

LAURA WOJAZER
Université Paris X

L'HORRIBLE : UN MOUVEMENT ARTISTIQUE

Le regard moderne de HR Giger

This man knows what we fear. And he shows it to us again and again. [...] Giger is working with primal materials, and his mission is to stand our hair on end. To unnerve us.

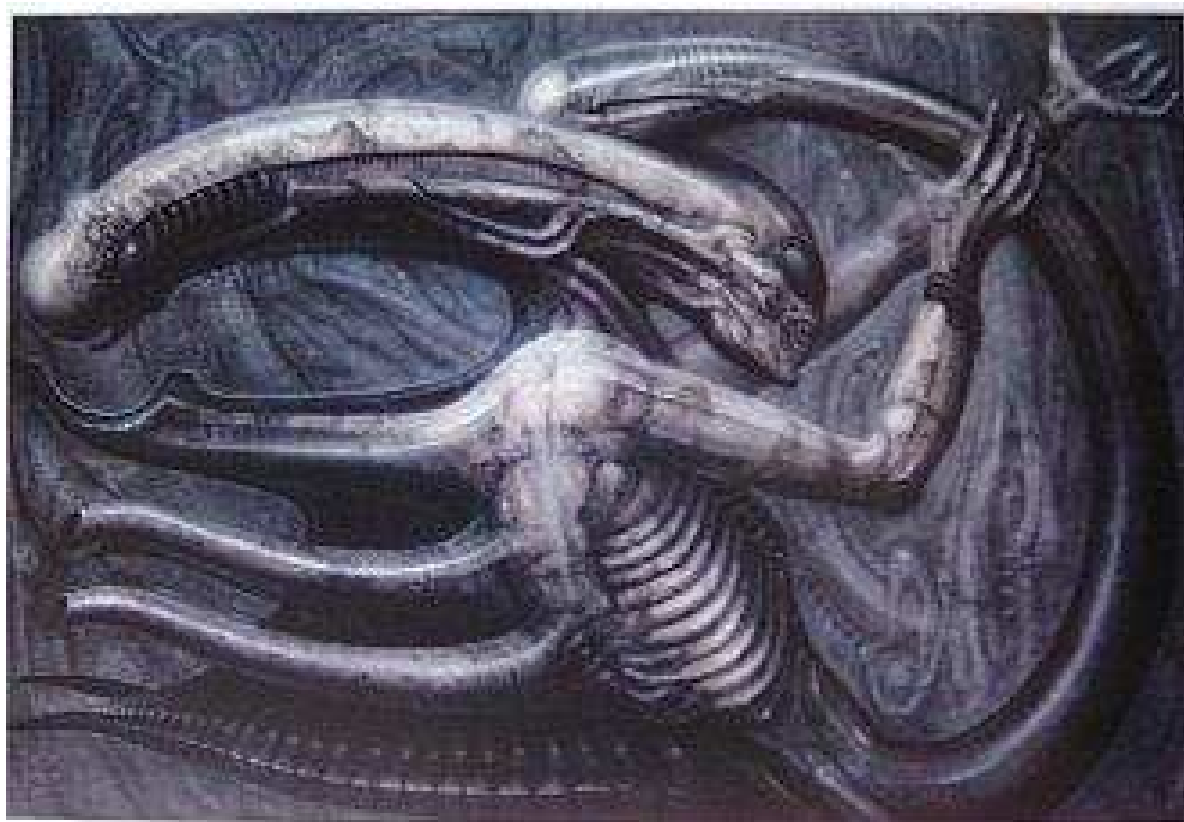
HARLAN ELLISON¹

De prime abord, le nom de Hans Ruedi Giger peut sembler inconnu. Mais dès que nous commençons à parler de sa collaboration dans un des films d'horreur les plus importants du XXe siècle, *Alien* réalisé par Ridley Scott en 1979, ce nom résonne alors en nous. Tout comme la créature créée par Victor Frankenstein, la créature d'*Alien* renvoie à son créateur dévoilant ainsi son univers artistique unique : un univers à la fois proche et étranger, fascinant et horrifiant. Mais ce monde conçu par Giger dérange et c'est le mot anglais « disturbing », signifiant à la fois ce qui est inquiétant et gênant, qui revient quand le public est confronté aux œuvres de l'artiste suisse. Dan O'Bannon, scénariste du film *Alien*, rappelle les réticences de la Fox à propos du choix de Ridley Scott d'engager Giger : « Ils disaient que personne n'irait voir le film, que c'était affreux et repoussant. »² Mais Scott croit à son projet et quand il découvre pour la première fois Giger à travers le livre *Giger's Necronomicon*, il

¹ « Cet homme sait ce que nous craignons. Et il nous le montre à plusieurs reprises. [...] Giger travaille avec des matériaux primaires, et sa mission est de faire se dresser nos cheveux à l'extrême. Pour nous affaiblir. » Dans C. Barker et S. Jones, *Clive Barker's A-Z of Horror*, Londres, BBC Books, 1997, p. 74.

² *ALIEN QUADRILOGY*, dvd n°2 « Alien, les suppléments », USA, Twentieth Century Fox, 2003.

est frappé par l'œuvre intitulée *Necronom IV* et sait qu'il a sous les yeux la créature de son prochain film.



Necronom IV (1976)

Cependant Giger ne va pas se contenter de créer la créature, il est également chargé de concevoir les différentes évolutions du monstre (l'Alien humanoïde, le « Face Hugger » qui se colle au visage de la victime et le « Chestbuster » qui sort de la poitrine) ainsi que les décors qui lui sont associés. Et c'est là que Giger pose sa « griffe artistique », ce que Michel Ribon nomme « l'œil et la manière de l'artiste »³. Le décor du vaisseau échoué sur la planète LV4 26 est à l'image de la créature c'est-à-dire très connoté sexuellement et « biomécanique » alliant l'organique au métal. L'actrice Veronica Cartwright, tenant le rôle de Lambert, se souvient de ce décor dans lequel son personnage a évolué : « Les décors de Giger étaient si érotiques ! De grands vagins et pénis. C'est comme si on pénétrait dans une espèce d'utérus. C'était viscéral [...] »

³ M. Ribon, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1995, p. 318-319.

Pour son travail sur *Alien*, Giger reçoit un oscar. Son œuvre alliant le sexe à la mort, la femme au monstre et l'organique au mécanique, est alors reconnue et Hans Ruedi Giger s'impose alors comme un artiste de l'horreur.

Mais qui est Hans Ruedi Giger ? Née à Coire en Suisse le 5 février 1940, le jeune Giger, marqué par *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, développe très tôt un goût pour l'obscurité, l'inquiétant et le fantastique. Il se confectionne un train fantôme et se passionne également pour les armes à feu :

Juste avant la puberté, je me passionnai pour les armes que je collectionnais, surtout les revolvers. [...] Dès mes dix ans, j'aurais déjà pu armer une bonne vingtaine de personnes !⁴

Et c'est dans l'art qu'il trouve le moyen de donner libre cours à son imagination. Il étudie pendant quatre ans les arts décoratifs et le dessin industriel à Zurich. Son obsession pour l'organique mûrit si bien que son professeur principal en architecture d'intérieure lui fait remarquer que ses meubles ressemblent à des ossements. Mais la décoration d'intérieur ne l'intéresse guère et c'est dans des journaux « undergrounds » indépendants (*Clou*, *Schoengeist*, *Fallbeil*) qu'il publie ses premiers dessins à l'encre de Chine en 1965 (ses « Enfants Nucléaires ») et travaille sur des projets d'affiches ou de pochettes de disques. Son style s'affirme peu à peu ; des thèmes récurrents reviennent tels les armes à feu, la mort, le corps et plus précisément le squelette ainsi que des lignes acérées. Giger s'intéresse également aux travaux de Sigmund Freud sur le rêve et décide de retranscrire ses propres rêves dans une série qu'il intitule *Un festin pour le psychiatre*. Là aussi, le style s'affine et ce sont les fantasmes et les peurs de l'artiste qui apparaissent, ou pour le dire autrement l'inconscient qui envahit l'art.

Quand Giger évoque les artistes qui l'ont influencé, il cite tout d'abord l'écrivain Lovecraft, affirmant avoir davantage des influences littéraires que

⁴HR. Giger, *wwwHRGIGER.com*, Paris, Taschen, 1997, p. 7.

picturales. En effet, les œuvres du maître de Providence et celles de Giger apparaissent comme des œuvres en miroir, les créations de Giger illustrant à merveille les créatures de Lovecraft. C'est d'ailleurs pour cela que Giger illustre en 1968 le magazine *Cthulhu-News* et surtout regroupe quelques unes de ses œuvres sous le titre *Giger's Necronomicon* en 1971, hommage au livre mythique lovecraftien que Giger décrit comme « un livre plein de formules magiques et d'illustrations de dieux monstres à l'apparence terrible et qui nous menaceront »⁵. Ne sommes-nous pas là confrontés au monstre d'Alien ou aux déesses féminines terribles chers à Giger ?

Quand je cherchais un titre pour le livre sur mes tableaux sinistres, le chercheur de mythes connu, le Suisse Sergius Golowin, mon père spirituel, attira mon attention sur Lovecraft, et il dit : pourquoi ne pas l'intituler *Giger's Necronomicon* si l'original n'existe que fragmentairement ? Le titre prêtait à équivoque, car les partisans de Lovecraft avaient cru avoir trouvé leur vrai Nécronomicon.⁶

De plus, Giger a rendu directement hommage à Lovecraft en lui consacrant une série de tableaux parmi lesquels nous trouvons *Lovecraft et ses monstres* (1978) et *Visite de Lovecraft* (1978). Ces œuvres suggèrent davantage qu'elles ne représentent. En effet, le spectateur du tableau *Lovecraft et ses monstres* est confronté à une matière organique dégoulinante qu'il ne parvient pas à identifier. S'agit-il d'animaux ou de créatures extra-terrestres, du monstre de Cthulhu ? La bave y côtoie les os et c'est plus un aspect poisseux repoussant qui s'en dégage. *Visite de Lovecraft* est tout aussi flou même si cette fois le spectateur perçoit parmi les os des semblants de visages et surtout un, en plein milieu. Il exprime l'horreur : ses yeux sont blancs et sont grand ouverts comme sa bouche. Serait-ce une représentation de Lovecraft au milieu de son œuvre, comme le titre du tableau le laisse présager ? Enfin en haut à droite du tableau *Illuminatus I*, nous voyons clairement le visage de l'écrivain ainsi que ceux de

⁵ HR. Giger, *HR GIGER ARh+*, Paris, Taschen, 1994, p. 40.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

Sergius Golowin et de Timothy Leary (écrivain et ami de Giger). L'œuvre de Giger nous apparaît très intéressante par rapport aux écrits lovecraftiens. Nous allons donc confronter leurs œuvres en tentant de voir jusqu'où leurs « créatures » se rejoignent dans l'horreur. Pouvons-nous parler d'une illustration parfaite ou les créatures de Giger s'émanent-elles de cet héritage littéraire ?



Lovecraft et ses monstres (1978)



Visite de Lovecraft (1978)



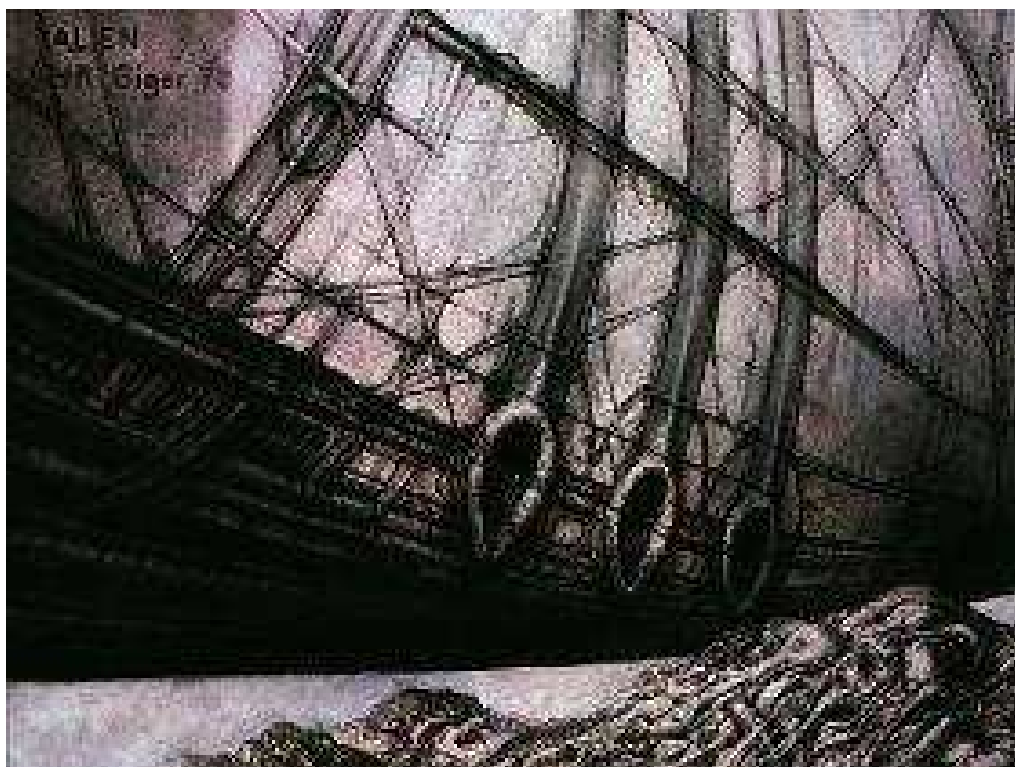
Illuminatus I (1978)

Hans Ruedi Giger face à Howard Phillips Lovecraft : inspiration, hommage et dépassement

Le nouveau visage de la créature

Lovecraft et Giger nous confrontent à des créatures qui nous sont inconnues. Il s'agit de divinités monstrueuses extra-terrestres qui veulent détruire ou asservir l'espèce humaine. Nous pouvons voir dans les créatures lovecraftiennes et gigeriennes de nombreux points de convergence, le premier se rapportant à leur apparence physique qui évoque le sexe. Wilbur Whateley, la créature que Lovecraft décrit dans *L'Abomination de Dunwich*, est obscène. Le bas de son corps exposé nous montre ce qui devait rester caché. Mais à défaut de voir les parties génitales, le lecteur est confronté à de « longs tentacules gris verdâtre munis de ventouses rouges »⁷. Tout en se refusant d'introduire des détails sexuels dans ses œuvres, Lovecraft n'en est pas moins un pornographe. Ses créatures sont très fortement sexualisées. Ainsi, ce sont les matières visqueuses, dégoulinantes et malodorantes rattachées à la créature qui la sexualisent. Cependant, la créature lovecraftienne renvoie davantage au sexe féminin. Nous observons alors une prédominance du motif de la béance et cela jusque dans le paysage. Giger associe l'aspect de ses créatures à leur environnement. Le paysage devient une créature à part entière comme nous l'avons vu dans *Alien*. L'intérieur du vaisseau échoué sur la planète LV4 26 renvoie au sexe. L'entrée s'effectue par un orifice pouvant évoquer soit une bouche soit un sexe féminin ; les murs suintent et sont formés d'os installés verticalement.

⁷ Lovecraft, *L'Abomination de Dunwich*, Paris, Denoël, collection « folio SF », p. 93.



Entrée de l'épave (1978)



Silo à œufs intérieur (1978)

Le masculin côtoie donc le féminin mais le sexe de la femme semble davantage véhiculer l'horreur. Les œufs contenant les « Face Hugger » sont situés tout en bas, dans le fond du vaisseau, dans ses entrailles et nous avons davantage l'impression d'être dans un ventre, ou « une grotte » comme le signale un des personnages du film. Analysons plus en détails la créature gigerienne : le monstre d'*Alien*. Elle apparaît sous trois formes, toutes à dominante sexuelle. Le « Face Hugger » jaillit de l'œuf et s'agrippe au visage de sa victime. Il enfonce sa queue dans la bouche jusqu'à atteindre l'estomac où il dépose sa semence. Le monstre est donc associé à l'idée de perforation et de pénétration. Il renvoie également au sexe féminin car il a l'apparence d'une pieuvre et, telle une ventouse, se colle au visage. Lovecraft éprouvait une véritable aversion pour les poissons. Ce dégoût se retrouve dans ses descriptions de monstres à l'apparence très aquatique. Ainsi, de la propre aversion de l'auteur va découler l'horreur du récit, comme le souligne Timo Airaksinen :

[H]e finds fish nauseating in the extreme. These slimy creatures come from the true source of horror, the unknown, which is the deep sea with its secrets.⁸

Et pour Lovecraft, cet inconnu est du côté du sexe féminin. L'inconnu que représente le monstre renvoie donc à l'inconnu du sexe de la femme et cela se retrouve à la fois chez Lovecraft et chez Giger. Ce dernier accentue la dimension interne, l'utérus symbolisant cet inconnu pourtant connu de tous. Une scène du film de Ridley Scott montre la dissection du « Face Hugger ». Il est intéressant de rappeler que par soucis de réalisme, l'intérieur de la créature fut réalisé avec de vrais poissons (huîtres, palourdes, esturgeons) donnant ainsi à la créature un aspect très « lovecraftien ». La scène la plus forte du film, celle qui suscita une réaction viscérale de dégoût chez les spectateurs, est celle de la naissance du

⁸ « Il trouve les poissons nauséabonds à l'extrême. Ces créatures gluantes proviennent de la source vraie de l'horreur, l'inconnu, qui est la mer profonde et ses secrets. » Dans T. Airaksinen, *The Philosophy of HP Lovecraft. The Route of Horror*, New York, Peter Lang Publishing, 1999, p. 48.

« Chest Burster ». Le « Chest Burster » est ce bébé alien qui perfore le ventre de son hôte. C'est là que le spectateur réalise la fonction du « Face Hugger » : déposer sa semence dans le corps de sa victime qui devient alors un ventre abritant la créature à venir, appelée « Chest Burster » car elle va perforer la poitrine de son hôte. L'accouchement est donc détourné sur un mode horrifique et c'est justement ce qui dégoûte car cela nous renvoie à nous-mêmes. La créature qui jaillit n'est constituée que d'une tête et d'une queue et évoque le ver ou un pénis muni de dents.



Hiéroglyphes (1978)

Pour Giger, il n'y a rien de plus répugnant qu'un ver qui grandit à l'intérieur d'un être humain. L'artiste éprouve une aversion pour les vers et les serpents. Ce dégoût trouve son origine dans l'enfance de Giger, lors d'un séjour à l'île Maurice:

Les vers d'eau transparents, d'un mètre cinquante de longueur et de quatre centimètres de diamètre, que la mer faisait flotter vers la plage, furent un véritable cauchemar. Les tuyaux presque inanimés, pliés à plusieurs endroits comme des préservatifs usés, avaient à un bout des anneaux de vers qui se resserraient de plus en plus et une ouverture qui se dilatait de façon rythmique afin de retenir la nourriture contenue dans l'eau. A peine arrivé sur l'île, je me baignai dans la mer, la nuit était tombée. Mes amis n'avaient pas envie de se baigner. Ainsi, je nageais sur le dos dans l'eau profonde parmi les algues – sans me douter de la présence de ces bestioles dégoûtantes. Ce n'est que le lendemain que je découvris avec horreur que ce que j'avais pris pour des algues étaient en réalité ces vers écœurants. Ils avaient cependant attirés également l'attention des autres baigneurs. En pataugeant dans l'eau peu profonde, ils piquaient avec des baguettes dans cette masse visqueuse et mi-morte d'un air écœuré. Moi, je ne voyais plus que des vers.⁹

Ainsi, comme pour Lovecraft, l'aversion de Giger se rapporte à un animal marin, aversion extrême qui se trouvera sublimée dans leur art respectif. Enfin, le stade final de l'évolution de la créature est le monstre à stature humaine et au crâne allongé surdimensionné dont nous avons déjà parlé. « La créature, en plus d'être magnifique, est très connotée sexuellement » affirme Ridley Scott. En effet, l'Alien a une longue queue, des tubes sortent de son dos mais c'est surtout sa gueule qui est intéressante. Ses lèvres se retroussent laissant apparaître plusieurs rangées de dents métalliques. La gueule s'ouvre afin de laisser jaillir une autre gueule, sorte de large langue munie de crocs à l'aspect phallique. Le sexe de la créature est donc dans sa gueule. Tout ce qui est de nature sexuelle ou qui évoque les sexes masculins ou féminins est porteur de mort. Ici, le

⁹ HR. Giger, *HR GIGER ARh+*, *op. cit.*, p. 32.

mouvement de perforation de la « langue » renvoie à une pénétration. Le mouvement sexuel devient alors une mécanique meurtrière horrifiante.



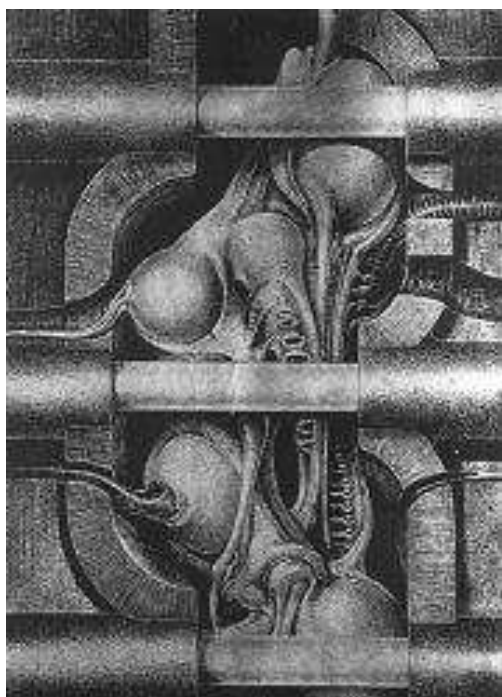
Page de couverture de *Giger's Alien* (1979)

Les créatures lovecraftiennes et gigeriennes se caractérisent également par leur rapport à l'organique. En effet, pour provoquer un dégoût viscéral, les créatures doivent renvoyer au corps et plus précisément à l'intérieur du corps qui vient envahir l'espace du dehors. Nous observons donc chez Giger le même passage de l'extérieur vers l'intérieur du corps que nous avons précédemment étudié chez Lovecraft. La dimension organique est une constante de l'univers gigerien, os, sécrétions et viscères en font partie. Cependant, l'organique se mêle au métal créant le « biomécanique », seul mot capable de caractériser l'univers moderne et industriel de Giger. C'est l'alliance du chaud et du froid, de la chair et du métal, du vivant et de la mort que représente Giger. Tout comme le monde

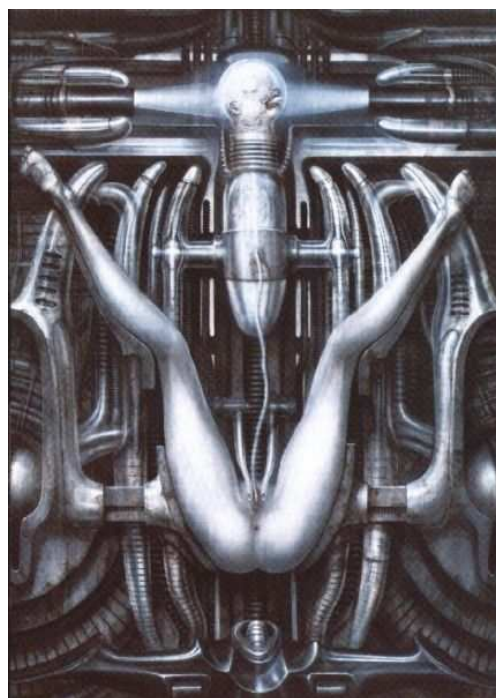
que nous décrit Lovecraft dans ses œuvres, l'univers gigerien est fortement marqué par l'essor technologique. En effet, Lovecraft mêle horreur et science fiction comme nous le voyons très bien dans *La Couleur tombée du ciel* où des scientifiques venus de l'Université de Miskatonic viennent examiner « le mystérieux visiteur venu de l'espace stellaire »¹⁰. Le discours scientifique se mêle alors à l'innommable pour tenter de décrire l'inconnu qui fait horreur. Giger nous offre une vision d'un monde futur ravagé par les excès technologiques et le nucléaire dont les « enfants nucléaires » (1963) sont le symbole. La série intitulée *Biomécanoïdes* (1969) montre que l'homme et la machine ne font qu'un : au contact du corps humain, la machine devient organique et inversement, le corps humain finit par devenir un des rouages de la mécanique monstrueuse, comme le souligne Stanislas Grof : « Au cours du XXe siècle, les innovations technologiques sont pour ainsi dire venues prolonger nos muscles, notre système nerveux, nos yeux et nos oreilles, voire nos organes reproducteurs, et ce à un tel point que les frontières entre biologie et appareils mécaniques ont peu à peu disparu. [...] La science matérialiste, dans son effort pour connaître et contrôler le monde de la matière, a engendré un monstre qui menace la survie même de notre planète. Et l'être humain a échangé son rôle de créateur contre celui de victime. »¹¹ *Machine à enfants mort-nés 3* (1977, hommage à David Lynch) nous montre que l'humain alimente la machine et que de cette union ne produit que la mort.

¹⁰ Lovecraft, *La Couleur tombée du Ciel*, Paris, Denoël, 1991, p. 21.

¹¹ HR. Giger, *HR Giger*, Paris, Taschen, collection « Icons », 2002, p. 33-34.



Biomécanoïde (1969)



*Machine à enfants morts nés
Hommage à David Lynch (1977)*



Machine à naissances (1967)

Machine à naissances (1967), représentant un revolver dans lequel sont des balles en forme de fœtus, souligne encore l'union entre la vie (la naissance) et la mort et surtout l'enfermement de l'humain dans cette mécanique mortifère. Ce lien entre l'organique et la machine est une constante de l'œuvre de Giger qu'il nomme « biomécanique » et exploite de diverses manières. Tout d'abord, les corps représentés par Giger sont des corps d'écorchés. Le spectateur est confronté à des êtres aux muscles et os apparents. Le « circuit » interne est exposé et l'intérieur du corps devient enveloppe externe. C'est la machine que constitue l'être qui est mis en lumière. L'homme fait corps avec la machine, il est lui-même machine, et Giger pousse cette analogie très loin en représentant les os comme des pièces mécaniques et tout particulièrement la colonne vertébrale qui soutient le squelette tout entier. Rappelons que le verbe « désosser » s'emploie familièrement au sujet d'une machine que l'on démonte. De plus les couleurs froides des œuvres (bleu acier, gris) participent de l'esthétique biomécanique. L'alliance entre l'organique et le métal est très développée sur la créature d'*Alien*. Il est intéressant de rappeler que pour construire le décor de la créature (l'intérieur de l'épave échouée sur la planète) du film de Ridley Scott, Giger a utilisé des os frais en provenance de l'abattoir. Cette confusion entre la créature et la mécanique a été exploitée par Scott afin de créer un effet de surprise chez le spectateur. A la fin du film, le personnage de Ripley réussit à s'échapper du vaisseau où elle a enfermé la créature. Elle se retrouve donc dans une capsule de sauvetage et se croit en sécurité jusqu'à ce que l'Alien, qui s'était fondue dans le décor, ne bouge et sorte de sa « cachette ». Dans la série intitulée *Hommage à Samuel Beckett* (1968), réalisée à l'huile, l'être n'est plus qu'une masse dégoulinante, sans forme, de couleur blanchâtre, enfermé dans un décor métallique. Ce n'est que la bouche qui permet d'identifier la « créature » à l'espèce humaine, tout comme nous le voyons dans les œuvres de Beckett où le « je » symbolise la survivance de l'humain (par exemple dans *Innommable*). L'existence absurde de l'homme est ici

représentée : l'être attend, une fenêtre lui permet de regarder le monde se désagréger pendant que lui-même dégouline et se fond dans la mécanique ambiante.



Hommage à Samuel Beckett 1 (1968)



Hommage à Samuel Beckett 2 (1968)



Hommage à Samuel Beckett 3 (1968)

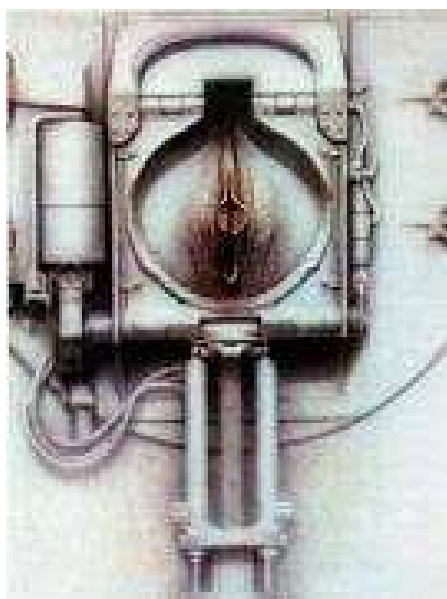
Cependant, contrairement à Goya qui souligne le passage du temps sur les corps par le biais du vieillissement des chairs, Giger préfère inscrire ses personnages dans une mécanique du vivant où la rouille et la corrosion du métal symbolisent le corps entrain de se dégrader, de pourrir. Même les os sont rongés par cette dégradation comme nous le voyons dans *Biomécanoïde III* (1974) où des squelettes et du métal pourrissent.



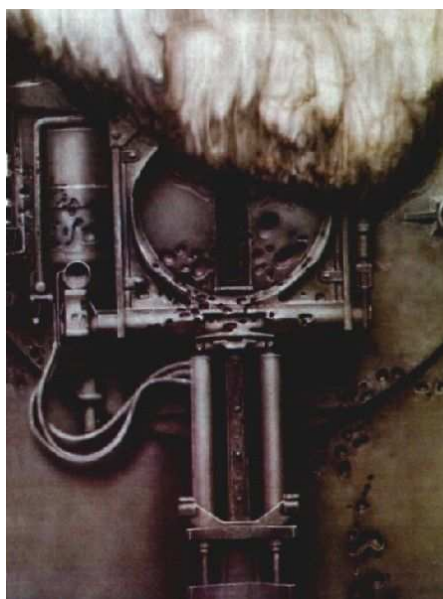
Biomécanoïde III (1974)

En haut du tableau, des créatures plongent leur trompes, avatars de masques à oxygène, dans un puits mécanique et organique constitué de tuyaux, d'os et d'un demi visage humain dont il ne reste que la partie inférieure, le reste semblant avoir été dissout par de l'acide. Les paysages subissent également cette dégradation. La série *Passage* représente la machine utilisée par le service de voirie à Cologne qui a pendant longtemps fasciné Giger. Cette machine est

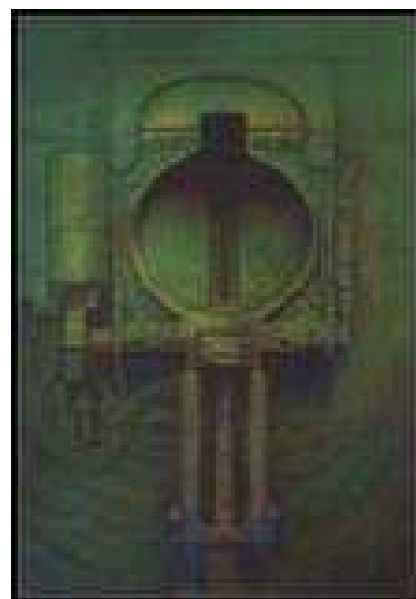
dupliquée à l'identique sur toute la série mais elle est à chaque fois différente. Ainsi, *Passage XXIX* représente les lèvres du vagin féminin alors que *Passage XXII* montre la machine attaquée par l'acide et entrain de fondre. Mais c'est *Passage XXIV* qui nous intéresse le plus. En effet, les couleurs ont changé : le bleu acier a été remplacé par un vert évoquant la pourriture et la corrosion du métal est signifiée par la couleur marron rouge de la rouille.



Passage XXIX (1973)



Passage XXII (1973)



Passage XXIV (1972)

L'horreur de l'altérité

Epouvante et Surnaturel en Littérature s'ouvre sur la peur de l'inconnu que Lovecraft qualifie d'« émotion la plus forte et la plus ancienne de l'humanité »¹². L'inconnu est l'autre dont on ignore tout, et pour Lovecraft cette altérité radicale s'incarne dans l'étranger qui le répugne. Dans la lettre qu'il écrit à Frank Belknap Long le 21 mars 1924, il évoque « [l]es choses organiques – Italo – Sémitico – Mongoloïdes – qui [...] ne pourraient, même en se torturant l'imagination, être qualifiées d'humain » qui lui font penser à « des vers

¹² Lovecraft, *Œuvres Complètes II*, Paris, Robbert Laffont, collection « bouquins », 1991, p. 1065.

envahissants ou à des choses peu agréables des profondeurs de la mer »¹³. Cette aversion envers l'étranger se retrouve dans ses œuvres où les monstres viennent « contaminer » la Terre. Le dégoût de Lovecraft pour les créatures marines se superpose donc à cette répulsion pour l'étranger qui vient envahir la planète et se mélanger à ses habitants. De ses phobies répulsives va naître une nouvelle race de monstres grouillants, répugnants et menaçants la race humaine. Wilbur Whateley, fruit de l'union entre Lavinia Whateley et Yog-Sothoth dans *L'Abomination de Dunwich*, symbolise cette monstruosité née du mélange avec l'étranger. Il se rend dans de nombreuses bibliothèques afin de trouver « le hideux Nécronomicon » qui lui permettra d'ouvrir la porte aux Grands Anciens afin que ceux-ci investissent la Terre de nouveau. Dans le monde de Giger, les étrangers – créatures extra-terrestres biomécaniques – ont envahi la Terre et ont asservi l'homme que l'on voit très peu, si ce n'est en position de victime, prisonnier d'une machine comme dans *Le Sortilège II* (1974). Les premières représentations de l'Alien sont regroupées dans le livre *Giger's Nécronomicon*. Le monstre paraît alors illustrer les Grands Anciens décrits par Lovecraft que le Nécronomicon permet de faire apparaître. Dans son film, Ridley Scott fait du monstre le « huitième passager », c'est-à-dire celui que l'on attendait pas. Il est cette altérité radicale qui menace l'homme et qui l'asservit en le réduisant à un « ventre » pour sa progéniture. Tout comme l'étranger qui fait peur à Lovecraft, l'Alien renvoie à notre peur d'un monde que nous ne connaissons pas, comme le souligne Alain Pusel : « Cet alien, cet autre, cet avatar de l'espace, est donc le fruit vénéneux et refoulé de notre peur intérieure, de nos abysses insoupçonnés et aussi notre inquiétude étrange devant le monde qui vient, le cybermonde, la technostructure, le peuple des machines qui habitent la terre. »¹⁴

Le discours scientifique inscrit la fiction lovecraftienne dans la réalité si bien que l'irréel finit par devenir réel, accentuant ainsi la perception de l'horreur. Les

¹³ Lovecraft, *Lettres Tome I (1914-1926)*, recueillies par August Derleth et Donald Wandrei, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1965, p. 299.

¹⁴ A. Pusel, *Le Monde selon HR Giger*, Paris, Halle Saint Pierre - Passage piétons, 2004, p. 11.

descriptions précises et l'insistance sur les sensations tactiles et olfactives participent également de cette « réalité » de l'horreur qui semble se rapprocher et que le lecteur finit par sentir. Cet effet de réel est également recherché par Giger qui, en établissant un lien entre l'Homme et la créature, crée un effet d'inquiétante étrangeté. En effet, cet étranger qui nous horrifie est à la fois un autre et un semblable. En lui, nous retrouvons les traces de notre civilisation moderne : l'industrie et les nouvelles technologies, les armes à feu et la guerre (tous les deux associées dans l'image des enfants mort-nés de *Machine à naissances*) ainsi que l'exposition de la sexualité. Le « biomécanique » implique l'idée de montrer, par transparence, l'intérieur du corps. Et c'est là que nous réalisons que le corps des créatures, tout en étant futuriste, est très proche du notre. Il s'agit de notre corps débarrassé de son enveloppe externe et nous reconnaissons alors notre squelette, nos muscles et nos organes, qu'ils soient vitaux ou sexuels. Les œuvres de Giger nous apparaissent donc comme des radiographies permettant de voir ce qui est situé sous la chair. C'est notre condition d'être humain nés pour mourir que choisit de nous révéler l'artiste en insistant sur les images relatives à la naissance où sont superposées des symboles de mort. Giger nous montre également ce que nous refusons de voir ; il nous révèle nos fantasmes et met au jour notre sauvagerie, c'est-à-dire cette part de nous-mêmes que nous refoulons. En associant l'homme à la créature, il souligne le lien unissant l'homme et l'animal et c'est de ce mélange que naît le monstrueux. En effet, la créature d'Alien est très proche de l'être humain ce qui la rend si effrayante. Dans son ouvrage intitulé *Fondements du droit naturel*, Fichte établit les distinctions entre l'homme et l'animal parmi lesquelles nous retrouvons la stature verticale avec la disponibilité des bras et des mains, la bouche qui s'oppose à la gueule vorace et enfin l'œil renvoyant à l'âme. L'Alien mêle ces caractéristiques, se plaçant ainsi à mi-chemin entre l'humain et la bête. Elle se tient debout, utilise ses bras et ses mains mais possède une gueule avec laquelle elle tue. De plus, sa queue et la dimension démesurée de sa boîte

crânienne l'éloigne de l'humain. Cependant, ce qui la rend encore plus horrifiante est son absence de regard qui plonge celui que la contemple dans le néant.

Mais l'Autre désigne également la femme, cet autre sexe qui fait horreur à Lovecraft. Ce dernier fait de la femme un personnage secondaire ou porteur de la souillure. Cependant, à chaque fois il s'agit d'un personnage de mère : dans *La Couleur tombée du ciel*, Nabby, femme de Nahum et mère de Zénas et de Thadeus, devient « une chose monstrueuse et impie »¹⁵. Dans *L'Abomination de Dunwich*, c'est Lavinia Whateley qui s'accouple avec le démon Yog Sothoth et donne naissance aux deux « abominations » de Dunwich (Wilbur et son jumeau monstrueux). De plus, nous avons déjà évoqué le motif de la béance dans le paysage lovecraftien, renvoyant au sexe féminin, et le monstre en lui-même, toujours très fortement sexualisé. Les angoisses de l'écrivain sont donc décelables à travers son écriture qui porte en elle son dégoût de l'Autre féminin. Et nous pouvons dire que chez Lovecraft, la femme appartient au domaine du refoulé. C'est le traitement de la femme qui éloigne le plus Giger de Lovecraft. En effet, tous les deux ont peur de cet Autre mais expriment cette peur différemment. Lovecraft choisit de la refouler alors que Giger l'exorcise par le biais de son art.

L'art comme sublimation

Dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Freud définit la sublimation comme un détournement des forces pulsionnelles sexuelles loin des buts sexuels et leur orientation vers de nouveaux buts. L'art devient alors une dérivation, c'est-à-dire un moyen d'exorciser les désirs refoulés mais également les peurs et les angoisses éprouvées. Freud voit dans la sublimation « une des sources de

¹⁵ Lovecraft, *La Couleur tombée du Ciel*, op. cit., p. 41.

l'activité artistique » et il explique que « selon que cette sublimation sera complète ou incomplète, l'analyse du caractère de personnes hautement douées, en particulier sur le plan des talents artistiques, fera ressortir toute une variété de combinaisons entre efficacité, perversion et névrose »¹⁶. Giger connaît les œuvres de Freud et sa théorie de l'inconscient. Il est surtout très intéressé par sa théorie sur l'interprétation des rêves et décide de noter ses propres rêves et de les retranscrire dans son art dès 1966 avec la série intitulée *Un festin pour le psychiatre* :

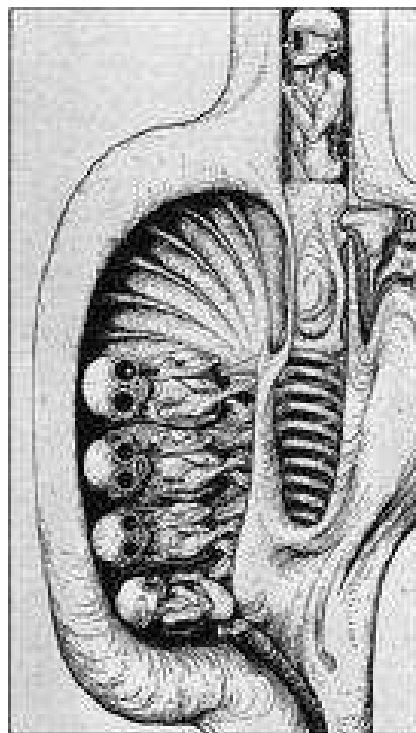
Ce cycle de dessins à l'encre de Chine sur Transcop, de format DIN A4, est le fruit de longs mois de travail passés à noter mes rêves et à les analyser selon les théories de Sigmund Freud. J'ai appris à cette occasion que les heures qui précèdent le sommeil sont déterminantes pour le processus du rêve. Avant de m'endormir, j'essayais donc d'influencer mes rêves grâce à un certain rituel ! Je me suis réjoui par la suite que mon travail soit la preuve vivante des théories présentées dans la Clef des songes de Freud. Seulement, je pensais aussi que chaque psychiatre pourrait interpréter de façon similaire mes rêves dessinés et donc, me dirait les choses que je voulais entendre ou que je savais déjà. Mon idée selon laquelle chaque psychiatre pourrait prendre conscience de toute la charge symbolique solidement élaborée dans mon travail m'inspira le titre dont j'affublais ce cycle : « Un festin (ou Noël) pour le psychiatre ».¹⁷

C'est dans cette série de dessins réalisés à l'encre de Chine que vont apparaître les fantasmes et les angoisses de l'artiste. Nous y trouvons la première version de *Machine à naissances* qui sera plus tard développée selon l'esthétique « biomécanique ». Ce qui deviendra un revolver est à l'origine beaucoup plus organique. En effet, nous distinguons mal la forme de l'arme, qui peut ici être assimilée à une vue de coupe (anatomique) du sexe masculin, mais nous

¹⁶ S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, collection « folio essais », 1987, p. 190.

¹⁷ HR. Giger, www.HRGIGER.com, *op. cit.*, p. 32.

percevons tout de même le mécanisme d'expulsion des « fœtus-balles» armés de fusils¹⁸.



Machine à naissances (1966)

Le thème de la naissance deviendra par la suite récurrent dans l'œuvre de Giger, étant une source de cauchemars pour l'artiste, un véritable trauma. Dans son *Esthétique du laid*, Karl Rosenkranz affirme que « la naissance, étant un acte naturel, n'a rien de repoussant »¹⁹. Au contraire, dans les œuvres de Giger, elle le devient jusqu'à être un véritable « foyer d'horreur » associé à la mort et à la destruction. Stanislas Grof, psychiatre pragois théoricien de la psychologie transpersonnelle et de la respiration holotrophique (permettant l'émergence de matériaux inconscients et tout particulièrement ceux relatifs au trauma de la naissance), s'est beaucoup intéressé au travaux de Giger afin d'illustrer sa théorie. Selon lui, l'art de Giger est logique et cohérent et trouve son origine

¹⁸ Toute cette thématique de l'arme organique sera développée par le réalisateur David Cronenberg dans son film *Vidéodrome* en 1982.

¹⁹ K. Rosenkranz, *Esthétique du laid*, Belval, Circé, 2004, p. 289.

dans l'expérience traumatique de la naissance, ce que confirme la propre mère de Giger :

Il y a peu de temps, j'ai demandé à ma mère comment ma naissance c'était passée. Elle se souvenait de ce que je voulais absolument sortir, mais que cela fut longtemps impossible. Donc, cet objet, élément intégral de *Passage I*, qui a la forme d'un trombone et m'a barré le passage au monde, était probablement un forceps. Quelle horreur !²⁰

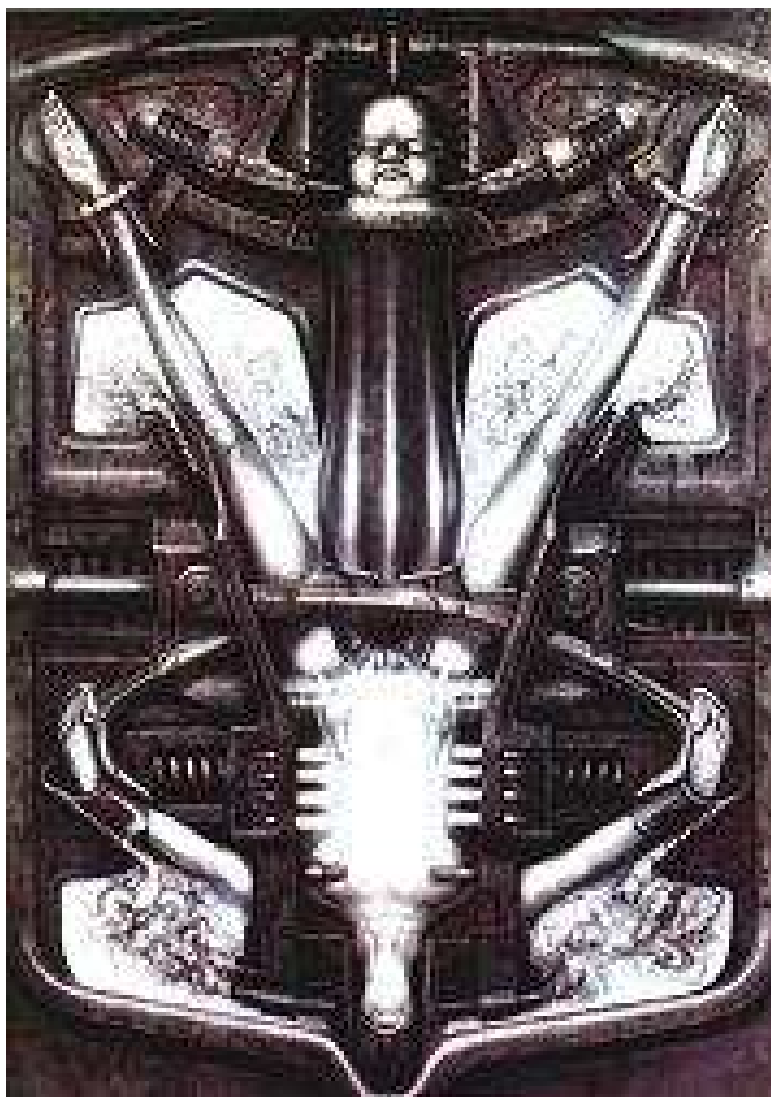
Grof évoque un moment antérieur à la naissance où « les contractions de l'utérus compriment le fœtus à intervalles réguliers alors que le col n'est pas encore ouvert »²¹. Ce souvenir inconscient hante donc les œuvres de l'artiste où naissance, mort et torture sont liées. Et c'est son propre visage que Giger appose sur tous les fœtus morts pourrissants comme nous le voyons dans *Machine à enfants mort-nés* (1976) ou *Paysage XXVIII* (1974).



Paysage XXVIII (1974)

²⁰ HR. Giger, *HR GIGER ARh+*, Paris, Taschen, 1994, p. 68.

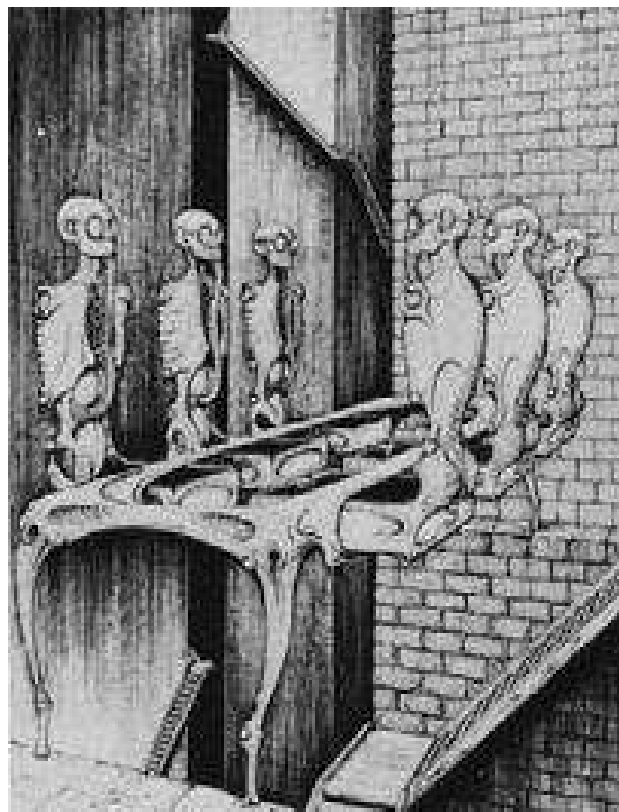
²¹ HR. Giger, *HR Giger*, Paris, Taschen, collection « Icons », 2002, p. 38.



Machine à naissances (1976)

Dans *Le Sortilège II* (1974), le lien entre naissance et mort est d'autant plus évident que les fœtus-balles de *Machine à naissances* sont devenus des préservatifs à tête de bébés (là encore ayant les traits de Giger) flottant comme dans du formol aux côtés d'une mère terrible.

La série *Un Festin pour le psychiatre* contient également plusieurs dessins intitulés *Puits* où nous voyons de longs murs et des escaliers sans rampe. Nous nous intéresserons tout particulièrement aux dessins *Puits n°5* et *Puits n°7*.



Puits n°5 (1966)



Puits n°7 (1966)

A l'époque où Giger crée ces tableaux, il est somnambule et rêve qu'il s'enfonce dans ces puits sans fond, traversant des couloirs labyrinthiques « dans [lesquels] toutes sortes de dangers [le] guettaient »²². La cave de la maison familiale de Chur est à l'origine de ses rêves d'angoisse : « Notre cave était l'autre source de mes fantaisies. On y accédait par un vieil escalier en pierre pourrie, qui menait à un couloir voûté. »²³ Alain Pusel analyse l'art de Giger comme une thérapie, ou plus exactement un *pharmakon*, permettant à l'artiste de sublimer sa peur : « Toujours, le bois, l'humidité, les couloirs, les tunnels exercent sur Giger adulte, une attraction-répulsion qu'il ne peut résoudre que par l'envolée de ses

²² HR. Giger, *HR GIGER ARh+*, op. cit., p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 34.

oeuvres : c'est le remède du toboggan, le soin par les oeuvres, la thérapie par les gouffres. »²⁴ Le tableau *Puit n°5* nous installe dans ce même décor fait de murs et d'escaliers raides. Au premier plan, nous voyons six corps dépouillés de leur enveloppe corporelle et sans bras. Le buste est ouvert, laissant entr'apercevoir la colonne vertébrale, et un masque à gaz relie le visage à l'estomac. Le bas de leur corps est un tiroir relié à une table organique occupant tout l'espace. Ces corps ne sont pas sans rappeler les « corps à tiroirs » de Salvador Dali où les tiroirs sont une illustration de l'inconscient, notamment dans *Le cabinet anthropomorphique* (1936), *Girafe en feu* (1936-1937) ou *Vénus de Milo aux tiroirs* (1936) :

Ces tiroirs, Dali les a empruntés à Freud. Il s'en est servi pour représenter en images les théories de la psychanalyse du professeur viennois – qu'il rencontra une seule fois en 1938 à Londres [...] – théories dont il disait « qu'elles sont des espèces d'allégories destinées à illustrer une certaine complaisance, à sentir les innombrables odeurs narcissiques émanant de chacun de nos tiroirs ». Et Dali devait préciser plus tard : « L'unique différence entre la Grèce immortelle et l'époque contemporaine c'est Sigmund Freud, lequel a découvert que le corps humain, qui était purement néo-platonicien à l'époque des Grecs, est aujourd'hui plein de tiroirs secrets que seule la psychanalyse est capable d'ouvrir. »²⁵

A l'inverse de Dali, Giger choisit de représenter plusieurs corps munis d'un seul tiroir s'emboîtant tous dans une table, qui est donc chez lui une illustration de l'inconscient. *Puits n°7* est un des tableaux où les angoisses de l'artiste sont les plus apparentes. Le décor inquiétant, avec ses longs murs et ses escaliers abrupts créés par des zones d'ombre, nous renvoie à l'esthétique du cinéma expressionnisme allemand, caractérisé par la stylisation géométrique du décor et les contrastes d'ombre et de lumière. Et nous pensons tout particulièrement au film *Métropolis* réalisé par Fritz Lang en 1926. Ce film, tant par son esthétique

²⁴ *Op. cit.*, p. 17.

²⁵G. Neret, *Salvator Dali 1904-1989*, Paris, Taschen, 1994, p. 44.

que son sujet, est très proche de l'univers que développera Giger, notamment en ce qui concerne les rapports unissant l'homme à la machine. Les murs taillés par les ombres ainsi que les escaliers que nous voyons dans *Puits n°7* rappellent le décor de la ville souterraine où les ouvriers évoluent dans *Métropolis*. Les escaliers sont un élément de décor privilégié par le cinéma expressionniste allemand et sont omniprésents dans le film de Fritz Lang. Nous en trouvons dans la salle des machines, dans la ville, dans la maison de l'inventeur Rotwang ainsi que dans les catacombes où le clair-obscur accentue le climat d'angoisse. Partout des escaliers interminables et vertigineux où les personnages s'enfoncent. Les escaliers de *Puits n°7* sont situés dans les profondeurs et renvoient donc davantage à l'idée de chute qu'à celle d'ascension. Les zones d'ombres encadrant les escaliers entraînent le spectateur du tableau dans le néant et participent de l'atmosphère angoissante qui s'en dégage. Par ailleurs, le personnage féminin flottant au centre du tableau, relié par des câbles ou tuyaux organiques au néant, nous renvoie là encore au film *Métropolis* et plus précisément au robot créé par Rotwang qui incite les ouvriers de la ville souterraine à la révolte et à la violence. Tout comme les autres créatures de la série *Puits*, la créature de *Puits n°7* est un buste d'écorché, un squelette sans bras mais la fin de son « corps », une queue biomécanique monstrueuse dans le prolongement de la colonne vertébrale placée au premier plan du tableau, en fait sa spécificité. La femme commence à apparaître dans l'univers de Giger et annonce les futures déesses biomécaniques des œuvres des années 70. Son visage serein et gracieux ne s'accorde pas avec le reste de son « corps ». La perspective permet à Giger de créer un effet de démesure entre le haut et le bas du corps (la queue placée au premier plan) dont, comme les escaliers, nous ne voyons pas la fin. Cette queue biomécanique aux lignes acérées donne à cette créature féminine un aspect phallique puisque les boules (d'os ou de chair), sur quoi le regard du spectateur s'arrête, peuvent renvoyer à des crânes et la queue en elle-même au sexe masculin. Cette créature est d'autant plus inquiétante

qu'elle semble se mouvoir dans l'espace du tableau. Le danger que ressentait Giger à l'idée de se perdre dans ces couloirs labyrinthiques, peuplés de monstres issus de son inconscient, s'exprime donc à travers l'atmosphère angoissante qui se dégage de *Puits n°7*. Mais ce tableau représente également l'Autre féminin, à la fois source de peur et objet de désir, qui deviendra le personnage central de tout l'univers gigerien.

Les œuvres de Giger sont difficiles à analyser car c'est la complexité de la psyché humaine qui y est représentée. Nous y retrouvons nos propres fantasmes et désirs inconscients et c'est justement cela qui provoque un certain malaise ou dégoût chez les spectateurs de ses toiles. Dans sa *Critique de la faculté de juger*, Kant affirme que des choses désagréables et laides peuvent produire le plaisir esthétique mais que cela est impossible lorsque les œuvres provoquent le dégoût du spectateur :

Les beaux-arts montrent leur supériorité précisément en ceci qu'ils procurent une belle description de choses qui dans la nature seraient laides ou déplaisantes. Les furies, les maladies, les dévastations de la guerre, etc., peuvent, en tant que réalités nuisibles, être de très belle manière décrites et même représentées par des peintures ; seule une forme de laideur ne peut être représentée de manière naturelle sans faire disparaître toute satisfaction esthétique, et par conséquent la beauté artistique : il s'agit de celle qui suscite le dégoût.²⁶

Cependant, appliquée aux œuvres de Giger, cette affirmation nous apparaît problématique puisque l'artiste ne nous met pas sous les yeux une réalité dont nous avons une représentation universelle, mais nous propose des illustrations de l'inconscient et des désirs refoulés qui y sont tapis. Kant établit un lien entre le sublime et les forces de la nature qui engendrent la peur et nous font ressentir notre impuissance face à l'illimité : « c'est plutôt dans son chaos ou dans son désordre et ses dévastations les plus sauvages et les plus déréglées, dès lors

²⁶E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, collection « garnier flammarion », 1995, p. 298.

simplement que de la grandeur et de la force s'y peuvent percevoir, que la nature suscite, le plus souvent, les Idées du sublime.»²⁷ Il évoque également le mouvement d'attraction et de répulsion qui saisit le spectateur lors « de la représentation du sublime dans la nature »²⁸. Or, dans l'œuvre de Giger, ce qui provoque l'ébranlement du spectateur est la force des fantasmes et des désirs ainsi que l'illimité de l'inconscient qui y s'y trouvent représentés. Dans le troisième livre du *Monde comme Volonté et comme Représentation*, Schopenhauer définit l'impression du sublime comme ce qui « se produit [...] à l'aspect d'un anéantissement qui menace l'individu, à la vue d'une force incomparablement supérieure qui le dépasse »²⁹. Cette force qui menace l'individu n'est autre que la force du refoulé qui jaillit à travers les tableaux de Giger. Et c'est le dégoût, que Kant oppose catégoriquement au plaisir esthétique, qui submerge alors le spectateur. Cependant, en prenant l'immonde comme sujet, Giger est parvenu à représenter le dégoût d'une manière esthétique. La pourriture, les sécrétions et l'obscène participent de l'univers gigerien et prouvent que l'horreur, déclinée sous toutes ses formes, peut être représentée d'une manière esthétique jusqu'à toucher au sublime. L'objet d'horreur n'y est pas représenté d'une manière imagée ou par l'intermédiaire d'une allégorie que le rendrait plaisant ; il se montre sous son aspect le plus cru. Ainsi, la sublimation de Giger expliquerait la sublimité de son œuvre car, selon Baldine Saint Girons : « Le sublime ne peut être extérieur ni à celui grâce auquel il jaillit, ni à celui qui le reconnaît. »³⁰ Mais cette œuvre a besoin d'un sujet regardant lui-même sublimé pour que s'établisse une dialectique du sublime entre l'artiste et le spectateur qui parvient, à travers la propre sublimation opérée par Giger dans ses œuvres, à sublimer son dégoût en plaisir esthétique.

²⁷ *Ibid.*, p. 227.

²⁸ *Ibid.*, p. 240.

²⁹ A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 264.

³⁰ B. Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 56.

L'im-monde de Giger

L'œuvre de Giger nous place dans un au-delà du plaisir où l'agréable n'est pas le but recherché par l'artiste. Celui-ci en appelle à nos émotions, qui nous caractérisent comme humains, et tout particulièrement à celles relatives à l'horreur et au dégoût. Il donne donc forme à l'informe afin de faire de l'immonde un monde à part entière où les notions de bon, de bien et de beau ont été remplacées par celles du laid, du mal et du sublime. Cependant, les tableaux de Giger nous confrontent davantage à l'immonde et au malsain qu'au laid. Schopenhauer expose cette opposition entre le laid et l'immonde dans le troisième livre du *Monde comme Volonté et comme Représentation*, qualifiant l'ignoble de « joli négatif » :

De même que le joli proprement dit, il stimule la volonté du spectateur et il supprime par le fait la contemplation purement esthétique. Mais c'est une aversion et une répulsion violente que nous éprouvons alors ; le joli, ainsi entendu, excite la volonté, en lui présentant des objets qui lui font horreur. Aussi a-t-on depuis longtemps reconnu que l'ignoble n'est point supportable dans l'art, bien que le laid lui-même, du moment qu'il ne tombe point dans l'ignoble, puisse y trouver sa place légitime [...].³¹

L'immonde est cependant ce qui est le plus récurrent et le plus insupportable dans l'œuvre de Giger. Comment expliquer ce parti pris de l'artiste d'intégrer l'ignoble dans ses tableaux ? Il serait plus exact de dire que Giger s'attache à briser tous les tabous du montrable afin de donner véritablement forme au tabou dans ses œuvres. Et c'est ici que l'héritage lovecraftien est totalement dépassé. En effet, l'époque à laquelle vivait Lovecraft était celle des non-dits en matière de sexualité. Par ailleurs, sa mère, baptiste et puritaine, lui inculqua très tôt que la sexualité était une activité dégradante et impie (le père de Lovecraft étant mort de la syphilis). Les désirs du jeune Howard sont donc refoulés et se

³¹ *Ibid.*, p. 268.

retrouvent dans son écriture. Mais dans ses textes, la sexualité est toujours rejetée comme quelque chose venu d'ailleurs ; elle est associée au monstrueux et est à rechercher entre les lignes des textes. Le rapport de Giger à la sexualité est beaucoup plus direct et s'explique notamment par l'époque moderne dans laquelle il évolue, où le sexe fait partie intégrante de la culture. De plus, comme nous l'avons vu précédemment, Giger s'intéresse aux travaux de Freud et s'interroge sur la signification sexuelle de ses propres rêves. Le sexe n'est donc nullement tabou dans les œuvres de Giger. Au contraire, la pornographie s'y mêle au monstrueux afin de donner forme au tabou. Partout se dressent des phallus et tous les orifices du corps sont représentés. La série intitulée *Erotomechanics* (1979) fait du rapport sexuel un paysage biomécanique et surtout propose au spectateur une vue en gros plan rappelant les images de films pornographiques. L'œuvre de Giger fut taxée d'obscénité et tout particulièrement le tableau *Paysage XX* ou *Penis Landscape* (1973) représentant des pénis et des anus, largement distribué dans le commerce puisque le groupe punk The Dead Kennedys avait reproduit la toile sous forme de poster pour les besoins de leur album *Frankenchrist* en 1985. La toile se retrouve alors au centre d'un procès pour pornographie en 1986 qui aboutit à un non lieu. Mais pour Giger, cette toile n'est qu'un paysage... Son œuvre rencontre régulièrement la censure mais aussi des défenseurs comme Michel Thévoz, commissaire d'expositions, professeur d'histoire de l'art à l'université de Lausanne et directeur du Musée d'Art Brut de Lausanne, qui écrit cette lettre à Giger le 14 octobre 1992 :

Mon cher Giger,

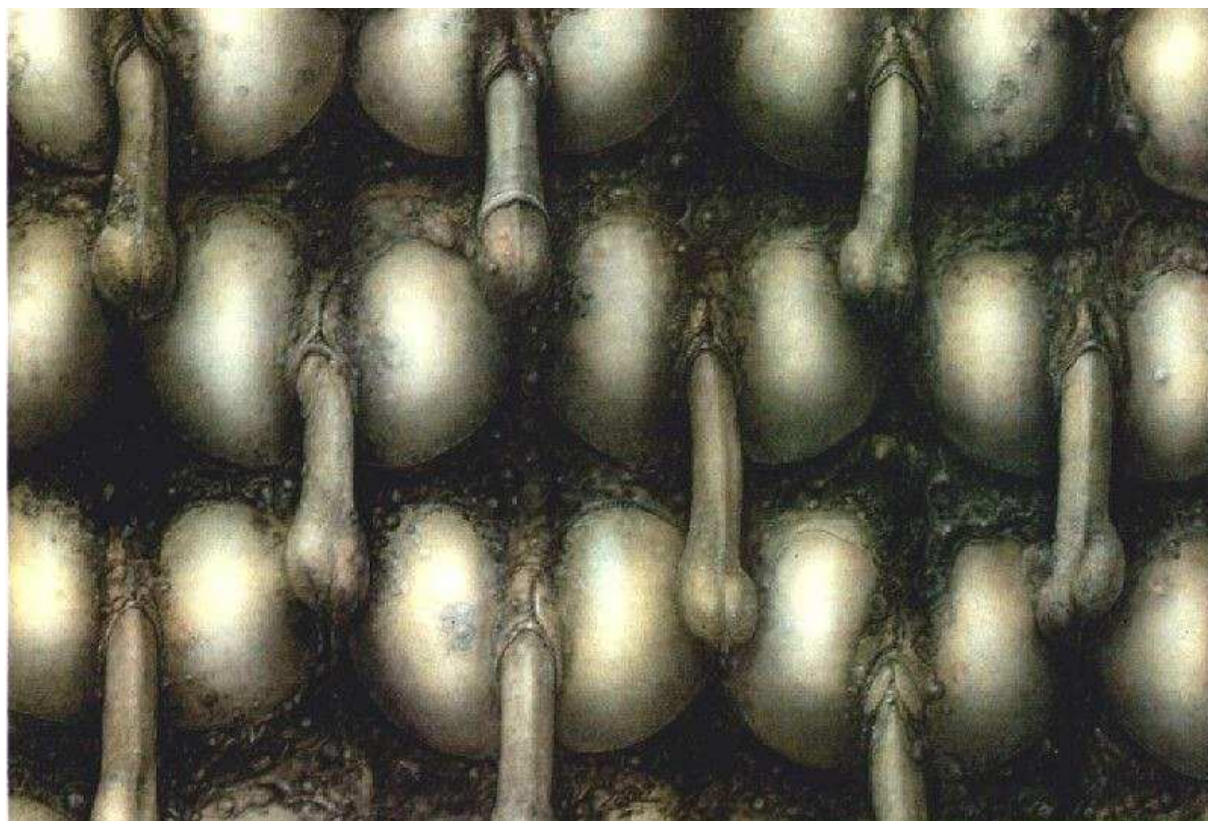
Je lis dans le journal *24 Heures* qu'à Saint-Gall, vos dessins tombent sous le coup d'une accusation d'obscénité. C'est inquiétant, et tous ceux qui s'occupent d'art se sentent menacés. Le Marquis de Sade est considéré comme l'un des écrivains les plus importants de l'histoire de la littérature. Vous, H.R. Giger, vous êtes l'un des représentants

consacrés de l'art contemporain en Suisse. Si vos œuvres (comme celles des créateurs de tous les temps) ont parfois un caractère provoquant, elles se situent *expressément* dans un registre artistique qui fait appel aux facultés les plus nobles de l'esprit. Bien loin de vouloir offenser quiconque, elles proposent l'exploration d'espaces imaginaires déroutants, certes, mais culturellement enrichissants. Cela signifie que ceux qui font de vos créations une interprétation obscène les déplacent délibérément dans un registre inapproprié.³²



Erotomechanics VI (1979)

³² HR. Giger, *wwwHRGIGER.com*, *op. cit.*, p. 122.



Paysage XX Penis Landscape (1973)

Cependant, c'est la dégradation physique des corps représentés qui semble provoquer le plus grand malaise. En effet, les sujets choisis par Giger portent des traces de pourriture, et tout particulièrement les bébés. Ainsi, en apposant des signes de mort (des armes par exemple) et de décrépitude à l'image de l'innocence et de la vie même (l'enfant), l'artiste nous met mal à l'aise. Seule la femme demeure épargnée par cette dégradation, comme nous le verrons plus en détails par la suite. En alliant la mort et le sexe dans son art, Giger utilise donc nos peurs et nos tabous, les mêlant de façon à ce que notre peur de la mort se conjugue à notre malaise devant les sexes représentés et nous fasse ressentir de l'horreur. En 1853, dans son *Esthétique du laid*, Karl Rosenkranz affirme que « toute représentation des organes et des rapports sexuels par l'image ou la parole, si ce n'est pas dans un contexte scientifique ou éthique, mais par lubricité, est obscène et laide, car c'est une profanation des saints mystères de la

nature »³³. Giger nous éloigne de cette conception hégélienne de l'art où le sexe, et tout particulièrement les représentation du phallus, était considéré comme « laid sur le plan esthétique »³⁴. Rosenkranz évoque les « saints mystères de la nature » qui doivent demeurer inconnus au risque d'être considérés comme laids. L'œuvre de Giger fonctionne à l'envers de cette conception face à l'inconnu puisque le sexe, mais aussi la mort (symbolisant notre crainte face à l'inconnu), y sont représentés. Michel Ribon associe la laideur à la peur, et tout particulièrement à la peur de la mort : « La laideur est toujours un effet de peur : peur de ce qui est autre ; et, dans l'art, cette peur de ce qui est nouveaux est, paradoxalement, une modalité de la peur de la mort. »³⁵ Comme nous l'avons vu précédemment, dans les tableaux de Giger, le laid est associé à l'Autre. Cependant, cet Autre apparaît comme un reflet de nous-mêmes, ce qui rend l'œuvre de Giger si paradoxale et originale. L'Autre monstrueux y exhibe sa sexualité organique provoquant en nous un « attrait horrifié »³⁶.

Ainsi, Giger nous représente un monde du corps : un corps vivant jusqu'à son extrême limite, c'est-à-dire dans la pourriture, et un monde de corps à corps où la douleur occupe une grande place. Souffrances et désir s'y retrouvent en parfaite adéquation comme nous le voyons par la dimension érotisée de la torture dans le tableau *Le Sortilège II* où une tête d'homme est placée dans une table de torture : les yeux sont mi-clos et la bouche est ouverte laissant apercevoir la langue. Tout comme Georges Bataille, Giger fut marqué par la photo du supplicé chinois qui lui inspira sans doute le tableau *Evolution chinoise* (1981-84) :

Jusqu'ici, je n'avais vu que des films d'horreur où on avait transpercé le cœur d'un cadavre avec un pieu, mais cela c'était du cinéma. En revanche, ce que mon ami m'a montré, était d'un tout autre calibre. Il s'agissait d'une série de photos prises en 1904 montrant comment le meurtrier de

³³ *Op. cit.*, p. 222.

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ *Op. cit.*, p. 44.

³⁶ *Ibid.*, p. 138.

l'empereur de Chine fut torturé à mort. La victime avait été empalée, et la populace, qui l'entourait, lui avait coupé lentement tous ses membres. Sa figure contractée par la douleur s'est gravée pour toujours dans ma mémoire. De surcroît le ricanement ignoble des spectateurs. Les photos, qui ont également captivé l'écrivain français Georges Bataille de telle façon qu'il ne parvint pas à s'en débarrasser, m'ont choqué comme rien ne l'avait fait jusqu'ici.³⁷



Evolution chinoise (1981-1984)

Empalée sur une croix à l'envers, une jeune femme écorchée est au centre du tableau. Elle n'a plus de bras et ce sont des cordes qui relient son sexe aux branches de la croix. Une impression de mouvement domine ce tableau, accentuée par un fond très lumineux où se trouvent des monstres s'enroulant sur eux-mêmes. Cette dynamique est également mise en avant par les créatures copulant tout autour de la suppliciée. La douleur est davantage liée au sexe dans le tableau *Vlad Tepes* (1978), véritable illustration de l'Enfer, assez éloignée de la version de Bosch où le sexe et l'impur étaient déjà associés dans l'informe et

³⁷ HR. Giger, *HR GIGER ARh+*, op. cit., p. 35.

le difforme. La pénétration sexuelle est ici perforation et nous comprenons alors mieux le choix du titre du tableau qui est une référence à Vlad Tepes l'empaleur (qui inspira le personnage du Comte Dracula créé par Bram Stoker en 1897). L'univers industriel moderne de Giger, fait de clous, accentue l'horreur du tableau. Les créatures monstrueuses, serpentine et ricanantes sont elles aussi perforées de ces clous démesurés. Seule la face aux traits féminins située à droite du tableau contraste avec cette atmosphère terrible.



Vlad Tepes (1978)

Tous ces éléments nous aident à mieux comprendre l'horreur des œuvres de Giger et le « jugement de dégoût » est alors une réaction logique du spectateur comme l'explique Michel Ribon : « Très souvent, le jugement de dégoût n'est qu'une réaction à ce qui heurte la pesanteur de nos habitudes esthétiques et de nos références culturelles familières d'où les passions idéologiques ne sont pas

absentes. Nous nous sentons comme agressés par l'impact d'un schématisme nouveau, par quelque chose d'*autre* dont nous refuserions la rencontre. »³⁸ La figure de l'Alien, l'Autre qui nous agresse, nous horrifie et nous fascine, devient donc l'avatar de l'œuvre entière de l'artiste. L'im-monde de Giger ne fait donc pas peur mais horrifie de par son éloignement avec la conformité rassurante et « [teste] le seuil de douleur supportable d'une population sous l'emprise des mass media, à laquelle plus rien d'abominable, de pervers ou d'horrible ne devrait plus être étranger »³⁹. La femme, omniprésente dans le paysage gigerien, est le seul personnage que le spectateur puisse reconnaître. En effet, beaucoup de tableaux de Giger représentent des femmes connues et aimées de l'artiste (Li et Mia) ou des femmes appartenant à la sphère publique comme la chanteuse Debbie Harry. Cependant, le côté rassurant de la reconnaissance s'efface devant le personnage féminin qui devient un Autre inquiétant et monstrueux pour l'homme et pour l'artiste lui-même. L'art permet alors à Giger d'exorciser une autre de ses peurs : celle de la Femme.

La femme monstrueuse et fascinante : un être sublime

Précédemment, nous avons beaucoup parlé du motif de la naissance en mettant déjà en évidence l'importance du personnage féminin dans l'œuvre de Giger, qui éloigne l'artiste de l'écrivain Lovecraft. En effet, les personnages féminins que nous décrit ce dernier ne sont que des personnages secondaires, des dégénérées s'accouplant avec des divinités monstrueuses (par exemple Lavinia Whateley dans *L'Abomination de Dunwich*) ou des êtres contaminés par la monstruosité (la mère, Nabby Gardner, dans *La Couleur tombée du ciel*). L'alliance avec le monstrueux semble être le seul rapprochement que nous puissions opérer entre le traitement de la femme dans les œuvres de Giger et

³⁸*Op. cit.*, p. 380.

³⁹ W. Schurian, *Art Fantastique*, Paris, Taschen, 2005, p. 23.

dans celles de Lovecraft. Le récit lovecraftien enferme la femme dans une sphère monstrueuse qui la conduit à sa fin tandis que l'art de Giger la glorifie dans toute son horrible beauté. Choisisant d'exorciser sa peur de la femme dans son art, la démarche de Giger ne peut donc qu'être différente de l'écrivain de Providence qui préfère tapir le féminin dans le refoulement.

En 1966, Giger rencontre l'actrice suisse Li Tobler qui devient sa muse et l'égérie de nombreuses de ses toiles, dont les tableaux éponymes *Li I* et *Li II* (1974). La jeune femme est dépressive et sa relation avec le peintre devient tumultueuse en raison de son mal-être. Le couple se sépare puis Li revient en 1974 et ouvre sa propre galerie d'art en 1975. Mais elle se suicide peu de temps après avec un revolver. Cet épisode de la vie de Giger a fortement marqué son art. En effet, à la peur de perdre sentimentalement l'être aimé se substitue celle de la perdre mortellement. Ainsi, à partir de 1975 l'image de la femme dans les tableaux de Giger se précise : elle devient le centre de toute l'esthétique biomécanique où le sexe, la mort et la machine (notamment l'arme à feu) sont liés. Et les traits du visage de Li, immortalisés dans les œuvres *Li I* et *Li II*, semblent se retrouver sur tous les personnages féminins des tableaux que Giger créera par la suite. Le suicide de Li est bien évidemment à l'origine de l'aspect mortifère auréolant ces créatures féminines. Cependant, continuant de sublimer ses angoisses et ses peurs, l'artiste refuse de s'enfermer dans un déni du féminin et choisit de faire de la femme un être immortel, une divinité monstrueuse et sublime.

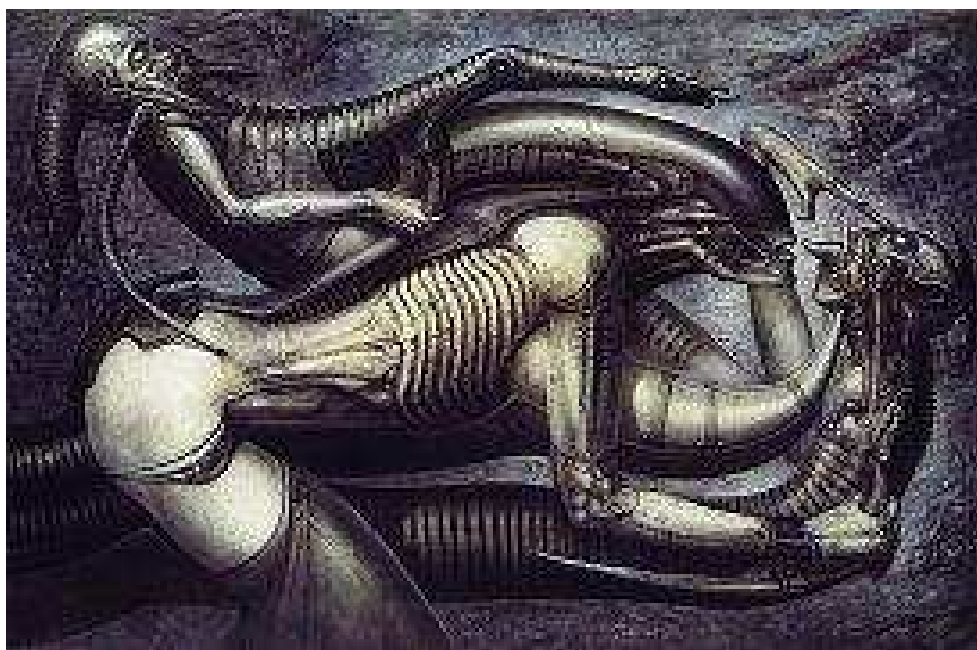


Li I (1974)



Li II (1974)

La série intitulée *Necronom* représente la créature d'Alien sous différents aspects, si bien que le spectateur ignore s'il s'agit d'une créature masculine ou féminine. La question du sexe des Aliens apparaît alors assez ambiguë et le film *Aliens*, réalisé par James Cameron en 1986, permet à Giger de développer la « société » des Aliens ayant à sa tête une reine. Le tableau *Nécronom V* (1976) montre une créature que le spectateur identifie immédiatement au sexe féminin, contrairement au tableau *Necronom IV* (1976)⁴⁰. Le corps musclé et nerveux du monstre de *Necronom IV* diffère du corps aux formes généreuses et élancées de *Nécronom V* mais c'est davantage la face du monstre qui permet d'identifier son sexe. En effet, la créature de *Necronom IV* a un visage semblable à celui d'un insecte avec de gros yeux noirs tandis que celle de *Necronom V* se caractérise par sa coquille crânienne noire allant jusqu'à sa bouche très « humaine » aux lèvres sensuelles.



Necronom V (1976)

Ainsi, dans le monde imaginé par Giger, la femme est au premier plan. Elle est soit le personnage du tableau sur lequel le regard du spectateur se pose, car

⁴⁰ Voir l'illustration p. 2.

ses attributs féminins sont surexposés, ou bien elle est un visage occupant toute la toile. Créature aux proportions démesurées, elle apparaît comme une déesse monstrueuse, adorée et terrible, belle et horrible, génitrice et meurtrière. La déesse gigerienne se caractérise donc par un assemblage d'éléments en apparence contradictoires dont le plus saisissant est l'alliance de beauté et d'horreur.

Michel Ribon souligne que Méduse est « la Belle comme elle est la Bête »⁴¹, incarnant ainsi une forme de dualité que nous retrouvons chez les déesses biomécaniques de Giger. Les tableaux *Li I* et *II* (1974), *Minon* (1974), *Carmen* (1986-89) ou *Kim* (1981) nous confrontent avec le regard féminin qui vient transpercer le spectateur. Le visage de la femme est serein, le regard semble apaisé cependant les traits du visage contrastent avec le reste du corps. Par exemple, le visage doux de *Li I* s'oppose au serpent qui barre son front, à sa monstrueuse chevelure organique, à ses cornes et aux têtes de mort ornant sa tête. De même, le visage de *Li II* est presque souriant mais cette fois-ci la tête est coupée et se fond dans un mur « mécanique » fait de tuyaux. Des emblèmes de mort entourent la face qui porte cette fois encore un serpent sur son front. La femme commence alors à ne faire plus qu'un avec la machine et ses traits deviennent biomécaniques. Le tableau intitulé *Minon* (1974) nous paraît particulièrement intéressant mis en parallèle avec le tableau *Behemoth* que Giger peint un an plus tard. Ici, la femme est en arrière plan derrière un chat pustuleux ; ses traits sont fins et délicats, elle est maquillée et porte des bijoux. Cependant, sa chevelure ressemble à des pattes d'araignée, elle n'a plus de bras et ses moignons sont des têtes de mort. Le tableau *Behemot* est très proche de *Minon* car nous avons encore un chat au premier plan mais son expression est différente : il est terrifié car derrière lui se tient une créature à mi-chemin entre la pieuvre et l'araignée. Ces deux toiles nous apparaissent donc comme des

⁴¹ *Op. cit.*, p. 119.

œuvres en miroir mettant en lumière la dualité du féminin : sa beauté et son horreur.



Minon (1974)



Behemot (1975)

Seul le tableau *Lilith* (1976-77) échappe à ce dualisme. La femme, les yeux clos comme en transe, a un visage squelettique. Elle se caractérise davantage comme une divinité ancienne tribale, un avatar de Kali, le nom de la toile indiquant sans doute qu'il s'agit de la femme primitive, c'est-à-dire la mère de toutes les déesses biomécaniques de Giger. C'est également l'unique tableau où la femme porte des traces du passage du temps : sa peau paraît usée et sa couleur brune contraste avec les teintes bleu acier des autres toiles. La déesse gigerienne ne subit pas de dégradation physique due au temps. Les symboles de mort sont présents mais le temps demeure un élément absent des tableaux. Pourtant la mort est souvent associée au temps qui passe et à la laideur comme le souligne Murielle Gagnebin dans son ouvrage *Fascination de la laideur, l'en-deçà*

psychanalytique du laid, insistant, en référence au tableau *Le Temps* ou *Les Vieilles* de Goya (1808-1812), sur le fait que c'est surtout la vieille femme qui est rattachée à la laideur. Or, la Femme que représente Giger (et qui regroupe tous les personnages féminins de ses toiles) est une déesse immortelle qui n'est pas touchée par la corrosion du métal et le pourrissement des chairs qui frappent les autres personnages des tableaux ; sa beauté demeure intacte malgré toute l'horreur qui l'entoure.



Lilith (1976-1977)

La déesse gigerienne acquiert son statut sacré car elle est la Mère de cette civilisation biomécanique. La série *Le Sortilège* (1974), et les tableaux *Machine à enfants mort-nés* (1977) et *Passage Temple* (1975) dévoilent le règne de la mère terrible à l'utérus mortifère. Précédemment, nous avons parlé des premières œuvres de Giger, notamment la série intitulée *Un Festin pour le psychiatre* où se trouve la première version de *Machine à naissances*. Nous avons également expliqué le motif obsédant de la naissance, véritable trauma pour l'artiste, qui est une constante de son art. Au fil des œuvres, le personnage féminin vient amplifier cette thématique de la naissance associée à la mort. La mère met au monde des enfants mort-nés, pustuleux ou bien elle les tue. La figure de Méduse se superpose donc à celle de Médée afin de créer une nouvelle divinité monstrueuse qui nous horrifie car elle relie le familier (la mère) à la fascination et à la répulsion. Le tableau *Machine à enfants mort-nés* (1977) nous présente un personnage féminin de profil. Le sommet de son crâne est très allongé de façon à ce que sa chevelure ne fasse qu'un avec une couronne de style égyptien. Elle est assise sur ce qui semble être une table d'accouchement et fait face à trois bras masculins. Le tableau est divisé en deux parties : le haut met en évidence la sortie de l'enfant du corps de la mère, véritable jaillissement, et insiste sur l'expression de terreur du nouveau né tandis que le bas du tableau représente l'envers de la machine, c'est-à-dire le deuxième endroit par lequel passera l'enfant, qui le réduit en une masse informe juste après sa naissance. Le visage horrifié de l'enfant du haut du tableau contraste avec celui de sa mère, sereine et presque souriante, et crée donc une impression de malaise chez le spectateur puisque la table d'accouchement est devenue table d'avortement.

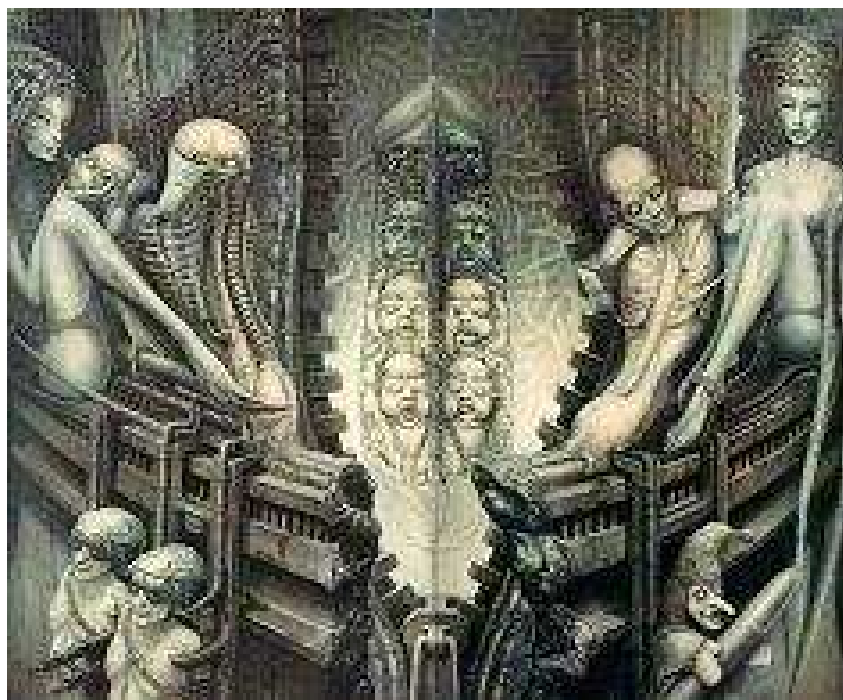


Machine à enfants mort nés (1977)

Passage Temple (1975) place le spectateur devant une ouverture. Il s'agit du ventre maternel ouvert dans lequel nous pouvons voir des viscères et un phallus contenant des fœtus allant vers un état avancé de décomposition. Alain Puset y voit une image du « vide sidéral », « le corps de la mère [étant] devenu une matrice monstrueuse et contre-nature, géante et dévorante »⁴². De chaque côté de cet orifice se trouvent deux personnages féminins, gardiennes de ce temple matriciel mortifère. Le personnage de droite est une allusion claire à Méduse car sa chevelure est faite d'yeux et de serpents. L'homme y apparaît dans une

⁴²*Op. cit.*, p. 39.

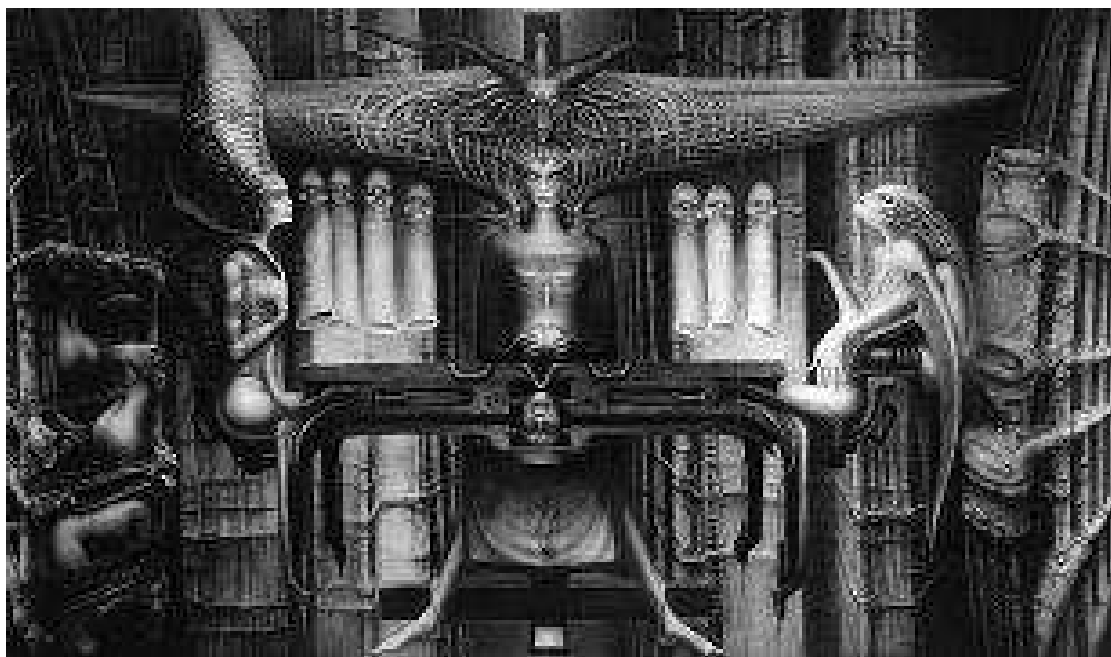
position de soumission, comme le montre les yeux baissés du personnage situé près de la femme à la chevelure serpentine. De plus, le phallus situé dans les « entrailles » du féminin, au centre de la toile, renforce cette idée d'asservissement du masculin.



Passage Temple (1975)

Cette domination féminine est également visible dans *Le Sortilège II* (1974) où nous voyons encore ces déesses coiffées de couronnes égyptiennes démesurées. Cette fois-ci, trois femmes occupent l'espace du tableau et la figure centrale n'a pas le visage serein et calme que nous avons rencontré dans les autres tableaux. Au contraire, la déesse est terrifiante : entourée de fœtus morts flottant comme dans du formol, elle jette sur le spectateur un regard mauvais et entrouvre ses lèvres afin de montrer ses crocs. Sa robe porte les traces de la cervelle de l'homme qu'elle est entrain de supplicier et sa chevelure associe des éléments féminins (un sexe féminin juste au dessus du front) et masculin (une tête de bouc avec un pénis sur le haut du crâne). *Le Sortilège II* nous présente donc une nouvelle trinité placée sous le signe de la féminité terrible, et la tête de

bouc dans la chevelure de la déesse confirme ce retournement de la trinité masculine et religieuse. Ainsi, comme le souligne Alain Puset, le monde de Giger est « une planète picturale dans laquelle les dieux et les pères ont été effacés pour laisser place à la circulation d'une mère géante et folle, qui anime et relie les machines à réduire et tuer. La matrice est matricide, parricide, infanticide »⁴³.



Le Sortilège 2 (1974)

Seul le diable s'unit avec la femme et de nombreux tableaux ayant pour thème la sorcellerie – *Départ pour le Sabbat* (1976), *Le Sortilège* (1977) ou *Danse Sabbatique* (1977) – montrent cette union et tout particulièrement *Maître et Marguerite* (1976). La femme est face au spectateur, un serpent lui enserre le corps, et près d'elle se tient une créature monstrueuse au pénis dressé et à la face double qui lui couvre presque entièrement le visage, dont on ne voit que la bouche. Mais la femme ne crie pas, au contraire la position de ses mains (l'une posée sur le monstre et l'autre sur le serpent) montre qu'elle est séduite. Le titre du tableau, reprenant le titre de l'œuvre de Mikhaïl Boulgakov, est une référence

⁴³ *Ibid.*, p. 39.

au *Faust* de Goethe. Le monstre, le motif du double et du serpent renvoient au diable et la femme à Marguerite. Mais la toile de Giger insiste davantage sur l'union de la beauté et du monstrueux, délaissant l'innocence caractérisant le personnage de Marguerite dans le texte de Goethe. En effet, la jeune femme ne rejette pas le monstre mais fait corps avec lui ; elle se laisse faire et semble même rechercher l'étreinte. Seule la condamnation de Marguerite pour infanticide rapproche le personnage de Goethe des déesses gigeriennes.



Maître et Marguerite (1976)

Enfin, il est intéressant de noter que le sang, associé au féminin monstrueux à travers l'image du vagin denté, est absent des toiles de Giger. Il a été remplacé par la pourriture (les bébés pustuleux) qui s'échappe de l'orifice féminin telle

une impureté dont la femme se débarrasse. C'est pourquoi la femme n'est pas touchée par le pourrissement des chairs et semble immortelle. Ainsi, en juxtaposant beauté et horreur au sein de la figure féminine, Giger en a fait une créature fascinante, monstrueuse et sublime symbole de l'altérité radicale. En lien avec le sexuel, la mort et la douleur, la femme gigerienne apparaît comme une déesse de l'horreur et de l'organique. Cependant, le phallus fait partie de cet univers, la femme est entourée de sexes dressés. Nous retrouvons alors la dualité de la figure de Méduse telle que l'analyse Freud dans son article « La Tête de Méduse »⁴⁴ où se mêlent effroi de la castration et atténuation de l'horreur, les serpents de la chevelure de Méduse se substituant au pénis manquant. C'est donc sa propre angoisse de castration que l'artiste a voulu sublimer dans son œuvre mais également sa peur de la mort de l'autre, suite au suicide de Li Tobler.

Conclusion : « Ce sont des choses peintes. Du coup, ce n'est plus aussi effroyable. C'est purgé de son horreur. »⁴⁵

Cette traversée de l'œuvre gigerienne, en parallèle de textes lovecraftiens, nous aura donc permis de voir les rapports entretenus entre une littérature et une peinture ayant pour dénominateur commun l'horreur. Lovecraft et Giger ont placé leur art du côté de l'horrible en privilégiant le rapport à l'organique et la répulsion éprouvée par le lecteur/spectateur. H.P.L, H.R.G, sous ces initiales se cachent deux hommes ayant chacun à leur manière introduit leurs désirs et leurs angoisses dans leur art. Et c'est pour cela qu'ils ont choisi le domaine de l'horreur, mêlant attraction et répulsion, seule « écriture » capable de donner corps à leurs fantasmes. Cependant, seul Giger utilise son art pour exorciser ses peurs affirmant qu'une fois représentée, l'horreur est purgée. Très intéressé par les théories freudiennes de l'inconscient et de l'interprétation des rêves, Giger

⁴⁴ Dans *Œuvres Complètes*, vol. XVI 1921-1923, Paris, PUF, 1991.

⁴⁵ Interview de HR. Giger en date du 13 avril 2006, diffusé dans l'émission *Tracks*, sur la chaîne Arte.

utilise la peinture afin d'exprimer ce qu'il aurait confié à un psychanalyste sur son divan. Et selon Stanislas Grof : « Giger lui-même éprouve son art comme une thérapie et un moyen de conserver son équilibre. »⁴⁶ Il ajoute que « l'art de Giger, comme la tragédie grecque, peut déclencher une intense catharsis émotionnelle chez ceux qui s'ouvrent à elle ». Le dialogue entre le patient et son analyste se transpose donc en un échange entre l'artiste et le spectateur jusqu'à créer une véritable dialectique. En effet, l'art de Giger nous est apparu comme une sublimation de ses angoisses et une illustration de ses désirs inconscients qui sont également ceux du spectateur qui reconnaît dans ces toiles ses propres fantasmes. L'inconscient de l'artiste lui est révélé tel un miroir reflétant sa propre psyché. Cependant, en affirmant qu'une fois représentée l'horreur est purgée, Giger pose le problème de la représentation de l'horreur. L'horreur, une fois peinte, perd-elle de son intensité ? Et dans ce cas peut-on parler d'une esthétique de l'horreur ? L'irreprésentable peut-il finalement être représenté ou demeure-t-il toujours un voile sur l'horreur ? Lovecraft a mis en évidence l'impossibilité de la description afin d'exprimer l'horreur (en abusant des adjectifs « innommable » ou « indescriptible »). La littérature semble alors plus apte à provoquer cet « abandon à l'imagination » dont parle Kant dans *La Critique de la faculté de juger* que seule l'horreur (et non la peur) peut nous faire éprouver⁴⁷. Or, les œuvres de Giger provoquent le malaise : elles sont dérangeantes pour le spectateur qui réagit donc à l'horreur qui est représentée. Et ce n'est donc que pour l'artiste que fonctionne cette atténuation de l'horreur, puisqu'il voit son art comme une forme d'exorcisme. Le malaise du spectateur l'entraîne sur la voie du dégoût qui semble incompatible avec le plaisir esthétique. Dans *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Jean Baudrillard écrit : « Les constellations du goût, du désir, comme celle de la volonté, se sont défaites, on ne sait par quel effet mystérieux. Par contre, celles

⁴⁶ HR. Giger, *HR Giger, op. cit.*, p. 39.

⁴⁷*Op. cit.*, p. 252.

de la mauvaise volonté, celle de la répulsion et du dégoût, se sont renforcées. »⁴⁸
Ainsi, le dégoût se caractérise par sa puissance qui vient supplanter le goût au niveau de la force de l'émotion ressentie, rapprochant donc l'horreur du sublime. Les œuvres de Giger démontrent que l'horreur représentée transcendent le dégoût en plaisir esthétique chez les spectateurs qui, comme le rappelle Stanilas Grof, acceptent de s'ouvrir à elles. Si bien que nous pouvons parler d'une véritable esthétique de l'horreur où le sublime n'a jamais été aussi près de l'horrible, l'horreur et le sublime apparaissant comme le signifié et le signifiant de l'art gigerien.

REFERENCES NUMERIQUES :

HR Giger - The Official Website : <http://www.hrgiger.com/frame.htm>

Giger.com - HR Giger's official US Site : <http://giger.com/Home.jsp>

*La page Giger biomécanique française*⁴⁹ : <http://michalovski.free.fr/index.html>

⁴⁸ J. Baudrillard, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, éditions Galilée, 1990, p. 79.

⁴⁹ Toutes les images utilisées pour cet article proviennent de ce site où le lecteur pourra trouver l'intégralité des œuvres de Giger.