiosité du spectatorat tout en révélant la déception de la visite au zoo.

### 3.3. Les *Espaces* inhabités : remettre en cause l'hégémonie humaine

La vaste majorité des œuvres d'*Espaces sans espèces* explorent l'absence animale des lieux de conservation du vivant. Réfléchissant aux conditions environnementales actuelles, à la disparation massive d'espèces animales, les *Espaces* inhabités contiennent comme trame de fond les problèmes éthiques liés à la réponse humaine à l'extinction de certains animaux non-humains qui s'active de plus en plus vite (Kolbert 2015). Au sujet de la question des changements climatiques et de la futurité de la vie des animaux sauvages, Palmer remarque que les approches favorisées par les défenseur·euses du droit animal écartent totalement l'idée de les garder captifs dans des milieux zoologiques pour plutôt favoriser la migration assisté ou encore la régénération d'habitats (Palmer 2021). Ces différentes approches ne font certainement pas l'unanimité, mais elles traduisent une

---

<sup>74</sup> Malgré une approche majoritairement anthropocénique à la question animale dans la mise en œuvre de l'exposition *Espaces sans espèces*, certaines des questions soulevées par le commissariat de Bénédicte Ramade réverbèrent des considérations propres à l'éthique animale et à l'antispécisme.

opposition généralisée au milieu zoologique chez les personnes adhérant à la philosophie antispéciste.

Tout au long de l'argumentaire que j'ai développé dans ce mémoire, je me suis efforcé de mettre en relation la démarche artistique de Payette derrière le corpus d'*Espaces sans espèces* avec l'antispécisme, en passant notamment par le concept d'esthétique antispéciste de Van Der Donckt. S'il semblait plus intuitif pour moi de tisser des liens entre ce concept et les installations du deuxième chapitre, il n'en demeure pas moins que l'engagement de Payette avec la question de l'organisation de l'institution du zoo relève aussi d'un dialogue avec cette notion. Dans un premier temps, je souhaite développer le propos de ce chapitre en analysant en détail *Espaces sans espèces I*, qui représente une volière vide délimitée au public par un grillage métallique (fig. 15). Dans celle-ci, on retrouve des branches d'arbres et des restes de victuailles semblant avoir été grugés. Derrière cet agencement, se trouve un fond bleu ciel qui apparaît telle une tentative d'imitation d'un ciel où les oiseaux obtiennent une pleine liberté. Le sol contient aussi ce qui semble être des déjections d'oiseaux de même que des plumes.

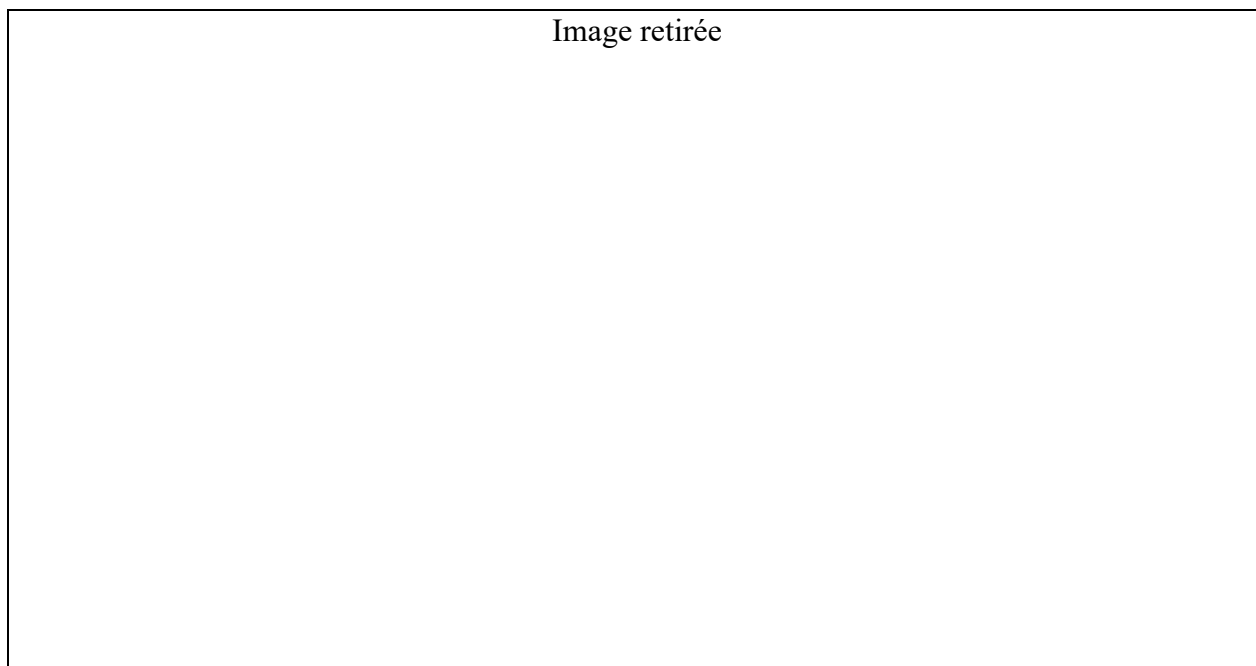


Figure 15 Karine Payette, *Espaces sans espèces I*, 2019, image tirée de <https://artmur.com/artistes/karine-payette/espaces-sans-especes/>

Il me semble que de nombreuses choses peuvent être dites quant à la façon qu'à cette installation d'interroger le fonctionnement de l'espace zoologique. Tout comme la toute première de mes études de cas, *Espaces sans espèces II*, le lieu dans lequel sont vouées à vivre ces espèces animales peut difficilement équivaloir à leur habitat naturel. Abordant les problèmes de malnutrition, l'environnement inadéquat et le stress du confinement, l'organisme PETA s'oppose fermement à la captivité comme mode de vie pour les espèces d'oiseaux (PETA 2010). Les oiseaux étant absents de l'œuvre, je ne veux pas ici me pencher outre mesure sur les effets du confinement imposé par le zoo sur ceux-ci, mais plutôt sur ce que leur absence révèle au spectateur.

Le fond bleu ciel, les branches d'arbres, les déjections et les plumes au sol agissent comme des indices formels visant à évoquer au spectateur qu'il s'agit bel et bien d'un lieu où sont gardés des oiseaux. Leur absence rend compte, à son tour, de la tristesse de leur vie : de manière similaire aux animaux gardés au zoo de Saint-Édouard<sup>75</sup>, l'espace tel qu'il est représenté dans l'installation est insalubre<sup>76</sup>, nocif pour la santé des animaux non-humains. La cage rappelle elle aussi une autre chose importante : celle de la condition captive des animaux captifs en tant que finalité. Dans *Espaces sans espèces II*, je faisais valoir que la clôture électrique visait à rehausser la distinction qui se fait entre les êtres humains et les animaux non-humains, celle qui évoque la dichotomie entre la liberté et l'incarcération (Malamud 2017; Gruen et Marceau 2022). Ici, au contraire, la cage veut retracer l'impossibilité des animaux à se sortir de cet état que leur imposent les êtres humains : la cage suggère que l'absence des animaux fait voir que c'est en ce lieu qu'ils évoluent, évoluaient et évolueront (Willis 1999).

Ramade et Van Der Donckt, dans leur analyse d'*Espaces sans espèces*, s'efforcent de scruter l'intérêt de l'artiste pour l'histoire naturelle et ses musées, de même que l'incidence de ses lieux sur l'organisation de l'espace zoologique. Le fond bleu agissant telle une pauvre reproduction d'un ciel où devraient se développer les oiseaux renvoie facilement aux reproductions idéalisés de la « nature », telles qu'elles se déploient dans le dispositif zoogéographique du Biodôme de Montréal

---

<sup>75</sup> J'ai brièvement mentionné ce zoo dans le premier chapitre, scruté par le ministère de la Faune pour raisons d'insalubrité et ayant été vivement critiqué dans le documentaire *Zoo : une cage dorée?*

<sup>76</sup> L'eau diaphane d'*À perpétuité* évoque aussi un environnement sale dans lequel sont forcés de vivre les animaux non-humains, même si j'ai centré mon analyse de cet aspect de l'œuvre autour d'une incitation à se rapprocher, rappelant la curiosité derrière l'observation des animaux au zoo.

(Estebanez 2006). D'ailleurs, accompagnant des reproductions des œuvres d'*Espaces sans espèces*, la monographie portant sur le travail de Karine Payette comprend aussi des photographies de l'artiste réalisées lors de sa visite du Biodôme de Montréal qui témoignent de l'étrangeté des lieux devenus vides. C'est exactement cette absence du vivant qui permet à Payette de déconstruire le milieu zoologique et ainsi révéler l'anthropocentrisme et l'exceptionnalisme humain qui motive ses fonctions.

L'article « Looking at the Zoo » (1999) de Susan Willis étudie les ressemblances que le zoo entretient avec les musées d'histoire et les parcs naturels. Dans son étude de ceux-ci, Willis remarque une présentation du monde extérieur qui est construite pour qu'on la regarde : elles comprennent des points de vue, des miradors, etc. Les jardins et la végétation, compris dans l'architecture zoogéographique des lieux de conservation du vivant s'ajoutent aux dispositifs de monstration des animaux. Cette logique de l'espace dont parle Willis se rapporte par ailleurs bien à la disposition en écosystèmes du Biodôme. Malgré que les cages du Biodôme soient devenues des grottes, des cabanes dans les arbres ou même des volières, elles favorisent une approche taxonomique du vivant. La chercheuse voit dans celle-ci une instrumentalisation complète des animaux, qui deviennent de simples objets du regard humain. Elle offre également un regard intéressant sur la généalogie des musées d'histoire naturelle, en revenant aux propos de dans « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden » (1989), qui aborde les racines impériales derrière l'apparition de tels lieux de divertissement; ces espaces, tout comme les zoos d'ailleurs, sont des monuments à la domination de l'Occident qui caractérise la mécanique pernicieuse du colonialisme (Malamud 2012). Willis renchérit en comparant le simulacre des plantes et jardins dominant les espaces où sont confinés des animaux, au simulacre que ces animaux eux-mêmes sont : « [t]he cheetah in the zoo may look like a cheetah, and its genetic code is that of a cheetah. But released into the wild it cannot be a cheetah: its cultivation has failed to include all the skills, practices and awareness that cheetahs in the wild acquire [...] » (Willis 1999, 674).

Je souhaite revenir à la plasticité des espaces zoologiques, le simulacre derrière leur fabrication est bien mis en évidence dans les installations de Payette. Dès lors, une comparaison peut être faite entre les espaces dépourvus d'animaux et leur lien avec les dioramas et leur influence dans la constitution de lieux comme les zoos et les musées d'histoire naturelle. Mentionné tant par Van



Der Donckt que par Haraway, les dioramas de Carl Akeley (1864-1926), analysés par Karen Wonders dans « Habitat dioramas as ecological theatre » (1993) mettent en évidence certaines des pistes plastiques derrière l'architecture zoogéographique qu'interrogent justement les deux *Espaces* étudiés dans ce chapitre.

Tout comme Carl Hagenbeck et sa conception du milieu zoologique, les « habitat dioramas » d'Akeley ont entièrement repensé les méthodes d'exposition dans les musées d'histoire naturelle. Son travail de taxidermiste et sa mise en scène d'environnements naturels, observés par Haraway, sont critiqués de par leur reconstruction de la nature qui « weaves together fact and fiction, creating a single and false picture based on race, gender and colonialism » (Wonders 1993, 292). Dans une veine similaire à Van Der Donckt qui fait remarquer l'intérêt de Payette pour les caractéristiques fictionnelles des lieux de conservation du vivant, Haraway démontre comment les dioramas présentent une vision précise et orientée du monde, qui en écarte d'autres, tout comme le fait le milieu zoologique dans son traitement et sa monstration des animaux et de leurs vies (Estebanez 2010). Si les œuvres en elles-mêmes peuvent être lues comme des dioramas, mon analyse de celles-ci vise plutôt à les rattacher aux lieux bien concrets auxquelles elles font référence, les jardins zoologiques où sont enfermés des milliers d'animaux non-humains sauvages.

De façon similaire à l'analyse anthropocénique de Ramade, les dioramas deviennent d'intéressants témoignages de l'impact de l'activité humaine sur l'environnement et son avenir (Wonders 1993). En ce sens, *Espaces sans espèces I* et *IV* agissent non seulement comme des testaments à cette disparition des espèces qui caractérise l'Anthropocène (Ramade 2019; Kolbert 2015), à ce modèle zoologique désuet, dont la mission de conservation est un échec (Keulartz 2015; Gruen 2016; Giroux 2017), mais aussi comme des arguments qui s'opposent au pouvoir du *human gaze* et au manque de considération pour les pensionnaires de ces endroits qui se doivent d'y vivre.

Bien qu'elle comporte de réels oiseaux filmés par l'artiste, l'œuvre *Nest Building*, de la série *Enzyklopädie der Handhabungen*<sup>77</sup>, d'Anette Rose, présentée à l'occasion de l'édition 2023 de

---

<sup>77</sup> *Enzyklopädie der Handhabungen*, *L'écheveau des regards* dans le cadre de MOMENTA.

MOMENTA, biennale de l'image<sup>78</sup>, fait écho à l'aspect plastique de l'espace zoologique que Payette explore en profondeur. Abordant autre chose – ici les processus de tissage qui se font par diverses formes du vivant – l'installation de Rose présente par contre la cage qui contraint les oiseaux tel un dispositif théâtral, où la scène est celle du quotidien de tisserins qui tressent leur nid. Le travail d'Anette Rose sur la bioconstruction se révèle, de la même manière qu'avec les installations de Payette, affectée par l'espace dans laquelle celle-ci s'effectue. C'est particulièrement dans ce contexte zoologique que l'acte de tisser des oiseaux tend vers un nouveau discours sur lequel se penche l'antispécisme : l'espace restreint, la liberté brimée des animaux qui implique un nouveau rapport à ces moments qu'effectuent les tisserins. L'œuvre vidéo de Rose est importante ici puisqu'elle expose dans un second temps l'anthropocentrisme du milieu zoologique : elle effectue des plans rapprochés sur les oiseaux en cage, mais témoigne aussi du public qui passe devant la cage, qui prend des photos et des vidéos, qui s'arrête, curieux. Le spectatorat de l'installation de Payette observe lui aussi la cage avec une attitude indiscreète, perplexe peut-être, devant cette absence du vivant. Où sont les oiseaux ? Comment se fait-il que l'espace soit aussi malpropre ? Autant de questions qui restent sans réponses, laissant le spectatorat tirer – ou non – ses propres conclusions.

---

<sup>78</sup> Le Mois de la Photo à Montréal, qui existe depuis 1989, s'appelle MOMENTA depuis 2017. Pour chaque biennale, un·e commissaire est appelé·e à réfléchir autour d'une thématique, et de choisir des artistes en fonction de celle-ci. Les artistes sélectionné·es présentent leurs œuvres dans différents espaces artistiques de la ville de Montréal. L'édition de 2023, sous le titre *Mascarades*, examinait entre autres les idées de mimétisme, de frontières entre fiction et réalité, d'altérité.

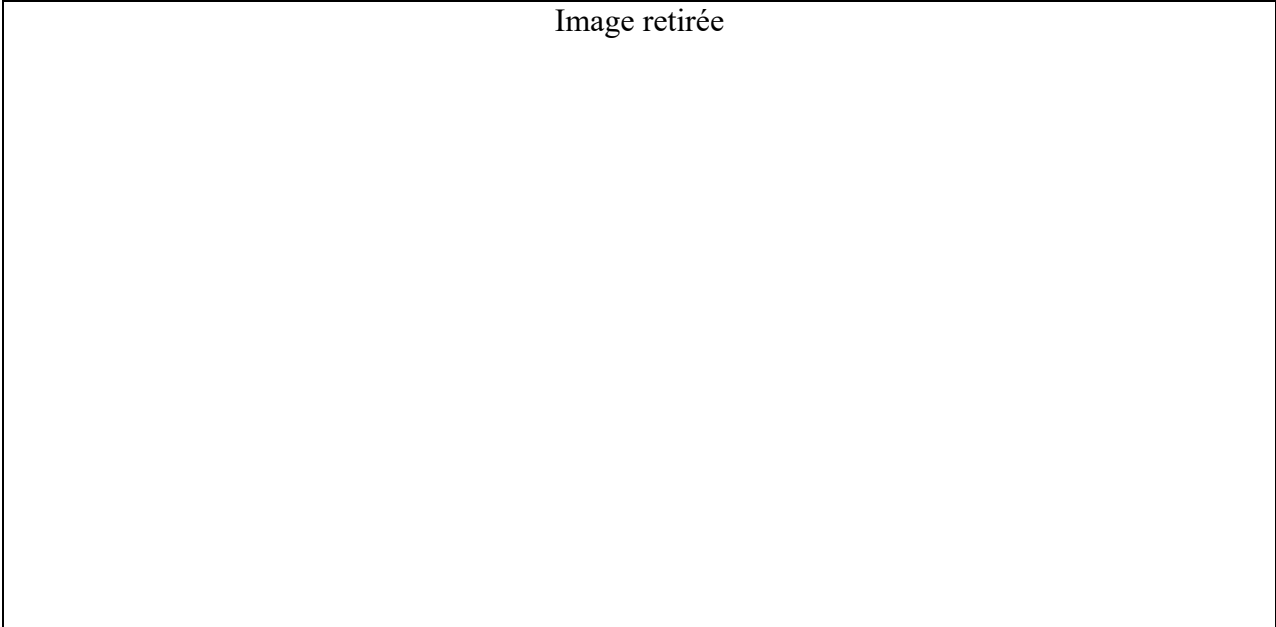
The image area is a large, empty rectangular box with a thin black border. At the top center of this box, the text "Image retirée" is written in a simple, black, sans-serif font. The rest of the box is completely blank.

Figure 16 Anette Rose, *Nest Building*, 2023, image tirée de <https://www.anetterose.de/work/modul-33/>

L'œuvre d'Anette Rose corrobore cette hypothèse de l'espace zoologique comme dispositif, mais aussi celui d'un lieu qui souhaite satisfaire le *human gaze* et qui, finalement, n'apporte que très peu d'importance aux vies animales. L'installation de Payette et l'œuvre vidéo de Rose dévoilent ce mécanisme par lequel l'espace zoologique répond à des attentes spécifiques du public qui arpente ces lieux : celui de retrouver une vision particulière et anthropocentrique des espèces non-humaines. Bien que le propos central de Rose ne soit pas la déconstruction de l'organisation des lieux de conservation du vivant, son œuvre appuie d'importantes considérations éthiques propres au discours antispéciste sur les jardins zoologiques et sur la condition captive des animaux non-humains. Travaillant d'une manière respectueuse avec les oiseaux, Anette Rose fait la lumière sur les conditions actuelles dans lesquelles les oiseaux en captivité évoluent. Dans le cadre de l'analyse d'*Espaces sans espèces I*, *Nest Building* agit comme un complément au discours de Payette sur les espaces zoologiques : elle présente aussi l'impact du regard porté par les êtres humains sur les animaux, de même que les pauvres conditions dans lesquelles ils évoluent. L'œuvre vidéo documente aussi le rapport impersonnel et détaché du public des zoos vis-à-vis les animaux (Berger 1991; Acampora 2005; Malamud 2017).

La déception est inhérente à l'expérience de la visite au zoo. Depuis la parution de l'article « Why Look at Animals ? » (1991) de Berger, l'association entre regard porté vers les animaux et le zoo a été maintes fois reprise (Braverman 2011; 2012; Van Der Donckt 2016; 2019), et je souhaite ici y faire référence pour traiter de la seconde étude de cas de ce chapitre : *Espaces sans espèces IV* rend indéniable la considération de l'espace zoologique comme d'un lieu où la nature est entièrement plastique, mais elle joue aussi avec cette idée des attentes du spectateur à entrer en contact avec un animal gardé captif au sein d'un espace fermé.

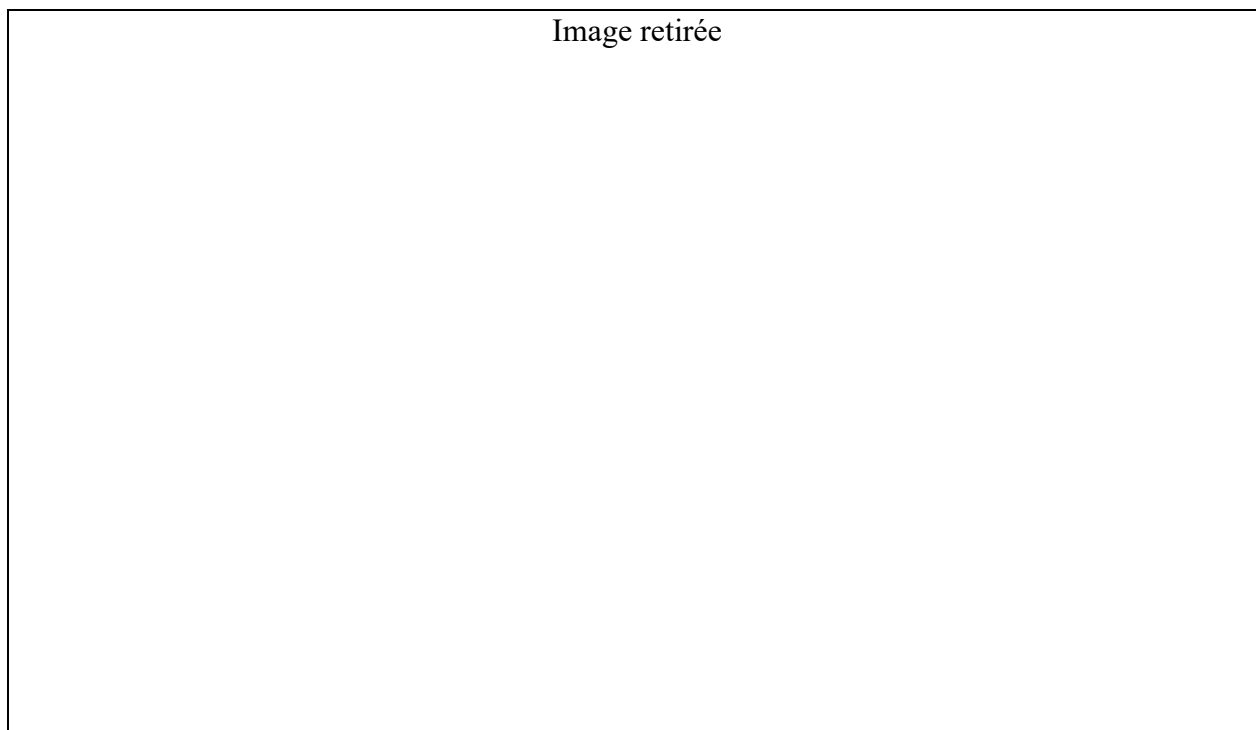


Figure 17 Karine Payette, *Espaces sans espèces IV*, 2019, image tirée de <https://artmur.com/artistes/karine-payette/espaces-sans-especes/>

Tout comme *Espaces sans espèces I*, cette installation est elle aussi décorée par des restes de victuailles (fig. 19) déposés sur une roche. *Espaces sans espèces IV* est un hexagone vitré avec, au haut, un amas de feuilles liées entre elles, faisant penser à un ensemble de lianes. Contrairement à la volière, cette œuvre est une installation cinétique, qualificatif remarqué par le mouvement qu'effectue le feuillage. Dans ce cas-ci, à mon sens, cette œuvre instaure davantage le doute que la première étude de cas de ce chapitre. La volière, qui vise davantage à rappeler les mauvaises

conditions et la petitesse des enclos qui gardent captifs les animaux, ne laisse plus ou moins de doute quant à la présence animale. Avec *Espaces sans espèces IV*, la curiosité du spectateur est sollicitée par ce mouvement des lianes. Comment se fait-il qu'elles bougent par elles-mêmes ? Un animal se cache-t-il dans celles-ci ? Dans *Espaces sans espèces I*, les plumes d'oiseaux et les restes de nourriture qui se trouvent sur les branches portent eux aussi à confusion, et suscite des interrogations chez le public quant au lieu où se trouvent désormais les animaux qui y résidaient. Malgré cela, je centre mon analyse de cette première installation davantage autour de l'impossibilité pour les animaux sauvages de s'échapper à la condition captive de même qu'au regard humain, malgré certains actes de résistance<sup>79</sup> (Estebanez 2010; Gruen 2011; 2016). Par ce mouvement, Payette questionne le spectateur autrement et force un regard peut-être plus attentif sur ce qui se trouve à l'intérieur de la cage. Après quelques moments et que rien ne se montre sous ses yeux, le public se heurte une fois de plus à la déception de l'espace zoologique où la rencontre avec l'animal non-humain et son habitat est marquée par un rapport spéciste où l'être humain à la mainmise sur les espèces non-humaines.

Van Der Donckt, dans un texte paru dans la monographie de Payette, *Point de bascule*, fait bien état de ce qui lie la pratique de Payette à un engagement avec la question animale : l'artiste joue avec les attentes du public, fait appel à la curiosité malade de l'être humain pour l'animal non-humain. Dans une tradition qui fait directement référence à l'esthétique antispéciste de Van Der Donckt, Payette invite à « reconsidérer les rapports de réciprocité [...] nous confronte[nt] à nos propres paradoxes [...] [elle] expose des parts d'ombre de l'humain » (Van Der Donckt 2019, 42). Dans l'élan du renouvellement des missions des institutions zoologiques, celle de stimuler l'apprentissage et la curiosité pour les vies animales est importante (Tyson 2018; Giroux interviewée dans Reyburn 52 min; Ramade 2019). Par contre, lorsque l'on regarde de près les effets de cette curiosité, force est d'admettre qu'elle nuit aux animaux : les stéréotypes qui affectent leur comportement en est un bon exemple. *Espaces sans espèces I* et *IV*, pour leur part, présentent cette curiosité comme une reproduction d'un rapport aux espèces non-humaines teinté d'anthropocentrisme. La curiosité humaine pour l'animal, lorsqu'elle se présente au zoo, est toujours rencontrée avec déception. Même lorsqu'un semblant de rencontre se fait avec l'animal non-humain, la

---

<sup>79</sup> Comme je le proposais dans mon analyse d'*Espaces sans espèces II*, au chapitre précédent.

position injuste dans laquelle celui-ci se trouve est indéniable et qui plus est, irrecevable moralement (Gruen 2011; Marino 2018).

L'article « Why Look at Animals ? » (1991) de Berger met bien en évidence les différentes composantes du zoo qui caractérisent sa supercherie, présentant finalement cette institution telle une fraude : ces composantes passent tant par les conséquences du milieu zoologique sur les animaux que sur la plasticité des lieux eux-mêmes. Dans son analyse du zoo, Berger met de l'avant plusieurs idées reprises tout au long de ce mémoire de maîtrise, dont celle de l'espace zoologique en tant que dispositif, rappelant le théâtre : « The décor, accepting these elements as tokens, sometimes reproduces them to create pure illusion [...] [t]hese added tokens serve two distinct purposes: from the spectator they are like theater props; for the animal they constitute the bare minimum of an environment in which they can physically exist » (Berger 1991, 23). Comme le fait valoir Malamud dans *The Problem with Zoos*, l'évolution de l'organisation architecturale du zoo témoigne de sa mission première d'attirer un public, de faire générer des revenus, au détriment des animaux. Ces espaces où les animaux sont absents et où la plasticité devient d'autant plus évidente exacerbe le caractère fictionnel de l'architecture zoogéographique. En fin de compte, ces constructions empruntées à des réels endroits géographiques que les architectes des zoos ont magnifiés, fascine Payette par cet aspect imaginaire. D'une certaine manière, la fiction de l'espace laisse au spectateur faire sa propre lecture des *Espaces* dépourvus de vie animale.

Image retirée

Figure 18 Karine Payette, *Espaces sans espèces IV* (détail), 2019, capture d'écran réalisée à partir de <https://vimeo.com/341157054>

Au final, la composition des espaces qui servent à garder captifs les animaux non-humains n'a rien à voir avec leur habitat naturel : en termes de superficie mais aussi en termes de stimulation et de suscitant à l'épanouissement. Avec cela en tête, l'absence du vivant dans *Espaces sans espèces* s'avère en quelque sorte le point culminant d'une considération du jardin zoologique comme d'un lieu antispectaculaire. Ramade explique :

La machine du spectacle de la nature se [révèle] sous une lumière bien crue. [...] pour Payette, qui a installé sa pratique sous les auspices de l'hyperréalisme et d'une sculpture à la mimétique troublante, l'envers du décor du zoo a construit un tout autre imaginaire que celui des représentations zoologiques (Ramade 2019, 61).

Ce tout autre imaginaire est celui que j'essaie de mettre en lumière depuis le début de ce mémoire : un imaginaire de déception, d'indiscrétion, de souffrance qui n'a pas lieu d'être, un imaginaire du cauchemar. La représentation du milieu zoologique, qui se veut mettre en valeur la mission de conservation des espèces, de réintégration de celles-ci dans leur habitat naturel, la mission d'éducation des publics – cette même représentation est non seulement interrogée par Payette, laissant le spectateur tirer ses propres hypothèses des espaces vides qui sont laissés à voir, mais surtout,

critiquée par l'artiste à travers les diverses stratégies esthétiques que j'ai énoncées tout au long des chapitres de ce projet de recherche.

Le spectateur qui se retrouve face aux installations exemptes d'animaux s'interroge autant que devant celles qui en contiennent, mais d'une façon qui, à mon sens, est assez différente. Si les œuvres comme *À perpétuité*, *Espaces sans espèces III* et *II* rendent indiscutables les effets néfastes de la captivité sur les vies animales, remettent en question les motifs éthiques derrière lesquels se braquent les institutions zoologiques, les espaces vides ouvrent des brèches sur les raisons qui se cachent derrière leur absence : extinction des espèces qu'ils contenaient ? abandon des lieux ? Si les installations n'apportent pas de réponses précises, elles laissent présager une prise de position antispéciste qui critique le milieu zoologique tel qu'il s'articule actuellement.

Quelles conclusions tirer des *Espaces sans espèces* où les animaux sont absents ? Dans un premier temps, ils contribuent à la mise en place d'une nature entièrement fabriquée, qui s'inscrit dans une logique qui s'apparente à une construction identitaire passant par une idéalisation de paysages, qui finissent par théâtraliser différents environnements. Dans un deuxième temps, ils réitèrent la déception inévitable du zoo, qui passe par des indices formels qui attirent la curiosité du public, comme c'est le cas des lianes mouvantes d'*Espaces sans espèces IV* (fig. 18) qui finalement ne laissent voir aucun animal. La déception est tout autant frappante lorsque le spectateur se retrouve nez-à-nez devant une volière insalubre, inadéquate au bon développement des espèces qui sont vouées à y habiter. Déception, aussi, de réaliser le destin tragique qui attendait et attend toujours les animaux sauvages que l'on enferme dans les zoos.



Image retirée

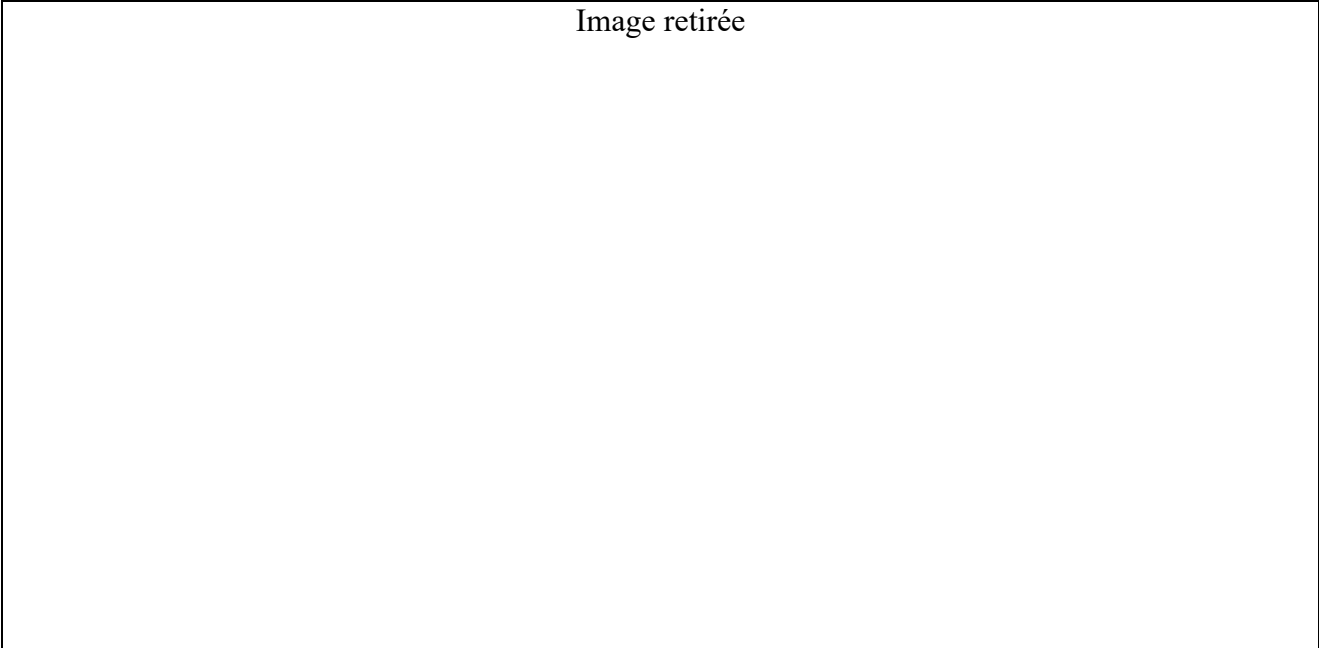


Figure 19 Karine Payette, *Espaces sans espèces IV* (détail), 2019, capture d'écran réalisée à partir de <https://vimeo.com/341157054>

Les œuvres de Payette ne dictent jamais de direction précise, et *Espaces sans espèces* n'y fait pas exception. Comme le fait toutefois remarquer Van Der Donckt, Payette se détourne d'une « vision complaisante des relations interspécifiques [et nous confronte] à nos propres paradoxes » (Van Der Donckt 2019, 42), pour finalement exposer la machine qui garde captifs des animaux sauvages au profit d'êtres humains qui arpentent des espaces, à la recherche du vivant, souhaitant assouvir un besoin se rapportant au spécisme, un besoin de contrôle peut-être, un besoin de marquer la supériorité humaine sur les autres espèces, un besoin de se confronter à une nature autrement inaccessible, mais finalement déformée, « évanoui[e] » (Ramade 2019, 61). Après tout, la mission première de l'antispécisme est de dénoncer ce besoin qui n'a pas raison d'être, qui contribue à la souffrance des animaux non-humains qui les empêchent de sortir d'un cycle de violence. Reconsidérant les liens interespèces régis par l'oppression, la réciprocité brisée par un système qui bénéficie de la souffrance animale, l'esthétique des œuvres d'*Espaces sans espèces* découle d'une considération pour les animaux qui fait bloc avec l'antispécisme.

## CONCLUSION

La conclusion d'un travail comme celui qu'exige le mémoire de maîtrise, je l'effectue en revenant non seulement sur la contribution de mes recherches aux disciplines touchées par le propos que j'ai mis de l'avant, mais aussi en revenant sur mon cheminement en tant qu'individu ayant évolué au rythme de mon projet, dans les deux dernières années. À travers cette expérience assez colossale, j'ai appris énormément sur moi, mais aussi sur ce qu'il reste à faire pour davantage réfléchir à la question animale au sein du champ des arts visuels, et dans une plus large mesure encore, à la défense du droit des animaux.

Un des buts premiers que j'avais avec ce mémoire était de contribuer au champ de connaissances en histoire de l'art en mettant notamment en relation la discipline de manière plus évidente avec certains concepts et revendications de l'éthique et du droit animal. C'est pourquoi je ne me suis pas limité à étudier l'espace zoologique à travers une étude du lieu issue d'une pensée qui se rapproche de la culture visuelle (Berger 1991; Acampora 1998; Malamud 1998), mais bien à prendre en compte l'exacerbation du pouvoir que l'on y trouve (Estebanez 2010), écho de la pensée foucauldienne sur le sujet, ayant par ailleurs déjà été rapprochée à la question animale (Chrulew et Wadiwel 2016). L'idée d'un bricolage interdisciplinaire m'a aussi permis de toucher à l'éthologie, l'étude du comportement animal, m'aidant à comprendre les besoins spécifiques à chaque espèce et leurs différentes réactions face à la captivité. À travers ce projet qu'a été mon mémoire de maîtrise, j'ai compris comment l'approche contextuelle (Palmer 2010) au droit et à l'éthique animale est celle à privilégier, quant à la question des lieux de conservation du vivant, notamment dans notre époque de changements climatiques, mais aussi de dynamiques spécistes ardues à décortiquer.

Je tenais, dans le premier chapitre de ce mémoire, à faire un retour sur l'histoire longue et complexe des jardins zoologiques, habitée par l'impérialisme, traversée par le colonialisme, et l'attitude proprement humaine de vouloir contrôler, dominer, de se croire supérieure. Dénoncé par l'antispécisme, c'est justement cet anthropocentrisme qui engendre l'exploitation systématique des animaux non-humains, rattachée au spécisme. Malgré l'évolution des zoos et la mission de conservation et d'éducation qu'ils défendent, ces endroits sont encore caractérisés par une logique

capitaliste, où le divertissement domine. Cette manière de faire des espaces zoologiques est remise en question par Payette, qui, suite à une visite du Jardin zoologique de Berlin et du Biodôme de Montréal, a été motivée à montrer le dessous de ces lieux qui gardent des êtres sentients captifs.

Comme le lectorat de ce mémoire l'aura sûrement remarqué, j'ai divisé mon étude des œuvres payettiennes en deux grands axes : celui de la présence et celui de l'absence du vivant. Le second chapitre, en ce sens, s'intéressait à ce que la présence des animaux, dans les installations, révèle : l'impact des conditions de captivité sur le comportement physique et psychologique des animaux. En représentant des animaux qui souffrent de stéréotypies, Payette expose comment le milieu zoologique et ses contraintes font des animaux des êtres semblables à des machines, à la manière de la théorie de René Descartes, qui perdent leur individualité et sont carrément réduits à des objets de spectacle pour le public du zoo. Ces contraintes de captivité sont exposées à travers *Espaces sans espèces II* et *À perpétuité*. La première installation dénonce le manque d'espace offert aux animaux dans les zoos, en comparaison à l'habitat naturel qui leur revient. L'œuvre, dans laquelle on retrouve un koala perché au-dessus de ce qui semble être un tronc d'arbre, fait aussi écho à l'insalubrité de certaines cages dans lesquelles sont gardées les animaux captifs. *À perpétuité*, pour sa part, montre une espèce aquatique non-identifiée, justement aux prises avec une stéréotypie, soit celle de refaire sans relâche les mêmes mouvements en forme de cercle. C'est cette installation qui m'a permis d'exemplifier comment les comportements stéréotypés sont une des conséquences directes de la réification et de l'enfermement des animaux, sans considération pour leur bien-être. De façon similaire à Britta Jaschinski, artiste photographe qui documente le quotidien des animaux sauvages gardés dans les zoos, le travail de Payette devient une forme de témoignage du quotidien des animaux captifs, de leur vie impactée par le spécisme et l'anthropocentrisme.

Le dernier chapitre se consacrait à l'absence animale à laquelle se confronte le spectatorat dans certaines des œuvres de Payette. L'étude faite par Estebanez du Biodôme de Montréal prend ici tout son sens, puisque c'est à la suite d'une visite de ce lieu que Payette s'est davantage intéressée à l'espace zoologique et, plus largement, aux lieux de conservation du vivant. Par l'absence des êtres vivants, il se révèle deux choses majeures : la première est le caractère plastique des espaces qui caractérisent leurs vies, qui n'est en aucun sens comparable aux habitats naturels des espèces gardées captives. Ce caractère plastique est, par le fait-même, celui qui révèle une construction de

la nature, organisant de fait le quotidien des espèces animales qui habitent les cages. La construction de la nature met aussi en lumière une longue tradition picturale du paysage, qui passe par une idéalisation et une glorification du territoire. Étant donné les racines impériales et coloniales du jardin zoologique, j'ai tissé des liens entre les *Espaces vides* payettiens et la pensée de Malcolm Ferdinand sur les « alliances interespèces » (Ferdinand 2019), qui permet de faire voir comment la déconstruction et la révélation, par Payette, de l'envers du décor de l'espace zoologique, est de l'ordre de la critique de la mission et de l'organisation de telles entreprises coloniales. Par contre, l'intérêt de mettre le colonialisme et ses impacts au centre de l'étude du milieu zoologique et plus largement au centre de l'antispécisme et de l'éthique animale, exemplifie bien ce que Ferdinand, tout au long de son ouvrage, nomme la « double fracture »<sup>80</sup>. En effet, les études animales critiques pourraient bénéficier de prendre davantage en compte l'influence coloniale sur le spécisme, la binarité animal humain/non-humain (voir le tableau de Ferdinand 2019, 18), ou encore les rapports des populations autochtones à l'animal non-humain (Montford et Taylor 2020).

L'exercice de rédaction du mémoire a ouvert une multitude d'avenues qu'il reste à creuser et à questionner quant à ce qui a déjà été écrit sur l'espace zoologique. Pour la philosophie antispéciste, une réponse à l'horreur de la captivité est celle de transformer les zoos en sanctuaires. En ce sens, les auteur-ices qui vont à la défense des animaux maintenus captifs souhaitent défaire l'institution zoologique de son lien avec le capitalisme, de défaire le zoo du regard humain et des dynamiques de subalternité (Gruen 2011; Malamud 2017). En quelque sorte un clin d'œil à Peter Singer, le père de l'éthique animale, qui disait qu'un zoo éthique serait celui où les animaux regarderaient les humains (Tyson 2018), les sanctuaires font passer les animaux en premier, en leur offrant assez d'air, assez d'eau et une alimentation saine (Gruen 2016), en réfléchissant à une manière fondamentale de réévaluer les relations interespèces fondées sur l'individualité des animaux non-humains (Jones 2023). Sur le long terme, même le droit animal tend vers une reconnaissance d'un changement de paradigme comme la seule manière de faire honneur aux vies animales traumatisées par la captivité (Devine et Giroux dans Reyburn 52 min).

---

<sup>80</sup> La double fracture, pour Ferdinand, est celle qui empêche le discours entre les ravages de la colonisation et le discours environnemental actuel. La fracture, à l'origine de la modernité et de la globalisation, est celle qui se trouve derrière la colonisation des pays d'Afrique, d'Océanie, d'Amérique, c'est celle qui a façonné l'histoire de la majorité des pays de la planète, mais aussi l'imposition d'un système de valeurs et de savoirs proprement occidental, qui compte sur et engendre l'exploitation systématique d'êtres humains comme non-humains (Ferdinand 2022).

En analysant le milieu zoologique dans la pratique de Payette, je souhaitais aussi approfondir ma propre éthique animale, tenter de faire part de mes propres convictions quant à l'importance de la défense du droit des animaux, et la place que celle-ci peut trouver au sein du milieu académique. C'est, finalement, ce que je souhaite faire tout au long de mon parcours dans le milieu de la recherche qui, vraisemblablement, n'est pas sur le point de se terminer. Pour la suite, je l'ai un peu laissé paraître, l'héritage colonial du zoo reste à être dressé, et ce, même dans une analyse de la culture visuelle. Autant les représentations de la captivité réalisées après les gravures de la Ménagerie de Versailles, dont j'ai brièvement parlé au chapitre 1, que celles plus contemporaines où le monde est découpé, où des mythes environnementaux sont perpétrés (Sithole et al. 2021), méritent d'être déconstruites, à la lumière notamment d'une lecture des lieux de conservation du vivant comme d'une forme de l'habiter colonial (Ferdinand 2019), indissociable de l'exploitation des animaux non-humains. Ce travail de retraçage de l'histoire – croisée – des espaces conditionnés est bien présenté dans les œuvres photographiques de Richard Ross (1947-). Sa pratique est par ailleurs habitée par un regard critique sur l'enfermement, qu'elle soit celle de jeunes adolescent-es ou d'animaux taxidermisés, et son inscription dans une temporalité propre.

C'est avec une lecture antispéciste et franche de l'espace zoologique, sans esquiver son passé colonial, que les animaux peuvent être libérés de la réification du zoo et du colonialisme (Tuck et Yang 2012). Un tel travail, nécessitant un approfondissement des racines impériales de l'histoire des jardins zoologiques mais aussi des marques d'altérité qui se montrent dans une étude rigoureuse des zoos humains, spectres de l'histoire coloniale, comme non-humains, qui occupent encore une place importante parmi les institutions spécistes, sont un pas dans la bonne direction vers la libération de tous les êtres, sans égard à leur espèce.

## BIBLIOGRAPHIE

- « À propos du Biodôme de Montréal ». 2023. Espace pour la vie. 7 septembre 2023. <https://espacepurlavie.ca/propos-du-biodome-de-montreal>.
- Acampora, Ralph. 1998. « Extinction by Exhibition: Looking at and in the Zoo ». *Human Ecology Review* 5 (1).
- . 2005. « Zoos and Eyes: Contesting Captivity and Seeking Successor Practices ». *Society & Animals* 13 (1): 69-88. <https://doi.org/10.1163/1568530053966643>.
- Adams, Carol J. 2010. *The sexual politics of meat: a feminist-vegetarian critical theory*. 20th anniversary ed. New York; Londres: Continuum.
- Agamben, Giorgio. 2014. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Traduit par Martin Rueff. Nouvelle éd. Rivages poche. Paris: Payot & Rivages.
- Appleby, Michael C. et Lesley A. Mitchell. 2018. « Understanding human and other animal behaviour: Ethology, welfare and food policy ». *Applied Animal Behaviour Science* 205 (août): 126-31. <https://doi.org/10.1016/j.applanim.2018.05.032>.
- Ardenne, Paul. 2018. *Un art écologique: création plasticienne et anthropocène*. Le Bord de l'eau.
- Bailey, Christiane. 2013. « Un animal comme un autre. De la reconnaissance des animaux comme autrui vers leur reconnaissance comme égaux ». Montréal: Université de Montréal.
- Bailey, Christiane, et Jean-François Labonté. 2018. *La philosophie à l'abattoir: réflexions sur le bacon, l'empathie et l'éthique animale*. Montréal (Québec): Atelier 10.
- Baratay, Éric et Elisabeth Hardouin-Fugier. 2004. *Zoo: A History of Zoological Gardens in the West*. Reaktion Books.
- Berger, John. 1991. « Why Look at Animals? » Dans *About Looking*, 1st Vintage International. New York: Vintage International.
- Bienvenue, Valérie, et Nicholas Chare. 2022. *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*. Berghahn Books.
- Binnie, Ronald James. 2021. « Body in the Gallery: Posthumanist Ethics and the Nonhuman Animal Body in Contemporary Art », juillet. <https://doi.org/10.7488/era/1474>.
- « Biodôme ». 2023. Espace pour la vie. 7 septembre 2023. <https://espacepurlavie.ca/biodome>.
- Blais, Louise. 2019. « Biopolitique ». *Anthropen*, avril. <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.105>.

- Boissinot, Christian. 2006. « Le Devoir de philo - Descartes et la «shoah» des animaux ». *Le Devoir*, 6 mai 2006. <https://www.ledevoir.com/societe/le-devoir-de/108538/le-devoir-de-philo-descartes-et-la-shoah-des-animaux>.
- Boutet, Marilou, éd. 2021. *(V)égaux: vers un véganisme intersectionnel*. Montréal: Éditions Somme toute.
- Bovenkerk, Bernice et Jozef Keulartz, éd. 2016. *Animal Ethics in the Age of Humans: Blurring Boundaries in Human-Animal Relationships*. Vol. 23. The International Library of Environmental, Agricultural and Food Ethics. Cham: Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-44206-8>.
- Braddock, Alan C., et Elizabeth Kornhauser. 2022. « Reexamining the Wilderness Aesthetic ». The Metropolitan Museum of Art. avril 2022. <https://www.metmuseum.org/perspectives/articles/2022/4/oxbow-questioning-romantic-wilderness>.
- Braidotti, Rosi. 2009. « Animals, Anomalies, and Inorganic Others ». *PMLA* 124 (2): 526-32.  
———. 2022. *Posthuman feminism*. Cambridge, UK: Polity.
- Braverman, Irus. 2011. « Looking at Zoos ». *Cultural Studies* 25 (6): 809-42. <https://doi.org/10.1080/09502386.2011.578250>.
- . 2012. *Zooland: The Institution of Captivity*. Redwood City: Stanford University Press.
- . 2018. « Nature As Spectacle ». *Topos: The International Review of Landscape Architecture and Urban Design* 101: 80-85.
- Butler, Judith. 2009. *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso.
- Carignan, François. 2023. « Le spectacle des animaux : la création d'un film de remploi critiquant l'exploitation animale à des fins de divertissement ». Mémoire de maîtrise, Montréal (Québec): Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/16322/>.
- Casado, Aroa, Yasmina Avià, Miquel Llorente, David Riba, Juan Francisco Pastor, et Josep Maria Potau. 2021. « Effects of Captivity on the Morphology of the Insertion Sites of the Palmar Radiocarpal Ligaments in Hominoid Primates ». *Animals* 11 (7): 1856. <https://doi.org/10.3390/ani11071856>.
- Cataldi, Suzanne Laba. 2002. « Animals and the Concept of Dignity: Critical Reflections on a Circus Performance ». *Ethics and the Environment* 7 (2): 104-26.
- Chrulaw, Matthew et Dinesh Joseph Wadiwel. 2016. *Foucault and Animals*. BRILL.
- Clément, Éric. 2019. « Karine Payette: le contrôle de l'homme sur l'animal ». *La Presse*, 23 mars 2019. <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201903/22/01-5219303-karine-payette-le-contrôle-de-lhomme-sur-lanimal.php>.

- Clubb, Ros, Marcus Rowcliffe, Phyllis Lee, Khyne U. Mar, Cynthia Moss, et Georgia J. Mason. 2008. « Compromised Survivorship in Zoo Elephants ». *Science* 322 (5908): 1649-1649. <https://doi.org/10.1126/science.1164298>.
- Connolly, Kate. 2008. « Berlin Zoo Accused of Profiting from Slaughter ». *The Guardian*, 28 mars 2008, sect. Environment. <https://www.theguardian.com/environment/2008/mar/28/wildlife-conservation>.
- Copleston, Nina. 2022. « Creativity Or Abuse? Inside The Art World's Complicated Relationship With Animals ». *Plant Based News*. 12 septembre 2022. <https://plantbasednews.org/opinion/art-world-complicated-relationship-animals/>.
- Cross, Anthony. 2018. « The Animal Is Present: The Ethics of Animal Use in Contemporary Art ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76 (4): 519-28. <https://doi.org/10.1111/jaac.12587>.
- Dardenne, Emilie. 2010. « From Jeremy Bentham to Peter Singer ». *Revue d'études Benthamiennes*, n° 7 (septembre): 13. <https://doi.org/10.4000/etudes-benthamiennes.204>.
- Davis, Heather et Etienne Turpin. 2015. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanities Press. [https://doi.org/10.26530/OA-PEN\\_560010](https://doi.org/10.26530/OA-PEN_560010).
- Davodeau, Hervé. 2011. « La dimension spatiale de l'action paysagère ». *Annales de géographie* 679 (3): 246-65. <https://doi.org/10.3917/ag.679.0246>.
- Delgado, Jérôme. 2019. « «Espaces sans espèces»: zoo sans fous ». *Le Devoir*, 23 mars 2019. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/550499/critique-arts-visuels-espaces-sans-especes-zoo-sans-fous>.
- DeMello, Margo. 2014. « Rabbits in Captivity ». Dans *The Ethics of Captivity*, édité par Lori Gruen, 0. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199977994.003.0006>.
- Department of Environment and Science, Queensland. 2011. « Koala Facts ». Environment | Department of Environment and Science. 11 mai 2011. <https://environment.des.qld.gov.au/wildlife/animals/living-with/koalas/facts>. Department of Environment and Science, Queensland. 2011. « Koala Facts ». Environment | Department of Environment and Science, Queensland jurisdiction; Department of Environment and Science. 11 mai 2011. <https://environment.des.qld.gov.au/wildlife/animals/living-with/koalas/facts>.
- Donaldson, Sue, et Will Kymlicka. 2011. *Zoopolis: a political theory of animal rights*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Donovan, Josephine, et Carol J. Adams. 2007. *The Feminist Care Tradition in Animal Ethics*. New York: Columbia University Press.



- Dotschkal, Janna. 2014. « Life in Captivity: Portraits of Germany's Zoo Animals ». National Geographic: Photography. 21 juin 2014. <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/mu-sings-elias-hassos-zoos>.
- Dumont, Marc. 2011. « Aux origines d'une géopolitique de l'action spatiale : Michel Foucault dans les géographies françaises ». *L'Espace Politique. Revue en ligne de géographie politique et de géopolitique*, n° 12 (février). <https://doi.org/10.4000/espacepolitique.1744>.
- Duran-LePeuch, Victor. 2024a. « #1 Spécisme : appelons un chat un chat ! - Valéry Giroux (1/2) ». Comme un poisson dans l'eau. <https://www.youtube.com/watch?v=07kLVljnIbo>.
- . 2024b. « #1 Spécisme : appelons un chat un chat ! - Valéry Giroux (2/2) ». Comme un poisson dans l'eau. <https://www.youtube.com/watch?v=nJKPZaeMTpg>.
- Estebanez, Jean. 2006. « Les jardins zoologiques et la ville : Quelle nature pour le Biodôme de Montréal ? » *Annales de géographie* 652 (6): 708-31. <https://doi.org/10.3917/ag.652.0708>.
- . 2008. « Les jardins zoologiques ou l'exotique à portée de main ». *Le Globe. Revue genevoise de géographie* 148 (1): 89-105. <https://doi.org/10.3406/globe.2008.1541>.
- . 2010. « Le zoo comme dispositif spatial : mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal ». *L'Espace géographique* 39 (2): 172-79. <https://doi.org/10.3917/eg.392.0172>.
- . 2014. « Des animaux-objets ? : Réification, résistance et (re)qualification dans les zoos occidentaux ». *Géographie et cultures*, n° 91-92 (octobre), 23. <https://doi.org/10.4000/gc.3364>.
- « Europe's Cruellest Destinations ». 2023. *PETA UK* (blog). 19 septembre 2023. <https://www.peta.org.uk/living/europes-cruellest-destinations/>.
- Ferdinand, Malcom. 2019. *Une écologie décoloniale: penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Anthropocène Seuil. Paris: Éditions du Seuil.
- . 2022. « Coloniality ». *The Philosopher* 110 (1). <https://hal.science/hal-03928617>.
- Foucault, Michel, Daniel Defert, François Ewald, et Jacques Lagrange. 1994. *Dits et écrits: 1954-1988*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard.
- Francione, Gary. 2004. « Animals-Property or Persons? » *Rutgers Law School (Newark) Faculty Papers*, janvier, 47.
- . 2012. *Animals, Property & The Law*. Temple University Press.

- Fraser, Marie, Dominique Allard, François LeTourneaux, Julie-Ann Latulippe, et Paulette Gagnon, éd. 2012. *Zoo: Catalogue de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 24 mai au 3 septembre 2012*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.
- Giroux, Valéry. 2017. *Contre l'exploitation animale: un argument pour les droits fondamentaux de tous les êtres sensibles*. Lausanne: Age d'homme.
- . 2020. *L'antispécisme*. Que sais-je?, n° 4142. Paris: Que sais-je ?
- Gonzalez, Angelica. 2015. « Le dispositif : pour une introduction ». *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 20 (mars): 11-17. <https://doi.org/10.4000/marges.973>.
- Gordon, Taylor. 2022. « An Examination of the Animal-Industrial Complex through a Biopolitical Framework ».
- Graham, Rachel. 2023. « Circus Animals: Do Circuses Still Use Living Creatures? » 3 février 2023. <https://sentientmedia.org/circus-animals/>.
- Grazian, David. 2012. « Where the Wild Things Aren't: Exhibiting Nature in American Zoos ». *The Sociological Quarterly* 53 (4): 546-65. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.2012.01249.x>.
- Gruen, Lori. 2014. « Dignity, Captivity, and an Ethics of Sight ». Dans *The Ethics of Captivity*, édité par Lori Gruen, 231-47. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/ac-prof:oso/9780199977994.003.0015>.
- . 2016. « Shifting toward an Ethics of Sanctuary ». *Center for Humans and Nature* (blog). 3 juin 2016. <https://humansandnature.org/shifting-toward-an-ethics-of-sanctuary/>.
- , éd. 2018. *Critical terms for animal studies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gruen, Lori, et Justin Marceau, éd. 2022. *Carceral Logics: Human Incarceration and Animal Captivity*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108919210>.
- Hancocks, David. 2011. « Zoo Animals as Entertainment Exhibitions ». Dans *A Cultural History of Animals. Vol. 6: A Cultural History of Animals in the Modern Age / Ed. by Randy Malamud*, édité par Randy Malamud, Paperback ed, 95-118. Oxford: Berg.
- Hancocks, David, et Richard Farinato. 2001. « Is There a Place in the World for Zoos? / Another View of Zoos ».
- Haraway, Donna. 1984. « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 ». *Social Text*, n° 11: 20-64. <https://doi.org/10.2307/466593>.
- Hauser, Marc D., Noam Chomsky, et W. Tecumseh Fitch. 2002. « The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve? » *Science, New Series* 298 (5598): 1569-79.

- hooks, bell. 1993. « The Oppositional Gaze: Black Female Spectators ». Dans *Black American Cinema*. Routledge.
- Hoorn, Jeanette. 2007. *Australian Pastoral: The Making of a White Landscape*. Fremantle Press.
- Horowitz, Alexandra. 2014. « Canis familiaris ». Dans *The Ethics of Captivity*, édité par Lori Gruen. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199977994.003.0002>.
- Human Animal Research Network Editorial Collective. 2015. *Animals in the Anthropocene: Critical Perspectives on Non-Human Futures*. Sydney, AUSTRALIA: Sydney University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=4585607>.
- Husrevoglu, Zeynep. 2013. « Lions and Tigers and the Charter, Oh My!! (Part I) ». *Animal Justice* (blog). 25 janvier 2013. <https://animaljustice.ca/blog/lions-and-tigers-and-the-charter-oh-my-part-i>.
- Jenkins, Stephanie, Kelly Struthers Montford, et Chloë Taylor, éd. 2020. *Disability and Animality: Crip Perspectives in Critical Animal Studies*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003014270>.
- Jin, Lipeng. 2016. « Animal Ethics and Contemporary Art : An Exploration of the Intersections between Ethics and Aesthetics, Humans and Animals, Human and Animal Injustices ». Phd, Lancaster University. <https://eprints.lancs.ac.uk/id/eprint/82819/>.
- jones, patrice. 2014. *The Oxen at the Intersection*. Lantern Books.
- . 2023. *Bird's-Eye Views: Queer Queries About Activism, Animals, and Identity*. VINE Press.
- Kalof, Linda, et Brigitte Pohl-Resl. 2007. *A Cultural History of Animals: In the Modern Age*. Berg.
- Keulartz, Jozef. 2015. « Captivity for Conservation? Zoos at a Crossroads ». *Journal of Agricultural and Environmental Ethics* 28 (2): 335-51. <https://doi.org/10.1007/s10806-015-9537-z>.
- Kolbert, Elizabeth. 2015a. *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. First Picador edition. New York: Picador, Henry Holt and Company.
- . 2015b. *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. First Picador edition. New York: Picador, Henry Holt and Company.
- La Presse Canadienne. 2018. « Le Biodôme fermé pour plus d'un an ». *Le Soleil*, 2 avril 2018. <https://www.lesoleil.com/2018/04/02/le-biodome-ferme-pour-plus-dun-an-1a2e7e0b8a6e0686a5510045686cf4cd/>.
- Landgraf, Edgar. 2020. « Posthumanism and the Enlightenment ». Dans *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*, édité par Stefan Herbrechter, Ivan Callus, Manuela Rossini, Marija Grech,

- Megen de Bruin-Molé, et Christopher John Müller, 1-21. Cham: Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-42681-1\\_2-1](https://doi.org/10.1007/978-3-030-42681-1_2-1).
- Luban, David. 2009. « Human Dignity, Humiliation, and Torture ». *19 Kennedy Inst. Ethics J.*, Georgetown Law Faculty Publications and Other Works, , n° 894: 211-30.
- Lussault, Michel. 1998. « Renouveler le dialogue ». *Espaces Temps* 68 (1): 31-44. <https://doi.org/10.3406/espat.1998.4053>.
- Malamud, Randy, éd. 2011. *A Cultural History of Animals. Vol. 6: A Cultural History of Animals in the Modern Age / Ed. by Randy Malamud*. Paperback ed. Oxford: Berg.
- . 2012. *An introduction to animals and visual culture*. The Palgrave Macmillan Animal Ethics Series. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- . 2017. « The Problem with Zoos ». Dans *The Oxford Handbook of Animal Studies*, édité par Linda Kalof, 396-410. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199927142.013.006>.
- Marin, Stéphanie. 2021. « Bien-être animal: l'ex-propiétaire du zoo de Saint-Édouard paie 7 000 \$ d'amendes ». *Le Devoir*, 10 novembre 2021. <https://www.ledevoir.com/societe/646494/bien-etre-animal-l-ex-propietaire-du-zoo-de-st-edouard-paie-7-000-d-amendes>.
- Marino, Lori. 2018. « Captivity ». Dans *Critical terms for animal studies*, édité par Lori Gruen, 99-111. Chicago: The University of Chicago Press.
- Matthews, Kellianne. 2023. « Discover 9 Amazing U.S. Zoos With Koalas ». *AZ Animals*. 8 mars 2023. <https://a-z-animals.com/blog/discover-amazing-us-zoos-with-koalas/>.
- Mazabraud, Bertrand. s. d. « Foucault, le droit et les dispositifs de pouvoir ».
- Merkin, Sophia. 2020. « Decolonizing Landscapes: Indigenous Belonging in John Walsh's Paintings ». *Re:Locations - Journal of the Asia-Pacific World* 3 (2): 123-37. <https://doi.org/10.33137/relocations.v1i1.34474>.
- « Mission du Biodôme ». 2023. Espace pour la vie. 7 septembre 2023. <https://espacepourlavie.ca/mis-sion-du-biodome>.
- Montford, Kelly Struthers, et Chloë Taylor. 2020. *Colonialism and Animality: Anti-Colonial Perspectives in Critical Animal Studies*. Routledge.
- Morris, S. P. 2013. « The Ethics of Interspecies Sports ». Dans *Sport, Animals, and Society*. Routledge.
- Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen* 16 (3): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

- Nocella II, Anthony J., Carolyn Drew, Amber E. George, Sinem Ketenci, John Lupinacci, Ian Purdy, et Joe Leeson-Schatz. 2019. *Education for Total Liberation*. <https://www.peterlang.com/document/1057181>.
- Noske, Barbara. 1989. *Humans and Other Animals: Beyond the Boundaries of Anthropology*. Pluto Press.
- Olivier, Lawrence. 1988. « La question du pouvoir chez Foucault: espace, stratégie et dispositif ». *Canadian Journal of Political Science* 21 (1): 83-98. <https://doi.org/10.1017/S0008423900055621>.
- Opel, Andy, et Jason Smith. 2004. « Zootycoon: Capitalism, Nature, and the Pursuit of Happiness ». *Ethics and the Environment* 9 (2): 103-20.
- Palmer, Clare. 2009. « Harm to Species? Species, Ethics, and Climate Change: The Case of the Polar Bear ». *Public Policy* 23 (2): 587-603.
- . 2010. *Animal Ethics in Context*. New York: Columbia University Press.
- . 2021. « Assisting Wild Animals Vulnerable to Climate Change: Why Ethical Strategies Diverge ». *Journal of Applied Philosophy* 38 (2): 179-95. <https://doi.org/10.1111/japp.12358>.
- Panaccio-Letendre, Charlotte. 2011. « L'oeuvre d'art comme dispositif : hétérogénéité et réévaluation de la notion de public ». Mémoire accepté, Montréal (Québec, Canada): Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/4688/>.
- « Planet Ark : Berlin Zoo Stock Leaps as Polar Bear Fever Grows ». 2007. avril 2007. <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http://www.planetark.org/dailynewsstory.cfm/newsid/41236/story.htm#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>.
- Polk, David. 2020. « Toni Morrison On Writing Without the “White Gaze” | American Masters | PBS ». American Masters. 18 juin 2020. <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/toni-morrison-on-writing-without-the-white-gaze/14874/>.
- Porcher, Jocelyne. 2004. *Bien-être animal et travail en élevage: textes à l'appui*. Editions Quae.
- Pouillard, Violette. 2019a. « Gust (CA 1952-1988), or A History From Below of the Changing Zoo ». Dans *Zoo studies: a new humanities*, édité par Tracy McDonald et Daniel Vandersommers, 167-90. Montreal ; Kingston ; London ; Chicago: McGill-Queen's University Press.
- . 2019b. *Histoire des zoos par les animaux: impérialisme, contrôle, conservation*. L'environnement a une histoire. Ceyzérieu: Champ Vallon.
- Ram, Kalpana. 2018. « Gender, Colonialism, and the Colonial Gaze ». Dans *The International Encyclopedia of Anthropology*, 1-7. John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1873>.

- Ramade, Bénédicte. 2019. « Histoires naturelles ». Dans *Karine Payette: point de bascule / tipping point*, par Anne Philippon et Julia Roberge Van Der Donckt, 57-65. Collectif d'éditeurs d'art contemporain (CÉAC).
- Reyburn, Erika, réal. 52 min. *Zoo : une cage dorée?* | Films | ICI TOU.TV. <https://ici.tou.tv/zoo-une-cage-doree>.
- Robba, Leo. 2017. « The Artist's Garden: Reshaping the Landscape ». Thèse de doctorat, The Australian National University.
- Robinson, Michael H. 1989. « Editorial: The Zoo that Is Not: Education for Conservation ». *Conservation Biology* 3 (3): 213-15.
- Sabourin, Diane. 2015. « Biodôme de Montréal ». Dans *L'Encyclopédie Canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/biodome-de-montreal>.
- Saïd, Edward W. 2014. *Orientalism*. 25. anniversary edition with a new preface by the author. New York: Vintage Books Edition.
- Sandøe, Peter, et Clare Palmer. 2014. « For Their Own Good ». Dans *The Ethics of Captivity*, édité par Lori Gruen, 0. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/ac-prof:oso/9780199977994.003.0010>.
- Senior, Matthew. 2019. « Psychotic Humans, Psychotic Animals: The Zoo and the Mental Hospital, 1656-1794 ». Dans *Zoo studies: a new humanities*, édité par Tracy McDonald et Daniel Vander-sommers. Montreal ; Kingston ; London ; Chicago: McGill-Queen's University Press.
- Simoneau-Gilbert, Virginie. 2020. « Le statut de personne peut-il être octroyé aux animaux non humains? » Mémoire de maîtrise, Montréal: Université de Montréal.
- Sithole, Samantha S., Marianna Fernandes, Olivier Hymas, Kavita Sharma, et Gretchen Walters. 2021. « Stuck in the Colonial Past?: Perpetuating Racist, Environmental Myths of Kenya in a Swiss Zoo ». *Anthropological Journal of European Cultures* 30 (2): 95-111. <https://doi.org/10.3167/ajec.2021.300207>.
- « “Surplus” giraffe put down at Copenhagen Zoo - BBC News ». 2014. BBC news. février 2014. <https://www.bbc.com/news/world-europe-26098935>.
- Taylor, Sunaura. 2017. *Beasts of burden: animal and disability liberation*. New York: New Press.
- Texier, Roger. 2012. « La place de l'animal dans l'œuvre de Descartes ». *L'Enseignement philosophique* 62e Année (4): 15-27. <https://doi.org/10.3917/eph.624.0015>.
- Toni Morrison on Language, Evil and « the White Gaze »*. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=FA3E1AgNeM>.



- Tortorici, Zeb. 2019. « Stereoscopic Animals: Spectatorship, Kodiak Bears, And the Keystone Animal Set ». Dans *Zoo studies: a new humanities*, édité par Tracy McDonald et Daniel Vandersommers, 119-44. Montreal ; Kingston ; London ; Chicago: McGill-Queen's University Press.
- Tuck, Eve, et K. Wayne Yang. 2012. « Decolonization Is Not a Metaphor ». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1 (1). <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/18630>.
- Turbide, Léa. 2020. « Le problème de la prédation et de l'intervention en nature sauvage pour l'éthique animale ». Mémoire de maîtrise, Montréal: Université du Québec à Montréal.
- Tymowski, Gabriela. 2013. « The Virtue of Compassion: Animals in Sport, Hunting as Sport, and Entertainment ». Dans *Sport, Animals, and Society*. Routledge.
- Tyson, Elizabeth. 2018. « Speciesism and Zoos: Shifting the Paradigm, Maintaining the Prejudice ». Dans *The Palgrave Handbook of Practical Animal Ethics*, édité par Andrew Linzey et Clair Linzey, 165-79. The Palgrave Macmillan Animal Ethics Series. London: Palgrave Macmillan UK. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-36671-9\\_11](https://doi.org/10.1057/978-1-137-36671-9_11).
- Valente, Andrea C. 2012. « Black Slaves in Farbe: Representations of the Subaltern in Thomas Ender's Landscape Paintings from Old Rio ». *Austrian Studies* 20: 24-42. <https://doi.org/10.5699/austrianstudies.20.2012.0024>.
- Van Der Donckt, Julia Roberge. 2016. « Vers une esthétique antispéciste ? / Toward an Anti-Speciesist Aesthetic? » *esse arts + opinions*, n° 87 (printemps-été): 30-39.
- . 2019. « Revisiter le regard humain : La présence animale chez Karine Payette ». Dans *Karine Payette: point de bascule / tipping point*, par Anne Philippon et Bénédicte Ramade, 33-43. Collectif d'éditeurs d'art contemporain (CÉAC).
- Wadiwel, Dinesh Joseph. 2018. « Biopolitics ». Dans *Critical terms for animal studies*, édité par Lori Gruen, 79-98. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wallowitz, Laraine. 2008. « Resisting the White Gaze: Critical Literacy and Toni Morrison's "The Bluest Eye" ». *Counterpoints* 326: 151-64.
- « Wayback Machine ». 2013. 28 décembre 2013. <https://web.archive.org/web/20131228122250/http://www.chomsky.info/articles/20021122.pdf>.
- « What Is an Immersion Exhibit? » 2007. Saint Louis Zoo. 2007. <https://web.archive.org/web/20070927045920/http://www.stlzoo.org/yourvisit/thingstoseeanddo/ri-versedge/immersion.htm>.
- Wonders, Karen. 1993. « Habitat dioramas as ecological theatre ». *European Review* 1 (3): 285-300. <https://doi.org/10.1017/S1062798700000673>.

- . 2003. « Habitat Dioramas and the Issue of Nativeness ». *Landscape Research* 28 (1): 89-100. <https://doi.org/10.1080/01426390306532>.
- « Zareba® Systems Electric Fencing Supplies ». 2023. Zareba. 30 octobre 2023. <https://www.zarebasystems.com/>.
- « Zoochose, la souffrance mentale des animaux ». 2018. *Bite Back* (blog). 2018. <https://biteback.be/fr/zoochose-la-souffrance-mentale-des-animaux/>.



## ANNEXE

Répertoire des autres installations faisant partie de la série *Espaces sans espèces*

Image retirée

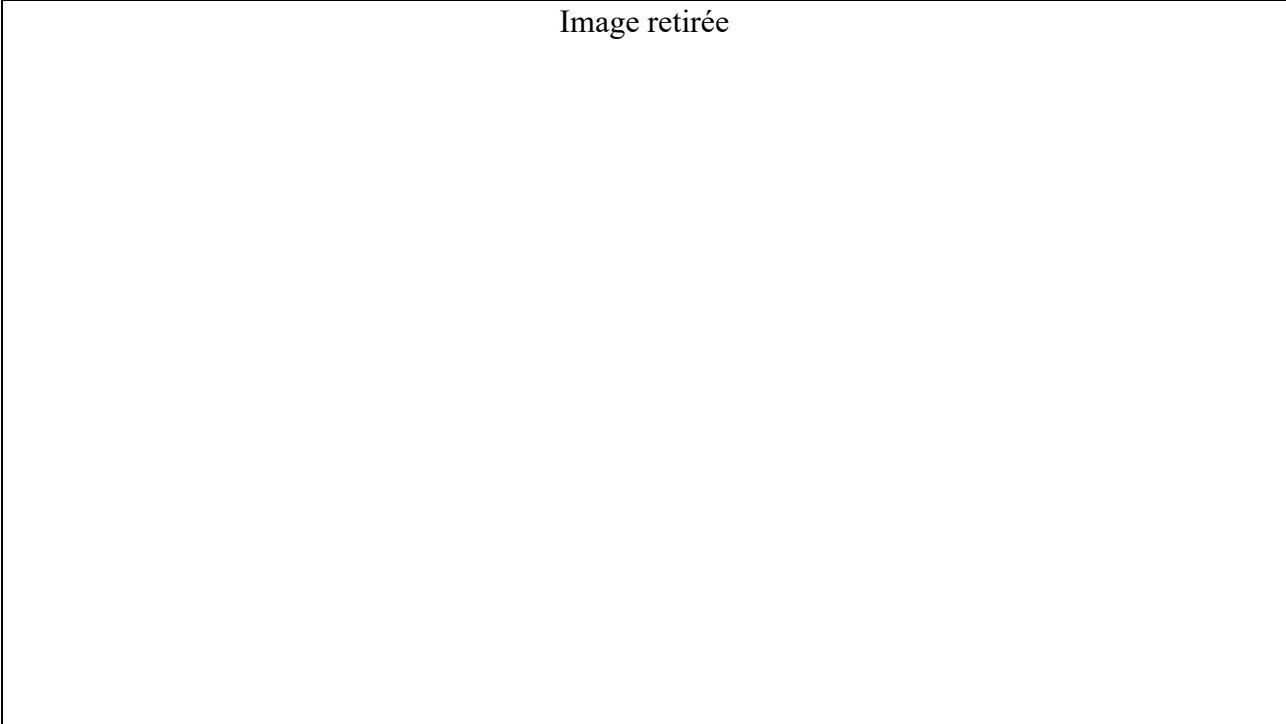


Figure 20 Karine Payette, *Espaces sans espèces VII*, 2019, image tirée de <https://artmur.com/artistes/karine-payette/espaces-sans-especes/>

Image retirée

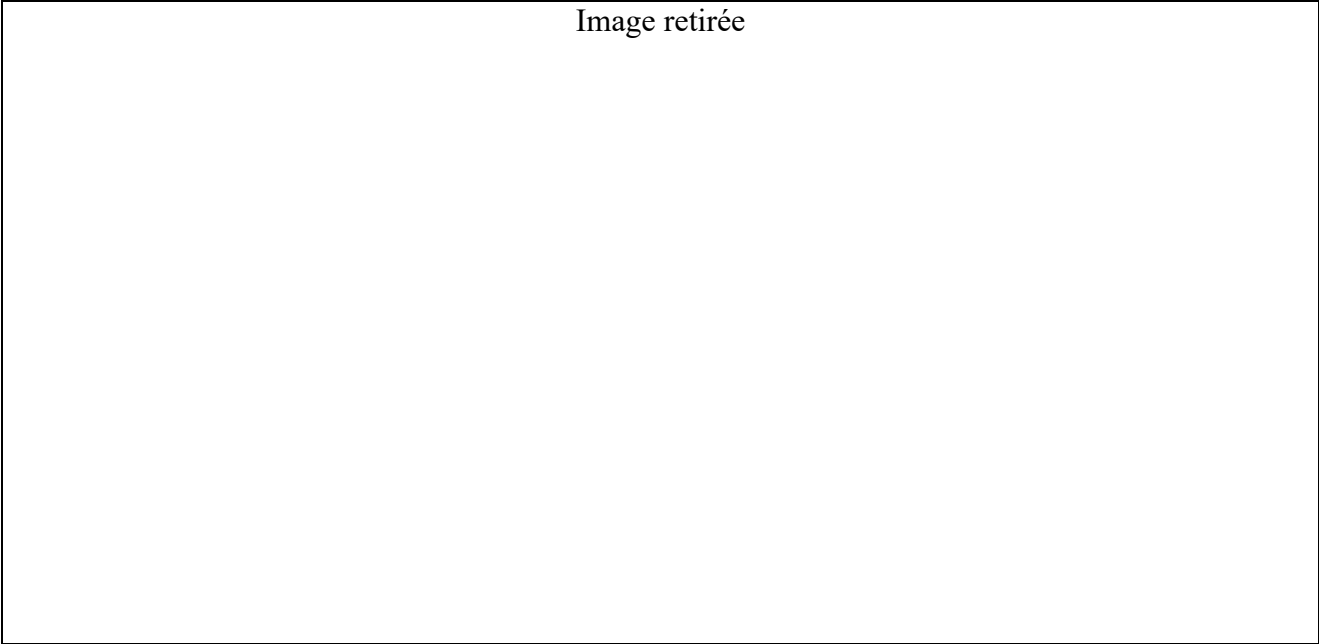


Figure 21 Karine Payette, *Espaces sans espèces VI*, 2019, image tirée de <https://artmur.com/artistes/karine-payette/espaces-sans-especes/>

Image retirée

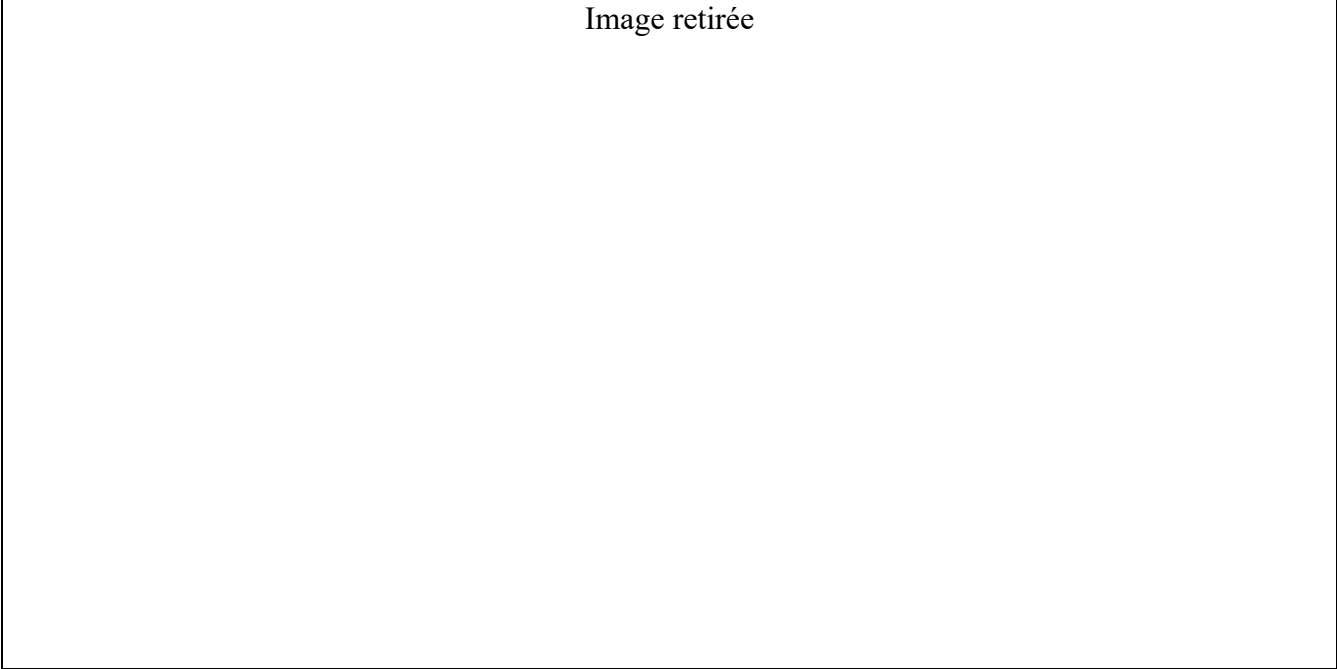


Figure 22 Karine Payette, *Espaces sans espèces IX*, 2019, photographie de l'auteur d'après *Point de bascule*, page 61

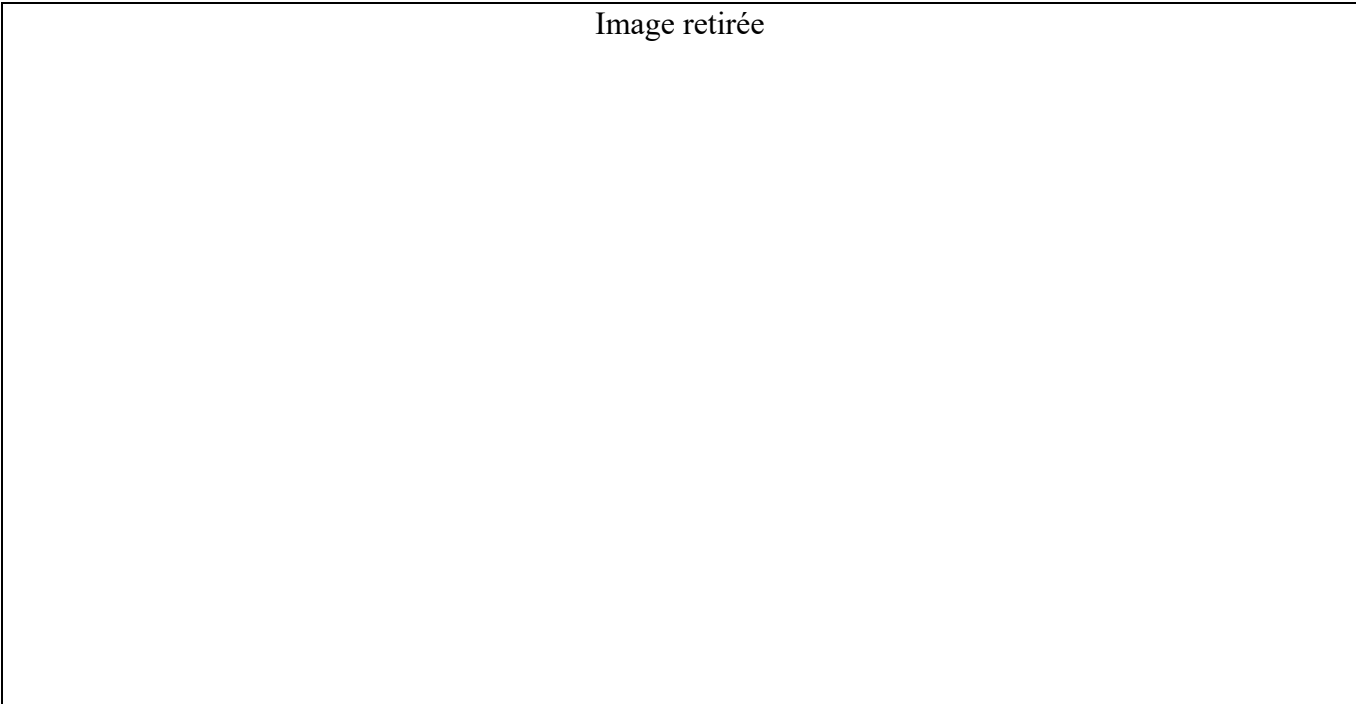


Image retirée

Figure 23, Vue des œuvres de l'exposition *Espaces sans espèces*, Maison des arts de Laval, 2019