

**Les intersections primates : étude d'une architecture autre**

Jean-Philippe McGurrin

Mémoire

présenté

au

Département d'Histoire de l'art

comme exigence partielle au grade de

maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Décembre 2012

© Jean-Philippe McGurrin, 2012

**UNIVERSITÉ CONCORDIA**

**École des études supérieures**

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Jean-Philippe McGurrin

intitulé Les intersections primates : étude d'une architecture autre

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

**Maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)**

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de

l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

\_\_\_\_\_ président

\_\_\_\_\_ examinatrice  
Dr. Catherine MacKenzie

\_\_\_\_\_ examinatrice  
Dr. Johanne Sloan

\_\_\_\_\_ directrice  
Dr. Cynthia Hammond

Approuvé par:

\_\_\_\_\_ Dr. Johanne Sloan  
Directrice du programme d'études supérieures

\_\_\_\_\_ 2012

\_\_\_\_\_ Catherine Wild  
Doyenne de la Faculté des beaux-arts

## RÉSUMÉ

Les intersections primates : étude d'une architecture autre

Jean-Philippe McGurrin

Le sanctuaire de chimpanzés de la Fondation Fauna, situé à Carignan, Québec, ouvrait ses portes à quinze chimpanzés en 1997. Après avoir servi de cobayes de laboratoire pendant de longues années, ils arrivaient en sol québécois avec leurs cicatrices physiques et psychologiques pour y entamer une retraite bien méritée. Sur le terrain de Gloria Grow et Richard Allan, les fondateurs du sanctuaire, ils trouvaient une demeure au design étrange dont l'architecture avait été conçue tant en fonction de leurs besoins primaires que de leurs blessures. À travers la fréquentation prolongée d'espaces qui les avaient rendus esclaves de notre regard et, dans plusieurs cas, porteurs de nos propres maladies (dont le VIH), ils avaient en commun d'avoir été, pour ainsi dire, infectés d'humanité.

Ce mémoire propose une analyse en profondeur de l'architecture complexe du sanctuaire de Fauna : une immense cage en mouvement. Sur la trace des différents milieux occupés par les chimpanzés de Fauna, j'aborderai leur sanctuaire en tant qu'« espèce » et œuvre d'art. D'après un avis municipal paru en 1999, le sanctuaire de Fauna exploite ses installations selon un permis de jardin zoologique et se conforme à certains des codes de sécurité des laboratoires de recherche biomédicale. La réflexion que je pose va en ce sens et présente le sanctuaire tel un amalgame constitué de certaines de leurs structures. Je démontrerai de quelles façons il se réapproprie des éléments du design de ces espaces de mort à travers un renversement total de leurs fonctions, exposant ainsi le sanctuaire comme un espace de vie synonyme d'espoir.

## REMERCIEMENTS

D'abord et avant tout, je voudrais remercier du fond du cœur Cynthia Hammond, ma directrice de mémoire. Le séminaire sur la théorie posthumaniste que j'ai suivi avec elle en 2011 m'a ouvert les yeux sur des mondes inconnus et m'a amené à vouloir tendre l'oreille afin d'écouter ce que l'animal avait à dire. Je suis profondément reconnaissant de sa grande patience, de sa compréhension et de sa sensibilité. Au cours d'un long processus d'écriture, elle a été la force tranquille qui m'a délicatement poussé vers la ligne d'arrivée.

Ensuite, un merci immense à Derek Donelle, assistant à la direction de la Fondation Fauna. Alors que le sanctuaire m'apparaissait comme inconnaissable, il m'a consacré une part généreuse de son temps pour répondre à mes questions, me fournir du matériel visuel et m'aider à tracer un plan sommaire de l'aménagement du site. Puis, lors d'une première visite *in situ*, il a été mon guide à travers les méandres grillagés.

Merci également à Gloria Grow, à Richard Allan et à toute l'équipe de Fauna pour le travail qu'ils accomplissent chaque jour à la Fondation; j'espère avoir la chance de les rencontrer un jour, que ce soit à titre de bénévole ou pour la réalisation d'un autre projet. Je les remercie aussi d'avoir mis à ma disposition un nombre considérable de photos et de cartes postales représentant les toiles magnifiques des chimpanzés de Fauna. J'en profite pour saluer le courage des survivants, en leur souhaitant encore des kilomètres de possibilités : un *Skywalk* vers l'infini.

Enfin, merci à ma famille et à mes amis pour leur précieux soutien et leur amour indéfectible.

## **DÉDICACE**

À Sébastien, ma lumière.

À Carole, mon roc.

Aux chimpanzés de Fauna et à leur monde à part (entière).

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures.....	vii
Introduction      Un monde à part (entière).....	1
Section 1      Des chimpanzés dans la brume.....	21
Section 2      Espaces de mort : le regard comme un intrus.....	27
Section 3      Une lueur au bout du tunnel.....	51
Section 4      L'entre-deux.....	63
Section 5      Conclusion : devenir-ensemble.....	67
Bibliographie.....	72
Appendice A.....	75
Appendice B.....	77
Appendice C.....	78
Figures.....	79

## LISTE DES FIGURES

1	<i>Fauna Lab Cage</i> Jo-Anne McArthur. 2011. Photographie.....	79
2	<i>Fauna's New Signs</i> Fondation Fauna. Date inconnue. Photographie.....	80
3	<i>Skywalk</i> Jo-Anne McArthur. Date inconnue. Photographie.....	81
4	<i>Mezzanine, Skywalk Extension</i> Fondation Fauna. Octobre 2010. Photographie.....	82
5	<i>Binky; 8 ans dans un laboratoire de recherche</i> Frank Noelker. Date inconnue. Carte de souhaits.....	83
6	<i>Pepper's Bed in Tunnel</i> Kim Belley. Octobre 2006. Photographie.....	84
7	47° 00'23.67" Nord, 120°32'32.11" Ouest; élévation 489m Google. Septembre 2011. Image satellite.....	85
8	<i>Photographie du sanctuaire de la Fondation Fauna à Carignan</i> Fondation Fauna. 1999. Photographie.....	86
9	<i>La caméra comme un fusil : première visite</i> Jean-Philippe McGurrin. Mars 2011. Photographie.....	87
10	<i>Zoom sur le sanctuaire depuis l'autoroute</i> Jean-Philippe McGurrin. Mars 2011. Photographie.....	88
11	<i>LEMSIP Cages</i> Photographe inconnu. Date inconnue. Photographie.....	89
12	<i>Schéma du sanctuaire de la Fondation Fauna à Carignan</i> Dessinateur inconnu. 1999. Schéma.....	90
13	<i>Interior View of Cell House, new Illinois State Penitentiary at Stateville, Near Joliet, III</i> Photographe inconnu. Date inconnue. Carte postale.....	91
14	<i>Toby Enjoying the View!! Toby observe le paysage!</i> Fondation Fauna. Octobre 2009. Photographie.....	92

15	<i>The Chimpouse</i> Mapping Specialists, Ltd. 2011. Plan.....	93
16	<i>Rachel; 11 ans en laboratoire de recherche</i> Frank Noelker. 2002. Photographie.....	94
17	<i>Fondation québécoise Fauna; plan des aménagements dessinés</i> Jean-Philippe McGurrin. Mars 2012. Image composite.....	95
18	<i>Fondation québécoise Fauna; plan des aménagements dessinés avec corrections</i> Derek Donelle. Avril 2012. Image composite.....	96
19	<i>Fondation québécoise Fauna</i> Google. Mars 2010. Image satellite.....	97
20	<i>Gorilla Diorama</i> William R Leigh. Date inconnue. Photographie.....	98
21	<i>Carl Hagenbeck's Tierpark, Stellingen – Hamburg; Nordland - Panorama</i> Artiste inconnu. Date inconnue. Carte postale.....	99
22	<i>Bear Pit at Eastham Country Park, Merseyside</i> Matt Cox. 2006. Photographie.....	100
23	<i>Pepper</i> Fondation Fauna. Date inconnue. Photographie.....	101
24	<i>Monkey Mound, Overton Park, Memphis Tenn.</i> Artiste inconnu. 1954. Carte postale.....	102
25	<i>One of the two polar bears at the Pittsburgh Zoo checks out the zoo staff as they take pictures through an observation window at the exhibit.</i> Robin Rombach. November 2006. Photographie.....	103
26	<i>Maggie's Centre - Wooded Site</i> Artiste inconnu. Date inconnue. Image composite.....	104
27	<i>Maggie's Centre, Gartnavel, Glasgow; OMA</i> Philippe Ruault. Date inconnue. Photographie.....	105
28	<i>Dans la mezzanine, des lits dignes d'une princesse pour Pepper et Sue Ellen</i> Fondation Fauna. Janvier 2011. Photographie.....	106
29	<i>Maggie's Centre Interlocking Courtyards</i> OMA. Date inconnue. Plan.....	107

30	<i>Billy Jo; 14 ans dans un laboratoire de recherche</i> Frank Noelker. Date inconnue. Carte de souhaits.....	108
31	<i>Binky; 8 ans dans un laboratoire de recherche</i> Frank Noelker. Date inconnue. Carte de souhaits.....	109
32	<i>Regis; 9 ans dans un laboratoire de recherche</i> Frank Noelker. Date inconnue. Carte de souhaits.....	110
33	<i>Congo the Chimpanzee Painting at London Zoo</i> Desmond Morris. 1957. Photographie.....	111
34	<i>Journée sous la tente dans les aires de jeux</i> Isabelle Alarie. Juillet 2011. Photographie.....	112
35	<i>Gazebo for the Chimps in One of the Back Play Areas</i> Fondation Fauna. Janvier 2011. Photographie.....	113
36	<i>Yoko Making His Bed / Yoko fait son lit</i> Fondation Fauna. Juin 2011. Photographie.....	114
37	<i>Tom Looking Out of Structure</i> Fondation Fauna. Date inconnue. Photographie.....	115
38	<i>Sponsor photo</i> Frank Noelker. Date inconnue. Photographie.....	116

## INTRODUCTION

### Un monde à part (entière)

Paru en 1999, l'*Avis de santé publique concernant la garde en captivité de chimpanzés porteurs de virus transmissibles par le sang à la Fondation Fauna de Carignan*, émis par la Régie régionale de la santé et des services sociaux de la Montérégie, offre une brève présentation de la Fondation Fauna. Établie en 1997 par l'activiste Gloria Grow et son conjoint, le docteur vétérinaire Richard Allan, la Fondation Fauna consistait, au départ, en une simple ferme sise au beau milieu d'un terrain de 135 acres, à Carignan, Québec. Le couple l'avait acquise en 1990 avec l'idée d'en faire un refuge pour animaux. Après l'arrivée de Jethro, cheval de calèche destiné à l'abattoir, une véritable délégation de nouveaux résidents digne de l'arche de Noé posait la patte en terre promise. Lamas, émeus, cerfs de Virginie, cochons du Vietnam, canards exotiques et autres animaux, échappaient ainsi à un destin tragique pour venir couler des jours heureux dans l'enceinte de la Fondation. Tous avaient en commun de porter la marque de la maltraitance, le poids d'un passé douloureux. Abusés, négligés, abandonnés, ces animaux domestiques ou de la ferme, ainsi que d'autres en provenance de l'industrie de la recherche scientifique, du divertissement et de l'éducation, trouvaient à la Fondation Fauna un refuge où ils n'auraient plus à souffrir de l'exploitation. Un nouvel arrivage, un groupe de quinze chimpanzés en provenance d'un laboratoire de recherche biomédicale de New York, allait toutefois transformer l'apparence du site d'une manière inattendue, le modelant en un lieu unique au Canada (Régie régionale de la santé 8-9).

À l'entrée de ce monde à part, une cage d'acier vide trône au milieu des arbres

(Fig. 1). Devant elle, fixée à un rocher, une plaque commémorative formule en ces mots une prière destinée à des primates : « Longtemps ils ont languï dans des cages comme celle-ci jusqu’au jour où, rescapés de la recherche biomédicale ils sont arrivés ici. Puissent-ils s’y trouver enfin chez eux ».<sup>1</sup> L’« ici » dont il est question désigne le sanctuaire de chimpanzés de la Fondation Fauna (Fig. 2), sujet d’analyse central de ce mémoire. Un des objectifs principaux de la recherche qui s’y rattache sera de donner une identité spatiale à ce lieu rarement défini par rapport à son architecture. En délimitant ses frontières dans le temps comme dans l’espace, je tenterai ici de dresser une carte topographique virtuelle aussi bien que réelle du sanctuaire animalier, soit un site comprenant 2,5 acres d’espace clôturé, dont 1 acre de terrain réservé pour des îles extérieures à ciel ouvert (accessibles aux chimpanzés en tout temps). Le reste de l’aménagement du site renferme le bâtiment principal avec ses aires de jeu et ses espaces de repos pour les chimpanzés, ainsi que ses espaces destinés aux humains dont les cuisines, le bureau et la salle de soins. À tout ceci viennent se greffer 152 mètres de tunnels grillagés suspendus. En serpentant à travers les arbres, ces passerelles (baptisées *Skywalk* à la Fondation) permettent de relier les différentes aires entre-elles (Figs. 3, 4). Ces données m’ont été transmises par l’assistant de Gloria Grow, Derek Donelle, lors d’échanges par courriel.<sup>2</sup> Elles sont aussi corroborées par le primatologue et journaliste Andrew Westoll dans *The Chimps of Fauna Sanctuary: A Canadian Story of Resilience and Recovery*, un livre paru en 2011.

---

<sup>1</sup> Texte anonyme prélevé sur place par l’auteur en août 2011.

<sup>2</sup> Derek Donelle, message à l’auteur, 17 avril 2012.

Dans ce même ouvrage, Westoll se penche sur l'histoire du sanctuaire et de la Fondation, dressant le portrait de ses instigateurs, Grow et Allan, ainsi que de ses résidents, les chimpanzés. Son travail constitue le point de départ de ma réflexion, fournissant bon nombre de faits historiques et d'anecdotes personnelles qui serviront de base concrète à mon analyse. Westoll offre un point de vue pertinent, lui qui a vécu et travaillé sur le site au cours de l'été 2009. La démarche que je propose se distingue toutefois de la sienne puisqu'elle admet le sanctuaire (et, par extension, son architecture) comme point central de l'analyse. Pour Westoll, il est vu davantage comme une toile de fond sur laquelle se déroule la vie des chimpanzés et de leurs gardiens, les véritables protagonistes de son œuvre. En empruntant au champ lexical du théâtre ou de la performance, Westoll offre de judicieuses observations sur la pièce qui se joue quotidiennement à l'intérieur des limites du sanctuaire, exposant la complexité des relations entre ses différents acteurs. Pour ma part, je m'intéresserai à la scène elle-même en privilégiant son architecture. « Le sanctuaire des chimpanzés n'est pas autant une œuvre d'art qu'il est une scène sur laquelle les drames intimes de treize vies remarquables se jouent à tous les jours » (24),<sup>3</sup> note effectivement l'auteur qui, dans son compte rendu détaillé de la vie des chimpanzés, soulève un point crucial quant à la signification du site. Parallèlement, en exposant cette évidence, il me donne le loisir de faire mon propre cheminement en allant au-delà de la trame narrative principale. En effet, c'est en abordant le sanctuaire en tant qu'œuvre d'art que j'irai là où l'auteur ne s'est pas

---

<sup>3</sup> Westoll. « The chimpanzee is not a work of art so much as a stage upon which the intimate dramas of thirteen remarkable lives play out every day. » (Trad. Jean-Philippe McGurrian).

aventuré. Pour Westoll, le sanctuaire est une sorte d'Alcatraz, une construction digne de Rube Goldberg.<sup>4</sup> Dans un autre contexte, ajoute-t-il, il pourrait être vu telle une sculpture postmoderne accomplie (24). C'est justement cet autre contexte effleuré par Westoll que je développerai ici. Par ailleurs, la définition du sanctuaire en termes spatiaux ne servira pas seulement à cerner les différentes façons dont son architecture influence la qualité de vie des chimpanzés mais, également, ce qu'elle leur permet de créer et d'expérimenter.

Conséquemment, le sanctuaire en tant qu'œuvre d'art impliquera une autre transformation d'importance; celle du chimpanzé en tant qu'artiste et artisan. Comme le démontrera ce mémoire, il s'agit d'une analogie qui peut trouver sa raison d'être autant dans la production de toiles (Fig. 5) que dans la fabrication de nids personnalisés (Fig. 6). La définition élargie de l'animal postmoderne, telle que présentée par Steve Baker, aidera à comprendre le paradoxe que pose ces productions particulières. L'auteur est professeur en histoire de l'art à la University of Central Lancashire et membre du conseil éditorial de la Society and Animals Institute. Il propose dans *The Postmodern Animal* (2000) un tour d'horizon de la représentation animale dans l'art et la philosophie en considérant les effets de la critique postmoderne et poststructuraliste sur la question de l'identité humaine. Baker expose ainsi au passage les différents rôles que tiennent les animaux dans la culture occidentale contemporaine, s'interrogeant quant à la place qu'ils y occupent. Plus précisément, il s'intéresse à leur incidence sur les notions d'imaginaire et de créativité. Plusieurs concepts abordés par Baker serviront à comprendre la portée de la production créative des chimpanzés dans l'enceinte du sanctuaire, en particulier ceux qui touchent à

---

<sup>4</sup> De Reuben Lucius (« Rube ») Goldberg (1883-1970); cartoonist américain reconnu pour ses diagrammes de machines et d'engins complexes. En anglais, le nom sert aussi d'adjectif pour désigner un dispositif ou un gadget peu ou pas fonctionnel.

la notion de cage. L'auteur présente aussi l'importance du concept du devenir-animal tel qu'articulé par les philosophes Gilles Deleuze (1925-1995) et Félix Guattari (1930-1992) dans *Capitalisme et schizophrénie*, un livre paru en 1980. Le devenir-animal, loin de s'arrêter à l'atteinte déjà futile d'une ressemblance physique, offre la possibilité de faire l'expérience d'une sorte d'éclatement libérateur des identités humaines comme animales. Il pose les barèmes d'un « devenir-moléculaire, avec le pullulement des rats, la meute, qui mine les grandes puissances molaires, famille, profession et conjugalité » (Deleuze et Guattari 285). Le travail de Baker enrichira grandement ce mémoire et l'analyse à venir en m'aidant à mettre en images ce processus clé qui trouve son opposé dans le sanctuaire, qui doit composer avec le devenir-humain des chimpanzés.

Si l'animal peut être artiste, il peut même, dans le cas du sanctuaire de Fauna, se faire architecte. Andrew Westoll vient étayer cet argument : « Nous n'avons pas conçu le sanctuaire de Fauna. Ce sont ceux et celles qui vivent ici qui sont responsables de son design. Chaque modification découle d'une observation attentive des chimpanzés, et chaque ajout répond à des besoins montrés par eux » (26).<sup>5</sup> À mon tour, je reprends ce point à mon avis sous-exploité par Westoll afin d'établir la pertinence de la démarche que je propose. En effet, en regardant le sanctuaire en tant qu'œuvre d'art, j'introduirai une nouvelle facette dans la discussion entamée par l'auteur et je contribuerai à inscrire davantage un type d'architecture rare dans la littérature académique existante; une architecture qui est le fruit d'une réelle collaboration entre deux espèces distinctes.

Outre le livre de Westoll, un autre document aborde le sanctuaire de la Fondation

---

<sup>5</sup> Grow cit. par Westoll. « We didn't design it. The folks who live here did. Every change we have made came from watching them closely, and everything we've added came from something they showed us they needed. » (Trad. Jean-Philippe McGurrin).

Fauna en termes de son architecture; « Building an Inner Sanctuary : Complex PTSD in Chimpanzees » (2008), par Gay Arndt Bradshaw, Theodora Capaldo et Lorin Lindner (spécialistes de l'éthique animale), en collaboration avec Gloria Grow, fondatrice du sanctuaire. Leur rapport aborde de front la question du syndrome du stress post-traumatique chez deux des chimpanzés de Fauna, Jeannie et Rachel. Au passage, les auteurs présentent l'idée du design du lieu comme un agent thérapeutique. Cependant, ils ne procèdent à aucune description visuelle des installations ou de l'organisation de l'espace; il s'agit d'une lacune que je me chargerai de combler. Lorsque les quatre experts établissent que le sanctuaire a pour objectif de restaurer et de renforcer le sentiment de sécurité et le pouvoir d'action des chimpanzés, ils posent aussi les assises de la caractéristique la plus distinctive de ce dernier; le sanctuaire de Fauna permet aux chimpanzés de faire des choix. Cette notion se présente à chaque résident sous forme d'occasions de renforcer son autonomie : choisir quand et où il veut manger et dormir, et avec qui il souhaite socialiser. L'analyse architecturale qui s'ensuit s'articulera autour du design physique comme l'élément qui permet aux résidents de choisir divers environnements (Bradshaw et al. 24). Enfin, la modulation environnementale, selon les auteurs, se fait un médium adaptatif au sein duquel les facultés psychologiques peuvent être développées et les habiletés cognitives renouvelées. Elle consiste en l'enrichissement du milieu par l'incorporation de différents objets, activités, espaces et nourritures à explorer. À Fauna, cette pratique se traduit par un dialogue actif entre les chimpanzés et leurs thérapeutes, les humains (26-27).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Le thème de l'enrichissement environnemental, popularisé au cours des dernières années, a depuis fait l'objet de nombreuses études. Il sera question de ses

Cet effort commun inspirant n'allait pas, au début du moins, se réaliser sans heurts. Amener les chimpanzés à poser le pied en sol québécois impliquait son lot de complications; de New York à Carignan, comment transporter de façon sécuritaire des animaux malades, imprévisibles et porteurs du VIH, virus potentiellement transmissible à l'humain avec lequel ils partagent un peu plus de 99% de leur code génétique?<sup>7</sup> Surtout, comment configurer l'espace de leur nouvelle demeure pour assurer leur bien-être tout en tenant compte de leur confinement obligé, deux éléments en apparence contradictoires? Le Chimpanzee and Human Communication Institute (CHCI) (Fig. 7), détenait une partie de la réponse. Affilié à l'Université Central Washington à Ellensburg, Washington, le CHCI a été fondé en 1993 par Roger et Deborah Fouts, un couple de chercheurs primatologues adeptes de psychologie behavioriste. Dans *L'école des chimpanzés; ce qu'ils nous apprennent sur l'homme (2000)*, Roger Fouts, en collaboration avec l'écologiste Stephen Tukel Mills, présente également le sanctuaire du CHCI tel un endroit qui s'engage à « éduquer le public, en particulier les enfants des écoles et les étudiants, en les initiant à la communication, à la vie sociale et à la culture des chimpanzés » (332). Après avoir suivi un cours de deux semaines portant sur le soin des chimpanzés au CHCI, Gloria Grow allait, selon Westoll, baser la construction du sanctuaire de chimpanzé sur celui-ci. Les Fouts auraient effectivement dit à Grow qu'ils lui fourniraient toute l'aide nécessaire pour construire un sanctuaire, dont des plans et des implications dans la dynamique du sanctuaire ultérieurement.

---

<sup>7</sup> À partir du milieu des années quatre-vingt, ces chimpanzés, comme un millier d'autres aux États-Unis, avaient été utilisés à titre de sujets de recherche dans les laboratoires biomédicaux suite à l'écllosion de l'épidémie de SIDA. Aujourd'hui en surpopulation, le sort de ceux qui n'ont pas eu la chance d'être sauvés par des sanctuaires semblables à celui de la Fondation Fauna demeure incertain (Westoll 211).

dessins du CHCI (Westoll 62).<sup>8</sup> Ils lui auraient ensuite montré les plans de leur propre centre; « une version tridimensionnelle d'une forêt tropicale : (avec) au sol, 1800 m<sup>2</sup> d'herbe et de végétation à explorer. Verticalement, trois fois plus de surface à escalader dans l'enclos lui-même. Et à onze mètres du sol, un toit grillagé auquel les chimpanzés peuvent se suspendre pour le parcourir en se balançant, comme ils le feraient sous le couvert des arbres dans une forêt » (Fouts et Tukul Mills 330). Aussi, Westoll établit un lien direct entre l'architecture du CHCI et celle du sanctuaire de chimpanzés de Fauna en affirmant que « Richard (Allan) avait trouvé un entrepreneur qui était prêt à construire une version réduite de la maison des chimpanzés du CHCI pour la somme d'environ 250 000\$ » (64).<sup>9</sup> Grow et Allan n'allaient pas se contenter de faire en sorte que le design de leur sanctuaire satisfasse aux normes de sécurité de mise (il sera question de la nature de ces normes plus loin). Il allait, en outre, répondre aux besoins des chimpanzés, se ramifier d'année en année selon leurs désirs d'exploration du terrain, et s'adapter aux personnalités distinctes de chacun des résidents. Ainsi, le rôle de bâtisseur ou de designer était partagé entre les résidents et les administrateurs.

Le Sanctuaire de chimpanzés de la Fondation Fauna, sous ce jour nouveau, ne sera pas seulement traité en tant qu'espace mais, aussi, en tant qu'espèce construite. Il sera imaginé, en quelque sorte, comme l'*umwelt* prolongé de ses pensionnaires, c'est-à-dire une recreation de leur milieu naturel. Dans *Mondes animaux et monde humain* (1965), le baron Jakob von Uexküll (1864-1944), zoologiste, naturaliste et biologiste

---

<sup>8</sup> J'ai écrit au CHCI à deux reprises pour obtenir une copie de ces plans et devis mais mes requêtes sont restées sans réponse.

<sup>9</sup> Westoll. « Richard found a contractor willing to build a greatly scaled-down version of the CHCI chimpanhouse for around \$250,000. » (Trad. Jean-Philippe McGurrin).

allemand, abordait l'*umwelt*. Ce concept est défini par von Uexküll en tant que milieu animal, une « unité close » formée de la rencontre du *Merkwelt* (« monde perceptif ») et du *Wirkwelt* (« monde actanciel ») (27). L'*umwelt* suppose que le temps et l'espace ne seraient pas égaux pour tous les êtres vivants dont les systèmes de signification, semblables à des notes sur une partition musicale, agiraient sur le même instrument; « clavier sur lequel la nature joue sa symphonie de signification supratemporelle et extra-spatiale » (von Uexküll 155). Ces notions quasi mathématiques montrent la difficulté de connaître l'autre animal et me font prendre conscience de la nécessité de me mettre à sa place si je veux arriver à comprendre son *umwelt*, ne serait-ce qu'en partie et de façon diminuée par mon *umgebung* (mon propre *umwelt*) (Agamben 65). Si j'invite le lecteur à imaginer le sanctuaire de Fauna comme l'*umwelt* métaphorique et donc factice de ses résidents les chimpanzés, c'est pour venir renforcer l'idée du chimpanzé en tant qu'artiste. À travers le prisme de l'*umwelt*, il devient en effet le musicien de sa propre existence. De même, si von Uexküll imagine le milieu naturel comme un instrument de musique, la transposition du sanctuaire de Fauna en un *umwelt* recréé permet de l'imaginer comme la partition sur laquelle les chimpanzés peuvent inscrire les notes de leurs vies. La symphonie qu'ils émettent prend tantôt la forme de peintures, tantôt celle de nids; elle résonne dans chacune des actions que l'architecture leur permet ou non d'accomplir (leur propre *wirkwelt*).

À son tour, Giorgio Agamben (1942-), philosophe italien réputé et professeur à l'Université de Vérone, reprend l'*umwelt* pour élargir les frontières de la conception du milieu animal dans *L'ouvert : de l'homme et de l'animal* (2002). Le terme qui reviendra de façon récurrente au cours de ce mémoire désigne, selon Agamben, davantage que le

simple environnement immédiat d'une espèce spécifique. L'auteur laisse entendre qu'au lieu d'un monde unique comprenant toutes les espèces hiérarchisées, il y aurait plutôt une infinité de mondes perceptifs idéaux, interconnectés tout en étant exclusifs et impénétrables (62). Le sanctuaire gagne à être vu sous cet angle parce que, à la manière de l'*umwelt*, il représente bien plus que le simple environnement des chimpanzés; il évolue avec eux et selon leurs besoins. Cette analogie sera approfondie plus loin, alors que le Sanctuaire de chimpanzé de la Fondation Fauna sera perçu, à travers son architecture, telle une entité quasi organique; un casse-tête ou une créature dont les divers éléments ne parlent pas que d'esthétique mais aussi, inévitablement, d'éthique, de philosophie et d'anthropologie. L'analyse du sanctuaire en tant que tel offrira certainement une « promenade en des mondes inconnus » (von Uexküll 25).

De plus, en prenant le sanctuaire comme point de départ, je propose une mise au point des différentes manières dont s'articulent dans l'espace d'autres lieux d'intersections entre l'humain et le chimpanzé, deux espèces de primates. Architecture au design très peu documenté en soi, le sanctuaire sera étudié à travers l'observation des autres espaces construits qui s'y apparentent et dont il est issu, c'est-à-dire le zoo, le laboratoire et l'hôpital, mais aussi la jungle et la prison. J'avance l'hypothèse que le sanctuaire est constitué d'une architecture au design hybride et unique, un amalgame dont les éléments structurels s'organisent selon la rencontre imparfaite de ces lieux significatifs, inextricables du vécu des chimpanzés. À titre d'argument, j'introduirai l'idée du sanctuaire telle une image miroir, et donc inversée, de ces espaces. Il constitue la somme de ces lieux, certes, mais également quelque chose de plus que leur simple produit, c'est-à-dire une architecture subversive ou de réappropriation ancrée dans la pensée

contemporaine. Afin d'arriver à cette conclusion de manière efficace, il faudra emprunter plusieurs chemins, investir chronologiquement le souvenir d'espaces qui jalonnent le parcours de vie des chimpanzés de Fauna. Les considérations d'ordre méthodologiques serviront à faire un survol des sources textuelles, puis, le récit de la première de deux expériences consécutives *in situ* fera place au premier argument : le sanctuaire est lié, jusque dans ses fondations, à divers espaces de mort. Dans cette optique, le zoo, le laboratoire et le musée seront vus comme les postes bien réels d'une observation humaine abusive, théâtres de la rencontre violente de deux espèces de primates. Ils se révéleront telle une partie intégrante de l'histoire des chimpanzés de Fauna. Par la suite, le récit de ma dernière visite du sanctuaire permettra d'ancrer dans le présent un espace construit sur les bases d'un design de vie. Les parallèles entre celui-ci et d'autres espaces relevant d'un design dit « humain » (en opposition au non civilisé ou à l'immoral) tels les hôpitaux spécialisés et autres centres de réadaptation, seront susceptibles de mettre en lumière le côté hybride et toute la complexité du sanctuaire de Fauna.

Espaces de mort et espaces de vie feront donc place aux espaces autres, hybrides ou d'entre-deux (prisons, temples, jardins et hospices) ouvrant simultanément la voie sur le futur du site. Afin de bien cerner ce concept, toutefois, il faut faire appel à Michel Foucault (1926-1984), historien et philosophe français associé au mouvement poststructuraliste. Avec « Des espaces autres », texte paru en 1984 dans le recueil *Dits et Écrits*, ce dernier lève le voile sur la notion d'hétérotopie : un endroit ayant « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel, plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (1577). Plus spécifiquement, lorsqu'il aborde les concepts de l'hétérotopie de crise et de l'hétérotopie de déviance, lieux apparentés à la limite et

habités par des êtres marginaux (vieillards, prisonniers ou malades), Foucault touche la cible. Le sanctuaire de Fauna souscrit parfaitement à ces deux principes lorsque l'animal est compris comme faisant partie de la catégorie de l'autre et, ultimement, du marginalisé. Sous cet angle, le sanctuaire sera dès lors accepté comme un lieu autre ou, encore, de l'autre.

Néanmoins, le sanctuaire animalier, lieu culturellement reconnu et unanimement accepté comme une institution positive et irréprochable, se fait difficile d'approche. Jamais remis en question, il est fermé aux visiteurs et présente une façade en apparence hermétique, cultivant soigneusement son invisibilité. Fasciné par son aspect sacré, touché par son mandat, j'ai voulu comprendre ses mécanismes et ses mystères tout en trouvant un moyen d'apporter ma propre contribution à une cause aussi importante que le respect, dans l'architecture, de l'autre animal en tant que sujet, voire même en tant que force créatrice. Toutefois, sous la peau du sanctuaire gît une entente tacite qui, progressivement, mène à une dissolution des barrières grillagées aussi bien que métaphoriques. Le thème de la limite deviendra une clé, un point d'accès au cœur du site et une fenêtre sur son problème ultime : la liberté qu'il offre à ses résidents, comme il en sera souvent question en cours d'analyse, demeure relative. Inconditionnelle, fatale, la condition inéluctable de la cage fait se rencontrer, encore et encore, les barrières des enclos de métal et des corps de chair. Le concept d'espace liminal, en général, sera utilisé afin de désigner ces mêmes membranes qui séparent le dedans du dehors. Le terme de « peau », que j'ai rattaché précédemment au sanctuaire, doit ici être compris selon la définition de Florence Lipsky, professeur, chercheuse et membre titulaire de l'Académie d'architecture, et de Pascal Rollet, professeur à l'école supérieure d'architecture de

Grenoble. Dans *Les 101 mots de l'architecture à l'usage de tous*, un lexique paru en 2009, ces derniers font référence à la mue des bâtiments contemporains, à leur mise à nu progressive (70); un phénomène actualisé au sanctuaire de Fauna. Aux yeux des auteurs, les constructions postmodernes se distinguent par ceci qu'elles ont troqué leurs lourdes coquilles, leurs carapaces ornées, pour quelque chose de plus naturel, soit une peau davantage animale qu'anthropomorphique, « une enveloppe plus légère en interaction avec l'environnement » (70-71). Ici, Lipsky et Rollet alimentent l'étude d'une architecture autre (et donc non humaine) lorsque, pour désigner la structure plus organique du bâtiment contemporain, ils font appel au mot peau. *Pellis*, sa racine latine, fait référence au derme animal plutôt qu'à celui de l'humain, notent les auteurs, alors que, dans « le langage populaire, *pellis* a fini par supplanter *cutis* (peau d'homme) » depuis longtemps (70). Ainsi, les lieux interespèces se targuent d'une altérité physique, voir tactile. Ce faisant, ils empruntent des formes étranges, presque baroques, et prennent tout de l'apparence de constructions nouvelles et membraneuses. Ces lieux, au final, sont porteurs des signes de la rencontre simultanée du passé, du présent et du futur. Ils méritent d'être étudiés parce qu'ils représentent la matérialisation d'une conscience humaine élargie qui, somme toute, ne se manifeste dans l'espace que depuis peu.

J'ai effleuré plus tôt l'aspect hermétique du sanctuaire de Fauna pour parler de la difficulté d'aborder le site dans l'espace. Cette contrainte laissait également présager que je n'allais pas pouvoir me fier uniquement à la documentation disponible sur le sujet qui était, à l'exception du livre de Westoll, soit peu substantielle, soit subjective parce que provenant de la Fondation elle-même. Conséquemment, il me fallait trouver des modèles d'analyse parmi d'autres sources littéraires qui, même si elles ne parlaient pas du

sanctuaire de Fauna directement, effectuaient, à tout le moins, l'analyse d'espaces qui pouvaient s'y apparenter. En explorant la question posthumaniste, qui pourrait être décrite telle une exploration ontologique des limites extérieures de l'humain, je découvrais une myriade d'auteurs qui traitaient des espaces autres, spécifiquement, de l'autre animal. Le sanctuaire n'étant pas, à mes yeux, un lieu construit ordinaire (c'est-à-dire anthropocentrique), je découvrais des sources inépuisables dans ces textes qui avaient pour objectif de décentraliser l'humain; de détraquer cette grande supercherie qu'Agamben nomme la « machine anthropologique» (52). Le sanctuaire de chimpanzés de Fauna est un lieu unique et étrange en constant devenir qui se doit d'être observé à travers le prisme de la postmodernité. Je propose donc ici une introduction des concepts de base et des auteurs clés qui ont alimenté mes recherches.

Tout d'abord, Donna Jeanne Haraway (1944-), exploratrice émérite des relations interespèces, offre avec l'essai « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 » (1984), un véritable modèle à suivre sur le plan de la structure narrative. L'auteur y effectue le récit de sa propre expérience du American Museum of Natural History de New York, qu'elle définit comme un simulacre du jardin d'Éden. Elle présente une série d'histoires : histoires de vie, histoires à propos d'histoires, mais surtout, histoires de singes. Tout en traitant d'un lieu d'intersection spécifique entre l'humain et le primate, Haraway offre plusieurs pistes de recherche qui traitent des conséquences et des enjeux d'une telle rencontre : le musée naturel comme une architecture de mort, l'humain en chasseur de son double animal, le choc de la rencontre et la puissance d'endoctrinement qui se cache dans le design d'un tel espace. En retraçant la piste du gorille de son habitat naturel jusqu'à son tombeau de verre décoré, le diorama

(sorte de mise en scène naturaliste offerte aux visiteurs et placée dans une petite pièce vitrée du musée), elle trace une piste à suivre quant à la dénonciation de l'exploitation, ennemie jurée du sanctuaire. L'analyse de l'auteur, dans sa structure et son ton, a grandement inspiré l'écriture du présent mémoire. Elle met en évidence la relation intense, parfois même explosive, existant entre deux espèces de primates qui se ressemblent trop. C'est une rencontre qui s'incarne dans un espace donné en passant à travers une série de miroirs réfractant le regard et intervertissant les rôles jusqu'à ce que les termes « humain » et « animal » perdent une partie de leur signification. L'effet qu'exerce le miroir sur l'identité doit ici être compris selon la définition du stade du miroir dégagée par Jacques Lacan (1901-1981), psychiatre, critique et philosophe, dans *Écrits I* (1966). Lacan décrit tout d'abord le stade du miroir, où l'enfant se reconnaît pour la première fois, « comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image » (93). Il ajoute que le miroir, en rendant au sujet une « symétrie inverse, » cause les « apparitions du double où se manifestent des réalités psychiques, d'ailleurs hétérogènes » (94). Ce dernier point, à mon avis, décrit aussi bien le processus d'identification de l'humain à sa propre humanité que la part d'animalité qui réside dans son corps.

C'est en m'inspirant de la démarche d'Haraway que j'ai cherché à m'éloigner des sources de connaissance dominantes. Au cœur de son processus de recherche sur le célèbre musée new-yorkais, elle avait pris conscience du manque de transparence de l'information disponible à son sujet. La pensée dominante (masculiniste) se bornait à mettre de l'avant le personnage du père fondateur, Carl E. Akeley, braconnier,

photographe et taxidermiste. Afin d'exposer ces discours colonialistes, Haraway allait déterrer des histoires méconnues; elle allait observer la scène de la poursuite du Géant de Karisimbi, un gorille à dos argenté convoité par Akeley, à travers les yeux de sa première et de sa deuxième épouse. Puisque la documentation relative à mon champ d'étude semblait ne présenter au public qu'une face lisse et opaque (site internet de la Fondation, livre de Westoll ou études purement scientifiques), j'ai voulu déterrer, à la manière d'Haraway, un côté différent de l'histoire. Ainsi, je découvrais l'*Avis de santé publique*, un document officiel qui me montrait une vue d'ensemble du sanctuaire (Fig. 8) tel qu'il était alors et m'apprenait de quelles façons son architecture s'articulait pour répondre au niveau de biosécurité 2 d'un laboratoire de recherche biomédicale.

Pour avancer encore davantage dans la compréhension de cette piste importante qu'est l'appartenance spatio-temporelle du sanctuaire au laboratoire, Annabelle Sabloff, candidate au doctorat de l'Université York, aborde dans son livre *Reordering the Natural World: Humans and Animals in the City* (2001) le thème de l'objectification de l'animal rendu artéfact par l'humain. L'objectification, selon elle, est instrumentalisée par ceux et celles qui exploitent l'animal (chercheurs, braconniers et autres) pour pouvoir mieux ignorer le drame vécu par lui, pour démentir la douleur qui crispe et qui tord son corps abusé dans les entrailles des espaces de mort. La relation abusive humain/animal se joue dans le domaine de la manufacture (comprenant non seulement le laboratoire, mais aussi les usines et les abattoirs) (Sabloff 85). L'auteur offre ainsi une description en forme d'archétype du lieu de mort qu'elle décrira plutôt comme lieu de négation de la vie.

Tout en demeurant sur la trajectoire des lieux vécus par le chimpanzé, c'est avec « Culture and Nature at the Adelaide Zoo : at the Frontiers of Human Geography »

(1995), que Kay Anderson, professeur à la University of Western Sidney, retracera l'histoire du zoo sous l'angle de la critique culturelle. Puis, dans *Zoos : histoire des jardins zoologiques en Occident, XVIe-XXe siècle* (1998), Éric Baratay, historien et spécialiste de l'histoire de l'animal, et Élisabeth Hardouin-Fugier, professeur d'histoire de l'art, composent un portrait du zoo contemporain particulièrement pertinent. Le chapitre intitulé « L'illusion de la liberté » permettra une conception poussée des mécanismes qui sont en jeu dans ce type d'espace hors du commun et esthétisant qui reprend, par ailleurs, certains éléments du Musée d'histoire naturelle tel que vu par Haraway. Il y sera aussi question du miroir et du cadre en tant qu'outils d'assujettissement dont les rebords tranchants contribuent à la coupure entre nature et culture. L'animal du zoo, comme il en sera question plus loin, devient objet à travers la représentation et la mise en scène. Sans le zoo et ses mécanismes, le sanctuaire n'existerait pas tel qu'il est aujourd'hui puisque, comme le note Westoll, quatre des chimpanzés qui ont été accueillis au fil des ans en proviennent (13).

Giorgio Agamben pour sa part, en plus de redéfinir l'*umwelt*, tente de mettre en lumière le conflit persistant entre l'animalité et l'humanité de l'homme. La question qui prime est de déterminer comment l'humain s'est retrouvé séparé de l'animal, voire de quelles manières il a pu contribuer au forage d'un abyme incommensurable entre lui et toutes les autres formes de vie. En extirpant l'inhumain ou le non civilisé de son identité au moyen du langage, l'humain instaure, grâce à la machine anthropologique, une « zone d'indifférence » (Agamben 60) basée sur la dichotomie parlant/vivant. La machine anthropologique d'Agamben comporte un point crucial : « En tant qu'en elle est en jeu la production de l'humain par l'opposition homme/animal, humain/inhumain, la machine

fonctionne nécessairement par une exclusion (qui est aussi et toujours déjà une capture) et une inclusion (qui est aussi et toujours déjà une exclusion) » (59). La machine, qu'elle soit ancienne ou moderne, n'a de cesse que de tourner à vide pour produire des identités désincarnées et creuses; elle est débitrice d'une « vie nue » (Agamben 60). En se basant sur les théories d'Alexandre Kojève (1902-1968), autre figure de proue de la philosophie politique, Agamben parle de « l'homme comme un champ de tensions dialectiques toujours déjà coupé par des césures qui séparent en lui chaque fois – au moins virtuellement – l'animalité « anthropophore » de l'humanité qui s'incarne en elle » (Agamben 24). En d'autres mots, le devenir-humain doit obligatoirement passer par la destruction de l'animal. Autour des théories dégagées par Kojève dans le cadre de leçons données à l'École des hautes-études de Paris, de 1933 à 1939, Agamben est amené à affirmer que l'humain est humain parce qu'il se voit ainsi; grâce à la parole, il se fait lui-même « frontière mobile » (Agamben 30) et se rend apte à cerner son animalité pour arriver à mieux la détruire, à l'extirper de lui. Dans le recueil des enseignements de Kojève, intitulé *Introduction à la lecture de Hegel : leçons sur La phénoménologie de l'esprit, professées de 1933 à 1939 à l'École des hautes-études* (1947), se trouve d'ailleurs une phrase qui peut expliquer simplement et efficacement l'origine de la création du sanctuaire : « l'homme est une maladie mortelle de l'animal » (554). Agamben refera surface plus tard avec le chapitre « Taxinomies » de *L'ouvert*. Les concepts que l'auteur y dégage viendront éclaircir des terminologies centrales à l'analyse du sanctuaire. Par la suite, il sera plus aisé de parler de l'humain en termes d'animal humain, refermant ainsi un tant soit peu la vieille cicatrice imaginaire que l'humanité s'était infligée jadis en se détachant du naturel pour se placer elle-même au centre du monde.

Afin d'arriver à développer mon argument, stipulant que le sanctuaire (et son architecture) se réclame des lieux de mort sans lesquels il n'existerait pas, j'amènerai l'idée de la réappropriation de certaines de leurs formes ainsi que celle du miroir. Des fragments de structures des lieux de mort, intégrés dans l'architecture du sanctuaire, s'y rassemblent pour former un nouveau lieu plus moral ou plus « humain ». Afin d'établir un précédent quant à ce type de construction, je mettrai en lumière l'article « Rocking the Foundations of Hospital Architecture » d'Edwin Heathcote, architecte, designer, auteur et critique. Ce texte paru en 2011 dans le *British Medical Journal* fait état des Maggie's Cancer Caring Centres, un type de construction semblable au sanctuaire de Fauna dans son aménagement. Bâties à la manière de refuges, ces centres sont présentés comme des endroits qui s'opposent à la froideur des hôpitaux pour offrir un environnement chaleureux aux patients, favorisant une vision thérapeutique axée sur la guérison. J'ai choisi d'analyser ces centres parce qu'ils me sont apparus comme des lieux dont le design a été mis de l'avant non seulement par souci esthétique mais, également, afin de renforcer le potentiel de guérison de l'architecture. Ils se rapprochent du sanctuaire de Fauna par leur manière de brouiller les frontières entre le dedans et le dehors. Grâce à leur étude, il sera possible de concevoir que le sanctuaire est, en somme, un lieu de vie et d'espoir; une architecture dite « humaine » ou morale.

Michael Allen Fox et Leslie McLean, tous deux professeurs et auteurs spécialisés en philosophie et en relations interespèces, tentent quant à eux de redéfinir l'espace physique en tant qu'espace moral dans « *Animals in Moral Space* » (2008). Parce qu'à leurs yeux, il est essentiel de considérer l'espace physique comme ce qui donne corps à la vie morale, ils suggèrent que pour qu'une existence morale devienne porteuse de sens,

elle doit obligatoirement être traduite en des termes spatiaux, voire transposée dans le monde concret. Leur essai fera figure de pont, permettant de traverser de l'autre côté du miroir, du passé au présent du sanctuaire; présent qui voit l'humain étendre sa conception de la moralité à (certains) membres de la population animale.

Enfin, après ces considérations multiples, le sanctuaire émergera comme un lieu foncièrement hybride, mélangeant les espaces de vie et de mort, le passé et le présent, pour les intégrer jusque dans ses fondations. J'établirai qu'il est un lieu dynamique, fluide et complexe dans sa forme finale, soit une architecture de la limite ayant pour élément structurel principal la cage. Il devra être abordé à travers plusieurs méthodologies, dont celle se rattachant au besoin incontournable de faire l'expérience du terrain.

## SECTION 1

### Des chimpanzés dans la brume

À cause du manque flagrant de documentation à son sujet, la nécessité de faire l'expérience physique du sanctuaire de Fauna m'apparaissait comme une évidence depuis le début. Mes demandes de visite ayant été accueillies avec certaines réticences, j'envoyais à la direction un premier plan d'écriture pour leur démontrer que je n'avais aucunes visées d'exploitation des animaux. Ce n'était pas les chimpanzés que je voulais traquer, mais bel et bien le sanctuaire. En démystifiant son espace, je pourrais contribuer doublement à sa cause : je lui apporterais une visibilité académique accrue, tout en renforçant paradoxalement son côté exclusif (le sanctuaire a pour fonction de protéger les animaux des regards inquisiteurs des étrangers en limitant les visites de manière quasi systématique). Grâce à ce mémoire, il existerait dorénavant des ressources qui permettraient de connaître le sanctuaire au niveau spatial, sans pour autant avoir besoin d'ajouter au nombre des observateurs directs se rendant sur place.

J'allais faire l'expérience du site à deux reprises : une visite clandestine et une en bonne et due forme. La visite clandestine faisait suite à de nombreuses requêtes de visite refusées.<sup>10</sup> Elle s'est déroulée en mars 2011 et consistait en l'exploration des frontières du sanctuaire (approchées de l'extérieur) à l'aide d'un appareil photo avec zoom puissant. Cette visite avait pour objectif d'arriver à situer, pour moi-même, le sanctuaire dans l'espace afin de comprendre comment on l'aborde et la façon dont s'articulent ses délimitations physiques.

---

<sup>10</sup> Derek Donelle, messages à l'auteur, 8, 9, 15 et 23 mars 2011.

Lors de cette première rencontre incarnée, j'arrivais au 3208 Chemin Bellerive avec anticipation. À partir de la route, j'apercevais un grand terrain plat ceint d'une clôture de bois blanche et dont les bâtiments, sis tout au fond du rang, n'étaient guère distinguables. Une brèche dans la clôture ouvrait la voie vers un bâtiment lointain mais les lieux, sillonnés par une petite voiture de golf, étaient dûment gardés. Tapi à la bordure est du site, je me mettais à écrire mon expérience puis, incognito, je croquais quelques clichés, me sentant comme un chasseur dont la caméra prenait soudain l'apparence d'un fusil (Fig. 9). Après avoir couvert la face est du périmètre sans grand succès, je reprenais place dans la voiture et me préparais à prendre une dernière série de clichés plus risqués du devant de la propriété. L'appareil photo collé au visage, je prenais le plus de photos possibles dans un effort désespéré de capter ne serait-ce qu'une brîbe du sanctuaire à travers les arbres. À ce moment même, je ressentais toute la violence contenue dans ce geste, réalisant, avec un mélange d'effroi et de honte, ma position affirmée d'intrus.

Sur la piste d'une présence qui m'échappait, je m'acharnais pourtant à recueillir des preuves de son absence, de son invisibilité active. Passée l'extrémité ouest du terrain, je continuais la collecte sans trop de conviction mais, au dernier moment, je décelais une trouée dans la rangée compacte de conifères de la bordure longitudinale. À la vue d'une structure familière, je croyais enfin reconnaître ce que j'espérais trouver : le sanctuaire des chimpanzés, enveloppé dans la brume matinale, se présentait devant ma lentille comme une vision. Toute cette aventure, je le comprenais alors, avait pour but ce cliché inespéré (Fig. 10). Elle m'a permis, en sortant des sentiers battus, une première conception visuelle d'ensemble de l'aménagement, tout en m'offrant un avant-goût de ses dangers et de son intensité palpable.

Puis, à force de persévérance, j'entrais enfin au cœur du site à titre de visiteur officiel en août 2011. L'avènement de la rencontre visuelle directe avec les chimpanzés de Fauna, victimes de nombreux sévices dûs à l'observation, exigeait une discrétion inouïe, une approche diamétralement opposée à celle de la première visite. Au nom d'un droit à la tranquillité douloureusement acquis, je m'étais promis que je n'allais pas confronter les résidents au mauvais souvenir des appareils servant l'observation. Westoll parle d'ailleurs de la peur résiduelle ressentie par les chimpanzés de Fauna à la vue de certains de ces objets contondants (239). Cette fois, j'allais placer la caméra, l'appareil photo et l'enregistreuse dans la catégorie des armes susceptibles de blesser. Conséquemment, je n'allais me munir que d'un cahier de notes et de quelques stylos pour écrire mes impressions et mes échanges avec Derek Donelle, mon guide attiré à travers les différents espaces intérieurs et extérieurs du sanctuaire.

Avant de poursuivre plus loin, quelques précisions importantes s'imposent. Bien qu'en certaines circonstances le sanctuaire soit abordé de façon métaphorique en cours d'analyse, il n'en demeure pas moins un lieu bien réel. Ainsi, il est crucial de comprendre que le sanctuaire de Fauna constitue un dernier arrêt sur le parcours de vie des douze chimpanzés qui y demeurent encore aujourd'hui et qui y resteront jusqu'à la fin de leurs jours. Sans lui, le sort de ces animaux aurait été entièrement incertain, alors qu'après des années de recherche non concluantes en laboratoire, l'utilité des chimpanzés comme modèles de test pour le virus du VIH était soudain remise en cause. Usés jusqu'à l'épuisement, reproduits en quantités astronomiques, ils ne possédaient alors plus aucune valeur marchande aux yeux de la société et de l'industrie de la recherche. Dans ce sombre cul-de-sac administratif, la réintroduction en milieu naturel était devenue carrément

impossible. Nés en captivité ou non, ces chimpanzés au comportement dénaturé, au corps pathologiquement altéré, rendus humains par proximité prolongée, par injection même, n'auraient jamais été acceptés par un groupe de chimpanzés sauvages. Le maintien de ces nombreuses vies entraînait des coûts que le gouvernement et les entreprises fautives n'étaient pas prêts à endosser (Westoll 211). Le sanctuaire de Fauna, il importe de le souligner, a été pour certains d'entre eux une véritable planche de salut. De plus, il est un organisme privé et sans but lucratif qui dépend de la générosité des donateurs et des travailleurs bénévoles (Westoll 198). Le simple fait qu'il existe tel qu'il est à ce jour est étonnant, voire remarquable. Il ne constitue pas une alternative parmi tant d'autres à la garde des chimpanzés mais se présente plutôt comme une condition à leur survie. Après avoir fait moi-même l'expérience des lieux, je suis convaincu de l'excellence des soins qui leurs sont prodigués et de la sincérité du mandat de l'organisme : offrir la meilleure vie possible à ses pensionnaires à travers une architecture qui leur offre la possibilité de faire des choix.

La particularité de l'espace, toutefois, ne saurait être comprise sans une brève présentation de son histoire et de sa temporalité, dont les racines trempent dans le laboratoire biomédical. Westoll, afin d'aborder le récit de la venue des premiers chimpanzés au sanctuaire, explique le rôle clé qu'y a joué James Mahoney, vétérinaire en chef du LEMSIP (Laboratory for Experimental Medicine and Surgery in Primates). Le LEMSIP, comme l'indique l'auteur, consistait en un programme de recherche de l'Université de New York (NYU) et dont les installations étaient situées à Tuxedo Park, une petite ville des Ramapo Mountains (Westoll 64). Le laboratoire allait fermer ses portes en 1997. Westoll note à ce sujet que « L'université avait décidé de fermer le

LEMSIP vers la fin de 1997 et de vendre ses chimpanzés et autres singes à la Coulston Foundation (TCF), à Alamogordo, Nouveau Mexique » (77).<sup>11</sup> Le TCF, reconnu par l'auteur comme l'un des pires laboratoires biomédicaux en Amérique, n'allait pourtant pas recevoir tous les animaux que le LEMSIP lui avait promis, puisque Mahoney, hanté par les remords et par la honte des traitements qu'il avait participé à leur infliger, allait décider de faire passer clandestinement plusieurs d'entre eux aux mains de divers sanctuaires à travers le pays. Bien que le nombre exact de primates (toutes espèces confondues) ayant été acheminés avec succès vers divers sanctuaires ne soit pas connu, il est estimé que Mahoney, au terme d'une série d'opérations secrètes, en aurait sauvé plus de 200 à lui seul, dont 109 chimpanzés (Westoll 79). Au milieu de ce processus, Mahoney recevait la visite de Gloria Grow et de son équipe. Puis, un matin de septembre 1997, Fauna accueillait enfin chez elle ses 7 premiers chimpanzés (Westoll 9). Au cours des mois suivants, toujours selon Westoll, les premiers arrivants allaient être rejoints par 8 autres chimpanzés du LEMSIP (10). Tous avaient subi des sévices nombreux aux mains des scientifiques; « Ils avaient été emprisonnés dans des cages, parfois placés en confinement solitaire. Ils avaient subi des prélèvements sanguins, des chirurgies invasives et des tests viraux. Chaque semaine, certains d'entre eux recevaient des coups de pistolets à flèches tranquillisantes, » écrit encore l'auteur.<sup>12</sup> L'auteur ajoute que le second arrivage comprenait des chimpanzés qui avaient été infectés par des souches multiples du VIH

---

<sup>11</sup> Westoll. « The school had decided to shutter LEMSIP at the end of 1997 and to sell its chimpanzees and monkeys to the Coulston Foundation (TCF) in Alamogordo, New Mexico. » (Trad. Jean-Philippe McGurrin).

<sup>12</sup> Westoll. « They'd been imprisoned in cages, sometimes in solitary confinement. They'd undergone blood draws, invasive surgeries, and viral experiments. Some had been knocked unconscious with dart guns almost every week. » (Trad. Jean-

(10). Les séquelles psychologiques de ces traitements comprennent des symptômes qui, toujours selon Westoll, s'apparentent à ceux observés chez des patients humains atteints du syndrome du stress post-traumatique (207). Annabelle Sabloff, pour sa part, dénombre les effets dévastateurs de la captivité prolongée sur les animaux de laboratoire, dont le désapprentissage comportemental, la perte d'instincts, ainsi que l'automutilation et le développement de comportements violents (101). Au-delà des morceaux de corps et d'âmes, c'est la possibilité de pouvoir retrouver un jour le milieu naturel qui a été froidement prélevée du futur des chimpanzés.

---

Philippe McGurrin).

## SECTION 2

### Espaces de mort : le regard comme un intrus

Dans *Capitalisme et schizophrénie*, les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari dégagent le concept du devenir-animal. La métamorphose qu'il engendre a pour effet une déterritorialisation, une déshumanisation ou encore une décentralisation (offerte par l'animal). L'animal est vu comme une clé, un outil libérateur (et donc toujours un objet) permettant de sortir de soi, de rejoindre la meute sauvage et de s'éloigner des pensées-expertes et civilisées instigatrices du discours dominant occidental moderne et humaniste. Comme ligne de fuite, l'animal est détenteur du savoir instinctif des points de brèches par où il est possible de s'échapper. Il est ligne de fuite, selon Deleuze et Guattari, parce qu'il promet cet envol effréné vers l'inconnu, vers une sorte de liberté où l'humanité peut être abandonnée (280). Ce concept est pertinent justement parce qu'il élabore tout un discours sur la fuite et la captivité; il y est question de barrières, de frontières et de cages, éléments qui définissent largement l'architecture du sanctuaire et, par extension, des lieux de mort qui le précèdent.

Dans le cas à l'étude, le processus du devenir-animal est renvoyé à lui-même alors que le sanctuaire doit composer avec le devenir-humain imminent des chimpanzés. Ce devenir-humain sera sous-entendu dans les réflexions à venir. Il ne s'incarne pas à travers le sanctuaire, mais plutôt dans les espaces de mort faisant partie intégrante du passé des chimpanzés de Fauna. Il a pu être enclenché de plusieurs façons et même, dans certains cas plus extrêmes, se voir intensifié avec le temps. Comme me l'expliquait Derek Donelle lors de ma visite, le devenir-humain a pris forme lorsque, par exemple, certaines

familles humaines se sont mises à adopter des chimpanzés de moins de sept ans. En les traitant comme leurs propres enfants et en leur inculquant des habitudes humaines, ces familles allaient sans le savoir altérer ces animaux pour le pire, jusqu'à les travestir complètement. Les chimpanzés, apprenant par mimétisme, ont vu ces habitudes prendre solidement racine en eux, entamant ainsi leur devenir-humain.<sup>13</sup> Westoll explique que c'est vers l'âge de sept ans que les chimpanzés arrivés à maturité, soudainement imprévisibles et forts, prenaient le chemin du laboratoire de recherche (22). Migrant du statut d'enfants humains à celui de simples marchandises, voilà qu'ils pénétraient dans la cage pour ne plus jamais en sortir. Au jardin zoologique, le devenir-humain a pu être engendré par le simple prolongement de la déterritorialisation, la proximité étouffante d'observateurs rendant le processus effectif par le biais du regard. Toutefois, c'est au laboratoire, passage obligé dans la géhenne, qu'il atteint son apogée. Si le devenir-animal doit être compris comme une « déterritorialisation irrésistible » (Deleuze et Guattari 285) de l'homme, la déterritorialisation du chimpanzé au laboratoire devient littérale, voire même physique. Lorsque le corps même du chimpanzé y est modifié, le déracinement, lui, se fait corporel, absolu. Instrument suprême de ce déracinement, la seringue vient injecter un virus humain à l'animal, le VIH. En un sens, le devenir-humain à son apogée n'est rien de moins que cellulaire. Le laboratoire s'impose donc à titre de lieu déterminant quant au devenir-humain du chimpanzé.

Le sanctuaire, lui, se rattache au laboratoire en s'articulant dans l'espace pour répondre à ce même devenir-humain, engendré au sein des blocs opératoires.

Logiquement, une investigation plus poussée sur ce sujet est de mise. Annabelle Sabloff

---

<sup>13</sup> Derek Donelle, entrevue personnelle, 15 août 2011.

met le doigt sur un des principes fondamentaux du laboratoire biomédical, dans le chapitre « Manufacturing the Natural Order » de *Reordering the Natural World*. L'auteure aborde un aspect sombre de la relation humain/animal qui se joue dans le domaine de la manufacture, comprenant non seulement le laboratoire, mais aussi, les usines et les abattoirs. Elle définit ces espaces comme des lieux de négation de la vie où l'animal est mué, transformé en artefact. Dans cette optique, elle explore les différentes façons dont l'animal humain altère le monde naturel à travers diverses mutations et mutilations qualifiées d'actes de déni (109). À l'intérieur de tels lieux, les animaux sont restreints, rendus objets; comme suspendus quelque part entre la vie et la mort, ils se voient devenir de simples produits figés dans le temps. Sur le plan spatial, le confinement devient physique tandis qu'inhibés dans leurs comportements, désensibilisés, leurs tissus corporels se modifient. L'objectif est d'extraire une partie du tout et d'ignorer, autant que possible, ce qui reste après le carnage (Sabloff 101). Ceux et celles qui travaillent dans ce domaine sont perçus comme des initiés ayant appris à réactualiser sans cesse la métaphore de l'animal en tant qu'artefact destiné à devenir produit. L'auteure laisse entendre qu'une sorte d'aura de secret entoure ce domaine de plus en plus privatisé et dont les consommateurs sont généralement exclus. Ces derniers, en qualité de non initiés, éprouvent souvent le plus grand choc lorsqu'ils sont placés devant la réalité de ces espaces de mort qui leurs apparaissent soudainement comme révoltants et inhumains.

Sabloff, lorsqu'elle fait référence au terme de *muting* (101), ne parle pas uniquement de mutation, elle effectue aussi le rapprochement avec l'autre sens possible du mot en anglais, qui pourrait se traduire par « taire » ou « rendre sans voix ». Par le fait même, elle s'exprime sur ce qu'elle interprète comme une négation de la souffrance qui

découle de cette métaphore destructrice de l'individualité (102). Ayant pour fonction de composer avec des chimpanzés pour ainsi dire infectés d'humanité, le sanctuaire, lui, se voit dans l'obligation de reproduire, dans son architecture, des éléments du laboratoire. Comme suite aux observations de Sabloff, il semble qu'en bloquant tout stimuli (lumière naturelle, vue sur l'extérieur, contact avec ses semblables), la transposition du déni en éléments architecturaux (cages, vitres, murs et tables d'opération) facilite le détachement émotionnel du bourreau. Les instruments qui peuvent servir à cette désensibilisation sont inclus par Sabloff dans ce qu'elle nomme le « factory domain » (97). Pour ce qui est du laboratoire biomédical, il pourrait comprendre des outils aidant à la transformation du vivant en produit, tels les sangles, les scalpels, les seringues, les caméras, les microscopes, les ordinateurs ou les baillons. Dans *Jane Goodall : The Woman Who Redefined Man* (2006), Dale Peterson, auteur ayant pour sujets de prédilection la science et l'histoire naturelle, donne une vue de l'intérieur de l'aménagement du LEMSIP tel qu'il était avant sa fermeture (Fig. 11); « Les cages étaient de la plus petite dimension légale possible (5 pieds de largeur par 5 pieds de profondeur). Elles étaient construites de barreaux d'aluminium et, pour des raisons sanitaires, elles étaient suspendues à quelques pouces du sol par des crochets au plafond » (612).<sup>14</sup> Peterson ajoute que les animaux du LEMSIP n'avaient pas la possibilité de voir ce qui se passait à l'extérieur des murs de leur prison; côte à côte, par rangées de cinq, les cages, dans cet aménagement sans fenêtres n'avaient jamais reçu le moindre rayon de soleil (612). Le sanctuaire partage avec le laboratoire une fraction de ces éléments qui sont le propre du confinement, certes,

---

<sup>14</sup> Peterson. « The cages were of minimum legal size (5 feet wide and 5 deep), constructed out of aluminum bars, and suspended for sanitation purposes a few inches off the floor by hooks at the ceiling. » (Trad. Jean-Philippe McGurrin).

mais non ceux qui sont le propre du déni. J'avance plutôt qu'il s'y oppose en offrant un traitement « humain », ironiquement quasi humaniste, aux chimpanzés qui, après avoir passé du statut d'animaux à celui d'objets déterritorialisés, y terminent leur voyage en tant qu'individus rapatriés. De la jungle à la chambre d'enfant, du jardin d'Éden factice (le zoo) aux limbes du laboratoire biomédical, le sanctuaire se pose comme dernier asile. L'animal, en fin de parcours, y est restauré à lui-même.

Il est possible d'examiner le sanctuaire et ses éléments architecturaux constitutifs en le considérant tel un espace construit selon des règles de sécurité bien précises axées sur la protection. Dans son Sommaire exécutif, l'*Avis de santé publique* émet l'observation que « les exigences physiques et opérationnelles appliquées dans un laboratoire de recherche ne sont ni bien connues ni bien maîtrisées par les administrateurs de la Fondation Fauna et le personnel du sanctuaire » (i). L'architecture du sanctuaire, donc, si elle ne répond pas de manière stricte à toutes les normes en vigueur dans les laboratoires de recherche biomédicale, s'organise tout de même selon certains de ces principes d'aménagement.<sup>15</sup> Le groupe de chercheurs responsable de la rédaction de l'avis a donc formulé dix-sept recommandations afin de permettre au sanctuaire de satisfaire de manière plus complète aux normes de sécurité de mise.<sup>16</sup> L'avis mentionne aussi que « les recommandations demandent l'application d'exigences physiques et opérationnelles compatibles avec un niveau de biosécurité 2 modifié » (ii). Il importe de

---

<sup>15</sup> Voir Ministre de la santé, « Lignes directrices en matière de biosécurité en laboratoire. » (2012) pour connaître toutes les normes définissant un laboratoire de biosécurité de type 2.

<sup>16</sup> L'avis a été émis par le directeur de la santé publique, le docteur Luc Boileau, et rédigé par Louise Lambert, François Milord, Anne Vibien avec la collaboration d'un groupe de travail composé de Geneviève Baron, Hélène Caron, Patrick Gonin, et al.

noter que l'avis a été rédigé suite à une demande d'enquête déposée par des citoyens inquiets. Alertés par la parution d'un article faisant état de la présence d'animaux porteurs du VIH dans leur ville, ils craignaient le risque d'une éventuelle propagation (Régie 3). L'avis, en réponse à la peur d'être infecté, détaille toutes les recommandations, observations et réglementations jugées nécessaires pour parer aux dangers représentés par le sanctuaire.<sup>17</sup>

Ce document est pertinent parce qu'il souligne le fait que la fonction première de l'espace du sanctuaire s'apparente au confinement; contenir les chimpanzés dans des espaces qui leurs sont destinés, afin de minimiser les risques de transmission de maladies du sang et de zoonoses (maladies transmissibles entre les espèces), ainsi que de prévenir les traumatismes pouvant découler d'agressions et d'incidents divers. L'avis spécifie d'ailleurs qu'en laboratoire, « le niveau de confinement doit correspondre au degré de risque que comportent les agents en question » (24). Comme à l'intérieur d'une prison ou d'un laboratoire, l'architecture est donc conçue pour éviter les risques d'évasion et de contamination. Un plan simple du sanctuaire peut être observé où sont illustrés les espaces intérieurs et extérieurs tels qu'ils étaient en 1999 (Fig. 12). Il indique que l'aire intérieure, sur deux étages, était alors subdivisée en plusieurs zones : chambres des chimpanzés, aires de jeux, cuisine et salle de soin. Le bâtiment comportait une entrée principale, deux portes simples ainsi que deux portes patio sur les côtés, en plus de deux sorties menant à l'annexe extérieure grillagée et une sortie vers les passerelles, accessibles depuis chaque aire de confinement. L'aménagement observé ici sous-entend une

---

<sup>17</sup> Voir l'Appendice A pour une synthèse des recommandations telles qu'elles se présentent dans l'*Avis de santé public* (p. 47-48).

architecture compartimentée à l'extrême dans laquelle les humains et les chimpanzés évoluent chacun dans leurs espaces respectifs, comme en parallèle, et où murs, cages, barreaux, panneaux vitrés, tunnels, passerelles, échelles, escaliers et clôtures sont des agents de première instance dans l'accomplissement de la compartimentation sélective de l'espace.

Alors que la contrainte et la restriction viennent d'être définies comme les vecteurs principaux de l'organisation de l'espace du sanctuaire, j'ajoute que ce dernier a été construit pour privilégier l'observation à sens unique, du dedans vers l'extérieur, tandis que l'inverse est à proscrire. Différents panneaux de Plexiglas permettent en effet aux chimpanzés d'avoir une vue sur l'extérieur, sur un terrain dont l'usage leur est exclusif (Westoll 111), sorte de *no man's land* que l'avis ne décrit pas, puisqu'il était moins développé au moment de la rédaction. Michel Foucault, dans un deuxième ouvrage intitulé *Surveiller et punir; Naissance de la prison* (1993), tisse un lien semblable entre le regard et le pouvoir en introduisant la figure architecturale du *Panopticon* (ou « Panoptique ») du philosophe et juriste anglais Jeremy Bentham (1748-1831). L'architecture carcérale du *Panopticon* (Fig. 13) présente « à la périphérie un bâtiment en anneau; au centre, une tour; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau » (Foucault 233). Foucault ajoute que, dans cette architecture qui présente la tour centrale (abritant le surveillant) comme l'œil tout puissant qui voit tout à l'entour de lui (les fous, les malades, les condamnés dans leurs cellules périphériques), « la visibilité est un piège » (234). Il définit encore le Panoptique comme « une machine à dissocier le couple voir-être vu, » spécifiant que « dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir; (tandis que) dans la tour centrale, on voit tout, sans être

jamais vu » (235). Au sein du sanctuaire, c'est le chimpanzé (associé à la figure du fou, du malade et du condamné) qui a le loisir et le pouvoir de regarder; c'est lui le surveillant qui, du haut de ses tunnels et de ses structures de jeux (sa tour centrale), contrôle et surveille les allées et venues des humains (Fig. 14). Ainsi, à travers cette inversion du Panoptique, les rôles se trouvent en quelque sorte eux aussi interchangeés. Le chimpanzé devient geôlier tandis que ses surveillants apparaissent soudainement comme ses serviteurs. Gloria Grow a d'ailleurs soutenu cette observation en s'exprimant sur la façon dont elle ressentait cette inversion particulière des pôles vis-à-vis des chimpanzés : « Je vis à l'intérieur de la cage; je cuisine pour eux, je soigne leurs plaies et je les aide à guérir. Les chimpanzés, eux, évoluent en liberté dans leur propre monde; ce sont eux qui vivent à l'extérieur de la cage » (cit. dans Westoll 247).<sup>18</sup>

La dichotomie intérieur/extérieur et la notion de compartimentation de l'espace sont aussi relevées par l'*Avis de santé public*. Il organise l'espace du sanctuaire selon trois types distincts d'occupants : chimpanzés séropositifs, chimpanzés séronégatifs, et humains (36). Cependant, dans le livre de Westoll, un plan illustrant l'intérieur du sanctuaire tel qu'il est aujourd'hui (Fig. 15) permet de constater que la seule séparation réellement solide qui ait subsisté est celle entre les chimpanzés et les humains. La raison pour laquelle la séparation entre les chimpanzés séropositifs et séronégatifs a été éliminée n'est pas donnée. Toutefois, elle peut s'expliquer par le fait que de nombreuses recherches ont conclu qu'en règle générale, la maladie ne se déclarait jamais totalement dans le corps des chimpanzés au fil des ans. Dans *Visions of Caliban: Of Chimpanzee*

---

<sup>18</sup> Grow. « I live inside a cage, cooking for them and treating their wounds, helping them get better. And they live outside the cage, in their own world, running free. » (Trad. Jean-Philippe McGurrin).

*and People* (1993) Peterson, cette fois accompagné de Jane Goodall, primatologue, éthologue et anthropologue britannique, note à propos des sujets du LEMSIP que le virus du SIDA pouvait être détecté dans leur sang mais que le corps, lui, ne développait jamais complètement la maladie (229).

Parmi les dix-sept recommandations de l'avis, la cinquième apparaît comme plus évocatrice parce qu'elle est celle qui informe le mieux l'analyse en cours; en faisant état du type de protection recommandée, elle détaille l'architecture du laboratoire.<sup>19</sup> Les chercheurs de la Régie Régionale précisent que les aménagements doivent répondre à certaines règles afin d'assurer « une protection adéquate du personnel en contact direct avec les chimpanzés et leur environnement » (38). Les restrictions par rapport à l'accès au bâtiment, quant à elles, sont visées par la recommandation 3, qui comporte une clause voulant que les personnes présentes sur le terrain du sanctuaire soient classées en trois groupes cibles (A, B, C) en fonction de leur proximité physique avec les chimpanzés.<sup>20</sup> Le groupe A est celui qui est associé au plus haut risque et est composé du personnel soignant et responsable de l'entretien, ainsi que des chercheurs à long terme entrant en contact direct avec les chimpanzés ou leur environnement. Le groupe B est celui des observateurs ayant un contact visuel rapproché avec les chimpanzés et enfin le groupe C est celui de toute autre personne ayant un contact visuel éloigné avec eux (visiteurs) (36). Pour moi, cette recommandation parle de la puissance du regard échangé; il est si fort qu'il finit par dicter l'organisation de l'espace et la vie des êtres qui y évoluent en terme

---

<sup>19</sup> Voir l'Appendice B pour la version intégrale de la recommandation 5 telle qu'elle se présente dans l'*Avis de santé public* (p. 38-39).

<sup>20</sup> Voir l'Appendice C pour une description détaillée de la recommandation 3 telle qu'elle se présente dans l'*Avis de santé public* (p. 35-36).

des risques et des périls qu'il est susceptible d'engendrer. Tandis que le regard est dangereux, l'espace se construit pour protéger deux espèces de primates l'une de l'autre. De plus, l'avis nous apprend encore que cette protection n'était pas toujours sans failles puisqu'il n'existait pas, au départ, de barrières physiques pour empêcher le contact direct entre les visiteurs du sanctuaire et les cages des chimpanzés, « seulement une bande de ruban gommé étalée sur le sol qui indique la limite de la zone sécuritaire » (8). L'avis soutient également que le sanctuaire, au même titre que le laboratoire, utilise des cages à filtres pour la gestion des déchets. Toutefois, ajoute-t-il, le sanctuaire ne possède pas d'autoclave puisqu'il fait affaire avec un service de collecte des déchets biomédicaux. Enfin, le système de ventilation, au moment de la rédaction de l'avis du moins, ne correspond pas aux exigences d'un laboratoire de niveau de biosécurité de type 2 (Régie régionale 39). Avec la cage pour élément central, le sanctuaire possède donc certaines des caractéristiques architecturales du laboratoire. Ainsi, sortis des griffes du LEMSIP depuis longtemps, les chimpanzés de Fauna semblent encore être hantés par son spectre.

Lorsqu'il énonce que l'aire intérieure du sanctuaire ne répond pas tout à fait aux normes de biosécurité de type 2, mais plutôt à un « type 2 modifié, » (i) l'avis fait la preuve légitime qu'à sa manière, le sanctuaire s'articule dans l'espace par rapport au design du laboratoire. En d'autres termes, le sanctuaire présente l'architecture d'un laboratoire modifié. Aussi, bien qu'il ne fasse pas grand état de son aire extérieure à peine aménagée à l'époque de sa publication, l'avis fournit une autre pièce à conviction quant à l'identité du sanctuaire en affirmant qu'il mène ses opérations depuis mars 1997 grâce à un permis de jardin zoologique. Cette information est cruciale et m'amène à énoncer les différents critères d'éligibilité à cette catégorie. Au Québec, le titulaire d'un

permis de jardin zoologique doit, entre autres choses, « fournir des activités éducatives qui permettent aux visiteurs d'acquérir des connaissances sur les animaux gardés en captivité et leur milieu de vie » (21). Il doit également « construire et entretenir tout abri, cage ou enclos conformément aux plans et devis soumis » et démontrer « que les endroits où seront gardés les animaux sont conçus de façon à protéger les visiteurs contre toute attaque possible d'un animal » (21). Ce dernier critère est passible de transformer le potentiel de menace de l'animal en une incarnation du sauvage. Placé dans un espace à part, comme en parallèle de celui occupé par l'humain, le jardin zoologique brouille les frontières de la dichotomie nature-culture et contribue à confirmer l'humain en tant qu'être civilisé : nous et eux, civilisé et sauvage, humain et animal.

Ce mécanisme du zoo est poussé à son extrême lorsque le musée d'histoire naturelle met en scène des animaux idéalisés et (donc) morts, offrant aux visiteurs une fenêtre sur la nature dite sauvage qu'il lui présente telle une vérité ou une religion. Par la pratique de la taxidermie, l'animal est figé dans la pose d'un Organisme éternel, mesure étalon de son espèce. Haraway, en prenant l'exemple du Musée d'histoire naturelle de New York, narre l'histoire parallèle de la vie de Carl E. Akeley, chasseur, taxidermiste, inventeur et photographe. Il est l'homme qui a donné son nom à l'aile africaine du Musée, le Akeley African Hall. Les dioramas présentés par Haraway, petites histoires en soi s'inscrivant dans le grand livre de l'histoire naturelle (24), n'ont toutefois rien en commun avec le sanctuaire de Fauna; en fait, ils lui sont même diamétralement opposés. Même s'ils portent tous deux une attention commune à la reproduction de l'environnement naturel de l'animal confiné (une tentative impossible de reproduction de son *umwelt*), le sanctuaire, contrairement au diorama, est un espace de vie qui s'oppose à

toute forme d'observation et dont l'architecture ne s'acharne pas à représenter ou à suggérer quelque symbolisme que ce soit au profit d'un spectateur hypothétique. Les éléments du sacré et du sublime qui entrent en jeu dans l'histoire racontée par Haraway ne sont pas réactualisés dans l'enceinte de Fauna. Même métaphoriquement, c'est encore ici l'humain qui sert l'animal. Le design du sanctuaire reflète la réalité des chimpanzés alors que chaque individu y est traité comme membre à part entière de la famille élargie de Gloria Grow. Pas de spectacle, ni d'idéalisation, la représentation d'une soi-disant vérité y est troquée pour la simple acceptation de la réalité et du quotidien.

Le texte d'Haraway met en lumière un autre point décisif quant à la rencontre entre primate humain et primate non-humain : la fascination. Ce thème vaut la peine d'être abordé parce qu'il marque chacun des lieux d'intersection de cette rencontre, de la jungle au sanctuaire. Le récit de la rencontre épique entre Akeley et sa proie rêvée, le Géant de Karisimbi, raconte l'envoûtement provoqué par la ressemblance génétique. Le chasseur, lorsqu'il suivait les empreintes fraîches de ce gorille à dos argenté dans la boue, était, en fait, sur la trace de son *natural self* (son « soi-naturel ») (Haraway 26). Ce qu'il espérait de cette quête, toutefois, ce n'était pas de découvrir l'animalité en lui mais plutôt de la tuer; la proie idéale, lance Haraway, c'est l'autre (26). Le chimpanzé, lui, a souvent été la victime d'une telle fascination morbide. À cause de celle-ci, il s'est vu confiné dans des espaces créés et maintenus afin d'exploiter sa ressemblance avec l'humain, dont le zoo et le laboratoire. Cette similarité génétique et formelle amenait jadis Akeley à se demander si le gorille n'était pas presque homme (Haraway 26). Chercheurs et zoologistes, en se posant la même question à propos du chimpanzé, ont fait de lui un outil servant à l'étude de la nature (au zoo) et du futur (en laboratoire) de l'humain. Le

sanctuaire de chimpanzés de la Fondation Fauna prend soudainement la forme d'un espace créé et maintenu non pas pour assouvir cette fascination égocentrique ou anthropocentrique, mais plutôt, pour la contrecarrer. Il existe pour composer avec les résultats d'un humanisme qui se définit par son caractère exclusif. Dans le but de naviguer autour des nombreux écueils qui se cachent sous la surface d'une relation que je nommerai « interprimate », le sanctuaire tâche de respecter l'animal au mieux et ce, malgré que son architecture ne se voie dans l'obligation de faire écho aux lieux de mort qui l'ont précédée. La cage est dorée, certes, mais ses frontières ont été repoussées aux limites du possible jusqu'à ce que, par certains endroits, on puisse presque toucher le ciel.

Le gorille, en effet, est-il presque homme? Avec cette question, Haraway prépare le terrain aux considérations taxinomiques d'Agamben. Dans *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, le philosophe se demande d'ailleurs de quelles manières l'humain a pu contribuer à l'agrandissement de la césure (la réactualisation incessante de la destruction de l'animalité en lui) en séparant l'animal de son centre névralgique.<sup>21</sup> Le chapitre « Taxinomies » aborde les concepts et les terminologies ayant participé à creuser ce fossé. L'auteur y présente Carl von Linné (1707-1778), naturaliste suédois considéré comme le père de la taxinomie moderne. Figure importante de mon questionnement, Linné était, lui aussi, habité par une fascination pour les primates. En opposition avec les théologiens qui distinguaient alors le singe de l'humain, il refusait l'opinion générale voulant que le singe n'ait pas d'âme. Pour Linné, ce point de vue relevait du grotesque. Si René Descartes (1596-1650), imminent philosophe et mathématicien français, se

---

<sup>21</sup> Lorsqu'Agamben utilise l'image de la césure, il fait davantage référence à la signification ancienne du mot dont la racine latine, *caesura*, suggère une coupure ou une distanciation. À ne pas confondre avec la formulation littéraire qui désigne, en poésie, un

permettait de concevoir les animaux comme des automates ou des machines, c'était, selon Linné, parce qu'il n'avait jamais vu de singe (cit. dans Agamben 41). Agamben qualifie de « souverain » ce geste de Linné qui a placé l'homme, *Homo*, dans l'ordre des *Anthropomorpha*, plus tard appelé celui des Primates (41). Mieux encore, Linné ne s'arrêtait pas à placer l'homme parmi les singes mais poussait l'affront jusqu'à affirmer qu'il ne différait de l'animal que par sa capacité à se reconnaître comme étant différent de lui. *Nosce te ipsum* (« connais-toi toi-même »), comme nous le précise Agamben, est le leitmotiv de l'*Homo sapiens* : l'homme raisonne et se définit lui-même par un acte de la pensée (44-45). *Homo sapiens* ne désigne donc pas l'espèce, mais la machine productrice de reconnaissance humaine, la fameuse machine anthropologique dont il a été question dans l'introduction de ce mémoire. Au milieu de ces réflexions émerge un miroir scintillant; objet quasi magique et âme de cette même « machine optique » (Agamben 46). L'homme s'y voit d'abord déformé, portant les traits d'un singe mais, en se reconnaissant comme animal, il arrive à réfracter son image qui, dédoublée, lui montre enfin un humain. Grâce à Linné et Agamben, je me permet d'utiliser les termes d'animal humain et d'animal non-humain, puisque « celui qui refuse de se reconnaître dans le singe le devient » (Agamben 46).

L'ensemble de ces notions philosophiques a pris tout son sens lors de ma deuxième visite au sanctuaire, le 15 août 2011. Ce jour-là, je me reconnaissais pleinement dans le singe alors que je faisais la rencontre de l'autre chimpanzé ou, plutôt, des autres chimpanzés. À mon arrivée en terre sainte, douze individus complètement différents les uns des autres me regardaient d'un œil inquisiteur et, non sans une certaine anxiété, je

---

repos ou une pause dans un vers.

soutenais et retournais leurs regards. Sue Ellen, la première à être venue à ma rencontre, m'observait tranquillement du haut d'une passerelle située près de l'entrée du bâtiment principal. Elle était l'observatrice et moi l'observé. Cloué au sol, j'étais littéralement soumis à sa curiosité et à son approbation. Un peu plus loin, je m'asseyais à quelques pas de Rachel (Fig. 16) qui passait ses doigts entre le grillage de la clôture qui nous séparait tout en baillant. Observée de si près, sa main gracieuse aux gestes lents me semblait presque humaine. Au même moment, Donelle entamait le récit de l'histoire de vie de chacun des chimpanzés.<sup>22</sup> Au fil de notre progression à travers les différents espaces du sanctuaire, je m'apercevais que les cages, indépendamment de leurs tailles ou de leurs grandeurs, communiquaient toutes entre elles. Les aires de jeu intérieures et les aires extérieures, elles, étaient reliées par un vaste réseau d'échelles, de couloirs, d'escaliers, de portes et de passerelles. Ces observations me permettaient de comprendre que, dans ce sanctuaire aux allures de labyrinthe, l'état de la cage n'était pas aussi statique et immuable que d'ordinaire. Ce qu'il m'a été donné de voir ce jour-là, c'est un immense réseau mobile, grillagé et complexe, dont le design a été pensé en fonction d'offrir la vue la plus stimulante et la plus dégagée possible aux chimpanzés. Ceux-ci peuvent y observer les cuisines, la préparation des repas, les allées et venues des techniciens et bénévoles mais, aussi, la nature environnante à travers des fenêtres qui laissent entrer un maximum de lumière. Toutes les surfaces des aires intérieures du sanctuaire ont d'ailleurs été peintes dans des tons naturels de vert et de brun; des tons clairs qui contribuent à l'impression d'un espace ouvert en continuité avec le paysage au dehors. Au fil des réflexions découlant de cette expérience, j'ai pu prendre pleinement conscience de la

---

<sup>22</sup> Il me donnait aussi accès aux peintures originales des chimpanzés lors de cette

portée de ce qu'il m'avait été donné d'y observer *in situ*. J'ai tenté de fixer mon souvenir sensoriel de l'emplacement des structures, des tunnels, des îles et des bâtiments en les dessinant par-dessus une image satellite du terrain (Fig. 17). Après avoir fait parvenir cette image composite à Donelle afin qu'il puisse confirmer ou non cette vision, il me la retournait avec ses propres corrections (Fig. 18). À ce jour, selon mes recherches, il s'agit probablement de la seule vue aérienne exhaustive de l'espace; annexes intérieures et extérieures comprises. En apposant le plan détaillé et actuel de Westoll (Fig. 15) au mien, le sanctuaire en entier se dévoilerait dans ses moindres détails.

D'entrée de jeu, la puissance du site avait déjà été établie par rapport à son architecture enrichie et axée sur le choix et les possibilités. Pourtant, c'est en en faisant l'expérience concrète que je comprenais que la cage du sanctuaire, bien qu'indissoluble, était de nature extensible, voire malléable. Pour que les chimpanzés aient le plus de choix possible, l'architecture de la cage est en constante évolution. Des parties de tunnels, des îles et des mezzanines viennent périodiquement se greffer à l'armature flexible, à la peau existante, contribuant ainsi à l'expansion du sanctuaire en vertu des désirs de ses résidents. Lorsque les membres du personnel remarquent que les chimpanzés démontrent un intérêt particulier pour un paysage ou un point de vue spécifique (souvent en hauteur, puisque c'est là où ils se sentent le plus en sécurité, là où ils deviennent les maîtres du regard), Fauna fait en sorte que, moyennant les fonds nécessaires, l'architecture des tunnels grillagés soit prolongée dans la direction privilégiée (Westoll 26). Ainsi, le design du sanctuaire évolue en considération de l'individualité de chaque chimpanzé et de son désir d'exploration. En étant témoin de cette architecture surprenante, je comprends que,

---

visite, m'offrant une série de reproductions de ces dernières.

même si l'aire intérieure ressemble au laboratoire dans ses éléments restrictifs, la cage, qu'elle soit au-dedans ou au-dehors, s'adapte et évolue en fonction des chimpanzés et pour eux. Désormais, le sanctuaire ne peut plus être envisagé comme étant composé d'une simple aire intérieure où s'empileraient des dizaines de cages, rangées par-dessus rangées, doublée d'une aire extérieure clôturée ordinaire, tel que semblait le suggérer l'*Avis de santé publique* (9). Il m'apparaît plutôt comme une entité, un tout ayant pour seules limites réelles celles du rang de campagne sur lequel il trône (Fig. 19). Alors que la cage et la frontière demeurent des valeurs constantes dans l'équation du sanctuaire de Fauna, absolument tout y est mis en œuvre pour assurer le bien-être des chimpanzés. Son design, synonyme de réconfort et de sérénité, se charge de stimuler les pensionnaires au quotidien avec l'ajout de nouvelles structures où grimper ou de fenêtres. Toute amélioration dans ce contexte est qualifiée d'enrichissement, alors que l'incorporation de jouets ou de menus variés contribue à chasser la monotonie ou la répétition (Westoll 36).<sup>23</sup> Au contraire du zoo, l'animal n'est pas là pour divertir mais bien pour être diverti. Il n'est pas non plus là pour stimuler les humains et assouvir leur curiosité mais, plutôt, pour être stimulé par eux.

Le design du sanctuaire est la plate-forme qui permet aux chimpanzés de s'affranchir en exerçant leur droit de regard; ensuite seulement permet-il aux travailleurs du sanctuaire d'exercer le leur pour s'assurer du bon déroulement des opérations. En ce sens, je lance une seconde hypothèse : comme l'aire intérieure le fait avec le laboratoire, le sanctuaire, dans son aire extérieure, incorpore des éléments constitutifs du jardin

---

<sup>23</sup> Lors de ma visite du mois d'août, en 2011, le thème d'enrichissement de la semaine était le cosmos et les contenants de nourriture des chimpanzés étaient décorés en soucoupes volantes.

zoologique tout en inversant ses mécanismes originaux. L'avis stipule que le sanctuaire constitue un jardin zoologique au niveau juridique, certes, mais il ne peut être comparé à lui de façon trop simpliste. Afin de clore la discussion portant sur les espaces de mort, il sera utile de définir la nature du zoo en Occident pour arriver à synthétiser pleinement le potentiel d'inversion du *thanatos* au sanctuaire.

Aux yeux de Kay Anderson, le zoo est un institut qui, à coups de stratégies humaines, domestique et esthétise un monde animal rendu mythique (275). Anderson affirme que vers la fin du XVIIe siècle l'ancêtre du zoo prenait la forme de ménageries constituées de collections privées d'animaux en cages. L'une des plus célèbres de ces collections était celle du roi Louis XIV. La ménagerie de Versailles était créée sous ses ordres en 1665, en périphérie de sa demeure, et consistait alors en un jardin botanique relié à des enclos contenant des lions et des éléphants. Anderson ajoute que de telles ménageries se faisaient le symbole du statut de leurs propriétaires, tous des aristocrates du Baroque (276). En 1804, comme suite à un décret de la révolution française, les animaux royaux étaient déplacés à Paris et le jardin zoologique du Jardin des plantes ouvrait ses portes au public (Anderson 277). L'ouverture de la collection parisienne coïncidait avec l'émergence de formulations scientifiques sur la nature non-humaine qui allait valider la pratique du confinement animal. Ainsi, le concept de la ménagerie se trouvait à être émulé à travers l'Europe. Comme il en sera question plus loin, le jardin zoologique d'alors perdrait graduellement ses barreaux pour faire place au zoos naturalistes contemporains. Pour Anderson, néanmoins, le zoo occidental découle du désir bien colonialiste de classification et de contrôle du monde non-humain; il tient de la mise en scène et du théâtre (277). À la ménagerie comme au zoo naturaliste, l'auteur note

que les images qui sont présentées au public gardent la même fonction, soit de dramatiser et de glorifier le pouvoir d'intervention de l'humain sur le non-humain (278). Il est tout à fait possible de tracer ici des parallèles avec les dioramas du Hall africain, au Museum of Natural History de New York, décrits plus tôt (Fig. 20). La convoitise et le désir de possession du corps exotique semblent, dans les deux cas, cacher un mélange de fascination et de dégoût pour l'animal humain appartenant au monde naturel. Toutefois, c'est encore davantage dans la cristallisation spatiale de l'illusion que le zoo prend sa place au sein des espaces de mort.

Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier, eux, attaquent de front ce problème en étudiant la notion de captivité ou plutôt de sa nature illusoire. Ils présentent le récit du zoo de Stelligen (Fig. 21), Hambourg, ayant pour fondateur le marchand d'animaux Carl-Heinrich Hagenbeck (1844-1913). Les auteurs considèrent Hagenbeck comme l'instigateur d'un nouveau mode de représentation des animaux conçu pour « répondre à la répulsion, peut-être inconsciente, à l'égard de tout symbole de captivité, qu'il soit chaîne ou barreau » (249). En 1907 donc, année de l'inauguration du zoo de Stelligen, le malaise par rapport à l'animal en représentation substituait l'image de l'animal confiné par celle de l'animal libre. Ce glissement est substantiel parce qu'il fait référence au zoo contemporain d'aujourd'hui dans toute sa complexité, mais aussi aux mécanismes dont il se sert pour nourrir l'illusion de liberté, présentant ainsi au public des « cages sans barreaux » (Baratay et Hardouin-Fugier 250). Le spectacle d'animaux libres (en apparence), au milieu d'enclos élargis plantés d'arbres, de rochers, de grottes et d'autres éléments propres au milieu naturel de l'animal mis en scène, sublime le sentiment de culpabilité de l'observateur tout en stimulant son imaginaire. La vue de l'animal libre se

pose ainsi à son regard comme une vérité qui le libère lui-même; camoufler la captivité de l'animal permet curieusement à l'humain de s'évader, tandis que, par la poésie du sauvage, l'imaginaire se libère de toute responsabilité.<sup>24</sup>

Les auteurs définissent le « géozoo » comme un lieu où les traces de l'intervention humaine (aménagement, constructions et classifications) sont masquées afin de donner toute sa force à l'« effet de l'animal, présenté en groupes dans un environnement simulant la nature » (250). Les cages, les barreaux et les grillages y sont remplacés par un autre élément architectural : les fosses (Fig. 22). Inspirées des sauts-de-loup des jardins anglais du XVIIIe siècle (généralement d'une largeur de 5 à 6 mètres), elles possèdent une pente abrupte et « constituent des obstacles infranchissables » par les animaux (Baratay et Hardouin-Fugier 251). Pour accueillir des primates, par exemple, ces fosses sont souvent remplies d'eau. Baratay et Hardouin-Fugier précisent que l'enclos devient alors une île dont l'animal ne peut s'échapper et qui, de surcroît, est esthétiquement agréable au regard du spectateur, ajoutant à l'exotisme de l'ensemble (251). Fait intéressant, l'aire extérieure du sanctuaire de Fauna se réapproprie directement ce type d'aménagement paysager puisque des étangs artificiels y ont été créés pour servir de barrières « invisibles » entre les chimpanzés de Fauna et la liberté (Fig. 23). Comme les chimpanzés ne savent pas nager, ces étangs sont infranchissables. Ils rendent les chimpanzés captifs des îles qu'ils délimitent. Selon Westoll, il s'agit d'un concept que les

---

<sup>24</sup> Il n'y avait pas que les animaux qui étaient donnés en spectacle au zoo de Hagenbeck; ce dernier y exhibait également des êtres humains, classés en différentes ethnies, dans la tradition colonialiste des expositions ethnographiques (Baratay et Hardouin-Fugier 153). Cette notion d'importance, ne sera pas approfondie en cours d'analyse puisqu'elle fait partie d'un autre débat qui mériterait son propre contexte. Pour plus d'information sur le sujet, voir l'essai « Museums and the Formation of National and Cultural Identities » (2004), de la professeur de culture visuelle et matérielle Annie E.

directeurs de sanctuaires de chimpanzés à travers le monde reprennent souvent dans leurs aménagements (25). Toutefois, en se réappropriant la forme d'une « île aux singes » comme celle du zoo de Memphis (Fig. 24), le sanctuaire effectue encore une inversion directe d'une architecture de mort. En effet, ces îlots n'ont aucune fonction ornementale susceptible de plaire à un œil extérieur, ils existent pour offrir encore plus de possibilités spatiales aux chimpanzés, encore plus de choix. Les îles permettent de faire habilement disparaître les grillages afin d'offrir une vue dégagée aux résidents et d'accroître ainsi leur sentiment de liberté. En éliminant l'aspect ornemental des îlots du jardin zoologique, le sanctuaire de Fauna transforme l'illusion en possible, renversant ainsi l'espace de mort sur lui-même et neutralisant ses effets négatifs par le biais de ses propres outils (le miroir, le cadre).

Baratay et Hardouin-Fugier font remarquer la forte ressemblance du zoo avec le cirque, auquel il doit beaucoup au plan scénographique. Les deux architectures de spectacle visent à subjuguier et actualisent les processus du sublime. Dans cette optique, ils notent que le zoo de Vincennes est l'un des premiers à perfectionner le vitrage plutôt que les barreaux vers 1934. Politiquement plus correcte, la transparence du vitrage choque moins le spectateur et permet une meilleure vue, contrairement aux barreaux qui divisent et lacèrent l'acte d'observation (Fig. 25). Le vitrage a aussi l'avantage de protéger les animaux « d'un public qui les nourrit mal et les contamine » (Baratay et Hardouin-Fugier 253). Le sanctuaire, lui, procède à une autre inversion d'un des mécanismes du zoo en préférant le vitrage aux barreaux pour la raison opposée (ne pas entraver la vue des chimpanzés sur la nature au-dehors). Malheureusement, le zoo

---

Coombes.

contemporain, bien qu'il reflète un souci grandissant pour l'amélioration de l'hygiène et du traitement des animaux, semble encore en proie à un besoin obsessif de camouflage de la réalité crue, non embellie, de la vie animale concrète dans son enceinte. Il dissimule systématiquement les cages étroites où sont placés la plupart des animaux la nuit, les lieux où ils se nourrissent et où on leur prodigue des soins. Ce qui se dégage de la conclusion de Baratay et de Hardouin-Fugier, c'est que le zoo d'aujourd'hui est un espace contradictoire, mêlant le naturalisme et le désir de préservation. Pour eux, le jardin zoologique « participe à toutes les hésitations de l'Occident dans son rapport à l'autre » (292). Un des points d'intérêt de l'œuvre de Baratay et de Hardouin-Fugier consiste en ce qu'elle présente de nouvelles terminologies pour parler d'une architecture de captivité relative. Comme le sanctuaire, le zoo est un lieu hors du commun réunissant dans un espace improbable deux espèces de primates qui ne se rencontrent que rarement dans la nature. Les auteurs, pour finir, énoncent les limites du vocabulaire lui-même pour parler de « l'apparente liberté de l'animal » : enclos libre ou enclos de liberté, semi-liberté, impression de vie en liberté, simili-liberté ou paradis (254).

La journaliste scientifique et éditrice Elia Ben-Ari note, dans « What's New at the Zoo » (2001), que les zoos se préoccupent de plus en plus du bien-être de leurs animaux, commençant même à user de principes d'enrichissement environnemental dans leurs enclos. Il semble qu'il s'agisse malgré tout d'une stratégie axée sur la conservation qui, au final, profite davantage aux zoos eux-mêmes qu'aux animaux. D'abord, Ben-Ari fait valoir que ces efforts d'enrichissement ont des buts spécifiques liés à la conservation, tels que l'accroissement du taux d'accouplement des espèces en captivité (172). Puis, elle ajoute qu'afin de protéger ces dernières de l'extinction, les biologistes des zoos doivent

souvent faire appel à des tactiques de persuasion comprenant l'ajout de nouveaux items à l'environnement de l'animal, le *redesign* (« reconception ») des espaces d'exposition et le dressage des animaux pour leur apprendre à performer certains comportements (172).

Dans l'espace d'une seule phrase, Ben-Ari utilise trois termes faisant directement référence au spectacle et à la représentation pour parler du bien-être de l'animal : exposition, dressage et performance. L'auteur n'y voit aucun inconvénient ni source de malaise, rappelant ainsi qu'il faut rester vigilant quant aux motifs qui se cachent parfois insidieusement derrière le masque de la conservation.

Incidemment, le passé du sanctuaire est hanté par maints fantômes qui, une fois nommés, dépoussiérés, perdent de leur puissance initiale. Non seulement en connaissant mais, également, en assumant le pouvoir continu des espaces de mort sur les individualités spécifiques de ses chimpanzés, le Sanctuaire de Fauna arrive à se situer dans une opposition parfaite. Il transforme les éléments appartenant aux architectures de négation de la vie en perçant ses murs de grandes fenêtres et de passages communicants. Puis, étirant toujours un peu plus les barreaux de la cage, il accepte la réalité du passé pour faire face à ses conséquences dans l'espace et, par extension, dans les corps blessés des chimpanzés qu'il tente de soigner. À mon sens, ce processus (connaître, accepter, intégrer, renverser) fonctionne grâce au partage du pouvoir : en décidant de donner le plus de choix possibles à ses résidents dans l'espace, les humains de Fauna réussissent un partage de l'espace moral. La notion d'espace moral, néanmoins, présente des zones floues demandant de faire appel à certaines notions d'éthique. D'abord, il faut prendre acte des dynamiques de pouvoir qui sont en jeu dans les relations entre animal humain et animal non-humain. Puis, il faut reconnaître sa propre place dans l'équation pour enfin

faire un choix : décider d'agir (pour le bénéfice d'un parti ou de l'autre, partager le pouvoir dans l'espace, voire même le céder en construisant pour l'animal) ou de ne rien faire (construire en dépit de lui, à la manière des espaces de mort). Le domaine de l'éthique vient à la rencontre de la théorie spatiale pour confirmer la viabilité de ce premier choix, l'action affirmative, qui se fait de plus en plus pressant.

## SECTION 3

### Une lueur au bout du tunnel

La cohabitation respectueuse des espèces à l'intérieur d'un milieu ou d'un territoire donné est synonyme d'un équilibre vital. Le sanctuaire de Fauna se fait le représentant d'une telle entente pour devenir espace de vie. Pour Michael Allen Fox et Lesley McLean, il est essentiel de considérer l'espace physique ou construit comme ce qui donne corps à la vie morale. Les auteurs suggèrent donc que, pour qu'une existence morale devienne porteuse de sens, elle doit obligatoirement être traduite en des termes spatiaux, voire transposée dans le monde concret. Enfin, McLean et Fox affirment que la libération animale ne se fera pas à travers la théorie et l'abstraction, mais bien dans le monde pratique (147). L'animal mérite lui aussi d'être détenteur de droits dits humains, d'occuper un certain volume d'espace à l'intérieur duquel il peut être actif, s'exprimer et se mouvoir. Le concept de l'espace personnel, lui, implique que le corps d'un individu ne soit pas touché, manipulé ou contrôlé par autrui. Parce que l'abus est aussi condamnable lorsqu'il touche les animaux, les auteurs prônent l'espace personnel pour tous (149).

McLean et Fox se demandent comment il serait possible d'agrandir davantage le cercle de la communauté morale afin qu'il puisse contenir plusieurs espèces à la fois (156). Plus particulièrement, ils s'interrogent sur la possibilité de parvenir à une telle ouverture à l'autre alors que les humains n'arrivent pas toujours à être à la hauteur de leurs propres standards de respect mutuel. Alors que l'exploitation de la vie animale bat son plein aux quatre coins de la planète, McLean et Fox pressentent qu'il est primordial de questionner l'espace moral qui prend de plus en plus de volume avec l'accroissement

exponentiel de la population. Les habitats naturels et artificiels, en se rapprochant dangereusement, encourrent un risque de collision qui n'est pas étranger au sanctuaire de Fauna. Les auteurs, lorsqu'ils font référence à une géographie morale (153), m'amènent à imaginer l'espace moral comme agissant sur des axes arbitrairement définis et délimités. Sur l'axe horizontal, il se manifeste par des périmètres variables, aptes à s'étendre ou se refermer pour inclure ou exclure certaines formes de vie au profit d'autres, puis, sur l'axe vertical, il se construit plutôt en étages, en paliers aux sommets desquels trône l'humain. Au-dessous de lui, l'autre (toutes formes de vie non-humaines confondues) se décline en catégories, en espèces, selon une hiérarchie qui le voit s'éloigner ou se rapprocher du sommet selon son utilité à l'humain ou sa valeur marchande. L'animal sujet est marginalisé par un tel système. Pour Fox et McLean, arriver à un meilleur consensus, à une entente qui puisse englober l'animal non-humain à l'intérieur de l'espace moral, nécessite une refonte de notre lien avec le monde. C'est-à-dire, une prise de conscience de la biosphère en tant que tissu complexe à l'intérieur duquel les fibres de toutes les existences sont entrelacées, interdépendantes (Fox et McLean 157). La Terre se dessine ainsi tel un vaste espace constitué d'une myriade d'emplacements contigus, vases communicants faisant fi des divisions arbitraires ou superficielles (géopolitiques ou autres). L'essai de Fox et de McLean est révélateur. À sa lumière, le sanctuaire de Fauna peut aisément être perçu comme un espace moral qui, dans son design, réussit à inscrire le non-humain (le chimpanzé) à l'intérieur du cercle de sa communauté morale immédiate (le personnel de Fauna et les amis nombreux de la Fondation). Il donne une voix aux chimpanzés, douze êtres uniques, spécifiques et complexes.

Le sanctuaire, espace de vie, gagne à être comparé à d'autres architectures

morales, dites humaines. Edwin Heathcote fait le récit des Maggie's Cancer Caring Centres, des centres de soins hors normes (Fig. 26). L'histoire de Maggie Jencks, fondatrice des centres du même nom, parle d'espoir et fait état du potentiel thérapeutique de l'architecture. Elle débute dans un lieu glauque et dénudé : la salle d'examen d'un hôpital général. C'est dans cet espace peu rassurant que Maggie reçoit le diagnostic fatidique, alors que, assise sur une chaise de plastique inconfortable au beau milieu de l'agitation et de l'ennui de l'hôpital, elle apprend qu'elle était atteinte d'un cancer (Heathcote 660). Marquée par la froideur de cette expérience spatiale de la maladie, Maggie songe alors à apporter un vent de changement dans le paysage architectural hospitalier. En 1995, avec l'aide de son conjoint, l'architecte et historien de l'architecture Charles Jencks,<sup>25</sup> elle fonde donc un premier centre de soins à Édimbourg, en Écosse. Bâti à la manière de refuges intimes aux dimensions plus domestiques, ces centres aujourd'hui nombreux sont réservés aux patients et à leurs familles. Ils leur offrent d'échapper au regard incessant et médicalisé de l'édifice hospitalier en se retirant dans un environnement chaleureux où règne l'empathie et la compassion (Heathcote 660).

L'article d'Heathcote offre une seconde clé de lecture ouvrant sur l'analyse du sanctuaire. Il propose la découverte d'un lieu qui lui ressemble beaucoup au niveau structurel et, par le fait même, de nouvelles mesures de comparaison. Les Maggie's Cancer Caring Centres y sont présentés tels des modèles d'un nouveau type de bâtiments médicaux hybrides, une nouvelle catégorie de constructions incorporant des éléments d'un groupe diffus de typologies existantes (Heathcote 660). Ce texte, donc, nous met

---

<sup>25</sup> L'apport de Jencks au domaine de l'architecture contemporaine est significatif. Voir Jencks, *Modern Movements in Architecture* (1973) et *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture* (1997) pour plus d'information à son sujet.

devant deux types d'architectures de l'espoir tandis que sanctuaire et centre oncologique se définissent visuellement dans l'espace par une fonction commune : le soin. Ils constituent deux espaces de vie où il fait (presque) bon mourir. Heathcote compare les Centres des Jencks aux lieux du sacré (chapelle, église ou sanctuaire), non seulement à cause de leur qualité de refuge, mais parce qu'ils sont aussi des endroits réconfortants et rassembleurs qui transcendent vraisemblablement l'espace lui-même (660). Ils sont conçus pour soigner, réconforter des malades humains, de façon dite humaine; le sanctuaire de Fauna en fait de même pour des non-humains pour ainsi dire « atteints » d'humanité. À leur manière non orthodoxe, ces deux espaces construits composent avec l'être malade marginalisé en lui offrant un espoir de guérison accru. Au sanctuaire, le devenir-humain des chimpanzés, dans ce qu'il a d'incurable, est ainsi traité en termes spatiaux et architecturaux dans l'espoir d'en renverser les effets et pour tendre à un hypothétique redevenir-animal. Il devient l'émule de la *humane house* (« maison humaine ») en adoptant un design synonyme de lumière « qui semble se gorger du paysage au-dehors pour ensuite le refléter à l'intérieur et en illuminer ainsi chacun des coins » (660) (Fig. 27 et 28).<sup>26</sup> À la vue d'un plan du Maggie's Centre de Glasgow, en Écosse, il est possible d'effectuer un autre rapprochement : le sanctuaire, tout comme le centre d'oncologie, est constitué d'un entrelacement de pièces communicantes tournées vers un espace vert qui lui est central (Fig. 29). Dans leur originalité formelle, ces deux architectures présentent une forme quasi sculpturale et prennent l'aspect de véritables œuvres d'art.

Les œuvres peintes des chimpanzés de Fauna, quant à elles, m'ont amené à me

---

<sup>26</sup> Heathcote. « A humane house that seems to soak up the landscape and reflect it

pencher sur la notion de l'animal postmoderne. Je me suis questionné sur la signification de ces toiles ainsi que sur leur place dans la composition de l'espace du sanctuaire.

Lorsque, dans *The Postmodern Animal* (2000), Steve Baker transpose le concept du devenir-animal des philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari dans le domaine des arts visuels, il lance de nouvelles pistes susceptibles d'aider à la compréhension de l'espace du sanctuaire en tant que lieu différent et unique. Diamétralement opposé au devenir-animal, le sanctuaire de Fauna illustre un phénomène rarement observé en termes d'architecture et de design : le devenir-humain du chimpanzé.

Les toiles des chimpanzés de Fauna me fascinent, m'envoûtent et m'obsèdent. Selon moi, il est nécessaire de les ajouter à la partition musicale, à la somme des notes qui constituent la symphonie du sanctuaire-organisme. Ainsi, elles pourront être considérées non seulement comme des artefacts matériels de la présence des chimpanzés dans cet espace, mais également, comme le résultat de leur réalité toute spécifique. En son sein, l'acte de peinture se fait une incarnation de la *pellis* vibrante du bâtiment; tachant les doigts des chimpanzés des couleurs les plus vives, il a pour effet d'amincir les barrières qui séparent ces prisonniers de la liberté. À cet égard, Dominique Lestel, philosophe et éthologue français, dans la préface du *Milieu animal et milieu humain* de von Uexküll, suggère que les *umwelten* (« environnements globaux ») des animaux gagnent à être explorés de façon créative (18). Lestel, prend pour exemple la pertinence des recherches effectuées sur le « phénomène des singes peintres » qui, « loin d'être les pitres imitateurs que certains aimeraient y voir, montrent au contraire une grande concentration dans ce qu'ils font, une autonomie indéniable, chacun d'eux développant

---

inside, where it sparkles in every corner. » (Trad. Jean-Philippe McGurrian).

un style pictural qui lui est propre et qui permet de reconnaître son auteur à coup sûr » (18). L'auteur fait référence à ce qui est produit par les singes peintres, concluant qu'il « est difficile de dire exactement ce que fait le singe, mais (que) ses peintures constituent autant d'ouverture sur un monde subjectif qui apparaît d'une singulière complexité » (19). En introduction, j'ai avancé que dans l'exemple du sanctuaire vu comme un *umwelt* construit, la toile peinte d'un chimpanzé peut être comprise comme son *Wirkwelt* (son « monde actanciel »). Grâce aux dires de Lestel, cette hypothèse est confirmée et devient une partie importante de l'équation; les peintures, au même titre que les nids, désignent le « cercle d'action » (von Uexküll 27) des chimpanzés dans leur propre environnement (le sanctuaire de Fauna). Leurs toiles « expressives » et éclatées se ressentent à un niveau profond. Elles montrent tantôt un grand bloc vert sombre souligné de jaune dont les contours rappellent ceux d'un éléphant (Fig. 30), tantôt une série de petits traits pourpres et rouge orangé semblant exploser dans toutes les directions à la manière de feux d'artifices (Fig. 31). Ici, un petit noyau circulaire mêle plutôt le vert, le bleu, le jaune et l'orangé pour les concentrer en un seul point focal éclatant de luminosité; cette dernière composition me fait penser aux mouvements d'un cœur battant (Fig. 32). Ces peintures semblent vouloir crier quelque chose d'absurde, quelque chose de fou.

Desmond Morris, zoologiste et éthologue, illustre leur enracinement dans l'histoire de l'art. Dans *Animal Days*, un livre paru en 1979, il souligne le véritable coup de foudre ressenti par le peintre surréaliste Salvador Dali devant les toiles de Congo, célèbre chimpanzé dont les œuvres se vendaient au prix fort dans les années cinquante (Fig. 33). Émerveillé par leur étrange beauté, il s'exclamait alors que la main de Congo était quasi humaine, tandis que la main de Jackson Pollock, elle, était quasi animale

(175). Morris, dans *Biologie de l'art* (1962), tirait aussi la conclusion suivante à la suite d'études poussées sur les pratiques artistiques d'un groupe de chimpanzés qu'il supervisait : « Peu, sinon aucun, parmi les trente-deux animaux ne reçurent de récompenses pour leurs œuvres : non seulement leur réaction trouvait en elle-même sa récompense, mais encore elle était extrêmement puissante dans de nombreux cas » (151-152). Pour Morris, les chimpanzés éprouvent un réel plaisir à peindre, une activité « auto-récompensée » générant une sorte de « plaisir gratuit » (Morris 155). S'il admet que « toute tentative de présenter les normes et les lois nombreuses et complexes de l'activité artistique est vouée à l'échec » (169), l'auteur remarque tout de même certaines tendances récurrentes entre les individus : « 1. tendance à couvrir une feuille blanche, sans faire déborder les tracés. 2. tendance à marquer une figure centrale. 3. tendance à équilibrer une figure décalée. 4. Tendance vers une facture plus audacieuse » (152).

Avec ces propos en tête, je posais à Derek Donelle, mon guide lors d'une deuxième visite au sanctuaire de Fauna, les questions suivantes au sujet des peintures des résidents de Fauna : « Avec quels outils et matériaux les chimpanzés peignent-ils? Cette activité est-elle partagée par tous les chimpanzés du sanctuaire? Quelle peut être leur motivation à peindre? L'acte de peinture a-t-il un effet thérapeutique notable sur les chimpanzés? » Au meilleur de ses connaissances, il me répondait que les chimpanzés peignent soit avec des pinceaux, soit avec leurs doigts et qu'ils utilisent de la gouache non toxique; tous les chimpanzés n'aiment pas prendre part à cette activité et seulement certains semblent vraiment l'apprécier. Finalement, Donelle ne croit pas qu'il faille faire référence à un effet thérapeutique, mais que cette activité tient plutôt du simple jeu, au même titre que n'importe quelle autre activité d'enrichissement destinée à les stimuler sur

une base régulière. Quoique je me range davantage du côté de Lestel et de Morris quant à la richesse significative des peintures, il est certain que le phénomène continue de faire face à des opinions partagées. La commercialisation des œuvres des chimpanzés-artistes de Fauna, par exemple, pourrait être vue par certains comme une forme d'anthropomorphisation mal assumée, mais dans les faits, elle s'avère un moyen efficace et légitime de pouvoir continuer à financer leur survie dans un milieu en continuel enrichissement (des reproductions des œuvres sont vendues sous forme de cartes postales et de cartes de souhaits). En effet, la fondation ne reçoit qu'un maigre pécule d'organismes non-gouvernementaux. Par conséquent, elle doit s'en remettre aux bonnes grâces du public qui, par des dons ou des achats de marchandise, financent la plus grande partie de son budget d'opération annuel (Westoll 198). Finalement, Donelle ajoute que certaines personnes font la commande de reproduction, mais que les originales ne sont jamais vendues, restant dans les limites du sanctuaire devenu musée.<sup>27</sup>

Dans *The Postmodern Animal*, Steve Baker expose un autre point essentiel à l'analyse du sanctuaire. Au chapitre « Cagedness and Creativity » l'auteur, donnant toujours voix aux propos de Deleuze et de Guattari, offre une réponse à la question sous-jacente de la section portant sur les espaces de mort, à savoir : y a-t-il une fuite possible du sanctuaire? Il rappelle que, dans un lieu défini ou dans une cage, l'animal indique l'issue, la ligne de fuite vers l'inconnu et la liberté, mais que cette ligne de fuite ne signifie toutefois pas nécessairement la liberté (Baker 129). Baker avance même que l'emprisonnement est une condition de l'art qui produit une cage de par ses enchevêtrements dans le désir et à travers les moyens choisis pour l'exprimer (le désir de

---

<sup>27</sup> Derek Donelle, entrevue personnelle, 15 août 2011.

contrôle) (129). L'observation, dans ces circonstances, peut devenir un outil de contrôle; elle peut encager (façon de mettre en scène les animaux dans les zoos, sélection de ce qui est rendu visible ou invisible, cadrage de la fenêtre, du tableau, enceinte de la galerie, de la cellule ou de l'atelier). « L'état de cage, » note encore Baker, « est un effet de l'art, un moyen de rendre l'animal évident » (129).<sup>28</sup> Néanmoins, dans le cas du sanctuaire, il faut être prudent avec l'utilisation des concepts de Deleuze et de Guattari. Dans une ligne de pensée semblable à celle qu'exprimait Haraway dans *When Species Meet* (2008), je ne peux m'empêcher de m'opposer à certaines de leurs idées qui, au lieu de donner voix à l'animal, se servent souvent de lui comme d'un outil; de l'essence jetée sur le feu de l'imaginaire humain. Le devenir-animal présente un effacement entre le réel et le conceptuel que mon sujet ne me permet pas de tenter.

L'animal postmoderne de Baker est doté d'une identité beaucoup plus riche et complexe. Il court-circuite le piège du devenir-animal en se faisant à la fois représenté et représentant. À Fauna, quand le chimpanzé peint, une certaine mise en abyme prend forme puisque les limites physiques de la toile se font l'écho de celles de la cage qui l'entoure (un cadre à l'intérieur d'un cadre). En ceci, la cage est condition : le chimpanzé peint parce qu'il en est captif et que les pinceaux, la toile et les couleurs lui ont été donnés. Pourtant, l'acte de peinture du primate relève du libre arbitre. Il fait partie des possibilités offertes par l'architecture du sanctuaire. Pour moi, lorsque les chimpanzés créent, ils participent activement à la fabrication, voire à la construction de leur propre réalité. Sous la bannière du *wirkwelt*, où l'acte est synonyme de création, la production de toiles est tout aussi significative que la confection de nids personnalisés à l'aide de

---

<sup>28</sup> Baker. « Cagedness is an effect of art, a means of rendering the animal

couvertures et autres objets à travers les différentes sections du sanctuaire.

Au sujet de la nidification, j'ai posé à Donelle la question suivante :

Pouvez-vous me parler du rôle que jouent ou ne jouent pas les chimpanzés de Fauna dans la construction ou l'installation des nids? J'ai appris récemment que les chimpanzés fabriquaient leurs propres nids à partir de branches dans leurs habitats naturels, parmi les arbres; de quelle façon la nidification qui a lieu dans la nature se traduit-elle dans le sanctuaire? Croyez-vous que l'on puisse parler de la création d'espaces personnels, individualisés?

La réponse de mon interlocuteur dépassait largement mes espérances :

Tout comme les chimpanzés sauvages, plusieurs chimpanzés en captivité développent des nids uniques. Toutefois, pour déterminer ce qui entre dans leur composition, cela dépend beaucoup de l'éducation qu'a reçu l'individu et des matériaux qui lui sont fournis. Certains chimpanzés peuvent fabriquer leurs nids selon des rituels stricts, tandis que d'autres, qui n'ont pas grandi en présence d'un chimpanzé adulte à leurs côtés, n'ont jamais appris comment faire un nid. À Fauna, Regis préfère dormir sur des grands morceaux de carton, tandis que Sue Ellen et Peper aiment plutôt les piles très épaisses de couvertures. Les nids de Yoko sont souvent remplis de restants de nourriture provenant de ses collations. Quand on nettoie les nids, on trouve souvent les items d'enrichissement favoris de chaque individu parmi les couvertures et les draps. De plus, certains

---

evident. » (Trad. Jean-Philippe McGurrin).

chimpanzés construisent des nids de forme circulaire à l'entour d'eux, tandis que d'autres préfèrent se reposer par-dessus leurs nids plutôt qu'à l'intérieur.<sup>29</sup>

Aussi, certaines structures permettent de créer des tentes pour les chimpanzés lors d'activités d'enrichissement (Fig. 34), tandis que d'autres éléments architecturaux sont susceptibles d'influencer le choix de l'emplacement des nids : les structures hautes peuvent être choisies pour l'intimité et le sentiment de sécurité qu'elles offrent (Fig. 35), alors que les grandes fenêtres, elles, peuvent faire profiter l'occupant de la chaleur du soleil et du divertissement qu'offre la vue sur l'extérieur (Fig. 36). Il y a l'expression d'une individualité certaine dans ce phénomène étonnant qui permet aux chimpanzés d'être créatifs à travers les composantes architecturales du sanctuaire; l'animal en architecte s'y réapproprie une partie de son animalité grâce au design et à l'aménagement.<sup>30</sup>

La cage ainsi pensée s'articule donc de manière à se ramifier dans l'espace et à rendre possible la fabrication de peintures comme celle de nids. Elle permet la créativité à travers l'usage d'outils (pinceaux, peinture, toile, couvertures, draps, objets trouvés), ce

---

<sup>29</sup> Derek Donnelle, message à l'auteur, 19 avril 2012.

<sup>30</sup> Il existe plusieurs recherches scientifiques portant sur la nidification des chimpanzés en milieu naturel ou en captivité. Dans « Bed-building in Captive Chimpanzees (Pan Troglodytes) : The Importance of Early Rearing » (2006), la chercheuse Elaine Videan suggère que la fabrication de nids est un comportement acquis demandant pratique et expérience. Ainsi, selon elle, les chimpanzés en captivité construisent moins de nids que ceux qui sont en milieu naturel (745). Videan souligne également l'intérêt croissant de l'étude des nids de chimpanzés en tant que culture matérielle et, mieux encore, une forme d'architecture primitive (746). Dans « Distinguishing Between the Nests of Sympatric Chimpanzees and Gorillas » (2007), Crickette Sanz, David Morgan et al. établissent quant à eux la préférence des chimpanzés des lieux en hauteurs (les arbres, en l'occurrence), pour la construction des nids en milieu

qui, en somme, équivaut à une forme de pouvoir sur son environnement au moyen du toucher. C'est ainsi qu'à travers leurs sens, les chimpanzés interagissent avec l'espace afin de le connaître et de se l'approprier. Les primatologues Maura Lucia Celli, Masaki Tomonago, Toshifumi Udono *et al.* abordent l'introduction d'outils dans l'environnement de chimpanzés en captivité telle une stratégie d'enrichissement environnemental directe. Dans « Tool Use Task as Environmental Enrichment for Captive Chimpanzees » (2003), ils affirment que la possibilité de manipuler des objets de façon créative contribuerait à stimuler les chimpanzés au niveau social et cognitif. En partant du fait que ces derniers font usage d'outils dans la nature, les auteurs concluent à propos de cet enrichissement qu'il est susceptible de rapprocher les chimpanzés des comportements naturels de leur espèce (172). Sous cet angle donc, la création de peintures et de nids devient indubitablement thérapeutique; elle contient les spores d'une reconversion tactile de l'animal.

---

naturels (266).

## SECTION 4

### L'entre-deux

Au sanctuaire de Fauna, les structures des espaces de mort s'entremêlent à une architecture de vie et d'espoir. Une cage hybride d'un étrange alliage émerge de la rencontre de lieux antinomiques où la captivité est une variable. Synonyme de possibles, elle n'en demeure pas moins l'entrave absolue à la liberté vraie. Le sanctuaire de chimpanzés de Fauna se pose comme un lieu de la limite que je qualifierais de « presque-lieu ». Pendant qu'il se fait presque laboratoire, presque jardin zoologique, presque jungle, presque prison et presque hôpital, il abrite, dans un lieu quasi sacré (presque secret), des chimpanzés presque libres et presque guéris. La question du sanctuaire contient des thèmes chers à Michel Foucault : des lieux et des êtres hybrides, marginalisés ou hors normes. Les terminologies d'hétérotopies de crise et d'hétérotopies de déviance qu'il dégage jettent un nouvel éclairage sur le sanctuaire en tant qu'espace autre. Cet étrange compromis spatial voit se rassembler des morceaux d'architecture qui, mis ensemble, forment un lieu instable en même temps qu'il exerce une influence positive sur le redevenir-animal des chimpanzés. L'instabilité des corps qui l'occupent résonne dans son architecture, lui donnant forme à juste titre. Foucault, dans « Des espaces autres », parle du lieu réel et donc imparfait qu'il définit en tant qu'hétérotopie, du grec *topos* (« lieu ») et *hétéro* (« autre »). Le sanctuaire est un tel lieu; un endroit réel fait de différentes parties d'espaces de mort ou d'exploitation ou encore un mutant existant dans la réalité mais à l'écart de la norme. L'hétérotopie de Foucault est « un lieu hors de tout lieu » (1974) au même titre que le sanctuaire existe dans la réalité mais, en quelque

sorte, en parallèle de celle-ci. Il fait partie de ces lieux qui « sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent » (1575), un miroir qui renvoie une image inversée du zoo comme du laboratoire et qui, en juxtaposant certaines de leurs parties, devient autre. Les hétérotopies sont bel et bien, pour Foucault, synonyme d'inversion tandis qu'elles s'imposent tels « des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (1574).

Le sanctuaire de chimpanzés de Fauna prend donc une forme nouvelle qui finit par ressembler davantage à un hôpital nouveau genre pour naturistes ou à une maison de retraite dont les résidents sont couverts de poils et s'amuse à grimper, nus, de grandes structures de bois et de métal entre l'arbre, le pont et la cabane d'enfant (Fig. 37). Pour aller encore plus loin dans ce sens, Foucault fait la différence entre deux types d'hétérotopies : l'hétérotopie de crise et l'hétérotopie de déviance. L'hétérotopie de crise représente les lieux privilégiés, sacrés ou interdits, « réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise, » alors que l'hétérotopie de déviance est « celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (Foucault 1576). Il place dans cette dernière catégorie les maisons de repos, les cliniques psychiatriques et les prisons. La maison de retraite, elle, se situerait quelque part à mi-chemin entre ces deux types, puisque la vieillesse peut être perçue à la fois comme une crise et une déviance de la norme (une jeunesse saine). Le sanctuaire et la maison de retraite, d'ailleurs, peuvent être directement reliés. Grâce à Mario Dugas, un

entrepreneur de la rive-sud de Montréal qui prête souvent main forte à la Fondation, ils ne font effectivement qu'un. Comme le précise Westoll, ce dernier s'est servi de son expertise dans la construction de maisons de retraite humaines pour en bâtir et en entretenir une pour les chimpanzés :

Mario est responsable de tout ce qui est mécanique, électrique ou technique sur la ferme. Si un moteur ou une clôture électrifiée ne fonctionne plus, si une conduite d'eau se brise, c'est le travail de Mario de les réparer. Il a construit les îles. Il a aussi bâti l'aile sud de la maison des chimpanzés. Il construisait jadis des centres de retraite pour les Montréalais et, aujourd'hui, il en entretient un pour des chimpanzés traumatisés.<sup>31</sup> (123)

Dans le cas du sanctuaire de chimpanzés de Carignan, la vieillesse est substituée à un autre type de maladie tout aussi ostracisant, sinon plus : le sida. Il est noté dans l'*Avis de santé public* qu'au LEMSIP, la présence du virus était traitée au moyen d'un niveau de biosécurité de type 3 (isolement, disposition de déchets biomédicaux toxiques, danger d'infection, mise en place de barrières physiques ou psychologiques entre porteurs et non porteurs du virus) (8).

Enfin, Foucault intègre à son discours une réflexion sur le jardin, qu'il perçoit comme le plus vétuste des emplacements contradictoires que sont les hétérotopies. Il dispense une courte leçon d'histoire sur ce lieu de rencontre et de juxtaposition qui révèle

---

<sup>31</sup> Westoll. « Mario is responsible for all things mechanical, electrical, and technical on the farm. If an engine stops working, or the electric fence goes out, or a water main has burst, it's Mario's job to fix it. He built the islands. He built the south wing of the chimphouse. He used to build retirement homes for Montrealers, and now he maintains one for traumatized chimpanzés. » (Trad. Jean-Philippe McGurrian).

un autre aspect de l'annexe extérieure du sanctuaire, mélange entre le jardin d'Éden (voir Haraway) et le jardin zoologique. Le jardin d'Éden n'a pourtant rien à envier à l'annexe extérieure du sanctuaire dont l'aménagement paysager comporte des îles, des potagers, des structures de jeu et une petite cascade (Fig. 38). Donnant pour exemple le jardin traditionnel perse, un espace sacré à l'intérieur duquel toutes les parties du monde, tous les éléments se rencontrent, Foucault le présente surtout comme porteur de symbole; « hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques) » (Dits et écrits 1578). Les notions fixes d'ouverture et de fermeture, apposées à celles d'accessibilité, semblent encore toucher la cible. Pour Foucault, l'hétérotopie est toujours difficile d'accès, voire carrément inaccessible; elle consiste souvent en un lieu près du sacré qui exige une offrande ou un sacrifice de la part de qui veut y pénétrer. La difficulté d'obtenir une permission de visite du sanctuaire (refus, incertitude et délais d'attente) met en évidence le caractère hétérotopique du sanctuaire; une condition qui m'a astreint à la position de celui qui doit faire ses preuves pour être accepté dans l'enceinte privée, m'amenant à revêtir certains costumes, dont celui de l'espion, du chasseur, de l'apprenti et de l'initié. Par contre, si le sanctuaire se rapproche du temple, c'est plutôt dans la façon dont il est gardé. Le sanctuaire de chimpanzés de Fauna ne donne pas dans le type de conservation qui fait du culte de la nature son *modus operandi*; plutôt, il s'acharne à vouloir laisser parler le naturel.

## SECTION 5

### Conclusion : devenir-ensemble

Au départ, il y avait le désir de raconter, à la manière d'Haraway, une histoire de co-habitation et de co-évolution interespèces, d'exposer un exemple de nature-culture qui m'apparaissait comme teinté de merveilleux. À travers la brume, toutefois, j'ai découvert plus que ce à quoi je m'attendais, tandis que les structures du sanctuaire se précisaient devant mes yeux. J'ai pu observer un espace complexe, hybride, une hétérotopie à la limite de la crise et de la déviance qui m'a renvoyé ma propre image, réfractée par un miroir qui était « à la fois utopie et illusion » (Foucault, Dits et écrits 1575). Contraint à errer en périphérie de cet éden improbable et presque invisible, presque inaccessible, je me suis senti tantôt chasseur-collectionneur, tantôt voyeur. Au bout du compte, mes repères ont été changés et les frontières se sont brouillées entre l'utopie rêvée et l'hétérotopie découverte. Le miroir m'a renvoyé l'image déformée d'un primate. J'ai cherché le regard de l'autre, mais il s'est détourné, hors-champs. Agamben murmurait alors à mon oreille : « quel est l'homme, s'il est toujours le lieu – et, en même temps, le résultat – de divisions et de césures incessantes? » (Agamben 16). Après qu'Adam ait nommé les bêtes, Linné les a placées dans des catégories. L'humain, sous cet angle, est devenu une sous-division d'*homo*, prenant ainsi sa place parmi ses *menniskans cousiner* (« cousins primates ») (Agamben 41). Si, aujourd'hui, il est plus aisé d'observer son reflet dans le miroir décrit par Agamben et d'y reconnaître un primate, un processus que l'auteur appelle « la machine optique de Linné » (46), c'est pour mieux s'en démarquer car « qui fait l'homme fait le singe » (Agamben 27). Pourtant, le raisonnement inverse est

généralement proscrit : parce que le singe ne fait pas l'homme, il a été la cible de traitements inhumains et s'est retrouvé confiné dans des espaces de mort construits pour son exploitation.

Dans son livre de 2003, intitulé *The Companion Species Manifesto : Dogs, People and Significant Otherness*, Haraway explore la question du respect. La clé d'une relation interespèces respectueuse et polie réside, selon elle, dans l'acceptation du fait que l'on ne peut pas connaître l'autre, ni même se connaître soi-même. Ainsi, si « nous ne faisons pas qu'un, il nous faut, pour vivre, arriver à être ensemble » (50).<sup>32</sup> Il nous faut évoluer côte à côte dans des espaces partagés dont les frontières ne sont pas exclusivement limitées par des barrières et des barbelés. Haraway propose de s'interroger sur la nature de ce qui émerge des interactions et des existences communes de l'humain et de l'animal (50). Appliquée au sanctuaire, cette proposition amène à se demander ce qui résulte de la rencontre d'*umwelts* différents. Dans le présent mémoire, cette ligne de pensée a permis de dissocier le sanctuaire de Fauna d'un éden idéalisé et bienheureux. Anti-zoo, anti-laboratoire, il s'est enfin imposé comme un espace réel (et donc imparfait) dans l'enceinte duquel deux espèces de primates se sont rencontrées, toutes deux captives et empreintes des traces indélébiles des anciennes dynamiques de pouvoir. Le sanctuaire de Fauna est le lieu qui, à chaque jour, permet à cette rencontre délicate de fleurir dans le plus grand respect possible, et ce, malgré les circonstances atténuantes entourant les entrecroisements du passé. Westoll résume bien la nature conflictuelle du sanctuaire en avançant qu'il « n'est pas parfait » et qu'il y a en ceci « une leçon importante à retenir à propos du lieu. » Toutefois, ajoute-t-il, « il constitue une alternative préférable à bien

---

<sup>32</sup> Haraway. « We are not one, and being depends on getting on together. » (Trad.

d'autres » (110).<sup>33</sup>

Le sanctuaire de Fauna, j'en ai fait la preuve, représente bel et bien un modèle rare d'architecture; un exemple idéal d'équilibre, de respect interespèces dans l'espace. Après avoir passé en revue l'ensemble de son organisation spatiale et les mécanismes qui régissent son altérité, il est devenu évident que son design n'est pas anthropocentrique. S'articulant autour de deux espèces de primates, il m'apparaît plutôt comme « primatocentrique ». Bien sûr, les chimpanzés du sanctuaire ne sont pas les seuls animaux architectes. Plusieurs espèces savent, de façon innée, se mettre à l'abri dans des tanières, des nids ou des barrages de leur confection. Cependant, le cas du sanctuaire méritait d'être étudié d'un point de vue architectural, puisque, comme je l'ai démontré, il met en scène une architecture issue d'une collaboration interespèces de haut niveau; un phénomène inusité au Canada dans le domaine de l'architecture et du design. Pour cette raison, il se devait absolument d'être approfondi et défini dans ses moindres détails, d'être déconstruit puis reconstruit. Marginal, complexe et visuellement intéressant, il prend la forme d'une responsabilité aguerrie. Il assume et absorbe les effets négatifs de l'observation humaine sur les chimpanzés dans son architecture, puis, les contrecarre à travers un design évolutif. Le sanctuaire, également un espace moral et éthique, renseigne sur un fait d'importance : son aspect formel se fait l'incarnation de la subversion d'un espace humaniste qui s'articule autour du bien-être animal. Ici, sans l'ombre d'un doute, l'humain laisse à l'animal la place qui lui revient dans le réseau planétaire. Au sanctuaire,

---

Jean-Philippe McGurrin).

<sup>33</sup> Westoll. « Fauna is not perfect; this is an important lesson to learn about the place. But it's certainly a whole lot better than the alternatives. » (Trad. Jean-Philippe McGurrin).

tel qu'il en a été question, le laboratoire et le zoo se combinent pour devenir quelque chose de nouveau. Les espaces de mort y sont sublimés, refondus en un espace de vie, un espace « humain » conçu avec l'animal en tête et pour l'animal.

Afin de dégager une définition architecturale du sanctuaire de Fauna, j'ai avancé qu'il était, d'abord et avant tout, un lieu hybride, un lieu autre. Que j'aie choisi de parler d'un sanctuaire de chimpanzés, plutôt que de celui réservé à toute autre espèce, n'est pas un hasard. L'élément de proximité génétique entre deux espèces de primates laissait présager une exploration des plus prometteuses. Le sujet s'est révélé comme étant extrêmement riche parce qu'il s'est fait éloquent sur notre identité en tant qu'animaux humains, développant, à part égale, un discours simultané sur l'individualité de ces autres que sont les animaux non-humains et illustrant un partage efficace de l'espace moral entre deux espèces. Le Mahatma Gandhi (1869-1948), de son vrai nom Mohandas Karamchand Gandhi, homme politique et grand philosophe indien, est à l'origine du proverbe qui veut que l'on puisse juger du degré de civilisation d'un peuple par la façon dont les animaux y sont traités. Observer le sanctuaire de Fauna en ce sens permet effectivement d'envisager une lueur d'espoir pour le futur. Cependant, même s'il constitue un espace fondamentalement positif, un exemple de cohabitation à émuler, il faut espérer sa disparition éventuelle. Le jour où le sanctuaire n'aura plus aucune raison d'être, il pourra alors mourir en paix avec le dernier des chimpanzés de laboratoire retraité. Westoll écrit d'ailleurs qu'au moment venu, Gloria Grow souhaiterait réaménager le site en un musée ou un jardin dédié à la mémoire des animaux de laboratoire exploités (222).

Dans le désir authentique de rendre visible ce lieu au design unique que peu de gens auront la chance de visiter, j'ai tracé les lignes d'un plan détaillé et inédit. Au bout

du compte, j’aurai dissipé un peu de la brume épaisse qui s’accrochait à ses murs, à ses passerelles, à ses panneaux de verre et à ses miroirs. L’importance grandissante et indéniable d’un lieu tel que le Sanctuaire de chimpanzés de la Fondation Fauna, dans l’avenir de nos relations interespèces à travers l’espace, s’est ainsi vue réaffirmée grâce à l’analyse quasi biologique de sa composition et au dévoilement subséquent de son identité architecturale. Il brille désormais en tant qu’une architecture primatocentrique dont le mécanisme principal est de se nourrir d’espaces de mort pour les transformer, dans un processus digestif, en espaces de vie par le biais d’une subversion-miroir de leurs aménagements. Au sanctuaire, le renversement physique des architectures propres au zoo et au laboratoire est effectué dans le but d’arriver à cicatriser les plaies d’une animalité volée. La guérison y est indéniable.

Dans *When Species Meet*, le *becoming with* (« devenir-ensemble ») parle du lien qui nous unit les uns aux autres, toutes espèces confondues. Haraway, comme dernières paroles de sagesse, y prêche l’urgence de tendre la main : « Pour être unis, » déclare-t-elle, « il faut encore et toujours grandir avec plusieurs » (4).<sup>34</sup> Mon exploration du sanctuaire aura su, je l’espère, se faire le chantre d’une telle alliance. Si elle a pu faire briller la cause des chimpanzés de Fauna, mon objectif aura été accompli. D’égal à égal, je remercie Binky, Chance, Sue Ellen, Jethro, Pepper, Regis, Petra, Rachel, Toby, Yoko, Maya et Spock d’avoir permis ce devenir-ensemble merveilleux. Je leur souhaite une bonne et heureuse retraite sous le soleil de Carignan.

---

<sup>34</sup> Haraway. « To be one is always to become with many. » (Trad. Jean-Philippe McGurrin).

## BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*. Paris : Payot & Rivages, 2002. Imprimé.
- Anderson, Kay. « Culture and Nature at the Adelaide Zoo : At the Frontiers of Human Geography. » *Transactions of the Institute of British Geographers* 20.3 (1995) : 275-294. *JSTOR*. Web. 4 nov. 2012.
- Baker, Steve. *The Postmodern Animal*. Londres : Reaktion Books, 2000. Imprimé.
- Baratay, Éric et Élisabeth H.-Fugier. *Zoos : histoire des jardins zoologiques en Occident, XVIe-XXe siècle*. Paris : La Découverte, 1998. Imprimé.
- Ben-Ari, Elia T. « What's New at the Zoo. » *BioScience* 51.3 (2001) : 172-177. *JSTOR*. Web. 11 déc. 2012.
- Bradshaw, Gay A., Theodora Capaldo, et al. « Building an Inner Sanctuary : Complex PTSD in Chimpanzees. » *Journal of Trauma & Dissociation* 9.1 (2008) : 9-34. *Tandfonline*. Web. 11 déc. 2012.
- Celli, Maura L., Masaki Tomonaga, et al. « Tool Use Task as Environmental Enrichment for Captive Chimpanzees. » *Applied Animal Behaviour Science* 81.2 (2003) : 171-182. *ScienceDirect*. Web. 12 déc. 2012.
- Coombes, Annie E. « Museums and the Formation of National and Cultural Identities. » *Grasping the World : The Idea of the Museum*. Éd. Donald Preziosi et Claire Farago. Burlington, Vermont : Ashgate Publications, 2004. Imprimé.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie*. 2<sup>ème</sup> éd. Paris : Éditions de minuit, 2004.
- Donelle, Derek. Entrevue personnelle. 15 août 2011.
- . « Re : Plans and Drawings. » Message à l'auteur. 7 novembre 2011. Courriel.
- . « Re : Information Request. » Message à l'auteur. 17 avril 2012. Courriel.
- . « Re : Nesting. » Message à l'auteur. 19 avril 2012. Courriel.
- . « Re : Aerial View. » Message à l'auteur. 10 mai 2012.

Courriel.

---. « Re : Building Footprint. » Message à l'auteur. 16 mai 2012.  
Courriel.

Foucault, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988*. Éd. Daniel Defert et al. Vol. 4. Paris :  
Gallimard, 1994. Imprimé.

---. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975. Imprimé.

Fouts, Roger et Stephen Tukul Mills. *L'école des chimpanzés ; ce qu'ils nous apprennent  
sur l'Homme*. Paris : J'ai lu, 2000. Imprimé.

Fox, Michael Allen et Lesley McLean. « Animals in Moral Space. » *Animal Subjects: An  
Ethical Reader in a Posthuman World*. Éd. Jodey Castricano. Waterloo, ON :  
Wilfrid Laurier University Press, 2008. Imprimé.

Goodall, Jane et Dale Peterson. *Visions of Caliban : On Chimpanzees and People*.  
Athens : University of Georgia Press, 2000. Imprimé.

Haraway, Donna J. *The Companion Species Manifesto : Dogs, People, and Significant  
Otherness*. Chicago : University of Chicago, 2003. Imprimé.

---. « Teddy Bear Patriarchy : Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-  
1936. » 1984. *The Haraway Reader*. Éd. Haraway. Londres et New York :  
Routledge, 2004. 151-198. Imprimé.

---. *When Species Meet*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008. Imprimé.

Heathcote, Edwin. « Rocking the Foundations of Hospital Architecture. » *British Medical  
Journal* 342 (19 mars 2011) : 660. Imprimé.

Jencks, Charles. *Modern Movements in Architecture*. Harmondsworth : Penguin Books,  
1973. Imprimé.

Jencks, Charles et Karl Kropf. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*.  
Chichester : Academy Editions, 1997. Imprimé.

Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel : leçons sur La phénoménologie de  
l'esprit, professées de 1933 à 1939 à l'École des hautes-études*. Paris : Gallimard,  
1947. Imprimé.

Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

Lestel, Dominique. Préface. *Milieu animal et milieu humain*. Par Jakob von Uexküll.  
Paris : Payot et Rivages, 2010. 7-23. Imprimé.

- Lipsky, Florence et Pascal Rollet. *Les 101 mots de l'architecture : à l'usage de tous*. Paris : Archibooks, 2009. Imprimé.
- Ministre de la santé. « Lignes directrices en matière de biosécurité en laboratoire. » *Direction générale de la santé de la population et de la santé publique*. Web. 11 octobre 2012.
- Morris, Desmond. *Animal Days*. London : J. Cape, 1979. Imprimé.
- . *Biologie de l'art*. Paris : Stock, 1962. Imprimé.
- Peterson, Dale. *Jane Goodall : The Woman who Redefined Man*. Boston : Houghton Mifflin, 2006. Imprimé.
- Régie régionale de la santé et des services sociaux de la Montérégie. *Avis de santé publique concernant la garde en captivité de chimpanzés porteurs de virus transmissibles par le sang à la Fondation Fauna de Carignan*. Longueuil : Régie régionale de la santé et des services sociaux Montérégie, 1999. Imprimé.
- Sabloff, Annabelle. « Manufacturing the Natural Order ». *Reordering the Natural World : Humans and Animals in the City*. Toronto : University of Toronto Press, 2001. Imprimé.
- Sanz, Crickette, et al. « Distinguishing Between the Nests of Sympatric Chimpanzees and Gorillas. » *Journal of Applied Ecology* 44.2 (2007) : 263-272. *JSTOR*. Web. 11 déc. 2012.
- Uexküll, Jako von. *Milieu animal et milieu humain*. Paris : Payot et Rivages, 2010. Imprimé.
- . *Mondes animaux et monde humain ; suivi de Théorie de la signification*. Paris : Pocket, 1965. Imprimé.
- Videan, Elaine N. « Bed-Building In Captive Chimpanzees (Pan Troglodytes): The Importance Of Early Rearing. » *American Journal Of Primatology* 68.7 (2006) : 745-751. *Academic Search Complete*. Web. 11 déc. 2012.
- Westoll, Andrew. *The Chimps of Fauna Sanctuary*. Toronto : HarperCollins, 2011. Imprimé.

## APPENDICE A

### Synthèse des recommandations

Pour en faciliter la consultation, les 17 recommandations formulées par la DSPPÉ de la Montérégie aux administrateurs de la Fondation Fauna sont reprises ci-dessous.

1. Que les administrateurs désignent une personne ayant comme responsabilité la santé des personnes et la sécurité du sanctuaire.
2. Que les administrateurs rédigent et mettent à la disposition du personnel en contact direct avec les chimpanzés les protocoles nécessaires au déroulement sécuritaire des activités du sanctuaire.
3. Que les personnes qui entrent sur les terrains de la Fondation soient classées en trois groupes cibles en fonction de leur proximité physique avec les chimpanzés et des mesures préventives applicables.
4. Que l'accès à l'intérieur du sanctuaire soit interdit aux personnes de moins de 16 ans, aux femmes enceintes, aux personnes immunosupprimées et aux personnes malades.
5. Que les administrateurs appliquent les exigences physiques et opérationnelles compatibles avec un niveau de biosécurité 2 modifié à l'intérieur du sanctuaire abritant les chimpanzés.
6. Que les administrateurs mettent à la disposition des personnes du groupe A un protocole précisant les mesures à prendre pour minimiser les risques de transmission des virus transmissibles par le sang et des zoonoses.
7. Que les administrateurs informent les personnes du groupe A des immunisations et des épreuves de dépistage recommandées.
8. Que les administrateurs vérifient l'intégrité et la solidité des installations de confinement des chimpanzés et l'adoption de comportements permettant de minimiser les risques de traumatismes.
9. Que les administrateurs installent des mesures de protection passives adéquates permettant de protéger en tout temps les personnes du groupe B.
10. Que les administrateurs demandent à toutes les personnes qui entrent dans le sanctuaire de signer le registre de présence quotidien.
12. Que les administrateurs préparent un protocole postexposition accidentelle adapté à

leur milieu (en anglais si souhaité). Ils doivent également prévoir des séances de formation adéquate pour toute personne faisant partie du groupe A.

13. Que les administrateurs appliquent une politique de disposition des déchets biomédicaux dans le respect de la réglementation en vigueur.
14. Que les administrateurs rédigent un protocole précisant les méthodes permettant le transport sécuritaire des chimpanzés à l'extérieur du sanctuaire.
15. Que les administrateurs précisent les procédures à suivre en cas d'évasion d'un chimpanzé du sanctuaire.
16. Que les administrateurs établissent une entente avec un vétérinaire consultant expérimenté dans les soins à donner à des chimpanzés inoculés par des agents pathogènes comme le VIH.
17. Que les administrateurs définissent les règles qui président à l'euthanasie des animaux malades et à la déclaration des maladies aux autorités compétentes.

**Source** : Régie régionale de la santé et des services sociaux de la Montérégie. *Avis de santé publique concernant la garde en captivité de chimpanzés porteurs de virus transmissibles par le sang à la Fondation Fauna de Carignan*, 1999. 47-48. Imprimé.

## APPENDICE B

### **Recommandation 5**

Que les administrateurs appliquent les exigences physiques et opérationnelles compatibles avec un niveau de biosécurité 2 modifié à l'intérieur du sanctuaire abritant les chimpanzés.

L'application des exigences physiques et opérationnelles compatibles avec un niveau de biosécurité 2 modifié permet une protection adéquate du personnel en contact direct avec les chimpanzés et leur environnement.

Cette recommandation requiert les aménagements physiques suivants :

1. Que les portes menant à l'intérieur se referment automatiquement.
2. Qu'une toilette avec lavabo soit installée près de l'entrée principale.
3. Qu'un vestiaire avec deux séries distinctes de crochets permettant de suspendre, d'une part, les vêtements extérieurs (manteaux) et, d'autre part, les vêtements protecteurs (survêtement) se trouve à l'entrée du bâtiment.
4. Qu'un système de lavage pour les yeux soit facilement accessible (en cas d'éclaboussures) et préférablement situé près de l'entrée principale.
5. Que des panneaux indicateurs de risque biologique (nomenclature internationale) soient apposés visiblement aux différentes entrées du sanctuaire. Sur ces panneaux doivent figurer le nom des agents pathogènes, les coordonnées de la personne à rejoindre en cas d'exposition accidentelle ou d'incident, et les restrictions qui s'appliquent à l'accès au bâtiment.

Tel que souligné au chapitre 5, la présence sur place d'un autoclave n'est pas nécessaire dans la mesure où la Fondation fait affaire avec un service de collecte des déchets biomédicaux reconnu. De même, la ventilation actuelle du sanctuaire n'a pas à être modifiée pour se conformer à ce qui est exigé d'un laboratoire de niveau de biosécurité 2.

**Source** : Régie régionale de la santé et des services sociaux de la Montérégie. *Avis de santé publique concernant la garde en captivité de chimpanzés porteurs de virus transmissibles par le sang à la Fondation Fauna de Carignan*, 1999. 38-39. Imprimé.

## APPENDICE C

### **Recommandation 3**

Que les personnes qui entrent sur les terrains de la Fondation soient classées en trois groupes cibles en fonction de leur proximité physique avec les chimpanzés et des mesures préventives applicables.

Les trois groupes cibles sont :

**Groupe A** : Le personnel soignant et responsable de l'entretien et les chercheurs à long terme qui entrent en contact direct avec les chimpanzés ou leur environnement.

**Groupe B** : Les observateurs ayant un intérêt professionnel ou scientifique à avoir un contact visuel rapproché avec les chimpanzés.

**Groupe C** : Toute autre personne qui a un contact visuel éloigné avec les chimpanzés et ne fait pas partie des groupes précédents.

Les personnes qui, de façon exceptionnelle, doivent accéder à l'intérieur du bâtiment dans le cadre de leur travail (travailleur de la construction, livreur) sans qu'on exige d'eux l'ensemble des mesures applicables au groupe A font l'objet de mesures d'exception.

Le passage d'une personne d'une catégorie à moindre risque vers une catégorie à risque plus élevé doit être justifié et la personne ainsi concernée doit se soumettre aux exigences de la nouvelle catégorie à plus haut risque.

**Source** : Régie régionale de la santé et des services sociaux de la Montérégie. *Avis de santé publique concernant la garde en captivité de chimpanzés porteurs de virus transmissibles par le sang à la Fondation Fauna de Carignan*, 1999. 35-36. Imprimé.

## FIGURES



**Figure 1** *Fauna Lab Cage*  
Jo-Anne McArthur  
2011  
Photographie  
Source : Web. <http://www.montrealdogblog.com/9409/pepper/>  
Consultée le 10 novembre 2012



**Figure 2** *Fauna's New Signs*  
Fondation Fauna  
Date inconnue  
Photographie  
Source : Web. <http://faunafoundation.blogspot.ca>  
Consultée le 10 novembre 2012



**Figure 3**     *Skywalk*  
Jo-Anne McArthur  
Date inconnue  
Photographie  
Source : Web. <http://faunachimps.tumblr.com/>  
Consultée le 10 novembre 2012



**Figure 4** *Mezzanine, Skywalk Extension*  
Fondation Fauna  
Octobre 2010  
Photographie  
Source : Web. <http://faunafoundation.blogspot.ca>  
Consultée le 10 novembre 2012



**Figure 5** *Binky; 8 ans dans un laboratoire de recherche*  
Frank Noelker  
Date inconnue  
Carte de souhaits  
Source : Cadeau de la Fondation à Jean-Philippe McGurrin.



**Figure 6**     *Pepper's Bed in Tunnel*  
Kim Belley  
Octobre 2006  
Photographie  
Source : Web. <http://faunafoundation.blogspot.ca>  
Consultée le 10 novembre 2012



**Figure 7** 47 ° 00'23.67" Nord, 120°32'32.11" Ouest; élévation 489m  
Google Earth  
Septembre 2011  
Image satellite  
Source : Web. <http://www.google.com/earth>  
Consultée le 1<sup>er</sup> novembre 2011



**Figure 8** *Photographie du sanctuaire de la Fondation Fauna à Carignan*  
Photographe inconnu  
1999  
Photographie  
Source : Régie régionale de la santé et des services sociaux de la  
Montérégie. *Avis de santé publique concernant la garde en*  
*captivité des chimpanzés porteurs de virus transmissibles par le*  
*sang à la Fondation Fauna de Carignan.* Longueuil : Régie  
régionale de la santé et des services sociaux Montérégie, 1999. Annexe 2.



**Figure 9** *La caméra comme un fusil : première visite*  
Jean-Philippe McGurrian  
Mars 2011  
Photographie

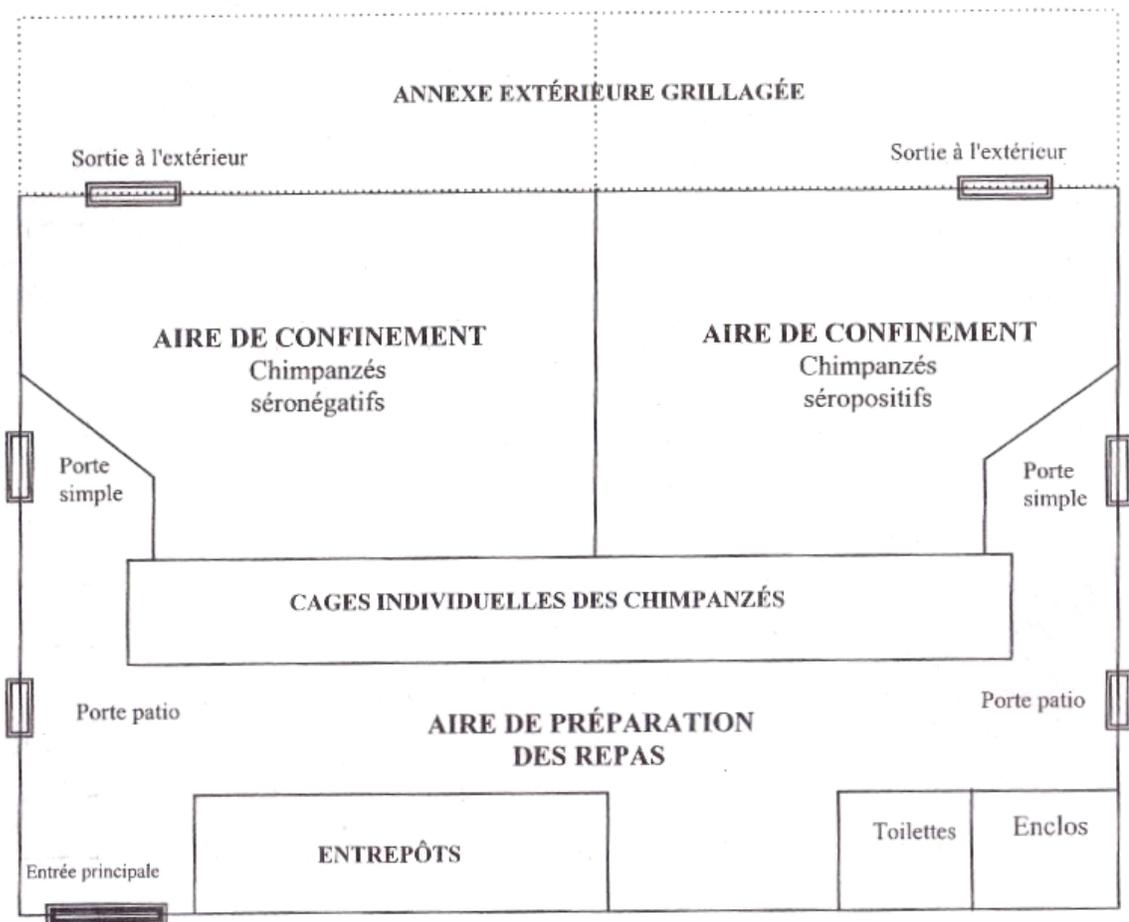


**Figure 10** *Zoom sur le sanctuaire depuis l'autoroute*  
Jean-Philippe McGurrin  
Mars 2011  
Photographie



**Figure 11** *LEMSIP Cages*  
Photographe inconnu  
Date inconnue  
Photographie  
Source : Web. <http://www.primaterescue.org>  
Consultée le 10 novembre 2012

Annexe 2 - Schéma du sanctuaire de la Fondation Fauna à Carignan



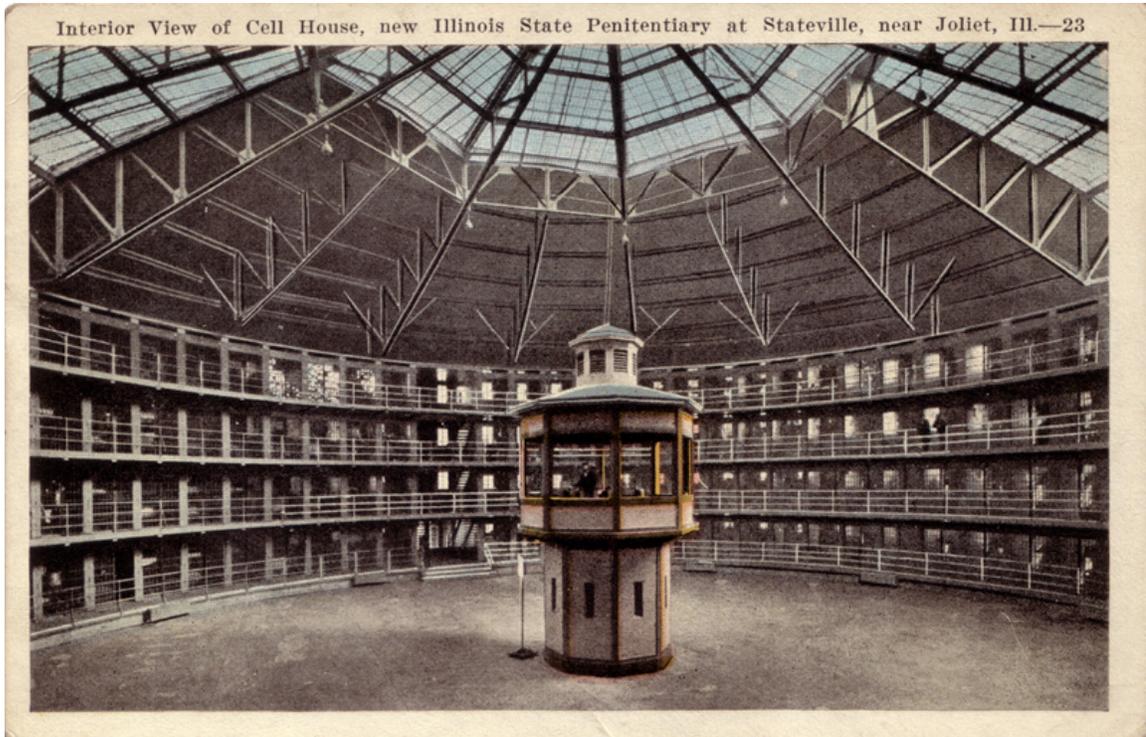
**Figure 12** Schéma du sanctuaire de la Fondation Fauna à Carignan

Dessinateur inconnu

1999

Schéma

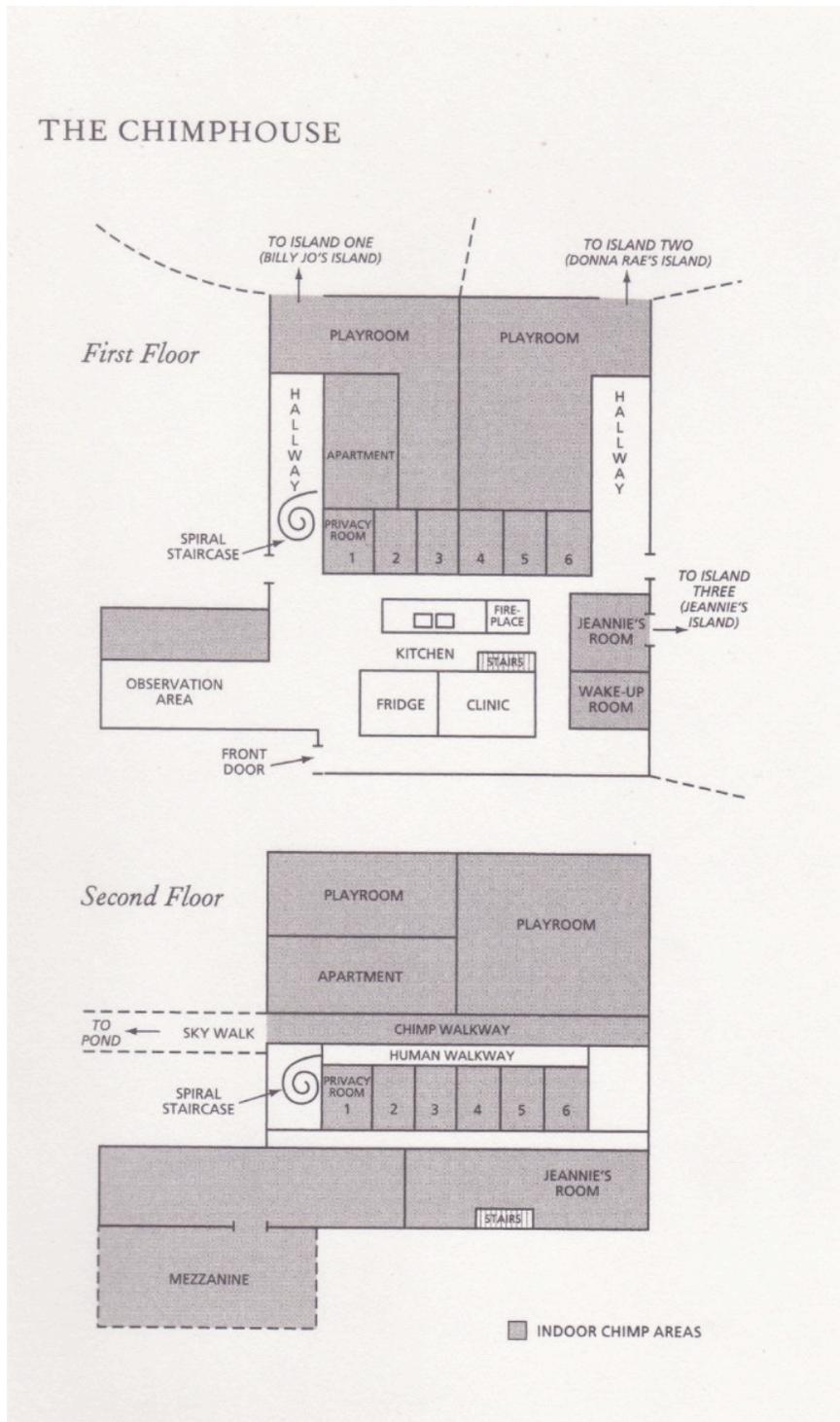
Source : Régie régionale de la santé et des services sociaux de la Montérégie. *Avis de santé publique concernant la garde en captivité des chimpanzés porteurs de virus transmissibles par le sang à la Fondation Fauna de Carignan*. Longueuil : Régie régionale de la santé et des services sociaux Montérégie, 1999. Annexe 2.



**Figure 13** *Interior View of Cell House, new Illinois State Penitentiary at Stateville, Near Joliet, Ill*  
Photographe inconnu  
Date inconnue  
Carte postale  
Source : Web. <http://www.hks.harvard.edu/sdn/sdnimages/>  
Consultée le 22 septembre 2012



**Figure 14** *Toby Enjoying the View!! Toby observe le paysage!*  
Fondation Fauna  
Octobre 2009  
Photographie  
Source : Web. <http://faunafoundation.blogspot.ca>  
Consultée le 10 novembre 2012



**Figure 15** *The Chimphouse*  
 Mapping Specialists Ltd  
 2011  
 Plan

Source : Westoll, Andrew. *The Chimps of Fauna Sanctuary*. Toronto : HarperCollins, 2011.



**Figure 16**

*Rachel; 11 ans en laboratoire de recherche*

Frank Noelker

2002

Photographie

Source : Cadeau de la Fondation à Jean-Philippe McGurrin.

## Vue aérienne du sanctuaire, 2011.

- : Tunnels grillagés
- : Ajouts au bâtiment principal
- : Iles (délimitées par tunnels et douves)
- : Structures de jeux



**Figure 17** *Fondation québécoise Fauna; plan des aménagements dessinés*  
Jean-Philippe McGurrin  
Mars 2012  
Image composite  
Source : Web. <http://www.google.com/earth>  
Consultée le 1<sup>er</sup> novembre 2011



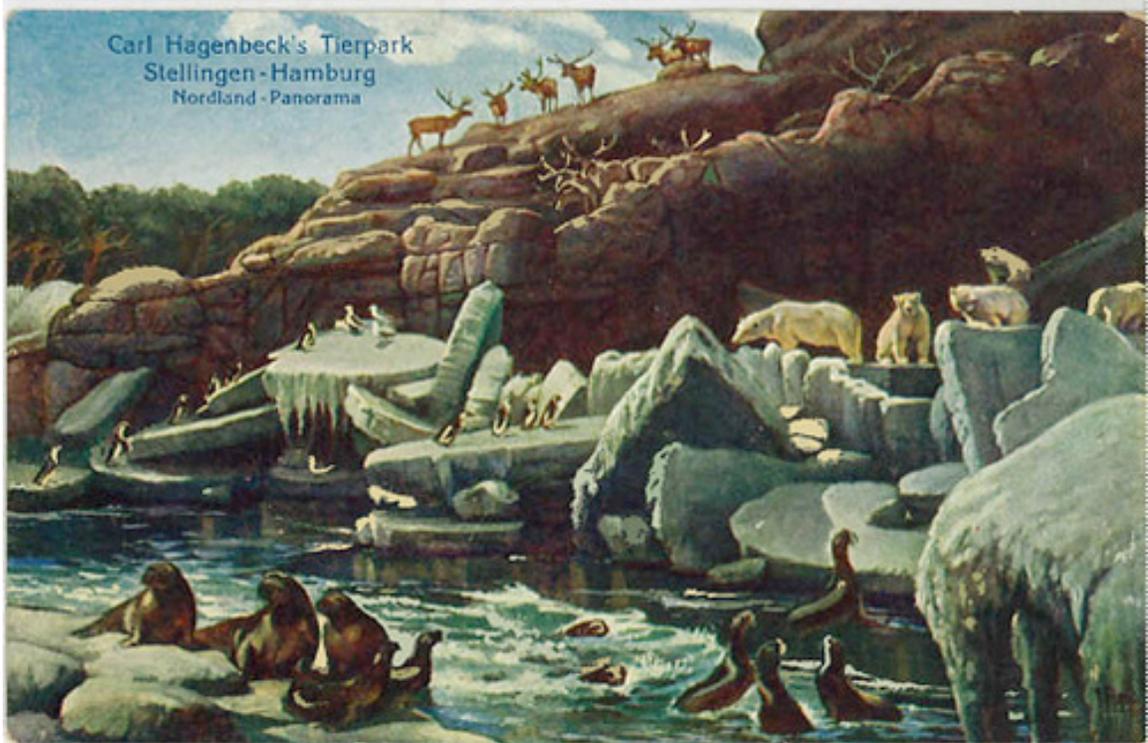
**Figure 18** *Fondation québécoise Fauna; plan des aménagements dessinés avec corrections*  
Derek Donelle  
Avril 2012  
Image composite  
Source : « Re : Aerial View. » *Message à l'auteur*. 10 mai 2012.  
Courriel.



**Figure 19**    *Fondation québécoise Fauna*  
Google Earth  
Mars 2010  
Image satellite  
Source : Web. <http://www.google.com/earth>  
Consultée le 1<sup>er</sup> novembre 2011



**Figure 20** *Gorilla Diorama*  
William R Leigh  
Date inconnue  
Photographie  
Source : Web. <http://www-v1.amnh.org/news/tag/diorama/>  
Consultée le 5 mars 2011



**Figure 21** *Carl Hagenbeck's Tierpark, Stellingen – Hamburg; Nordland - Panorama*  
Artiste inconnu  
Date inconnue  
Carte postale  
Source: Web. <http://www.ak-ansichtskarten.de/ak/89>  
Consultée le 11 novembre 2012



**Figure 22** *Bear Pit at Eastham Country Park, Merseyside*  
Matt Cox  
2006  
Photographie  
Source : [http://en.wikipedia.org/wiki/File: Bear\\_Pit\\_at\\_Eastham\\_Country\\_Park.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File: Bear_Pit_at_Eastham_Country_Park.jpg)  
Consultée le 11 novembre 2012



**Figure 23** *Pepper*  
Fondation Fauna  
Date inconnue  
Photographie  
Source : Web. <http://faunafoundation.blogspot.ca>  
Consultée le 3 novembre 2011



**Figure 24** *Monkey Mound, Overton Park, Memphis Tenn.*  
Artiste inconnu  
1954  
Carte postale  
Source : <http://circusnospin.blogspot.ca>  
Consultée le 11 novembre 2012



**Figure 25** *One of the two polar bears at the Pittsburgh Zoo checks out the zoo staff as they take pictures through an observation window at the exhibit.*  
Robin Rombach  
November 2006  
Photographie  
Source : Web. <http://www.post-gazette.com/stories/>  
Consultée le 11 novembre 2012



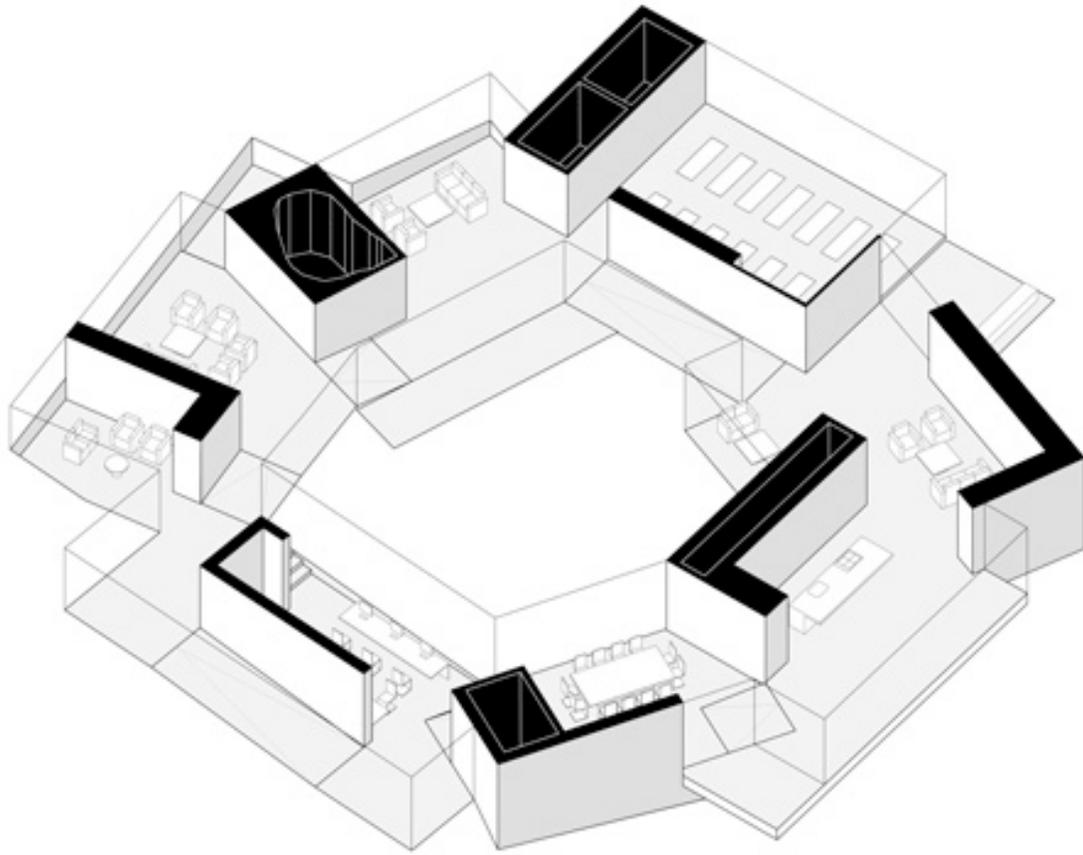
**Figure 26** *Maggie's Centre - Wooded Site*  
Artiste inconnu  
Date inconnue  
Image composite  
Source : <http://www.archello.com/en/project/maggie>  
Consultée le 5 novembre 2011



**Figure 27** *Maggie's Centre, Gartnavel, Glasgow ; OMA*  
Philippe Ruault  
Date inconnue  
Photographie  
Source : Web. <http://www.bustler.net/index.php/article/2012>  
Consultée le 11 novembre 2012



**Figure 28** *Dans la mezzanine, des lits dignes d'une princesse pour Pepper et Sue Ellen*  
Fondation Fauna  
Janvier 2011  
Photographie  
Source : Web. <http://faunafoundation.blogspot.ca>  
Consultée le 11 octobre 2011



**Figure 29** *Maggie's Centre Interlocking Courtyards*  
OMA  
Date inconnue  
Plan  
Source : Web. <http://www.archello.com/en/project/maggie>  
Consultée le 14 novembre 2012



**Figure 30** *Billy Jo; 14 ans dans un laboratoire de recherche*  
Frank Noelker  
Date inconnue  
Carte de souhaits  
Source : Cadeau de la Fondation Fauna à Jean-Philippe McGurrin



**Figure 31** *Binky; 8 ans dans un laboratoire de recherche*  
Frank Noelker  
Date inconnue  
Carte de souhaits  
Source : Cadeau de la Fondation Fauna à Jean-Philippe McGurrin



**Figure 32** *Regis; 9 ans dans un laboratoire de recherche*  
Frank Noelker  
Date inconnue  
Carte de souhaits  
Source : Cadeau de la Fondation Fauna à Jean-Philippe McGurrin



**Figure 33** *Congo the Chimpanzee Painting at London Zoo*  
Desmond Morris  
1957  
Photographie  
Source : <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/>  
Consultée le octobre 21 2011



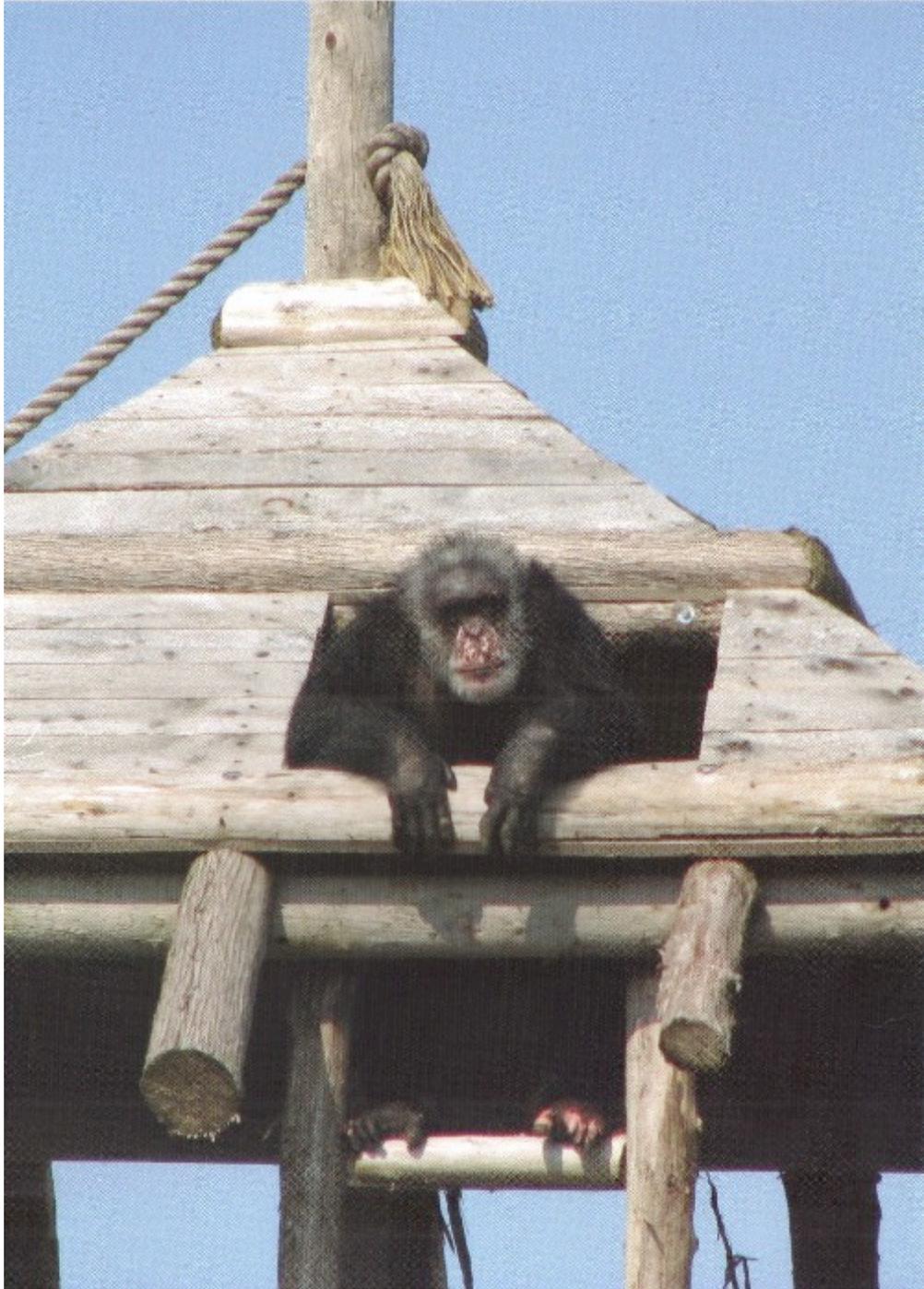
**Figure 34** *Journée sous la tente dans les aires de jeux*  
Isabelle Alarie  
Juillet 2011  
Photographie  
Source : Web. <http://faunafoundation.blogspot.ca>  
Consultée le 3 novembre 2011



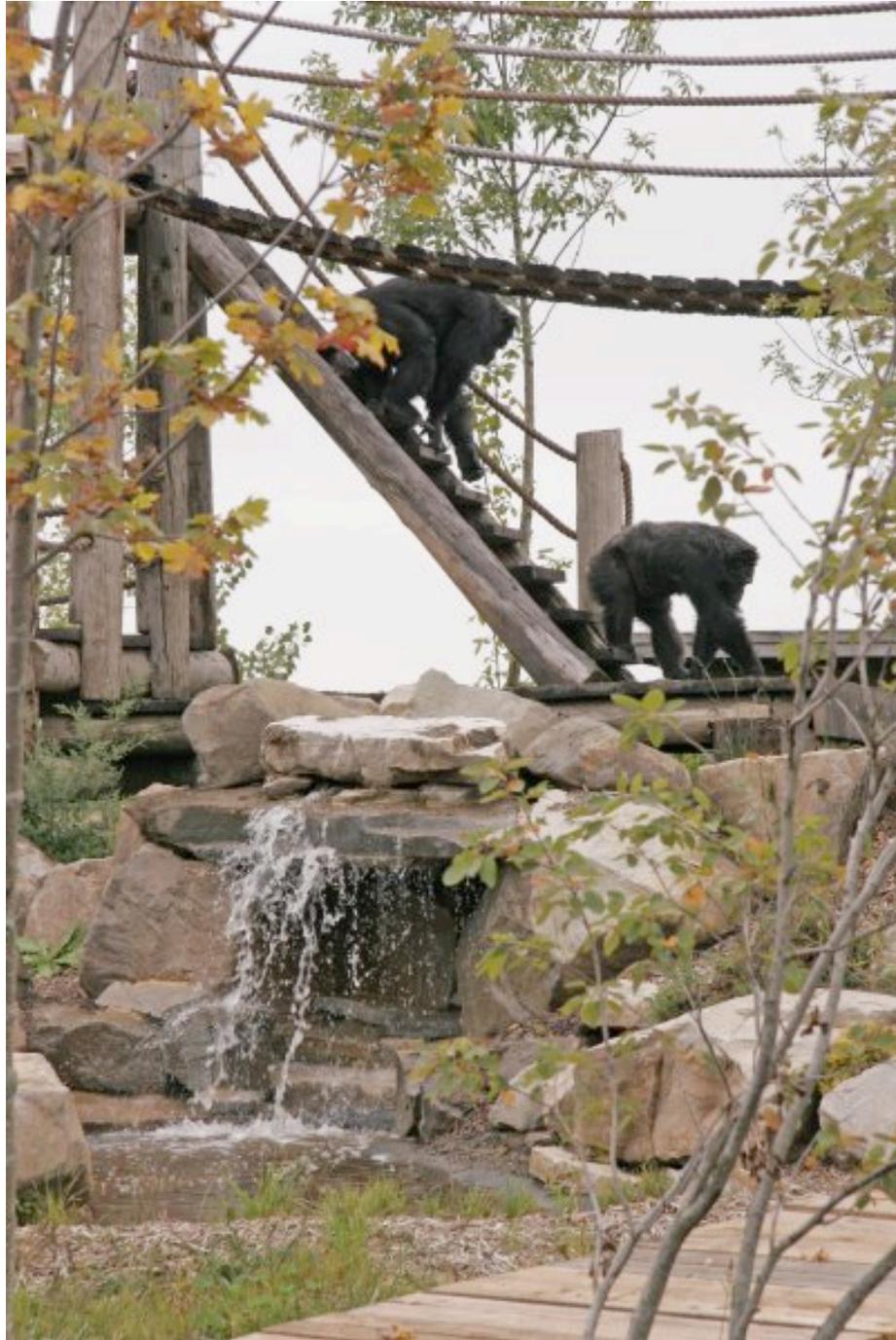
**Figure 35** *Gazebo for the Chimps in One of the Back Play Areas*  
Fondation Fauna  
Janvier 2011  
Photographie  
Source : Web. <http://faunafoundation.blogspot.ca>  
Consultée le 3 novembre 2011



**Figure 36** *Yoko Making His Bed / Yoko fait son lit*  
Fondation Fauna  
Juin 2011  
Photographie  
Source : Web. <http://faunafoundation.blogspot.ca>  
Consultée le 3 novembre 2011



**Figure 37** *Tom Looking Out of Structure*  
Frank Noelker  
Date inconnue  
Photographie  
Source : Cadeau de la Fondation Fauna à Jean-Philippe McGurrin



**Figure 38** *Sponsor photo*  
Fondation Fauna  
Date inconnue  
Photographie  
Source : Cadeau de la Fondation Fauna à Jean-Philippe McGurrian