

École Nationale Supérieure Louis Lumière

Arnaud Delrue

Féminin-masculin : photographier la différence

– Étude des pratiques photographiques liées à la remise en cause de la différence sexuelle –

.....MEMOIRE EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE FIN D'ETUDES DE L'ENSLLE

2005

Sous la direction de

Claire Bras

Professeur à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière

Membres du jury :

Claire Bras, Françoise Denoyelle, Pascal Martin, Franck Maindon

École Nationale Supérieure Louis Lumière

Arnaud Delrue

Féminin-masculin : photographier la différence

– Étude des pratiques photographiques liées à la remise en cause de la différence sexuelle –

...:MEMOIRE EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE FIN D'ETUDES DE L'ENSLI ...:

2005

Sous la direction de

Claire Bras

Professeur à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière

Membres du jury :

Claire Bras, Françoise Denoyelle, Pascal Martin, Franck Maindon

Résumé

Cette recherche a été initiée par une pratique personnelle de la photographie dans laquelle sont explorées les frontières entre le masculin et le féminin.

La photographie est apparue comme un outil puissant pour questionner, distordre, analyser les enjeux, ou proposer d'autres formulations de la différence des sexes et ainsi dialoguer avec les différents champs de réflexion des sciences humaines. Car penser cette différence interroge les relations entre nature et culture, corps et esprit, ou encore entre le particulier et l'universel.

Ainsi, il s'agit d'un parcours des différents lieux d'interrogation de la différence des sexes dans lequel est mis en perspective la manière dont la photographie et les sciences humaines peuvent se traverser et s'enrichir mutuellement.

Tout d'abord, une approche sociologique de la photographie permet de mettre en exergue grâce à la notion de genre, les normes dans lesquelles sont intriqués le masculin et le féminin. La parodie, l'ironie et le simulacre servent alors à développer un discours politique (notamment envers les minorités sexuelles) mais également à déceler les conséquences d'une utilisation massive de ce médium par les médias sur la construction de l'identité sexuelle.

Les limites d'un tel modèle qui sert finalement de « cache-sexe » en assimilant cette identité à une catégorie sociale, nous permettent d'envisager avec la psychanalyse une autre manière de subjectiver le sexe.

Les mêmes outils sont alors utilisés pour mettre à mal les archaïsmes d'une pensée qui cloisonne le féminin et le masculin à l'intérieur d'un « ordre sexuel » verrouillé par la théorie du phallus de Freud et son dérivé lacanien : le complexe d'Œdipe. La photographie permet néanmoins de s'en dégager par une tentative de représentation de la différence des sexes opérée par le truchement de l'informe qui formalise les fantasmes et des pulsions impliqués dans cette différenciation.

Une approche historique permet ensuite de relativiser toute conception de la différence sexuelle en révélant le caractère forcément subjectif de toute tentative d'appréhension. Ce qui permet de proposer une autre subjectivité qui est celle du post-humain dans laquelle la photographie, par la simulation et la métaphore, devient une véritable force de proposition éthique, sociale, et philosophique.

La photographie est ainsi prise dans les paradoxes d'une pensée qui produit la différence des sexes et qui est en même temps produite par cette différence. Elle agit comme le vecteur entre une individualité faite de fantasmes et de pulsions protéiformes, et un imaginaire social, culturel et symbolique, sans cesse à reformuler.

Abstract

This research reflects my personal technique, as a photographer, of exploring the boundaries between masculine and feminine. Photography is a powerful tool with which one can question, distort, and analyze what is at stake because of such boundaries; the photographer can offer distinct ways of expressing sexual difference through this medium, all the while creating an intellectual dialogue throughout the liberal arts and social sciences. Thinking about this difference entails a questioning of several relationships: between nature and culture, the body and the mind, or the individual and the universal.

Thus, my research is a review of the questions that can arise during an attempt to analyze the differences between the sexes. In this study, the manner in which photography and the social sciences can coincide and mutually enrich one another is put into perspective.

First of all, by using a sociological approach to photography, thanks to the concept of gender, one can underline the norms within which the masculine and the feminine are intertwined.

Parody, irony, and simulacra are thus used to develop a political discourse (most notably about sexual minorities), but also to identify the consequences of the widespread use of imagery by the media on the construction of sexual identity. The limits of such a model, which serves more or less as "sexual mask" by blurring sexual identity with social class, will allow us to consider another way of thinking about sex with psychoanalysis.

The same tools will then be used to denounce archaic notions which only serve to partition the feminine and the masculine within a "sexual order", an order which is under Freud's lock and key by the way of his theory of the fallus and its lacanian descendent: The Oedipus Complex.

Then, an historical approach allows to relativize any thought of the sexual difference by revealing the inevitably subjective character of any attempt of apprehension. Thus it is possible to propose another subjectivity with post-humanity where photography, using simulation and metaphor, becomes a true force of ethical, social and philosophical proposal.

Photography is thus taken in paradoxes of a thought which produces the difference between sexes and which is produced at the same time by this difference. It acts like the vector between an individuality made with phantasms and protean impulses, and a social, cultural and symbolic imaginary, unceasingly to reformulate.

Sommaire

<u>RÉSUMÉ</u>	3
<u>ABSTRACT</u>	4
<u>REMERCIEMENTS</u>	ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.
<u>SOMMAIRE</u>	5
<u>INTRODUCTION</u>	6
<u>MÉTTRE À L'ÉPREUVE LE GENRE</u>	10
<u>INTRODUCTION</u>	10
<u>BREFS RAPPELS THÉORIQUES</u>	12
<u>LE DANDY DADA</u>	14
<u>LES ARTISTES CAMP</u>	16
<u>PRODUIRE CONTRE L'INDUSTRIE</u>	29
<u>CONCLUSION</u>	40
<u>SUBJECTIVER LE SEXE</u>	42
<u>INTRODUCTION</u>	42
<u>DÉRANGER L'ORDRE SYMBOLIQUE</u>	44
<u>CACHEZ CE PHALLUS QUE JE NE SAURAI VOIR !</u>	45
<u>OH FAMILLE, OH DÉSESPOIR !</u>	52
<u>ILS SE MARIÈRENT ET EURENT BEAUCOUP D'ENFANTS</u>	57
<u>VERS UNE AUTRE SUBJECTIVATION DES SEXES</u>	63
<u>CINDY SHERMAN ET LA PULSATION INFORME DU DÉSIR</u>	64
<u>TRANSSEXUALITÉ</u>	70
<u>POUR UNE PERMÉABILITÉ DES SEXES</u>	75
<u>CONCLUSION</u>	78
<u>POST-HUMAIN : VERS UNE REDÉFINITION DES SEXES</u>	82
<u>INTRODUCTION</u>	82
<u>VERS UN AFFRANCHISSEMENT DES SEXES</u>	84
<u>VERS UN DÉSENCHANTEMENT DES SEXES</u>	89
<u>UTOPIES POST-HUMANISTES</u>	96
<u>CONCLUSION</u>	103
<u>CONCLUSION</u>	105
<u>PARTIE PRATIQUE</u>	109
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	111
<u>INDEX DES NOMS PROPRES</u>	117
<u>ANNEXES</u>	119

Introduction

« Il y si peu de différence entre un homme et une femme »¹

Samuel Beckett, 1951.

« La première chose qui frappe l'observateur distrait, c'est que les femmes ne sont pas comme les hommes. Elles sont le " sexe opposé " (mais pourquoi " opposé ", je n'en sais rien ; quel est le " sexe voisin " ?). Mais l'essentiel, c'est que les femmes ressemblent plus aux hommes qu'à n'importe quoi d'autre au monde. »²

Dorothy L. Sayers, 1946.



Arnaud delrue, *Sans Titre*, extrait de *Mélancolies*, 2004, tirage Epsilon contrecollé sur aluminium, 50 x 60 cm.

Une femme est une femme. Tout va bien alors. Sauf qu'à force de marteler les évidences, le trouble nous envahit. En même temps que l'on prononce la phrase, notre conviction s'effrite. L'intitulé du film de Godard sonne creux, comme ces slogans publicitaires dont la seule proclamation suffit pour qu'ils acquièrent une valeur de vérité. Ils connotent néanmoins l'urgence et la nécessité de cet arrangement des sexes, du cloisonnement, dont on prend soin de vérifier l'étanchéité, du féminin et du masculin.

Mais peut-on s'abstraire de propositions tautologiques pour définir ce qu'est un homme ou une femme ? La logique voudrait que l'on aille voir au plus près, que l'on interroge la science. Mais les signes apparemment évidents de l'anatomie ou de la physiologie se révèlent en définitive tout sauf évidents. Comme l'indique Freud, « il est indispensable de se rendre compte que les concepts de "masculin" et de "féminin", dont le contenu paraît si peu équivoque à l'opinion commune, font partie des notions les plus confuses

¹ Samuel Beckett, *Malone meurt* (1951), Minuit, Paris, 1995, p. 10.

² Dorothy L. Sayers, « The human-not-quite-human », in *Unpopular Opinions*, Victor Gollanz Ltd, Londres, 1946.

du domaine scientifique »³. Les preuves avancées par la science qui soutiennent qu'une différence biologique aurait des conséquences en terme de comportement suivant le sexe sont « soit hautement suspectes pour toute une série de raisons méthodologiques, soit ambiguës »⁴. S'il est dans la plupart des cas visible à l'œil nu que les hommes et les femmes ne sont pas exactement identiques, il est tout aussi remarquable qu'une formidable mécanique symbolique, culturelle, sociale, historique, voire métaphysique, guide notre regard pour établir cette distinction.

La différence sexuelle ne relève donc pas de la pure constatation. Elle se fonde sur une construction basée sur l'interprétation d'une perception. Notre regard, guidé par l'inconscient, est forcément influencé par l'effet normatif de certaines relations de pouvoir ayant trait au sexe, que certains appelleront ordre sexuel et d'autres dispositif de la sexualité. Même s'il n'est pas le seul à entrer en jeu, le domaine du visible joue un rôle important dans cette différenciation. Mettre à défaut la différence sexuelle par la représentation est donc doublement problématique. D'une part parce la construction de l'image est produite par ce regard « corrompu », mais aussi parce que c'est à travers ce même regard que l'image sera perçue. À cette problématique de la représentation, la photographie ajoute une appréhension du réel bien spécifique. Elle permet d'inscrire cette représentation dans une réalité, certes toute relative, qui implique directement le spectateur dans l'image. Il semblerait donc que la photographie soit particulièrement pertinente pour appréhender cette question puisqu'elle conjugue la puissance évocatrice de la représentation qui permettra d'établir un discours sur la différence sexuelle, au réel qui inscrira ce discours au plus près des corps et des schémas préconçus de l'individu.

Je voudrais revenir à présent sur mon parcours photographique car ces recherches ont avant tout été motivées par ma pratique personnelle de ce médium.

Après de multiples tâtonnements, j'ai commencé à travailler sur l'ambivalence des sexes, sur la frontière qui m'est apparue bien mince entre le féminin et le masculin. Mais être engagé dans une création ayant trait au sexe n'est pas sans inconvénients. D'autant plus lorsqu'il s'agit d'autoreprésentation et que l'on se travestit. Bien sûr la famille s'inquiète de cette « drôle d'idée ». D'autres interrogent la sexualité du photographe : « il y a forcément quelque chose qui ne tourne pas rond ». Empêtré dans cette création qui dépasse ma propre individualité, j'ai

³ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1993, p. 161.

⁴ Laqueur Thomas, *La fabrique du sexe – essai sur le corps et le genre en occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 24.

pu ressentir à quel point la société évacue cette question en la renvoyant en pleine face à celui qui la pose. La question de la différence des sexes est soit soumise à la subjectivité de celui qui la formule (quels évènements de la vie personnelle expliquent cet attrait pour une pareille question ?), soit renvoyée avec condescendance à un quelconque engagement politique (féministe ou homosexuel).

D'où la volonté d'écrire, de donner la parole à l'image. Mais à la binarité de la différence des sexes, correspond également celle de sa théorisation. Entre l'archaïsme de certaines spéculations asseyant chaque sexe sur les deux trônes confectionnés par l'ordre sexuel (en prenant soin bien sûr que celui de l'homme soit plus confortable), et l'autisme d'une pensée faisant table rase de la différence des sexes pour la reconnaissance des minorités sexuelles, il est bien difficile de se frayer un chemin. Si ces recherches me permettent d'emprunter ne serait-ce qu'un sentier, l'objectif sera atteint.

Ma pratique m'a aussi permis d'admettre que la photographie ne peut répondre à la question de la différence des sexes. Elle peut tout au plus l'interroger, la distordre, en analyser les enjeux, ou proposer d'autres formulations.

Nous ne nous substituerons donc ni à un sociologue ni à un psychanalyste. Nous n'avons pas la prétention de répondre à la cette question (encore est-il possible d'y répondre) mais seulement d'en délimiter les enjeux et de voir comment ils traversent et sont traversés par la création photographique contemporaine. Car la contribution est réciproque : les sciences humaines s'appuient également sur l'image pour formuler leurs pensées.

Nous parcourons ainsi l'ensemble des composantes de ce médium : de la photographie plasticienne issue de l'art de la performance et qui utilise la parodie et le simulacre pour déconstruire le masculin et le féminin, à la photographie documentaire qui appréhende la réalité des comportements sexuels, en passant par la photographie issue des nouvelles technologies qui propose des simulations visuelles alternatives à la différence.

Même si nous nous attacherons principalement au discours de la photographie, nous interrogerons également les spécificités du médium. Car si paradoxalement la photographie, à travers un réseau dense d'images médiatiques ou médiatisées, participe à la normalisation des corps et des comportements en diffusant massivement des modèles d'identifications auxquels nous adhérons et à partir desquels nous nous construisons, elle peut aussi par une multitudes de procédés performatifs, esthétiques ou métaphoriques, ouvrir une brèche dans laquelle peut s'engouffrer cette pensée de la différence.

Ainsi nous parcourons avec la photographie les différents lieux d'interrogation de la différence des sexes.

Pour la première partie, nous nous concentrerons sur l'approche sociologique. Nous verrons comment les travaux photographiques des années 1970 utilisent la notion de genre en la remodelant à loisir afin d'alimenter un discours politique sur l'oppression de la femme et des autres minorités sexuelles par une société « phallogcentrée ». Nous nous intéresserons également aux « images modèles » délivrées par une industrie médiatique toujours plus puissante dont nous questionnerons l'impact sur la construction de la différence des sexes.

Dans un deuxième temps, la psychanalyse nous permettra d'envisager sous un angle différent cette question de la différence sexuelle. Nous analyserons comment la photographie peut mettre à mal les lectures simplistes de Freud et de Lacan qui ont longtemps été la cible privilégiée des féministes et qui ont participé, non sans efficacité, à la légitimation et au renforcement de normes culturellement ancrées. Il s'agira ensuite de proposer une nouvelle lecture qui s'appuiera sur l'œuvre de Cindy Sherman et sur la représentation de la transsexualité, et qui mettra en évidence la porosité de la paroi entre le féminin et le masculin.

La troisième et dernière partie sera consacrée à la question du devenir des sexes. Nous nous tournerons vers une autre subjectivité qui est celle du « post-humain ». Les travaux photographiques nous permettront de voir ce que peut signifier la différence des sexes dans un nouvel espace théorique et scientifique où les notions d'identité et de corporalité sont remises en cause. Les propositions d'artistes ne manquent pas, les technologies virtuelles ont notamment ouvert un espace d'expérimentation idéal dont les investigations se situent autour de la question du corps et de ses mutations possibles.

Mettre à l'épreuve le genre

« Si les normes sociales pouvaient être aperçues aussi clairement que les normes organiques, les hommes seraient fous de ne pas s'y conformer. Comme les hommes ne sont pas fous, et qu'il n'existe pas de Sages, c'est que les normes sociales sont à inventer, non à observer. »¹

Georges Canguilhem, 1994.

« En tout être humain survient une vacillation d'un sexe à l'autre et, souvent, seuls les vêtements maintiennent l'apparence masculine ou féminine, tandis qu'en profondeur le sexe contredit totalement ce qui se laisse voir en surface. »²

Virginia Woolf, 1928.

I ntroduction



Nan Goldin, Ivy with Marilyn, tirage argentique noir et blanc, 1973.

Une petite fille fait preuve de délicatesse. On s'attendrit ; forcément c'est une fille. Or elle ne fait qu'imiter le comportement de sa mère. Cette fille sent confusément qu'il est dans son intérêt si elle ne veut pas être en butte avec la société de montrer, de jouer les signes appropriés du genre qu'on lui répète inlassablement être le sien. Son comportement est un jeu, une comédie, une « performance ». Elle imite une imitation.

A travers ce rapide exemple, nous pouvons voir que le sexe, ou plutôt ce que l'on projette dessus, se construit peut-être par un apprentissage. Il semblerait qu'il existe une organisation sociale des sexes construite autour de ce qu'on appelle le masculin et le féminin. Ces deux notions désignent l'ensemble des codes, signes, emblèmes, et attributs culturels qui vont construire et identifier ce que l'on appelle le *genre*. Ce véritable « sexe social » remet profondément en cause notre relation au corps, puisqu'il présuppose la primauté de la

¹ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, Quadridge, 1994, p. 194.

culture sur l'individu. Comme le dit Foucault « ce n'est pas le Minotaure qui crée le labyrinthe, c'est l'inverse »³.

On devine ici le caractère forcément subversif (ou du moins politique) d'une œuvre qui porte un discours sur le genre. Lorsque la photographie s'empare de cette notion pour la distordre et la remodeler à loisir, elle s'attaque indubitablement à l'ordre établi. Celui de la prééminence hiérarchique de l'homme sur la femme mais aussi de l'hétérosexualité sur l'homosexualité.

Ainsi nous chausserons les « lunettes roses »⁴ du genre pour analyser ce que la photographie peut apporter à l'ensemble de ces questionnements.

D'où viennent ces pratiques photographiques ? A quels mouvements se rattachent-ils ? Comment, à partir de la simple « visibilité » photographique peut-on engager un discours sur l'identité sexuelle ? Ce discours photographique ne porte-t-il pas en lui-même ses propres limites ?

Après un bref rappel théorique, nous analyserons comment, à travers la pratique du travestissement, certains photographes brouillent cette notion de genre pour en dégager le caractère normatif.

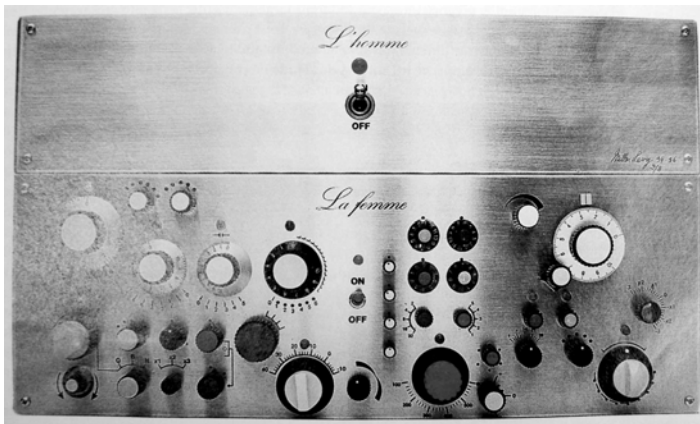
Nous examinerons ensuite les travaux récents de photographes qui stigmatisent la perpétuation de cette norme par les médias, en nous basant sur les réflexions de John Berger qui a théorisé la notion de glamour, ainsi que sur Jean Baudrillard qui a mis en évidence les deux modèles différentiels sexués véhiculés par la publicité.

² Virginia Woolf, *Orlando : A Biography*, Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1956, p. 189.

³ Michel Foucault, *Dits et écrits, I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 424.

⁴ Selon l'expression de Lizbeth Goodman in *Literature and Gender (Approaching Literature)*, New York, Routledge, 1996.

Brefs rappels théoriques



Miller Levy, *La haute fidélité*, 1994-96, techniques mixtes.

Au préalable des questions qui nous préoccupent, nous ne pouvons pas faire l'économie d'un rappel théorique de la notion de genre telle que nous l'entendons ici.

Le genre est une notion typiquement anglo-saxonne, très peu étudiée en France (bien que basée en partie sur les travaux

de Foucault et Derrida) qui met en perspective la notion de sexe comme une construction sociale non déterminée par l'anatomie. On peut considérer Ann Oakley⁵, le docteur Robert Stoller⁶, les sexologues John Money et Anke Ehrhardt⁷, ainsi que Judith Butler⁸, comme les pionniers dans ce domaine de recherche.

Cette notion prend place au sein d'un débat qui englobe toutes les composantes des sciences humaines. Les essentialistes, représentés notamment par Françoise Héritier, articulent leur pensée autour d'une vision anthropologique et ethnologique de la différence des sexes.

Pour ces chercheurs, la binarité des sexes tire ses origines de la binarité de l'espèce humaine, et la différence des sexes sert de modèle à toute différenciation ultérieure, elle est « au fondement de toute pensée, aussi bien traditionnelle que scientifique »⁹. La réflexion des hommes ne peut donc être fondée que sur ce qui leur est donné à observer de plus proche : le corps. Celui-ci devient ainsi source de toutes les oppositions « car penser, c'est d'abord classer, classer, c'est d'abord discriminer, et la discrimination fondamentale est basée sur la différence des sexes. C'est un fait irréductible : on ne peut pas décréter que ces différences-là n'existent pas, ce sont des butoirs indépassables de la pensée, comme

⁵ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, Oxford, Martin Robertson, 1972.

⁶ Robert Stoller, *Sex and Gender*, Londres, Hogarth, 1968.

⁷ John Money et Anke Ehrhardt, *Man and woman, boy and girl*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1973.

⁸ Butler Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of identity*, New York, Routledge, 1990.

⁹ Héritier Françoise, *Masculin / Féminin. La pensée de la différence*, Paris, éditions Odile Jacob, 1996, p. 19-21.

l'opposition du jour et de la nuit. Nos modes de pensée et nos organisations sociales sont donc fondés sur l'observation principale de la différence des sexes »¹⁰.

Les différences entre homme et femme sont donc le produit de leur essence même. Il ne peut donc y avoir de distinction entre sexe et genre.

Au contraire, les constructionnistes affirment qu'il y a en réalité très peu de différences (sinon l'appareil reproducteur, l'influence – incertaine – de la testostérone et certaines modifications comportementales liées au syndrome prémenstruel, à la femme enceinte et à la ménopause). Le reste n'est que construction sociale, produit d'une éducation et d'un environnement culturel : « nous naissons nus, tout le reste n'est que travestissement »¹¹.

Ainsi les attributs du masculin et du féminin, mais aussi les corps eux-mêmes, seraient socialement construits. Pour Pierre Bourdieu, par exemple, le corps est culturellement construit comme une réalité sexuée et, en même temps, comme le porteur des principes de vision et de division sexués. Et c'est ce système de perception qui crée la différence entre les sexes biologiques. La définition sociale du corps masculin et féminin n'est plus un simple enregistrement des propriétés anatomiques et naturelles mais une construction fondée sur l'accentuation de certaines différences et le voilement de certaines similitudes¹². La différence biologique et anatomique entre les sexes apparaît ensuite comme une raison naturelle de la différenciation sociale entre les genres.

Ainsi, la pensée s'enfermerait dans une tautologie, où la différence physique des sexes serait à la fois cause et conséquence du système sexué de perception du monde.

Pour résumer, le genre serait un des trois éléments constitutifs de l'identité sexuelle avec le sexe génétique et l'orientation sexuelle ; et la confusion entre ces trois éléments serait à l'origine d'une grande partie de l'oppression, des inégalités et des discriminations sexuelle.

¹⁰ Françoise Héritier, « entretien », in *La Croix*, novembre 1998.

¹¹ Citation de RuPaul, célèbre drag queen.

¹² Cf.: Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Le dandy Dada



Man-Ray, Marcel Duchamp en Rose Sélavy par (en 1920 ou 21)

« Rose Sélavy née en 1920 à N.Y. Nom Juif ? changement de sexe - Rose étant le nom le plus laid pour mon goût personnel et Sélavy est un jeu de mot facile / “ c’est la vie ”. »¹³

En ouverture du catalogue de l’exposition *Fémininmasculin – Le sexe de l’art*, organisée en 1995 au centre Georges Pompidou, Bernard Marcadé et Marie-Laure Bernadac¹⁴ diagnostiquent la coexistence de deux « généalogies artistiques » opposées, concernant le sexe : l’une représentée par

Picasso qui place l’homme et la femme dans deux sphères opposées et incommensurables, dans une tradition classique (essentialiste) de la différence des sexes ; l’autre emblématisée par Marcel Duchamp qui inaugure une logique asymétrique (constructionniste), « faisant circuler les intensités masculines et féminines sur un mode proliférant qui opère une déterritorialisation des entités anatomiques, identificatoires et formelles¹⁵ ». Bernard Marcadé, évoque même à propos de Duchamp le « devenir-femme de l’art ».

Marcel Duchamp décide en 1920 de se constituer un alter ego féminin : Rose Sélavy. Au-delà d’un simple jeu ludique et ironique, cette décision s’inscrit dans une volonté plus radicale de changer d’identité.

Rose Sélavy apparaît alors comme l’auteur de plusieurs oeuvres Dada. Mais rapidement Man Ray photographie Duchamp travesti en Rose Sélavy et dévoile la supercherie. On retrouve dans cette image Duchamp mimant le féminin dans une mise en scène qui reproduit les codes du glamour de l’époque. La gestuelle est précieuse. Duchamp tient le col de sa veste de façon typiquement féminine, mais en regardant attentivement, les mains apparaissent trop petites en regard du visage et les bras ont une position incohérente avec le reste du corps. Les mains et le chapeau appartiennent en fait à

¹³ Marcel Duchamp, note écrite, non datée, reproduite dans Paul Matisse, *Marcel Duchamp : Notes*, Boston, G. K. Hall, 1985, n°285.

¹⁴ Bernard Marcadé et Marie-Laure Bernadac sont les deux commissaires d’exposition.

Germaine Everling, une connaissance féminine. Tout cela participe à l'indécision du spectateur quant à la détermination du sexe du personnage. La subversion de l'œuvre ne fonctionnerait pas si nous étions totalement certain du sexe de Rose Sélavy.

Cette image sera réutilisée plus tard sur une bouteille de parfum de la ligne *Eau de Voilette* appelé *Belle Haleine* (en référence à la Belle Hélène de Troie). Ce détournement ironique typique du dadaïsme est récupéré par le mouvement artistique, notamment par Tristan Tzara dans le journal *New York Dada*, où l'image est placée en couverture avec pour slogan : « Ainsi, Madame, soyez sur vos gardes et réalisez qu'un vrai produit Dada est bien différent d'une marque réputée »¹⁶

En même temps qu'il déconstruit le genre au moyen d'un travestissement subversif, Duchamp montre les mécanismes par lesquels se construisent les artifices de la féminité. Car ce changement d'identité doit être replacé dans son contexte d'explosion du consumérisme, de la publicité et des médias, qui se développent en ce début de siècle parallèlement à la montée du capitalisme et de l'industrialisation. Les magazines de mode et la publicité perpétuent alors certains idéaux archétypaux du féminin et du masculin dont la portée sur la construction de l'identité est pressentie par Duchamp.

Dans le contexte de la « Grande renonciation masculine » identifiée par J.C. Flügel dans son essai *The psychology of clothes*¹⁷, Duchamp est le premier à introduire le travestissement dans le champ de l'art. Il préfigure ainsi un lignage d'artistes *Camp*, de Jürgen Klauke à Michel Journiac en passant par Valie Export, qui reconduira d'ailleurs en 1967 cette étonnante association entre l'image de l'artiste et un produit de consommation (*Valie Export – Smart Export*).



Man Ray, *American*, 1921, épreuve aux sels d'argent.

¹⁵ Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, « Ouverture », in *Fémininmasculin. Le sexes de l'art*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. II.

¹⁶ *New York Dada* (1921), cité par Dawn Ades, « Duchamp's Mascarades », in *The portrait in photography*, Londres, Reaktion Books, 1992, p. 108.

¹⁷ J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes* (1930), New York, Hogarth Press and Institut of Psycho-Analysis, 1950. L'auteur établit une corrélation entre le bouleversement des rapports entre les sexes et le changement d'habitudes vestimentaires.

Les artistes Camp



Adeline Besse, *Delphine*, extrait de la série *femme travestie en femme*, 2004.

Le *Camp* est un terme anglo-saxon, difficilement traduisible en français, qui désigne les notions et les pratiques de travestissement - l'autre terme utilisé est celui de *Drag*. Il serait pourtant erroné de réduire le *Camp* au simple travestissement d'un homme en femme ou d'une femme en homme. A moins de considérer que le travestissement ne devienne *Camp* lorsqu'il acquiert une dimension subversive dans sa capacité à exacerber et à détourner les signes vestimentaires, gestuels, cosmétiques et érotiques qui déterminent le féminin et le masculin. Le *Camp* joue sur l'exacerbation

de ces données, les poussant délibérément jusqu'à l'absurde, voire au vulgaire. Aux idéaux de la féminité ou de la masculinité, le *Camp* répond bien souvent par le grotesque, le bas corporel, le mauvais goût. En clair, le *Camp* dénature tout ce qui s'affirme comme naturel dans la personnalité, la corporéité et la sexualité d'un sujet. En opérant à la surface du corps par le déplacement des codes apparents de socialisation, le *Camp* retourne contre elles-mêmes les procédures normatives de la sexualité, déterritorialisant le sexuel de la sexualité, le genre de l'orientation hétéro ou homosexuelle.

Le *Camp* n'est pas à considérer comme un genre artistique en tant que tel. Cependant, on peut parler d'une pratique visuelle du *Camp* qui a notamment émergé au sein de l'*Underground* New Yorkais des années 1960 et qui embrasse tous les champs de la création artistique.

Dans un article controversé *The new Mutants*¹⁸, le critique d'art Leslie Fiedler s'alarme au sujet de la crise de la masculinité, mise en évidence par les vêtements « ambisexuels » et les cheveux longs des *Rocks Stars* et des *Hyppies*. Les modèles populaires de masculinité

et de féminité promus par le cinéma hollywoodien des années 1950, les icônes/*sex symbol* tels que Marilyn Monroe ou les *playboys* prédateur, supermacho aux costumes parfaitement taillés, font place dans les années 1960 et 1970 à des idéaux plus androgynes. La femme se coupe les cheveux comme un garçon (à l’instar de Twiggy ou Edie Sedwick), les hommes portent des cheveux longs et des bijoux, et les apparitions de vêtements et de coupes de cheveux unisexes ne permettent plus de reconnaître distinctement l’homme et la femme. L’auteur déplore ainsi l’avènement d’une « ère post-humaniste » où la « métamorphose radicale de l’homme occidental » allie « révolte contre la masculinité » et « rejet du pouvoir masculin conventionnel »¹⁹. Il diagnostique dans cette crise une source d’anxiété pour la société.

C’est dans ce contexte que le commissaire d’exposition Suisse Jean-Christophe Ammann organise en 1974 l’exposition « *Transformer* » : *Aspekte der Travestie*²⁰ qui tente de faire le lien entre les manifestations de travestissement dans la musique populaire et dans l’art contemporain. Ammann propose la notion de travestissement comme acte créatif et critique vis-à-vis des visions bourgeoises et réductrices de la masculinité.

Les « outrages » de la masculinité traditionnelle de Little Richard ou des stars du *Glam Rock* comme Bowie sont mis en parallèle avec des artistes comme Jürgen Klauke, Urs Lüthi et Katharina Sieverding.

Le mot anglais *transformer*, emprunté à un album de Lou

Reed, est utilisé par ces jeunes artistes suisses et allemands pour décrire l’acte de transcender les définitions binaires du genre.

Dans leurs premiers travaux, Lüthi et Klauke explorent alors devant leur appareil photographique la pluralité de l’identité sexuelle. La série *Physionomies* (1972-73) questionne les comportements normatifs du genre à travers une mise en scène théâtrale.



Christian Marclay, *David Bowie*, d’après la série *Body Mix*, 1991, couvertures de disque et ficelle, 74.9 x 33.7 cm.

¹⁸ Leslie Fiedler, « The new Mutants », in *Partisan Review* (1965), réimprimé dans *Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2, New York, Stein and Day, 1971, p. 379-400.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Cf. : Catalogue de l’exposition « *Transformer* » : *Aspekte der Travestie*, Lucerne, Kunstmuseum, 1974.

« La recherche sans fin de mon/nos identité(s) est ici un thème récurrent »²¹, explique-t-il dans une interview. Son intention était de « clamer en vain l'identité de femme [...], et ainsi de questionner "l'éternel masculinité" et "l'éternelle féminité" »²² ; c'est-à-dire de briser ce réglage de l'expérience en forme de paires contrastées, réglage qui définit la « normalité ».



Katharina Sieverding, *Transformer*, 1973-74, série de 5 photographies de chacune 151x61 cm.

De manière similaire, Lüthi se travestit dans des performances photographiques qui explorent les possibilités subversives d'une construction autonome de l'identité. Dans un autoportrait intitulé *I'll be your mirror* (1972) (qui est aussi le nom d'un morceau des *Velvet Underground* datant de 1966), l'artiste implique directement le spectateur en supposant que l'indécision affichée de son identité sexuelle peut s'appliquer à toutes les subjectivités.



Jürgen Klauke, *Physionomies* (extrait), 1972-73, série de 8 tirages argentiques, 60x50 cm.

Les éléments féminins fétichisés par ces deux artistes sont des outils de séduction utilisés pour que le spectateur s'identifie aux personnages. « Le plaisir visuel offert se situe dans l'écart vertigineux entre ce qui est représenté, ce qui est vu et ce qui est su. »²³ Le titre de

²¹ Interview de Jürgen Klauke par Peter Weibel, « Self-Identity and otherness », in *Jürgen Klauke / Cindy Sherman*, catalogue de l'exposition, Munich et Stuttgart, Sammlung Goetz et Cantz Verlag, 1994, p. 35.

²² *Ibidem*.

²³ Nancy Spector, « Performing the body in the 1970s », in *Rose is a Rose is a Rose, Gender Performance in Photography*, catalogue de l'exposition, New York, Guggenheim Museum, 1997, p. 166.

la photographie de Lüthi nous indique également que la visée politique s'accompagne d'une expérience qui est de l'ordre de l'intime. La photographie est un miroir qui permet d'engager un jeu du double et de l'altérité que l'on expérimente à distance via le médium photographique. La démarche est aussi réflexive : on peut se demander si ce n'est pas la photographie et la lumière qui travestissent ces artistes.



Urs Lüthi, *I'll be your mirror*, 1972, photographie sur toile, 100 x 95 cm.

Dans la même exposition, Katharina Sieverding expose sa série *Transformer* (1973-74) où les frontières du genre sont complètement effacées. Elle manipule les photographies d'elle-même et de son conjoint de telle sorte qu'on ne puisse plus les distinguer l'une de l'autre. Les portraits résultants stigmatisent la division arbitraire entre soi et l'autre et suggèrent la présence des deux genres en chaque individu²⁴. « La conquête d'un autre genre, dit-elle, prend place en chacun de nous »²⁵.

L'exposition *Transformer* : *Aspekte der Travestie* concerne principalement des hommes qui utilisent le travestissement afin d'explorer les ambiguïtés du genre, mais surtout la figure de « sujet-mâle ». Plus qu'une révolte contre la représentation traditionnelle de la masculinité, elle est surtout la manifestation du mouvement naissant de libération *gay*.

Le travestissement acquiert ici une dimension politique. Le questionnement de la différence des sexes à travers la notion de genre remet ainsi en cause la normalité hétérosexuelle. Car l'amour peut être le lieu de l'interrogation philosophique de la différence des sexes.

Aujourd'hui encore l'homosexualité est considérée comme un déni de cette différence dite « fondamentale ». Elle ne pourrait donner lieu à une sexualité accomplie : il s'agirait d'un « amour du même », qui « refuse l'autre », et ne serait donc pas du tout de l'amour, voire

²⁴ Cette explication provient d'une conversation entre l'artiste et Nancy Spector, cité par Nancy Spector, *op. cit.*, p. 170.

²⁵ Katharina Sieverding, cité par Lucy Lippard, « The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art », *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, Dutton, 1976, p. 128.

conduirait insidieusement au « début du racisme »²⁶. Ces propos ne datent pas du XIX^{ème} siècle. Ils ont été relayés par un quotidien très sérieux lors du débat sur le PACS.

La notion de genre permet, au sein de cette problématique, d'affirmer que l'hétérosexualité régnante n'a rien de naturelle. Elle est pour Butler un pur produit discursif : le genre normatif cherche à soutenir le système hétérosexuel.

Les comportements homosexuels ont bien sûr toujours existé. Mais il semblerait que depuis l'aube de l'humanité jusqu'au XIX^{ème} siècle, tout le monde étaient considéré comme plus ou moins bisexuel²⁷. Dans différents contextes, les actes homosexuels ont été proscrits et réprimés mais sans que jamais l'on range dans une quelconque catégorie restreinte les auteurs de ces actes. « Les grecs n'opposaient pas, comme deux choix exclusifs, comme deux types de comportements radicalement différents, l'amour de son propre sexe et celui de l'autre »²⁸. Monique Wittig en arrive à décrire l'hétérosexualité non pas comme une pratique sexuelle mais comme un régime politique²⁹, comme faisant partie de l'administration des corps et relevant de la « biopolitique »³⁰.

En France, Michel Journiac décline une autre approche subversive des procédures de travestissement : « Il y a dans cette tentative de piéger le corps par l'objet et l'objet par le corps (...) une contestation de l'image telle que la "culture" l'impose ; l'image ne doit jouer un rôle qu'en tant que substitut, faux se reconnaissant comme faux, qu'elle ne se donne pas, qu'elle n'apparaisse pas comme une vérité, mais qu'elle s'accepte comme une fausse vérité. »³¹

²⁶ Tony Anatrella, dans de nombreux textes parus dans la presse, dans *Le Monde* notamment, au cours des débats occasionnés par le Pacs.

²⁷ Cf. : Jonathan Ned Katz, *L'invention de l'hétérosexualité*, Paris, Epel, 2001.

²⁸ *Ibidem*, p. 243.

²⁹ Monique Wittig, *La pensée straight*, trad. Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2001.

³⁰ Une lecture croisée de Wittig et de Foucault aurait permis dès le début des années 80 de donner une définition de l'hétérosexualité comme technologie bio-politique destinée à produire des corps *straight*. Cf. : Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Tome I, Paris, Gallimard, 1976, p. 177.

³¹ Michel Journiac, *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, Paris, Arthur Hubschmid, 1974, non paginé.



Michel Journiac, *Piège pour un travesti*. Rita Hayworth, 1972, installation photographique

La série narrative *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* conte les pérégrinations d'un travesti maladroit plongé dans le quotidien féminin le plus stéréotypé. Journiac interroge ainsi les rituels sociaux et en démonte les ressorts. Cette représentation du corps qui « se révèle à la fois comme contestation du social et donnée

sociale »³² constitue pour Journiac le lieu idéal de l'antimoralisme.

On retrouve cette vision du corps comme « création de soi et de l'autre », dans l'installation photographique *Piège pour un travesti – Greta Garbo* (1972). Cette pièce est constituée de quatre éléments: trois photographies en noir et blanc et un miroir sur lequel est gravé le nom d'une égérie, Greta Garbo. Cette action photographique met en scène un travesti professionnel, Gérard Castex. Le premier cliché représente cet homme vêtu en civil, au visage inexpressif faisant face au spectateur. Il est assis sur un socle. La photographie suivante nous montre ce même modèle mais entièrement dévêtu, dissimulant son sexe, faisant ainsi référence à l'androgynie. Dans le dernier cliché, maquillé, coiffé, habillé en femme et doté d'accessoires féminins stéréotypés, il se présente travesti en star, ici en Greta Garbo. En dernière instance, le miroir sur lequel figure le nom de la star, placé en fin de série, est un piège qui contraint le visiteur à un face-à-face troublant avec lui-même et avec la figure du travesti. Le reflet lui renvoie l'image de son propre travestissement, exhibe ses simulacres et dénonce ainsi l'hypocrisie sur laquelle est construite la société. Ainsi, Journiac exprime l'ambivalence, le trouble identitaire en mettant en scène toutes les personnalités contradictoires qui habitent l'individu. « Le corps est premier, il apparaît avec le sang et les vêtements. Le vêtement est sa forme dans le sens où c'est le moyen et en même temps une certaine définition de lui-même, ce par quoi l'on rencontre quelqu'un indépendamment du visage ou des membres. »³³

³² *Ibidem*.

³³ Michel Journiac cité par Linda Clément dans le dossier de presse de l'exposition *Campy Vampy Tacky*, Coproduction La Crie centre d'art contemporain et Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne (CCNRB), Rennes, Commissariat d'exposition : Alain Buffard et Larys Frogier, mars 2002.

Ces travaux ont une réelle portée utopique dans cette volonté de libérer l'homme des impératifs de la culture et du terrorisme de l'ordre sexuel. Ils rejoignent de cette façon les théories idéalistes sur le travestissement avancées par Marjorie Garber dans son livre *Vested Interests : Cross Dressing & Cultural Anxiety*, qui voit dans le travestissement (contrairement à Leslie Fiedler) la possibilité d'abolir le binarisme de la représentation culturelle des sexes en provoquant une « crise des catégories » par l'introduction d'un « troisième terme ». Ce qui permet la création d'un nouvel « espace de possibilité »³⁴. Le corps travesti est le site d'une résistance face aux *diktats* du genre. Butler utilise d'ailleurs l'exemple des *Drag Queens* pour expliciter la déconstruction du genre. Elles peuvent être considérées comme la preuve du bien fondé de la théorie constructionniste car elles montrent que la féminité n'est autre qu'un ensemble de signifiants que l'on empile à loisir pour se construire une *persona*³⁵. L'identité n'est qu'une imitation parodique, une mise en scène ostentatoire.

Ces artistes montrent le caractère performatif du genre qui est constitué par des termes qui sont, dès le départ, extérieurs au soi et qui se trouvent dans une socialité qui n'a pas d'auteur unique. En se détachant de ce déterminisme social, ils se réapproprient la création de leur propre identité.



Julie Wheeler, *Elvis Herselvis*, 1990
(photographiée par Phyllis Christopher)

Le travestissement de la femme en homme est plus rare. Il ne bénéficie pas de l'alibi « tendance » de la *Drag Queen* et est directement assimilé au féminisme et aux mouvements lesbiens.

Ces revendications politiques sont clairement affichées par Julie Wheeler qui tourne en dérision, dans ses performances *Drag King*, les figures emblématiques de la masculinité comme Elvis Presley.

Ses photographies sont les témoignages de performances dans lesquelles elle reconduit les comportements sexistes et misogynes des hommes.

Dans *Tony Las Vegas* par exemple, elle exhorte les clientes d'une boîte de nuit en leur

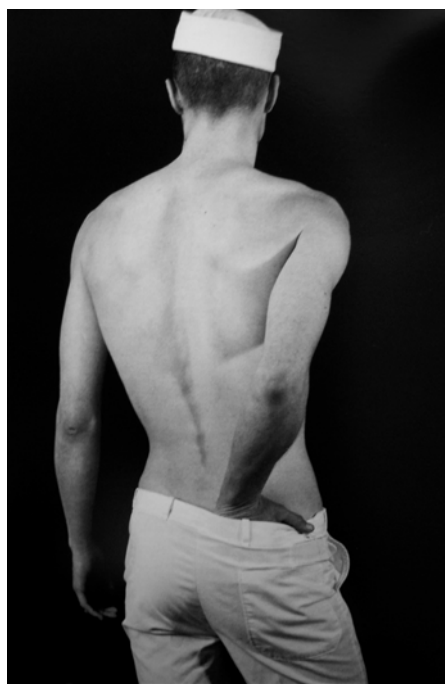
³⁴ Marjorie Garber, *Vested interests : cross-dressing & cultural anxiety*, New York, Routledge, 1992, p. 11.

demandant de montrer leur poitrine. En manipulant de manière théâtrale la masculinité, elle affirme le caractère performatif de cette notion et refuse une certaine vision de la misogynie comme ordre naturel des choses.

On retrouve la même rage dans les performances de Valie Export qui dans *Aktionshose Genitalpanik* (1968) se présente dans un cinéma d'art et d'essai à Munich lors de la projection d'un film pornographique, un fusil à la main, habillée de jeans coupés à hauteur du sexe. Avec cette action, elle tente de montrer aux spectateurs la réalité de ce qu'ils vont voir à l'écran : le corps de la femme.

La photographie apparaît ici comme une véritable arme idéologique contre les archaïsmes d'une société patriarcale qui projette ses fantasmes sur le corps de la femme.

À l'opposé de ces démarches vindicatives, l'artiste Della Grace propose des images de corps au genre équivoque stylisées dans une tradition photographique initiée par Robert Mapplethorpe. Dans beaucoup de ses photographies, l'ambiguïté est induite par une mise en scène typiquement masculine et influencée par l'iconographie homosexuelle « mâle ». *Jack's Back* montre par exemple un marin qui nous tourne le dos. Il porte un pantalon et un calo marin. La tête est soigneusement rasée. Les épaules sont larges et viriles. Cette photographie pourrait être une image érotique gay, mais ce dos appartient à Jacky, une femme *butch*³⁵ que Grace a l'habitude de photographier. Dans *Jack Unveiled* (1994), on retrouve Jacky de face qui porte des vêtements militaires et qui enlève son T-shirt. Seule sa poitrine indique qu'il s'agit d'une femme, mais elle reste assez peu volumineuse pour garder intact



Della Grace, *Jack's Back*, 1994, tirage argentique noir et blanc.

l'ambiguïté. Loin du travestissement parodique des hommes, Della Grace utilise la rigidité de notre regard pour que celui-ci vacille et nous induise en erreur. Elle parvient ainsi en utilisant judicieusement les procédés photographiques à faire d'un personnage féminin une icône fétichisée de la virilité.

³⁵ Cf. : Marie-Hélène Bourcier, *Queer zone : politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001.

Pour Sarah Maray, l'iconicité *butch* est moins une redéfinition de la masculinité qu'une réappropriation du pouvoir « mâle »³⁷.

Il semble en effet, qu'en plus de la revendication du désir lesbien et d'une certaine porosité des genres, il y a chez ces artistes un rejet profond de ce que représente la femme et le féminin. Elles rejoignent ainsi le discours de Mary Wollstonecraft dans son livre/pamphlet *A vindication of the rights of woman*³⁸ qui date de la fin du XVIII^{ème} siècle. Cette analyse pionnière du débat sur la différence des sexes se base sur la négativation du sexe féminin. Wollstonecraft ne met pas en cause l'infériorité sociologique de la très grande majorité des femmes : c'est parce qu'on ne leur donne pas les moyens de développer leur intelligence que les femmes sont à ses yeux « d'insignifiants objets de désir »³⁹.

Ces pratiques photographiques répondent finalement à la conception de la femme élaborée par Rousseau dans *Emile ou l'éducation* : « la femme est toujours une femelle [...], ce désir d'être toujours une femme est précisément le sentiment qui nuit au sexe féminin tout entier. »⁴⁰ Le seul moyen de se sortir de ce conditionnement social déguisé en argument de nature est de se déclarer homme. D'un point de vue philosophique, il est souhaitable que les femmes « deviennent chaque jour plus masculine »⁴¹. Car tout ce qui est féminin est considéré comme une construction des hommes, une projection d'un sexe sur l'autre. Pour atteindre l'égalité des sexes, il faut briser la différence des sexes.

Contre les stéréotypes féminins, ces artistes brandissent ceux du sexe opposé. Le procédé est volontairement caricatural pour stigmatiser le caractère arbitraire des schémas sexuels qui leur sont proposés.

On arrive ainsi à la limite du *Camp*. Ces artistes, de par leurs engagements politiques au quotidien, dépassent le travestissement parodique pour faire de leur pratique artistique le prolongement, voire l'achèvement, d'un mode de vie subversif, en marge de la société et des normes qu'elle impose.

³⁶ Les *butch* ne sont pas seulement des femmes qui se travestissent. Elles prennent généralement des hormones et sont fortement engagées politiquement.

³⁷ Sarah Murray, « Dragon Ladies, Draggin' men : some reflexion on gender, drag and homosexual communities », in *PublicCulture* 6, n°2, hiver 1994, p. 344.

³⁸ Wollstonecraft Mary, *A vindication of Rights of woman*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

³⁹ *Ibidem*, p. 74.

⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou l'éducation*, Paris, Flammarion, 1980, p. 475.

⁴¹ Wollstonecraft Mary, op. cit., p. 72.

Nous pouvons à présent étendre la définition du *camp* à toutes les formes de travestissement subversif et notamment lorsque le discours sur le genre abandonne le terrain de l'ambiguïté sexuelle pour s'attacher à la construction même du genre normatif tel qu'il est institué, et en particulier celui de la féminité ; confirmant ainsi la célèbre phrase de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient »⁴².

Cette pratique artistique se développe durant les années 1970 dans le contexte des mouvements contestataires féministes. Les femmes, jusqu'alors mises de côté par l'histoire de l'art, se réapproprient le médium photographique en utilisant leurs propres corps dans le processus créatif. En plus de questionner la construction d'une image normative de la féminité, ces femmes revendiquent donc également l'accès à la création dans le champ de l'art. Là où la femme est historiquement cantonnée à la représentation, où elle est traditionnellement considérée comme un « objet de vision », comme « l'irreprésentable en dehors de sa représentation »⁴³. Ces femmes se révoltent ainsi contre une interprétation de l'image comme affirmation du pouvoir mâle : pouvoir de connaître le corps de la femme et par conséquent de connaître et de dominer une nature féminine

Lucy Lippard est la première à avoir théoriser et révéler ce mouvement artistique initié par Claude Cahun. Elle publie en 1975, un article qui compile de nombreux exemples d'oeuvres conceptuelles basées sur la performance dans lesquelles des femmes examinent la détermination sociale des rôles par lesquels elles se sont construites en tant que sujet femme, et



Lynn Hershman, *Roberta's Construction Chart*, 1975, C-print, 76.2x101,6 cm.

qu'elles déconstruisent en expérimentant des possibilités alternatives. Beaucoup de ces travaux stigmatisent l'élaboration artificielle de la féminité décrite et métaphorisée à travers le rituel du maquillage.

⁴² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949, p. 13.

⁴³ Phrase de Theresa de Lauretis, citée par Rebecca Schneider, « After us the savage Godeness : Feminist performance Art of the explicit body staged, Uneasily, Across modernist dreamscapes », in *Performance and cultural politic*, New York, Routledge, 1996, p. 157.



Adeline Besse, *Anike*, extrait de la série *Femmes travesties en femme*, 2004, tirage argentique noir et blanc.

Charte construite (1975) de Lynn Hershman nous montre les pressions sociales qui participent à cette « mascarade de féminité », rejoignant ainsi les sentiments d'Orlando après sa transformation d'homme en femme :

« Elle se rappela ces exigences de jeune homme : une femme devait être docile, chaste, parfumée et mise à ravir. “ Désormais je vais devoir payer de ma propre personne pour satisfaire ces exigences ”, songea-t-elle, “ car les femmes ne sont pas de manière innée (si j'en juge d'après ma courte expérience du beau sexe) dociles, chastes, parfumées et mises à

ravir. Elles n'atteignent à ces grâces, qui sont pour elles l'unique clé ouvrant les joies de l'existence, qu'en s'astreignant à la plus fastidieuse discipline. »⁴⁴

Le maquillage est également au cœur du travail de Adeline Besse dans sa série *Femmes travesties en femme* (2004). Les femmes qu'elle photographie sont outrancièrement grimées à la manière des *drags queens*. Le maquillage qui pour la femme doit permettre de « se dorner pour être adorée »⁴⁵, est détourné de sa finalité pour travestir une femme en homme. Besse altère la notion de féminin en nous amenant dans une situation paradoxale où les outils de la féminité permettent de mimer le masculin, où son exacerbation devient masculinité.

L'imitation et la parodie des clichés féminins sont aussi les points de départ de la série de photographies *Identitätstansfer* (1968-1972) de Valie Export. L'artiste se met en scène en s'appropriant les stéréotypes⁴⁶ féminins des clichés de la mode des années 1960 et 1970. Ce travail devance de manière étonnante les *Untitled*



Valie Export, *Identity transfer*, 1968, tirage argentique noir et blanc.

⁴⁴ Virginia Woolf, *Orlando* (1928), trad. Catherine Pappo-Musard, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 154.

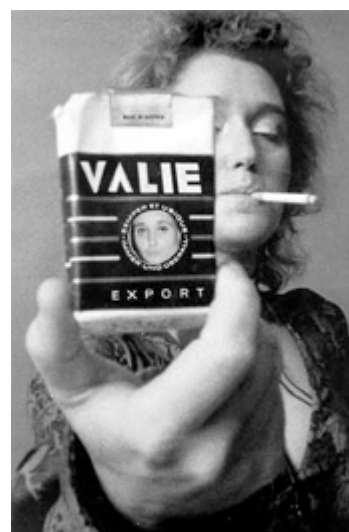
⁴⁵ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » in *Curiosités esthétiques - L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Bordas, 1990, p. 466.

Film Stills de Cindy Sherman. Pour Valie Export, la construction de la féminité par les médias signale un dispositif de la domination masculine sur les femmes, question qu'elle aborde de manière explicite dans *Body Sign Action* en 1970. Dans cette action photographique, elle se fait tatouer un porte-jarretelles sur la jambe et dénonce ainsi ce qu'elle appelle « le signe d'un esclavage passé ». En tant qu'ornement du corps, le tatouage, comme le maquillage, inscrit la femme dans le domaine du décoratif. Le motif qu'elle a choisi évoque l'idée du corps féminin fétichisé, et suggère ainsi son enfermement dans la sphère de l'érotisme.

Avant de poursuivre, voici ce que nous avons pu comprendre de ces travaux : l'artiste *Camp* apparaît dans un contexte de profonds bouleversements de la société influencés par la montée d'une certaine politisation du sexe. Parallèlement à la montée du féminisme et la remise en cause d'une définition phallogocentrée de la féminité, se dessine une contestation de la normalité hétérosexuelle. La photographie permet ici réaliser des propositions plastiques susceptibles d'opposer un contrepoint salutaire aux modèles dominants du corps.

Les questionnements développés par ces photographes ont permis d'établir que les notions de genre et de différence des sexes sont au cœur de ces problématiques. Les travestissements qui sont déployés ici nous montrent l'artificialité des assignations du masculin et du féminin. Ils mettent en exergue la normativité du genre.

Mais avancer que le genre est une « norme » nécessite de creuser notre argumentation. Une norme n'est pas une règle et ce n'est pas non plus une loi. La norme fonctionne au cœur des pratiques sociales en tant que « critère implicite de normalisation »⁴⁷.



Valie Export, *Autoportrait*, 1968-1970, tirage argentique noir et blanc.

⁴⁶ Un stéréotype est une idée, une opinion ou une image toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, les manières de penser et d'agir.

⁴⁷ Conférence de Judith Butler, *Faire et défaire le genre*, donnée le 25 mai à l'Université de Paris X-Nanterre, dans le cadre du CREART (Centre de Recherche sur l'Art) et de l'Ecole Doctorale « Connaissance et Culture », traduit de l'anglais par Marie Ploux, disponible en format world wide web à l'adresse : <http://libertaire.free.fr/Jbutler03.html>

Pour reprendre les termes de Foucault elle est ce qui homogénéise en individualisant, c'est-à-dire façonne au cordeau un particulier bien formaté.

Que le genre soit une norme implique qu'il est toujours, quoique de manière ténue, incarné par tout acteur social dans sa singularité. La norme autorise certaines formes de pratiques et d'action à se manifester en tant que telles, en imposant une grille de lecture sur le social. Comme nous l'avons vu avec le travestissement, la signification d'une position extérieure à la norme est un paradoxe pour la réflexion. En effet, si la norme rend le champ social intelligible et qu'elle nous le normalise, alors être en dehors de la norme c'est, dans un certain sens, être encore défini dans un rapport avec elle : ne pas être tout à fait masculin ou tout à fait féminin, c'est encore être compris exclusivement en terme de relation au « totalement masculin » ou au « totalement féminin ».

Ceci fait ainsi apparaître les limites de ces pratiques artistiques. Le travestissement ne semble pouvoir proposer aucune alternative à ce modèle puisqu'il se définit par rapport à lui. On peut même se demander s'il ne participe pas à son renforcement. Concernant l'homosexualité par exemple, le brouillage des genres qui s'opère par cette féminisation de l'homme, participe peut-être à la marginalisation des homosexuels. Il permet de les identifier et donc de s'en protéger.

Une fois posées ces réflexions sur la norme, reste à envisager ce qui participe à son élaboration et sa perpétuation au sein de notre culture. Comme nous l'avons vu avec Valie Export, les années quatre-vingt sont symptomatiques du passage d'un discours sur la femme à une problématique plus globale analysant les mécanismes d'assignation opérés par les médias et en particulier par les images qu'ils nous proposent. Son travail interroge en effet l'industrie du divertissement dans sa relation avec la construction des genres. Il pose la question de l'interaction entre le regard du spectateur, l'image de la femme et le système médiatique. Valie Export préfigure ainsi un type de démarche photographique dont la stratégie consiste à « ouvrir l'appareil médiatique »⁴⁸ pour montrer ses failles, ses ambivalences et ses contradictions. Elle a été l'une des premières à interroger la complexité des relations entre la subjectivité, la construction du genre et le système médiatique, en montrant que l'identité est inscrite dans l'ensemble de ces relations.

⁴⁸ Selon l'expression utilisée par Silvia Eiblmayr, dans « Split Reality, Facing a Family, Body Sign Action. Drei frühe Arbeiten von VALIE EXPORT », in *Mediale Anagramme*, Berlin, Académie des Beaux-Arts de Berlin, 2003, p. 109.

Produire contre l'industrie



Andy Warhol, *Turquoise Marilyn*, 1962, sérigraphie.

La photographie est un médium qui a la particularité d'embrasser tous les champs de la production iconographique mais elle reste par essence, dans le domaine de l'image fixe, le médium de la culture de masse. Il semble donc que l'utilisation de la photographie dans le champ de l'art n'est pas une pratique neutre. Elle ne peut s'abstraire du flot médiatique qui nous entoure. Elle est

peut-être de ce fait, l'outil le mieux adapté pour offrir un contrepoint critique et révéler les mécanismes qui se mettent en place lors d'une diffusion massive d'images.

Nous l'avons vu précédemment, le genre est une construction sociale qui se fonde sur des signes et des comportements assignés par la culture. Dans le chapitre qui suit, nous allons donc analyser à travers ce type de travail photographique, le rôle que jouent aujourd'hui les médias dans cette élaboration, voire l'assignation d'une définition de ce qu'est l'homme et la femme.

Si le féminisme et la remise en cause de la construction des genres marquent les années 1960-70, cette période est aussi traversée par l'émergence du *Pop Art* emblématisé par Andy Warhol.

Dessinateur publicitaire avant de devenir artiste, Warhol pressent que ce siècle sera celui de l'image. En même temps qu'il démonte, à l'instar de Duchamp, les mécanismes d'identification et de normalisation induits par la culture de masse, la société du spectacle et le devenir marchand du monde, Warhol s'en réapproprie les outils et industrialise sa pratique artistique.

Par conséquent, la photographie, de par sa reproductibilité joue un rôle important dans ses expérimentations. C'est une « technique impersonnelle qui rejette non seulement le prestige de la main de l'homme mais aussi l'importance accordée par les Expressionnistes

Abstrait au geste et à la touche personnelle de l'artiste qui serait le reflet de sa personnalité »⁴⁹. Véritable arme contre le paradigme moderniste, la photographie est aussi un moyen de documenter la *Me Generation*. Elle représente une extension du culte de la personnalité, lorsque chaque personne peut envisager son quart d'heure de célébrité et devenir son propre Dieu en se reconstruisant une identité. Warhol nourrit le culte de l'image totale, pour tous, où le désir même de devenir image ne serait qu'une conséquence progressive de la disparition du réel.



Andy Warhol, extraits de la série *Self-Portrait in drag*, 1981, Polaroid Polacolor, 4,25 x 3,38 inch.

Andy Warhol, qui a l'habitude de se travestir pour certaines soirées, réalise en 1981 les *Autoportraits en Drag* qui se composent d'une série de polaroids où l'artiste s'affuble de différents vêtements, maquillages, perruques. Posant devant l'objectif à la manière des portraits d'identité, l'artiste engage une troublante confusion des attitudes codifiées de la féminité et des possibilités de mascarades/transformations du sujet. Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans cette série, est que le procédé utilisé par Warhol est exactement le même que celui mis en place pour photographier les *stars* qui gravitent autour de la *Factory*. Ainsi il opère une espèce de reconduction qui ironise sa propre participation à l'édification des *icônes* hollywoodiennes.

Si Warhol réinvestit son image à travers ses propres moyens de production en affichant une certaine économie de moyen, Yasumasa Morimura s'entoure d'une véritable équipe de professionnels (maquilleur, styliste, etc.) pour réinvestir les images-modèles de la culture américaine.

⁴⁹ Marco Livingstone, « Do It Yourself: Notes On Warhol's Techniques », in *Andy Warhol, a Retrospective*, New York, ed. Kynaston McShine and The Museum of Modern Art, 1989, p. 65.

À travers sa série des *Self-Portraits as actresses* (1994-1996), Morimura s'efforce de mimer le féminin le plus glamour dans de grandes photographies cosmétisées, qui empruntent à la publicité sa rigueur et sa perfection technique.

Dans une logique de réappropriation, il fait référence aux figures féminines les plus auratiques du cinéma hollywoodien telles que Audrey Hepburn dans *Breakfast at Tiffany*, Catherine Deneuve dans *Belle de jour*, Jody Foster dans *Taxi Driver* et surtout l'icône absolue, Marilyn Monroe : icône wahrolienne, icône du glamour, véritable « créature de l'envie des autres »⁵⁰.

À travers cette fascination/répulsion pour le rêve hollywoodien, il rejoint Warhol qui considérait le cinéma, les films, comme la forme idéale, comme une finitude du monde. « La meilleure atmosphère que je puisse imaginer, c'est celle des films, parce que c'est physiquement bidimensionnel et émotionnellement tridimensionnel »⁵¹.

Il y a donc un investissement personnel du spectateur face à ce médium. Chez Morimura, cette projection prend la forme du travestissement. Celui-ci s'accompagne d'une certaine mélancolie qui s'exprime à travers l'impossible coïncidence du corps initialement masculin et du corps féminin rêvé ; mais aussi et surtout, à travers l'aporie d'une identification au glamour hollywoodien. Car le processus d'identification est ce qui constitue le glamour : notion fondée sur l'envie de l'autre. Au-delà du rêve, le glamour propose ainsi à chacun d'entre nous le fait que nous ne sommes pas encore enviable/envié.



Yasumasa Morimura, *Self-portrait (Actress) / White Marilyn*, 1996, tirage ilfochrome, 206x166cm.

Il nous faut à présent nous interroger sur le pouvoir réel de ces images médiatiques. Peuvent-elle modeler, diriger, comme le propose les constructionnistes, nos comportements et notre identité sexuelle?

John Berger, qui distille un discours assez radical sur le sujet, indique que « le fossé entre le discours de la culture de masse et la réalité correspond à celui du spectateur entre ce

⁵⁰ Berger John, *Ways of seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972, p. 147.

⁵¹ Andy Warhol, cité par Marco Livingstone, *op. cit.*, p. 67.

qu'il est et ce qu'il voudrait être. Le premier fossé venant combler le deuxième avec les rêves ou le glamour. »⁵²

C'est ici que l'œuvre de Morimura acquiert toute sa portée. En projetant sur son propre corps les stigmates d'un glamour préfabriqué, il conjoint les deux alternatives proposées par John Berger pour faire face au dispositif médiatique : « combattre le capitalisme [de par la dimension politique de son œuvre] ou se contenter que son manque de pouvoir se dissolve en un rêve récurrent »⁵³.

Le cinéma et la culture de masse nous proposent ainsi un ensemble de figures qui deviennent archétypes du féminin et du masculin. Mais c'est dans la publicité que la



Philippe Meste, *Aquarelles*, 1995-2000, Pages de magazine, taches de sperme, 40x30cm.

mécanique du glamour prend toute son ampleur. « La publicité est une machine à fabriquer le glamour. »⁵⁴

Là où Warhol et Morimura répondent à ce dispositif médiatique en se réappropriant ses outils et sa production iconographique, Philippe Meste oppose des « stratégies » de dégradation dérisoire.

Ainsi dans la série des *Aquarelles*⁵⁵ (1995-2000), il éjacule, avec une jouissance non dépourvue de rage sur les photographies de mannequins tirées des publicités d'un magazine de mode.

À l'agencement maîtrisé de signes érotiques graphiquement équilibrés par des professionnels de la

communication, il répond par un usage des images à des fins que celles-ci suggéraient seulement. Il renvoie ainsi à leur perversion ces figures emblématiques de la société du spectacle que représentent les « top models » tels qu'elles sont médiatisées par la presse. Ces icônes profanes sont souillées selon un procédé outrageusement avilissant dont l'efficacité symbolique et l'économie sont redoutables. Ce viol symbolique a laissé une trace, qui ressemble à un crachat sur un panneau publicitaire ; c'est-à-dire sur une « image pieuse » qui ne tient pas ses promesses. Car la libido du spectateur est orientée vers l'achat d'un objet compensatoire, la frustration permanente étant le moteur du commerce. « Si tu

⁵² John Berger, *Op. Cit.*, p. 147.

⁵³ John Berger, *Op. Cit.*, p. 148.

⁵⁴ « Publicity is the process of manufacturing glamour », John Berger, *Ibidem*, p. 131.

⁵⁵ *Aquarelle* est aussi un clin d'œil à la peinture de Duchamp *Paysage fautif* (1946) qui parodiait l'expressionnisme abstrait en remplaçant la peinture à l'huile par du sperme.

es capable d'acheter ce produit tu seras désirable » proclamait à demi-mot dans les années 1970 une publicité pour la marque *Barclaycard*⁵⁶.

Meste fait entrer le sexuel et la sexualité dans l'image publicitaire, là où le corps nu (de la femme ou de l'homme) se refuse comme chair, comme sexe, comme finalité du désir, « instrumentalisant au contraire les parties morcelées du corps dans un gigantesque processus de sublimation, de conjuration du corps dans son évocation même »⁵⁷.

De surcroît il montre l'artificialité des fantasmes livrés comme produit fini par les agences publicitaires. Car tout le matériel érotique déployé ici est entièrement culturalisé. « Le vrai fantasme n'est pas représentable. S'il pouvait être représenté, il serait insupportable. »⁵⁸ Il ne reste plus qu'une fantasmagorie dans laquelle se pétrifient les idéaux d'une hétérosexualité garante des bonnes valeurs, de la femme disponible, dans l'attente sexuelle et de l'homme détenteur du pouvoir.

Le visage maculé de la « touche » de l'artiste questionne ainsi la réduction de la femme et de son image à un réceptacle, une simple matrice et finalement à ce que l'on désigne comme son essence : celle de la maternité et de la reproduction.

Dans l'iconographie publicitaire, le schéma récurant « d'un corps pour chacun » reste au centre de la mécanique du regard de désir que la femme, son corps et sa beauté doivent susciter. Comme l'a indiqué Jean Baudrillard, ce schéma se construit autour de deux modèles (qu'il nomme féminité et masculinité fonctionnels) qui ne « résultent pas de la nature différenciée des sexes, mais de la logique différentielle du système⁵⁹ ».

La femme est de cette manière engagée à se gratifier elle-même que pour mieux entrer comme objet de compétition dans la concurrence masculine (se plaire pour mieux plaire), « parce que véritablement la femme qui manque de beauté est bien dépourvue »⁶⁰.

Elle n'est jamais en compétition directe. Si elle est belle, c'est-à-dire si cette *femme est une femme* (pour reprendre le film de Godard), elle sera choisie. On remarque d'ailleurs un changement radical de discours au cours de ces dernières années. Grâce à la démocratisation des produits cosmétiques, d'un *vous devez être belles* nous sommes passés à un *vous pouvez être belles*. « Ce qui est normatif pour la femme aujourd'hui, ce

⁵⁶ Publicité citée par John Berger, *Op. Cit.*, p. 144.

⁵⁷ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 209.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 209. (nous verrons dans la deuxième partie que cette représentation est peut-être possible et qu'elle est en effet insupportable)

⁵⁹ *Ibidem*, p.139.

⁶⁰ Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan* (1528), Paris, Gérard Lebovici, 1987, p. 235.

n'est pas le fait de se voir imposer des modèles de beauté – ils ont toujours existé – ni de s'entendre dire sans cesse qu'elle doit être belle – elle a rarement eu droit à d'autres discours – mais de s'entendre affirmer qu'elle peut l'être, si elle le veut ».⁶¹

On peut se demander si le pire n'est pas lorsque, sous l'alibi du second degré, la publicité, relayée par certains magazines qui se disent féministes, perpétue les clichés les plus avilissants et dégradants pour la femme. Ainsi lorsque Clarisse Verrier se réjouit dans le magazine *Elle* de l'avènement du *Porno Short*, c'est parce que les « créateurs semblent plus nous prévenir contre les risques d'une mauvaise pose que nous inciter à la provoc'. [...] Le *Porno short*, oui, pourquoi pas, mais avec la bonne attitude. »⁶² Le magazine cache mal sa dépendance publicitaire en plaidant son peu convaincant argument du second degré et celui de la supposée connivence complice du regardeur-consommateur. On y opposera le contre-argument du journaliste de *Technikart* Raphaël Turcat : « Le second degré provoqué a atteint un tel niveau que l'on revient à un pur premier degré rétrograde »⁶³



Campagnes de publicité Sisley, Hugo Boss et Pepe Jeans, 2005.

À cette féminité fonctionnelle que l'on vient d'analyser, correspond la virilité fonctionnelle car tout « naturellement » les modèles s'ordonnent par deux.

Le modèle masculin est celui de l'exigence et du choix. Toute publicité masculine insiste sur la règle déontologique du choix, en terme de rigueur et de minutie inflexible. L'homme de qualité moderne est exigeant, il ne se permet aucune défaillance.

⁶¹ Bruno Remaury, *Le beau sexe faible. Les images du corps féminin entre cosmétique et santé*, Paris, Grasset, 2000, p. 39.

⁶² Clarisse Verrier, « Après le Porno Chic, le Porno Short ? », in *Elle*, mars 2005, p. 22. (article repris en annexe p. 120)

⁶³ Raphaël Turcat, « Une vie de chienne », *Technikart*, n° 43, juin 2000, p. 89.

Savoir choisir et ne pas faillir équivalent ici aux vertus militaires et puritaines. « Au fond, on continue d'inviter les hommes à jouer au soldat, les femmes à jouer à la poupée avec elle-même. »⁶⁴

Le modèle masculin et le caractère strictement culturel et social de tout rôle « gendérisé »⁶⁵ servent de toile de fond du livre *Mon père* de Claude Closky.

L'artiste s'y livre à l'un de ses exercices de prédilection, la collection et le détournement d'images médiatiques. S'apercevant de la récurrence de la figure du père de famille dans la publicité, il déconstruit dans une autofiction parodique les clichés pauvres de la paternité.



Claude Closky, *Mon père*, couverture et pages 14-15, Editions M19, collection Inventaire Supplémentaire, Paris, 2002.

Le père doit être jeune, beau, sportif et souriant, viril mais pas macho, torse nu mais pas davantage. Chaque image illustre une phrase de cette autobiographie fictive, avec des confessions telles que « mon père jouait à être maman » ou « c'est mon père qui me donnait le biberon ». Les acteurs changent, mais pas la tonalité des images, paradisiaque et frelatée. L'album ainsi obtenu, qui oscille entre le loufoque, l'idiot et l'impertinent, nous renvoie l'image angoissante du « terrorisme » contemporain des modèles sexuels dans lesquels se lit « l'inamovibilité d'un système de valeur »⁶⁶ : peu importe la mixité des conduites réelles, car la mentalité profonde est sculptée par les modèles.

Comme nous le montre ces artistes, la publicité participe à l'expression *d'un souci des frontières* des rôles dévolus au genre. La relation entre les notions masculin/féminin et hommes/femmes est donc relativement arbitraire ou du moins réglée par des normes

⁶⁴ Jean Beaudrillard, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁵ Francisation du terme *gendered* très utilisé par les théoriciens du genre.

⁶⁶ Jean Beaudrillard, *op. cit.*, p. 141.

construites socialement, et basées sur la ségrégation de deux modèles et la survivance hiérarchique de la prééminence masculine.

Si à l'instar de Philippe Meste, Daniele Buetti porte un attentat symbolique contre l'iconographie de la mode, il s'attaque aussi à l'infini puissance de la marque. Car jamais sans doute la publicité n'a été aussi puissante, régimentant les postures et les comportements, en constituant l'individu comme seul support de la marque. Chacun trouvant sa propre personnalité dans l'accomplissement de ces modèles industriellement produits par les medias.

Dans la série *Looking for Love* (1995-96), Buetti scarifie, tatoue, boursoufle, entaille les visages et les corps des mannequins et inscrit sur ces perfections glacées la marque pour laquelle elles posent ; reconsidérant leur corporéité en tant que produit de consommation mais aussi en tant que force de travail.



Daniele Buetti, *Laetitia*, 1995, C-Print sur Aluminium. **Chanel**, 2002, C-Print sur Aluminium.

Ainsi, en même temps que le corps se mue en bleu de travail estampillé, la « travailleuse » semble attendre l'ordre d'une quelconque hiérarchie (cf. : *Laetitia*). Situation paradoxale dans un contexte où les grands groupes multinationaux deviennent moins des « producteurs de produits » que des « courtiers en signification »⁶⁷, proposant un véritable mode de vie construit autour d'un système de valeurs éthiques et esthétiques.

⁶⁷ Comme l'analyse Naomi Klein, l'influence des multinationales remonte au milieu des années 1980 : beaucoup d'entreprises décident alors de produire d'abord des marques plutôt que des produits. *Nike, Microsoft, Tommy Hilfiger...* sont des symboles de ces entreprises qui gagnent parce qu'elles possèdent moins, utilisent directement le plus petit effectif mais produisent les images les plus convaincantes. La marque et son *branding* sont devenus la principale raison d'être des entreprises. À



Sarah Hart, *Sans Titre*, extrait de *Valley Girls: the construction of feminine identity in consumer culture*, 1991.

Et il semblerait que l'on aurait tort de sous-estimer la puissance planétaire de cette mythologie du corps avec laquelle chacun se construit ; comme le révèle l'approche documentaire de Sarah Hart qui nous plonge dans le quotidien effrayant de jeunes adolescentes américaine en plein apprentissage de ce que signifie qu'être femme.

Cette hyper puissance médiatique et l'importance décisive des images pour la construction et l'identification de chaque sujet trouvent aussi un écho dans la théorie psychanalytique. Ce qui peut permettre d'asseoir cette réflexion sociologique sur une analyse des structures mentales et psychiques de l'individu.

L'œuvre de Tina Bara est à cet égard exemplaire. Dans sa série *Matura* (2001), elle propose à des jeunes femmes de poser exactement de la même façon que dans une publicité ou une photographie de mode de leur choix.

Comme chez Morimura la reconduction (c'est-à-dire cette réappropriation des codes et des normes iconiques de la publicité) se heurte une nouvelle fois à l'impossible identification au glamour et renvoie les postures et les mises en scène à leur artificialité et leur ridicule.

La photographie est accompagnée d'un texte du modèle qui s'exprime sur la question de leur représentation et de leur identification aux modèles médiatiques. En offrant à ces jeunes femmes la possibilité de construire une image idéale d'elle-même, Tina Bara interroge l'imperméabilité de l'individu face au bain médiatique dans lequel il est plongé dès l'enfance. Elle se réfère ainsi au *stade du miroir* développé par Lacan⁶⁸, qui se met en place entre 16 et 18 mois lorsque l'enfant reconnaît son propre corps. Il est ainsi possible d'établir une corrélation entre la formation de l'identité et la formation des images. C'est par l'iconique que l'individu s'extrait des



Tina Bara, *Anna Pertl d'après Beauty Foto*, 2001, Color Print, 50x40 cm.

l'instar du modèle *Nike*, « posséder peu mais vendre beaucoup », fait des émules.
Cf.: Naomi Klein, *No Logo*, Arles, Actes Sud, 2001.

enchevêtrements sensoriels où il est d'abord englué. Ce que Lacan appelle *stade du miroir* désigne précisément ce moment à partir duquel l'image spéculaire donne l'unité d'un moi, une figure désormais séparée de ce qui était morcellement ou simple sensation. Une telle figure ne se donne qu'à la vue. Et c'est la synthèse opérée par la vision qui joue le rôle décisif : avant même de ressembler, l'image rassemble. L'image organise et remembre le corps propre. Regarder, c'est donc pour une part se construire : en ouvrant les yeux au monde et aux autres, l'individu contribue à ériger son identité personnelle.

Un phénomène à deux faces, indissociables et complémentaires, se met alors en place simultanément : une face d'aliénation, de dépossession, par quoi le sujet s'identifie à une forme reconnue dans son champ de vision; et une face d'activité, de construction, qui le projette en avant.



Tina Bara, *Dora Ivan d'après Hannah Wilke*, 2001, Color Print, 50x40 cm.

Ceci peut nous aider à comprendre comment un media, par les images qu'il diffuse, propose en fait une série de modèles avec lesquels chaque sujet (visé comme sujet de masse, interchangeable) se construit. Une image (ou un type d'images) devient alors médiatrice pour l'ensemble d'une population. Le processus d'identification s'alimente de lui-même: je deviens ce que je vois, mais je le vois aussi selon ce que je suis devenu. C'est à partir de la *pelote emmêlée de représentations* qui me constitue, que le monde m'apparaît. Je vois avec ma culture et mon passé, autant qu'avec mes yeux.

Si la représentation du féminin et du masculin, comme l'affirme par ailleurs Freud, n'existe pas dans l'inconscient, cela veut dire que les représentations que nous en avons sont toujours emprunts. Et donc que les médias peuvent jouer un rôle important dans cette construction.

Deux types de démarches photographiques se dégagent de cette analyse : une logique de récupération, initiée par Warhol, dans laquelle des images médiatiques préexistantes sont recontextualisées dans un processus d'altération ; et une logique de ré-

⁶⁸ Cf. : Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (1949), in *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966.

appropriation, initiée par Duchamp, où les outils et les codes de cette imagerie sont réinvestis dans une parodie critique.

La lutte engagée par ces artistes se situe bien sûr à un niveau symbolique et l'on peut s'interroger sur la réelle portée de cette résistance. On peut juger vaines ces attaques contre les mass médias. Mais à défaut d'ébranler l'hégémonie capitaliste, ces artistes démontent uns à uns les rouages de cette mécanique d'emprise sur l'individu qui, plus qu'imposer de faux standards de ce qui est ou non désirable, façonne dorénavant l'identité de chacun.

Ce que nous avons montré en rapprochant ces artistes d'une théorie des médias élaborée par Jean Baudrillard et John Berger, est que la relation qui lie l'individu à son corps mais aussi aux autres individus, est une relation consommée, objectivée et alimentée par des signes qui composent les modèles féminin et masculin, lesquels constituent les véritables objets de la consommation.

Bien sur, le féminin et le masculin ne se construisent pas uniquement à travers ce dispositif médiatique et économique. Il ne s'agit que d'une des terminaisons d'une forme de pouvoir qui s'esquisse au fil de cette réflexion et que Foucault nomme « dispositif de sexualité »⁶⁹.

⁶⁹ Cf. : Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Conclusion

Jennifer Blessing, dans le catalogue de l'exposition *Rrose is Rrose is Rrose*, tente à la fin de son essai de justifier son parti pris de regarder sous l'angle du genre les travaux de ces photographes. Elle propose l'idée que nous sommes fixé par le langage, que nous jouons un rôle en fonction des diktats d'un système dans lequel nous sommes circonscrits. Mais le ton est prudent et certains doutes viennent troubler le propos :

« Nous sommes pris dans une nouvelle vision du vieux dilemme entre corps et esprit. Nous voulons que notre corps "soit" et affirme la priorité de l'esprit (ou du langage) sur lui ; nous sommes, et nous ne sommes pas notre corps. »⁷⁰

Le genre et les questionnements féministes ont le mérite de poser la question des sexes et d'en dégager les dimensions politiques, à savoir l'oppression des femmes ou du moins une « valence différentielle des sexes » et l'avènement de la norme hétérosexuelle, tous deux institués par ce que la philosophe et psychanalyste Sabine Prokhoris appelle l'« ordre sexuel »⁷¹.

Néanmoins, il évacue du champ de la réflexion la question de la sexualité et du biologique. Le discours unique sur le genre apparaît finalement comme un « cache-sexe ». Il crée un amalgame avec tous les opprimés, ce qui évacue la spécificité du rapport masculin/féminin. Faire du sexe une catégorie sociale permet de produire le schéma d'une oppression manichéenne des hommes sur les femmes.

Dire « le genre » au détriment de « différence des sexes » exprime la volonté conceptuelle de se défaire du concret du sexe pour l'abstrait du genre. Comme l'exprime Geneviève Fraisse, « cette décision officiellement méthodologique s'accompagne en fait de choix philosophiques : la négation de la différence sexuelle (voire de la sexualité ?) et le choix d'une analyse purement sociale ; la reconduction de l'opposition nature/culture (biologie/société) »⁷²

⁷⁰ Jennifer Blessing, *Rrose is a Rrose is a Rrose, Gender Performance in Photography*, catalogue de l'exposition, New York, Guggenheim Museum, 1997, p. 112-113. (notre traduction)

⁷¹ Cf. : Sabine Prokhoris, *Le sexe prescrit, la différence sexuelle en question*, Paris, Aubier, 2000.

⁷² Geneviève Fraisse, *La différence des sexes*, Paris, PUF, 1996, p. 45-46.

Le corps resurgit d'ailleurs jusque dans les écrits de ceux qui ne veulent s'intéresser qu'au langage, à la culture et au pouvoir. Foucault rêve par exemple d'un espace utopique non construit dans la chair, lieu privilégié pour miner le « bio-pouvoir » :

« Contre le dispositif de la sexualité, le point d'appui de la contre-attaque ne doit pas être le désir sexe, mais le corps et les plaisirs. »⁷³

Nous pouvons à présent revenir à Baudrillard pour introduire la deuxième partie de ce mémoire. Il distingue le corps érotique, support des signes échangés du désir, du corps lieu du fantasme et habitacle du désir. Dans le corps/pulsion, le corps/fantasme, prédomine la structure individuel du désir. Dans le corps érotisé, c'est la fonction sociale qui prédomine. Et c'est peut-être ici que les théories sociologiques atteignent leurs limites quant à l'appréhension de la différence des sexes, en omettant la notion de corps/fantasme ou en la superposant à celle du corps social érotisé.

Il est ici tentant de revenir vers une vision essentialiste de la différence des sexes et la revendication de la féminité et de la masculinité comme substrat naturel, comme forme de vérité ontologique. Mais d'autres voies s'ouvrent à nous lorsqu'une certaine approche psychanalytique s'empare du sujet.

« Car si la “ différence des sexes ” n'est pas réductible à la différence des genres, c'est-à-dire à un simple ensemble de marqueurs culturels, ce n'est pas parce qu'elle serait “ naturelle ”, et que la culture saurait, avec plus ou moins de bonheur, la magnifier, mais parce que la version de la question du sexe qu'elle établit est inconsciente. »⁷⁴ Ou plus exactement, qu'elle est assujettie à d'autres déterminations aussi fortes qui prennent source au cœur de notre sexualité et de notre inconscient.

⁷³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 208.

⁷⁴ Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 151.

Subjectiver le sexe

« Ce qui fait la masculinité ou la féminité est un caractère inconnu, que l'anatomie ne peut saisir. »¹

Sigmund Freud, 1933.

« Entre chacun de nous et notre sexe, l'Occident a tendu une incessante demande de vérité. [...] La question de ce que nous sommes, une certaine pente a conduit en quelques siècles, à la poser au sexe. »²

Michel Foucault, 1976.

I ntroduction



Sarah Lucas, carton d'invitation pour l'exposition *Sarah Lucas – Beyond the Pleasure Principale* au « Freud Museum » de Londres, avril 2000.

La psychanalyse est depuis le début du XX^{ème} siècle un des nouveaux lieux d'interrogation de la différence des sexes. Freud, grand théoricien de l'ambiguïté sexuelle, et Lacan lecteur de Freud, nous ont légué une littérature dont l'interprétation peut laisser la porte ouverte à certaines spéculations qui échafaudent une théorie de la sexualité.

Foucault est particulièrement réticent à l'égard de Freud et de la psychanalyse qui lui apparaît comme « l'effort théorique pour réinscrire la thématique de la sexualité dans le système de la loi, de l'ordre symbolique et de la souveraineté. »³. À ses yeux, Freud

¹ Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), Paris, Gallimard, 1984, p. 152-153.

² Michel Foucault, *La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994, p.102.

³ Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 197.

convoque « autour du désir tout l'ancien ordre du pouvoir »⁴, celui de la sanguinité de l'alliance, du père, etc.

Toutefois, divers régimes théoriques, aux enjeux non exempts de tiraillements mutuels considérables, se disputent le terrain, et peut-être même le pouvoir, à la fois chez Freud et Lacan. Ainsi il est avant tout question d'interprétation. Et la recherche théorique de ces dernières années est particulièrement riche de nouvelles perspectives qui se détachent des carcans de la psychanalyse classique.

C'est dans ce contexte que le discours de la photographie peut entrer dans le débat. Car la photographie peut être particulièrement judicieuse pour cet angle d'étude ; à la fois parce qu'elle permet de mettre à mal certaines postures conservatrices, mais aussi parce qu'elle peut suggérer dans la représentation une autre manière de subjectiver le sexe.

Nous nous emploierons dans un premier temps, à expliquer ce rejet sans équivoque des théories psychanalytiques par les féministes et les théoriciens du genre (à l'instar de Georges Claude Guilbert qui n'hésite pas à dire du complexe d'œdipe qu'il est devenu une véritable « tarte à la crème »⁵) en montrant comment la photographie peut participer à cette remise en cause de l'ordre symbolique. Nous examinerons ensuite ce que peut apporter le médium photographique quant à l'élaboration d'une nouvelle hypothèse concernant la différence des sexes.

⁴ Michel Foucault, *La volonté de savoir, op. cit.*, p. 102.

⁵ Georges-Claude Guilbert, *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre*, Paris, Ed. Autrement Frontière, 2004, p. 91.

Déranger l'ordre symbolique



Orlan, *L'Origine de la guerre* (deuxième version), 1989, 55 x 46 cm.

féministe) que les artistes répondent à ce discours péremptoire. Il n'est d'ailleurs pas fortuit de retrouver l'œuvre de ces photographes ancrée dans une approche de la différence des sexes sous l'angle du genre. Car c'est en détectant ce qui relève de la culture, des normes sociales, que l'on peut déjouer la mécanique du symbolique.

Ce premier moment de réflexion sera donc animé par la remise en cause de certains archaïsmes librement déduits d'une réflexion freudienne originellement bien plus nuancée.

C'est souvent par l'engagement et l'implication politique (souvent

Après avoir analysé la manière dont la symbolique phallique est détournée, nous verrons comment la photographie peut affaïsser l'édifice de la famille dressé par l'ordre du symbolique. Nous poursuivrons cette mise à l'épreuve en envisageant l'incidence de ces théories sur l'appréhension d'une sexualité qui s'écarte de la norme hétérosexuelle.

- Cachez ce phallus que je ne saurais voir ! -

« La femme est sans l'avoir, l'homme n'est pas sans l'avoir »⁶. Cette proposition tautologique de Lacan fait figure d'évangile de l'ordre sexuel. Cette harmonie préétablie entre l'anatomie masculine et la structure du symbolique serait ainsi un roc autour duquel se déterminerait le destin des hommes et des femmes.

Du surréalisme aux mouvements féministes, les artistes n'ont cessé de se réapproprier l'emblème du phallus afin de réinvestir la symbolique qui l'accompagne et d'y déjouer les présupposés culturels qu'il induit.

Nous verrons ainsi comment la photographie engage ce renversement du pouvoir mâle et proposent d'autres configurations du symbolique, du pouvoir et du désir.



Sarah Lucas, *Got a Salmon on (prawn)*, 1994, tirage C-type couleur, 55,5 x 55,5 cm.

Dans un contexte contemporain dans laquelle la question de la différence des sexes est particulièrement féconde (d'une part à travers la littérature psychanalytique mais aussi dans plusieurs écrits populaires) et après avoir participé à de nombreux « jeux de genre » avec Duchamp, Man Ray recréé dans la série des *Barbette* une espèce de Minotaure constitué d'une tête de femme et d'un corps masculin. Tout en conservant le style glamour de ses portraits, il livre des images de la femme « phallique », représentation littérale de la femme *ayant* le phallus et *étant* le phallus. Cet emblème est ici fétichisée et placée dans le domaine d'une fantasmagorie masculine. Il pourrait même s'agir de la mise en image du complexe de castration, aussi bien de la femme qui assouvit son envie de pénis, que de

⁶ Cf. : Jacques Lacan, « L'étourdit », in *Scilicet*, n°4, Paris, Seuil, 1973, p. 5-52.



Man Ray, *Barbette*, daté des années 20, tirage argentique, 10,5 x 7,5 cm.

l'homme qui voit dans cette féminisation du corps mâle, la possible perte symbolique du phallus.

Man ray semble donc nous montrer que les deux sexes se déterminent dans un refus fondamental de la féminité : d'abord par un refus de la castration de la femme, puis pour les hommes sous la forme du complexe de castration.

On retrouve chez Catherine Opie cette même volonté de questionner la différence des sexes en érigeant par la photographie l'emblème de la *femme phallique*.

Mais cette figure ne vient plus conforter l'ordre symbolique. La volonté de l'artiste est au contraire de

dynamiser la logique psychanalytique pour en faire resurgir tous les fondements culturels.

Being and having est une série de portraits serrés dans lesquels des femmes posent devant un fond jaune, bardées de moustaches et de barbes factices. L'ambiguïté du sexe est ici accentuée par la technique photographique déployée. Le cadre est serré pour ne laisser visible que le visage et la légère contre-plongée confère au modèle une prestance et une gravité typiquement masculine. Au premier regard, nous sommes donc devant des hommes. Mais l'utilisation de la chambre grand format et la finesse des détails qu'elle apporte nous permet de détecter aisément la supercherie : la trame de la moustache et les points de colle sont visibles. Il s'agit en réalité d'amies *butch* et lesbiennes, qui jouent des personnages masculins dont le nom est indiqué sur une plaque métallique posée sur le cadre de la photographie.

Ce qui nous intéresse ici tout particulièrement est le titre de la série qui constitue un véritable pied de nez à la théorie de Lacan de la différenciation sexuelle symbolique, dans laquelle la femme est présumée « être » le phallus⁷ en représentant le désir de l'homme, alors que l'homme « a » le phallus. En occupant de cette manière le territoire mâle, les femmes que nous montre Catherine Opie « ont » le phallus (comme nous l'avons vu dans la

⁷ De plus le clitoris serait une version de l'organe masculin. Le passage d'une sexualité clitoridienne à une sexualité vaginale permettrait à la femme de s'accomplir pleinement. Freud explique le renoncement à cet organe au profit de l'organe opposé par une sorte d'hystérie féminine généralisée.

première partie, elles se réapproprient le pouvoir mâle⁸); mais représente aussi le désir d'une autre femme. Elles « sont » donc aussi le phallus.

Opie examine les sexes dans le contexte de la sexualité, à travers le désir lesbien. Elle critique la logique qui voudrait que « être et avoir » soient mutuellement exclusifs, clairement départagés dans la dualité homme/femme du désir hétérosexuel. Elle propose une conception du corps comme site d'intervention personnel, où la culture dépasse la nature, où la biologie ne serait plus un destin, mais seulement un matériau avec lequel on ferait ce que l'on désire. Elle stigmatise ainsi cette tendance de la psychanalyse de partir de la distinction anatomique entre les sexes et pour en tirer les conséquences psychiques.



Catherine Opie, *Chief et Injin*, 1991 (extrait de la série "Being and Having"), tirages chromogéniques, 17 x 22 inches.

L'utilisation du médium photographique est ici très particulière. La photographie s'insinue dans le discours de la différence des sexes en calquant son dispositif sur les schémas de la pensée théorique. C'est-à-dire en reproduisant la même vision simpliste : le discours part de la représentation photographique, d'une distinction visuelle, pour ancrer les deux sexes dans le domaine du symbolique et y retourner les rôles pré-établis.

Elle s'inscrit dans une démarche féministe qui à l'instar de Judith Butler⁹ rappelle que la psychanalyse n'est pas une science exacte et dénonce l'inacceptable phallocratie de certaines spéculations de Freud. La plus « dangereuse » étant pour elle, celle du complexe de la castration, tel que Freud l'exprime. Celle qui place la femme en tant que personne non pas munie de quelque chose (un vagin), mais privée de quelque chose (un pénis).

⁸ Cf. : Sarah Murray, *op. cit.*, p. 344.

⁹ Cf. : Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of identity*, New York, Routledge, 1990.

Chez Pierre Molinier, la reconfiguration des « objets » de la symbolique des sexes est également au cœur de sa pratique photographique.

Le sujet masculin travesti s'acharne à mimer le féminin, retouchant, recollant, photomontant sa propre image, multipliée à l'infini, pour qu'enfin l'insupportable corps réel coïncide avec le corps désiré et désirable. *Comme je voudrais être* (1969) présente trois personnages de sexe indéfini, liés les uns aux autres comme s'ils étaient siamois, et parés de sous-vêtements féminins. Cette mise en scène évoque la représentation mythologique des *Trois Grâces*, symbole de perfection esthétique. Le titre prend alors toute sa dimension et révèle cet idéal de Molinier. Il dépasse ainsi la simple déconstruction du genre. De par ce désir réel d'appartenir à l'autre sexe, il remet radicalement en cause la rationalité virile, les cloisonnements naturalistes et l'ordre symbolique



Pierre Molinier, *Comme je voudrais être*, 1969, photo-collage.

des sexes. Il partage avec Opie ce rejet exacerbé de ce que représente son propre sexe. Car il y a dans ces autoportraits deux procédures de transformation : un « devenir femme » à travers l'élimination du pénis, l'ajout de poitrine et l'emploi de lingerie féminine ; mais aussi une ironisation de la masculinité à travers la prolifération d'objets phalliques et d'une emphase fétichiste et archétypale du désir masculin pour les jambes et les talons hauts. Et l'ironie se prolonge à travers ces castrations symboliques (et photographiques) qui annoncent le féminin, et l'assertion d'une présence masculine réifiée dans des répliques phalliques artificielles. Il se montre « sous la forme d'un Shaman amputé (par la retouche) de ses parties génitales » qu'il aurait remplacées « par un godemiché, une prothèse qui devient jouet et permet d'ironiser la sexualité masculine dominante »¹⁰.

Molinier dérange ainsi les codes de la féminité et de la masculinité qui voudraient lier l'apparence du corps au « devenir » homme ou femme. Il ébranle de cette façon l'énoncé freudien qui reprend le mot fameux de Napoléon : « L'anatomie, c'est le destin ».

On peut par ailleurs noter à travers l'évolution de la représentation de cette anatomie, l'avènement dans les années 1970 d'une désacralisation du sexe. Le sexe anatomique cesse d'être repoussant. Pour reprendre les termes de Freud, il n'a plus rien de « médusant ».

¹⁰ Peter Gorsen, *Hans Bellmer - Pierre Molinier : An Archeology of Eroticism Against Technological Paranoia*, Vienne, Ritter Klagenfurt, 1993, p. 256.

Ainsi l'œuvre de Sarah Lucas est saturée de sexes masculins et d'emblèmes phalliques. *Soup* (1989) représente par exemple une multitude de pénis baignant dans une mixture culinaire. La référence au symbolisme freudien passe ici par une caricature grotesque des procédés mis en œuvre par le surréalisme.

Comme le suggère Matthew Collings¹¹ on peut y voir une version moderne du cliché surréaliste de la mer d'yeux.

À l'instar de Pierre Molinier, désacraliser le phallus permet de ridiculiser la sexualité masculine. Le phallus est métaphorisé par l'utilisation des clichés phalliques comme la banane, le concombre, la cannette de bière, tandis que le sexe féminin redevient une simple



Sarah Lucas, *Soup*, 1989, tirage C-Type et collage, 53 x 122 cm.

protubérance de chair animale (cf. : *Chicken Knickers*, 1997). Il y a ainsi chez Lucas la volonté de réduire le sexe à la chose elle-même et de s'abstraire des projections culturelles qui définissent l'homme et la femme.

Du ridicule de l'homme, il en est également question dans la série *Head Shots* (1995) de Aura rosenberg. Cette proposition « radicale par la réduction qu'elle opère sur la sexualité masculine »¹² suit le protocole suivant : des visages d'hommes sont photographiés par leur partenaire au moment de l'orgasme.

En réduisant l'acte sexuel au seul moment de la jouissance, Rosenberg réalise une réduction du masculin, « une désescalade du statut de l'homme jusqu'au rang de l'objet (sinon de l'objet mécanique : tu me branles, j'éjacule) »¹³. Et cette réification se renforce par la rigueur formelle et le dispositif sériel mis en place. L'artiste collectionne véritablement les orgasmes masculins (cette série se compose de 60 photographies) comme les Becher collectionnent les friches industrielles.

¹¹ Matthew Collings, *Sarah Lucas*, Londres, Tate Publishing, 2002, p. 26.

¹² Paul Ardenne, *Figures de la sexualité dans l'art des années quatre-vingt-dix*, conférence donnée le 7 mars 1997 à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris dans le cadre du séminaire « Rapports sociaux de sexe dans le champ culturel », organisée par l'Université de Versailles - Saint-Quentin-en-Yvelines et le Centre d'Histoire culturelle des Sociétés contemporaines.

¹³ *Ibidem*.



La domination sexuelle passe résolument du côté féminin. La femme détentrice du pouvoir se fait castratrice. D'abord parce qu'elle est à l'origine de cette perte totale de contrôle de soi finalement proche de l'agonie et de la mort, mais aussi parce que l'utilisation de la photographie livre l'homme à posteriori au sourire du spectateur. Ainsi, la femme se réapproprie la symbolique de l'acte photographique pour établir une sorte *shoot* féminin faisant dégringoler l'homme de son piédestal. On pourrait d'ailleurs rapprocher cette série de la scène culte du film *Parfait amour !* (1996) de Catherine Breillat dans laquelle la femme éclate de rire lors du coït, ce qui provoque les coups de couteau rageurs de l'homme blessé dans sa virilité.

Ces artistes n'ont donc cessé de mettre à mal cet ordre sexuel qui veut à toute force comme un âne aveuglé autour d'un piquet¹⁴, tourner autour de ce pivot qu'est le phallus, qui deviendra avec Lacan l'emblème de la loi du père du complexe d'Œdipe¹⁵.

Ces propositions montrent en fait visuellement que personne n'a le phallus, que son pouvoir est une construction, et que l'on peut s'en construire un pour soi-même.

Elles font resurgir les préjugés culturels induits par ces théories librement interprétées. Car il s'agit bien d'interprétation. Freud, par exemple, abandonne l'idée même de trouver l'essence de la femme. Il tente non pas de « décrire ce qu'est la femme – ce serait [...] une tâche difficilement réalisable –, mais d'examiner comment elle le devient »¹⁶ : « Vous êtes maintenant préparés à admettre que la psychologie ne résoudra pas non plus l'énigme de la féminité »¹⁷. Et lorsqu'il tente de dégager des constantes sur les sexes, il admet qu'il « faut prendre garde de ne pas sous-estimer l'influence des organisations sociales [...] »¹⁸ ; « nous ne revendiquons pas plus qu'une valeur de vérité

¹⁴ Expression de Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 297.

¹⁵ Lire à ce sujet : Jacques Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu : Essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, Paris, Navarin Editeur, Bibliothèque des Analytica, Coll. Le Champ Freudien, 1984.

¹⁶ Sigmund Freud, « XXXIII^{ème} conférence : La féminité », in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 1989, p. 156.

¹⁷ *Ibidem*, p. 155.

¹⁸ *Ibidem*, p. 155.

moyenne pour ces affirmations ; de plus, il n'est pas toujours facile de distinguer ce qui est à mettre sur le compte de l'influence de la fonction sexuelle d'une part, du dressage social, de l'autre. »¹⁹.

Cet éminent penseur du XX^{ème} siècle nous montre donc seulement comment nous nous « bricolons » une idée de ce que nous sommes comme homme et comme femme. Il repère des constantes dans cette construction et résume la question des sexes à celle d' « avoir ou pas un pénis ».



Sarah Lucas, *Chicken Knickers*, 1997, tirage R-Type, 42,5 x 35,5 cm et *Tomfoolery*, 1999, tirage R-type 60 x 80 cm.

¹⁹ *Ibidem*, p. 177.

- Oh famille, oh désespoir ! -

Résumons les éléments de la théorie psychanalytique qui viennent d'être appréhender : l'homme a un pénis alors que la femme avait un pénis qu'elle a perdu dans un mouvement hystérique lors du passage d'une sexualité clitoridienne à une sexualité vaginale, qui caractérise la « femme mûre sexuellement ». C'est la différence entre les sexes, d'où la différence des sexes. La lecture de Freud que réalise Lacan intègre ensuite la structure de la famille au cœur même du processus de différenciation sexuelle.

Apparaît alors le « complexe d'Œdipe » : l'enfant sera le substitut du pénis ; alors bien sûr, maintenant qu'elle l'a récupéré, ce pénis, elle y tient. Pour qu'elle soit une vraie femme (donc castrée), il va falloir que le père, séparant l'enfant de la mère, se fasse l'agent de la « castration symbolique », et instaure ainsi, dans toute sa plénitude, la femme.

L'enfant, phallus symbolique, intervient donc comme l'opérateur même de la différence des sexes. C'est-à-dire qu'il sera le signifiant efficace permettant et de produire une femme, et de prouver la loi du père, ce qui reviendra à produire un homme.



Gilliam Wearing, *Self portrait as my father Brian Wearing*, 2003, épreuve noir et blanc, 64 5/8 x 51 3/8 inches



Janine Antoni, *Mom and Dad*, 1993, 3 tirages chromogéniques, 61 x 50,8 cm chacun.

Le tryptique *Mom and Dad* (1993) de Janine Antoni brouille les cartes de cette donne psychanalytique. En reprenant l'esthétique de la photographie de famille, elle photographie ses parents, qui apparaissent chacun en eux-mêmes puis grimés en l'autre. L'artiste interroge le sexe à son origine. Les parents sont les premières personnes avec qui se font les expériences du genre et de la sexualité. Le questionnement porte sur la façon dont on devient femme à travers les processus d'identification au père et à la mère. Dans une interview²⁰, Antoni indique qu'il était important de réaliser elle-même le maquillage, parce que dit-elle, « c'est eux qui m'ont fait et cela me donnait une chance de retourner la situation et de les refaire moi-même »²¹. Bien sûr elle échoue et ne peut proposer qu'une caricature de ses parents qui ne fait que renforcer l'inamovibilité des rôles au sein de la famille.



Janine Antoni, *Momme*, 1995, C - print.

Momme (1995) apparaît comme une prolongation de ces réflexions. Nous sommes au premier regard devant un portrait de la mère de l'artiste assise sur un sofa. Après une lecture attentive de l'image, nous voyons que la femme semble enceinte et qu'un troisième pied dépasse de sa robe. Il s'agit bien de l'artiste dans les jupons de sa mère. Par l'accomplissement de ce fantasme régressif, Antoni nous renvoie à la phase de l'attachement pré-oedipien (tendre attachement à la mère) qui pour Lacan est décisive pour l'avenir de la femme. Car c'est en elle que se prépare l'acquisition des qualités,

avec lesquels elle satisfera plus tard à son rôle dans la fonction sexuelle et accomplira ses inestimables réalisations sociales. C'est aussi dans cette identification qu'elle gagne pour l'homme l'attraction qui fait s'enflammer en état amoureux l'attachement oedipien de ce dernier à sa mère.

La démarche d'Antoni est paradoxale. Elle oscille constamment entre satire et célébration de la sphère familiale. En même temps qu'elle questionne la naturalité et

²⁰ Propos recueillis par Gail Levin lors de l'exposition *The Hugo Boss Prize: 1996*, octobre 1996. (<http://www.thirteen.org>)

²¹ *Ibidem*.

l'évidence de la division des rôles parentaux et l'imprégnation de cette construction de la différence des sexes par la culture, elle célèbre l'idéal d'un amour fusionnel et semble se complaire dans le confort de cette symbolique.

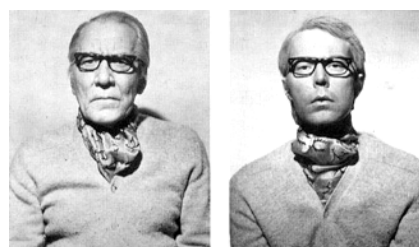
À cela s'ajoute une réflexion sur l'engendrement et la transmission biologique des sexes : « je suis le composite biologique de ces deux êtres »²². Antoni rejoint la démarche d'Orlan lorsqu'elle réalise en 1989, une parodie de « l'Origine du monde », équivalent masculin du célèbre tableau de Courbet. Au-delà de l'allusion quelque peu simpliste au cliché de l'homme guerrier, l'artiste s'attaque au symbole de la femme mère ; de la femme comme unique reproductrice. Orlan ne vise pas l'œuvre elle-même mais cette interprétation puritaine qui voit dans ce tableau non pas l'immonde objet du désir et de la perversion, mais la sainte et pure allégorie de la naissance.

Ces deux artistes stigmatisent ici l'opposition fondamentale entre l'homme et la femme : l'une enfante, l'autre pas. Ce n'est pas cette proposition empirique et indépassable qui est remise en cause, mais le fait que l'identité sexuée des femmes soit nécessairement, structurellement liée à la maternité, à la « vocation maternelle » des femmes.

Elles montrent qu'il ne s'agit là que d'une construction, c'est-à-dire que cette vocation ne doit pas être pensée comme intrinsèque aux êtres féminins. La maternité ne peut pas articuler structurellement cette pièce de l'ordre sexuel qu'est la femme.

Ces combinaisons symboliques au sein de la famille sont peut-être encore plus judicieuses lorsque l'artiste s'immisce dans la représentation du père et de la mère.

Dans *Album* (2003), Gilliam Wearing présente une série d'autoportraits qui reconstituent les vieilles photographies de son album de famille. En utilisant des masques et des corps en silicone, des vêtements et des perruques, elle reprend l'apparence de plusieurs membres de sa famille, allant d'un sexe et d'une génération à l'autre. On retrouve ainsi la mère de l'artiste à l'âge de 21 ans et son père en jeune



Michel Journiac, *Hommage à Freud*, constat critique d'une mythologie travestie, 1972.

²² Janine Antoni, propos recueillis par Gail Levin lors de l'exposition *Uptown and down* au Guggenheims de New York, interview disponible en format world wide web à l'adresse : <http://www.thirteen.org/cityarts3/show10/uncutp.html>

adulte endimanché.

Le même processus est mis en place par Michel Journiac dans *Hommage à Freud* (1972) même si la perfection mimétique laisse place à une caricature empreinte d'un humour et d'une ironie grand-guignolesque. La référence à Freud est aussi plus explicite. Dans *L'inceste* (1975), il poursuit sa démarche en s'immisçant au sein de la sexualité du couple parental.

Ces travaux reconfigurent les mécanismes d'identification au sein de la sphère familiale. Si l'enfant, « phallus » et « artiste », se présente ici comme étalon de la différence des sexes, il est pour le moins loin d'ordonner le symbolique. Il nous indique plutôt que l'ensemble de ces conceptions n'est pas basé sur une dichotomie franche et binaire du maternel/paternel, masculin/féminin, mâle/femelle.

L'ensemble de ces propositions artistiques rejoignent la principale critique que Foucault fait à la psychanalyse, à savoir qu'elle réintroduit la structure familiale au cœur même de la sexualité. Lorsqu'il introduit le dispositif de sexualité, il indique qu'il apparaît au XVIII^{ème} siècle en se superposant au dispositif d'alliance déjà établi.



père-amant -- fils-garçon-amant ----- fils-voyeur père-amant -- fils-fille-amante --- fils-voyeur mère-amante -- fils garçon amant -- fils-voyeur

Michel Journiac, *L'inceste*, 1975.

Ce dernier concerne directement la structure familiale, c'est-à-dire le système de mariage, de fixation, de parentés, de transmission des noms et des biens : « Mais voilà que la psychanalyse, qui semblait dans ses modalités techniques placer l'aveu de la sexualité hors de la souveraineté familiale, retrouvait au cœur même de cette sexualité, comme principe de sa formation et chiffre de son intelligibilité, la loi de l'alliance, les jeux mêlés de l'épousaille et de la parenté, l'inceste. La garantie que là, au fond de la sexualité de chacun, on allait retrouver le rapport parents-enfants, permettait, au moment où tout semblait

indiquer le processus inverse, de maintenir l'épingleage du dispositif de sexualité sur le système de l'alliance. »²³

Ainsi il soupçonne les théories psychanalytiques de renforcer le dispositif d'alliance dont le temps fort est la reproduction, pour mieux contrôler les sexes et la sexualité : « avec la psychanalyse, c'est la sexualité qui donne corps et vie aux règles de l'alliance en les saturant de désir. »²⁴

On devine ici, qu'introduire au cœur de la différence des sexes la famille et l'engendrement, implique une lecture basée sur l'interdépendance de l'homme et de la femme. En élevant des « faits biologiques » au rang de desideratum culturel, ces théories resserrent la toile de l'union hétérosexuelle sur laquelle paraissent reposer la reproduction, la famille, et en fait, la civilisation elle-même.

²³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 149.

²⁴ *Ibidem*.



- | Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants -

Dans ce chapitre, nous allons appréhender les implications qu'entraîne l'ensemble de ces théories quant à l'interprétation d'une sexualité alternative, en dehors des schémas hétérosexuels. Car c'est un fait que ces normes d'existence frappent d'anormalité, voire de pathologie, les conduites, notamment sexuelles et érotiques, qui s'essaient à inventer d'autres modalités de l'être et de la sexualité²⁵.

Pour certains psychanalystes comme Sylviane Agacinsky « l'intérêt exclusif pour le même sexe est accidentel, c'est une sorte d'exception – même nombreuse – qui confirme la règle »²⁶. Car

l'homosexualité apporte un paradoxe dans le raisonnement qui régit l'ordre sexuel : « comment penser la différence des sexes lorsqu'ils cessent de dépendre l'un de l'autre, lorsqu'ils se séparent et que, au lieu du désir de l'autre sexe, on rencontre le désir du même, qu'on appelle aujourd'hui *homosexualité* ? »²⁷

Cette vision finalement très chrétienne de la différence des sexes et de leur interdépendance, est largement contestée par certains artistes qui proposent dans leurs œuvres de nouvelles configurations du désir.

L'œuvre de Matthias Herrmann détourne ainsi dans une ironie bouffonne tous les clichés de l'homosexualité. Et le premier d'entre eux est sans doute la féminisation de l'homme *gay*. Des autoportraits montrent Herrmann affublé maladroitement de vêtements féminins mimant le rôle que la société a créé pour lui. Car il semblerait que le modèle hétérosexuel soit plaqué inlassablement sur l'homosexualité. Herrmann semble répondre de manière sarcastique à un questionnement récurrent et quelque peu dérisoire, à savoir : qui



Matthias Herrmann, *And by the way, yes, I was daddy's little girl, but so what ?*, extrait de la série *Paris TextPieces*, 1998.

²⁵ Sexes anatomiques

²⁶ Sylviane Agacinsky, *Politique des sexes*, Paris, Seuil, 1998, p. 125.

²⁷ *Ibidem*, p. 108.

fait l'homme et qui fait la femme ? Et cette interrogation anime également la pensée psychanalytique. En s'appuyant sur des données pseudo-scientifiques, Freud affirme par exemple au sujet du lesbianisme que « (...) l'évolution de la sexualité féminine se reflète très bien dans les pratiques des homosexuelles qui jouent aussi souvent et aussi clairement ensemble à la mère et l'enfant qu'à l'homme et à la femme. »²⁸



Matthias Herrmann, *Sans Titre*, extraits de la série *Digital Cocks*, 2002 et *Sans titre* (à droite), extrait de la série *Misc*, 1994-2003.

La sexualité envahie également l'œuvre d'Herrmann de par la mise en scène du sexe de l'artiste, sacralisé indéfiniment par des natures mortes ludiques qui connotent une adoration autoérotique sans fin. Ainsi dans la série *Digital Cocks* (2002), le sexe devient objet du quotidien et prend place à côté d'autres objets aussi incongrus qu'une montre, qu'une bougie ou qu'une boule à facette. Dans une autre série, le sexe est représenté lors de l'éjaculation dans une esthétique sobre et acidulée ; puis le sperme devient objet de décoration et agrmente arbustes nains et autres lampes de bureau.

Par cette adulation de soi et cette adoration de son propre sexe et de sa propre jouissance, Herrmann reproduit jusqu'à l'absurde cette idée qui voudrait que l'homosexualité soit caractérisée par l'« amour du même », donc par le refus de l'autre, et finalement par un certain narcissisme sexuel. Le sujet homosexuel partirait ainsi « à la recherche d'une connaissance de soi à travers un même-autre, un autre-même qui lui dirait quelque chose de sa vérité, le nourrissant, le portant, lui permettant



Matthias Herrmann, *Help Wanted*, extrait de la série *Paris TextPieces*, 1998.

²⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 174-175.

peut-être, à terme, d'aborder ce « continent noir » qu'est toujours l'autre : l'autre sexe... »²⁹.

Pour Lacan, cette inguérissable position dans la sexualité doit, à défaut d'être redressée, se trouver taxée non tant de perversion que d'inachèvement. Un inachèvement pensé comme incapacité à assumer l'« identité sexuelle », parfaitement enclose sur elle-même. Ce qui suppose aussi d'envisager l'hétérosexualité comme un achèvement :

« C'est en tant que la fonction de l'homme et de la femme est symbolisée, c'est en tant qu'elle est littéralement arrachée au domaine de l'imaginaire, pour être située dans le domaine symbolique, que se réalise toute position sexuelle normale, achevée. C'est à la symbolisation qu'est soumise, comme une exigence essentielle, la réalisation génitale – que l'homme se virilise, que la femme accepte, véritablement, sa fonction féminine. »³⁰

Nous l'avons vu précédemment avec Catherine Opie, la revendication d'un désir non seulement féminin mais aussi lesbien permet le réarrangement d'une symbolique tournée exclusivement vers l'hétérosexualité.



Tee Corinne, *The Poetry of Sex*, 1992, tirage argentique d'après un négatif solarisé.

Le livre de Tee Corinne *Yantras of Womanlove* (1982) fait figure de pionnier dans la représentation photographique de l'érotisme lesbien. Une large censure a accueilli la sortie de ce livre, de la part des éditeurs mais aussi des galeristes qui refusaient d'exposer ce travail. Ce que montre Corinne est à mille lieues des clichés de la sexualité lesbienne. Des femmes grasses, de couleur, handicapées sont présentées pour être regardées avec désir. Consciente de la portée politique de son œuvre, elle effectue ses tirages à partir de négatifs solarisés afin de préserver l'anonymat des modèles. Les images sont donc au premier regard très esthétisantes mais révèlent en

prêtant plus d'attention, une représentation très explicite de l'acte sexuel.

L'œuvre de Tee Corinne est à la fois plastique et documentaire, voire pédagogique lorsque l'on connaît l'image de l'homosexualité féminine fantasmée par toute la société. Image

²⁹ Saverio Tomasella, *L'homo-hérotisme ou quête affective du même*, Toulouse, Le Coq-Héron, Érès, 2001. (texte disponible sur le site internet de l'Association Européenne des Jeunes Chercheurs en Psychopathologie et Psychanalyse : <http://aejcpp.free.fr>)

largement véhiculée par la vogue du porno chic qui a contaminé aussi bien la publicité que la mode.

Dans ce type de représentation, les relations lesbiennes correspondent en tous points aux fantasmes hétérosexuels masculins. La femme y est hyper-féminine, provocatrice, constamment dans l'invite. Le couple lesbien est un couple ouvert aux hommes.

Contrairement à l'imagerie *gay*, les stéréotypes ne servent pas à stigmatiser mais plutôt à recréer une identité lesbienne fantasmée et fétichisée par un regard hétérosexuel. L'orientation sexuelle lesbienne est ainsi assimilée à une perversion, une simple déviance hétérosexuelle qui renforce cette idée d'hétérosexualité comme achèvement, comme état naturel de l'architecture de deux sexes opposés incommensurables.



Campagne de publicité Dior, 2003.



Tee Corinne, *self-portrait*, photographie couleur, 1975.

Toutes ces choses dites parfois moins brutalement, mais néanmoins en filigrane sous bien des prises de position, induisent une conception de la sexualité et de l'amour qui fait de la relation entre un homme et une femme, donc de l'hétérosexualité, l'étalon de la normalité et de la vie heureuse. Et cette pensée mérite qu'on l'inquiète.

Le travail de ces artistes montre que ces idées d'achèvement et de normalité renvoient clairement à la construction, car c'en est une, Lacan n'en fait aucunement mystère, de l'« hétérosexualité ». Une construction qui se devra de remplir certains critères et

satisfaire aux exigences d'un cahier des charges prétendant définir le « normal » du sexe.

Pour Lacan, le choix d'un partenaire amoureux ne s'effectue qu'à partir de l'Œdipe, et uniquement à partir de cela. Ce qui diffère complètement de l'approche freudienne dans laquelle la libido « hésite normalement la vie durant entre l'objet masculin et l'objet

³⁰ Jacques Lacan, *Séminaire, livre III. Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 200.

féminin »³¹. Freud prend d'ailleurs bien soin de préciser que l'hétérosexualité n'a que peu à voir avec un aimantage donné d'emblée dans la différence des sexes : « [...] du point de vue de la psychanalyse l'intérêt exclusif de l'homme pour la femme est aussi un problème qui requiert une explication et non pas quelque chose qui va de soi et qu'il y aurait lieu d'attribuer à une attraction chimique en son fondement ». ³² Et c'est bien cette « explication » qui fait défaut dans la théorie psychanalytique.

Si ces artistes proposent de nouvelles configurations du désir, ils soumettent également une nouvelle configuration symbolique où l'image opère comme un vecteur entre l'imaginaire et le symbolique. La photographie occupe ainsi de façon singulière cet espace de construction identitaire entre soi et l'autre. Ce qui nous laisse entrevoir pour la suite une possible alternative à cet ordre du symbolique qui se détacherait de la famille pour entrer dans quelque chose de l'ordre de la pulsion, de cette excitabilité protéiforme de tout corps voué à en rencontrer d'autres. Sabine Prokhoris, soutient ainsi que la réflexion freudienne « conduit à envisager les fixations amoureuses, qu'elles prennent une tournure hétérosexuelle ou homosexuelle, comme relevant des tournures et des combinaisons afférentes au trouble ouvert par le voisinage des sexes »³³.



Tee Corinne, *Sinister Wisdom Poster*, 1992, tirage argentique d'après un négatif solarisé.

³¹ Sigmund Freud, « Sur la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine », in *Névrose, psychose, perversion*, Paris, PUF, 1974, p. 256.

³² Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1993, p. 51.

³³ Prokhoris Sabine, *op. cit.*, p. 293.

Il y a en filigrane derrière ces actions la lutte idéologique et contestataire d'une minorité sexuelle, que ce soit une lutte pour l'égalité des sexes ou pour la reconnaissance homosexuelle. Car, comme l'indique Sabine Prokhoris, il existe « une funeste conjonction [...] entre certains aspects de la théorie psychanalytique, porteurs d'une vision bien arrêtée de l'ordre humain, et la façon dont les normes d'existence, intriquées aux normes sociales, trace une ligne de partage entre les bonnes et les mauvaises façons de se définir et de s'identifier comme homme ou femme »³⁴.

Le mode de la parodie est largement utilisé par ces artistes. De Michel Journiac à Matthias Herrmann, il y a toujours cette volonté de désacraliser le sexe et de remettre en cause cette vision qui voudrait faire de la sexualité le « sismographe de la subjectivité »³⁵.

De la même façon que pour les « artistes du genre », la parodie tourne en dérision le phallogentrisme de ces assignations péremptoires et utilise de manière récurrente un raisonnement par l'absurde pour affranchir de ses fondements culturels cet ordre du symbolique ; et en définitive pour en reconstruire un autre au moyen de la photographie. Ainsi ce médium permet de déconstruire la différence des sexes en la reconstruisant. C'est-à-dire que le modèle des sexes qui est construit culturellement se reconstruit autrement par la fabrication d'une image : un simulacre. Beaucoup de ces artistes copient ainsi au moyen de la photographie des copies de personnages stéréotypés, aboutissant à la création d'« enveloppes vides »³⁶, ce que, selon Deleuze, Platon aurait appelées fausse copie, dans lequel ne s'incarne plus l'idée fondant cette représentation³⁷. En constituant un leurre qui séduit et induit en erreur, le simulacre ne fait que mettre à jour l'artificialité de ce qu'il figure. L'image, en ne conservant que le contenant de la représentation, fait imploser son contenu.

³⁴ Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 52.

³⁵ Expression de Michel Foucault, cf. : Michel Foucault, *Dits et écrits*, 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 172.

³⁶ Selon l'expression de Rosalind Krauss, « notes sur la photographie et le simulacre », in *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990, p.208 et suivantes.

³⁷ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris, Édition de Minuit, 1969, p. 292 et suivantes.

Vers une autre subjectivation des sexes

En dévoilant les incohérences, parfois les aberrations, de certaines pensées autoritaires, les travaux que nous venons d'étudier refusent de se soustraire à un certain ordre sexuel. Ils rejoignent sur ce point de nombreux psychanalystes comme Michel Tort³⁸ qui pensent que dans ces espaces de rapport entre hommes et femmes, trois repères de la théorie psychanalytique méritent d'être repensés : la séparation de la sexualité et de la reproduction, la prévalence phallique et la figure paternelle, et la prétendue neutralité de l'ordre symbolique.

Si la psychanalyse contribue à la perpétuation d'une symbolique des sexes garante de cet ordre sexuel sur lequel reposerait la stabilité de toute l'humanité, d'autres propositions émettent une alternative à cette pensée. Car les propositions théoriques de la psychanalyse sont schématiquement de deux ordres. Il y a d'une part cette organisation de la représentation du sujet autour d'une théorie de la sexualité, de l'ordre sexuel chez Lacan, thèses dont les motifs seront entre autres le complexe d'Oedipe, le complexe de castration, l'envie du pénis chez la femme, etc. Mais d'autre part, certaines propositions tentent de décrire la logique des processus inconscients face à la détermination du sexe, par le prisme de la sexualité.

Nous verrons dans un premier temps avec Cindy Sherman comment ces deux idéologies peuvent s'affronter dans l'interprétation d'une même œuvre et étudierons avec les propositions de Rosalind Krauss la manière dont l'informe mêlé à la notion de fantasme peut amener une nouvelle lecture de l'œuvre et de la différence des sexes.

Nous poursuivrons cette analyse de l'informe avec les travaux de Valérie Belin et de Flore Aël Surun qui exemplifient dans leur approche à la fois documentaire et plastique de la transsexualité, la mise en exergue d'un genre psychique et de la nature fondamentalement trans-sexuelle des sexes.

Enfin, Ürs Luthi et le couple d'artistes Lawich et Müller nous permettrons de synthétiser l'ensemble de ces réflexions à travers le regard de la psychanalyste Sabine Prokhoris.

³⁸ Cf. : Michel Tort, *Le désir froid, procréation artificielle et crise des repères symboliques*, Paris, La découverte, 1992, p. 20.

- Cindy Sherman et la pulsation informe du désir -

Untitled Film Stills est une série de 69 images produites entre 1977 et 1980. Sherman se réapproprie l'esthétique des photographies noir et blanc qui servaient à la promotion du cinéma hollywoodien des années 1950. Au premier regard nous sommes face à des starlettes oubliées de *Série B*. Nous sommes dans une représentation qui semble, d'emblée, se donner fondamentalement comme copie, copie dépourvue de tout original³⁹.

Une première approche, développée par Laura Mulvey⁴⁰, place l'œuvre de Cindy Sherman comme une réponse provocante à l'hégémonie du regard hétérosexuel masculin.

Sherman stigmatiserait par le simulacre⁴¹ une représentation asservie par l'homme dans laquelle la femme serait dépossédée de son être, et serait en quelque sorte désubjectivée. Elle déconstruirait les schémas avec lesquels le cinéma hollywoodien de l'immédiat après-guerre fonctionnait. Elle poserait ainsi la question du regard masculin⁴² ("male gaze") face à la représentation de la femme réduite à n'être qu'image et mascarade pour satisfaire au regard désirant de l'homme. Selon elle, le fonctionnement de cette représentation mythique du corps féminin est basé sur les mécanismes de voyeurisme/fétichisme et est construit autour de la théorie psychanalytique développée par Freud. Le regard masculin, pour se prémunir de la vision traumatisante de la femme (qui est comme nous l'avons vu l'incarnation de la différence sexuelle elle-même, du fait de son manque visible de pénis),



Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #15*, 1978.

³⁹ « the condition of sherman's work in the Film Stills – and part of their point, we could say – is the simulacral nature of what they contain, the condition of being a copy without an original » (Rosalind Krauss, *Cindy Sherman : 1975-1993* (with an essay by N. Bryson), New York, Rizzoli, 1993 , p. 17)

⁴⁰ Laura Mulvey, « A phantasmagoria of the female body : The work of Cindy Sherman », in *New Left Review*, n° 188, juillet-août 1991, p. 137-150.

⁴¹ *Untitled Film Stills* est peut être la figure emblématique de la notion de simulacre. Cf. : analyse p. 62.

⁴² Laura Mulvey reprend ici en grande partie sa théorie du regard masculin développée dans : Laura Mulvey, "Feminist Cinema and Visual Pain" in *Mulvey, Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

doit recourir aux mécanismes caractéristiques du voyeurisme ou du fétichisme pour pallier l'angoisse de castration forcément suscitée. La femme, image par excellence, constitue une menace et devient dans le même temps ce fétiche érotisé recherché par le spectateur masculin.

En se référant explicitement à Freud, Laura Mulvey élabore une théorie du différent sexuel basée chez les hommes sur la terreur de la castration.

Comme nous l'avons vu précédemment, en utilisant de cette manière la pensée de Freud, elle érige en théorie ce qui peut n'être qu'un préjugé (préjugé phallique), réitérant l'idée que la femme n'existerait qu'en tant qu'elle incarne fondamentalement cette blessure, cette béance du sexe dit « invisible ».

L'œuvre de Sherman devient ainsi le support de commentaires exclusivement fondés sur son matériau le plus élémentaire : l'image et en l'occurrence l'image de la femme et du corps féminin. Bien loin d'éclairer la nature du féminin, la représentation du corps de la femme et de son sexe semble au contraire témoigner des fantasmes attribués à l'autre sexe.



Cindy sherman, *Untitled Film Still, #6*, 1977, tirage argentique noir et blanc, 20,3 x 25,4 cm.

Loin de se dégager de la réflexion psychanalytique, l'interprétation de Rosalind Krauss s'émancipe de l'attachement à l'organe génital et met en exergue le non figurable, l'informe, en se référant à la psychologie et à Lacan. Elle s'élève à la dimension d'une sexualité non refoulée et visualisée à travers l'informe.

Pour cela, les *Untitled Film Still* doivent être recontextualisés dans l'ensemble de l'œuvre de Cindy Sherman. Car ce ne sont pas des « répliques transparentes »⁴³ qui peuvent être confondues avec la version hollywoodienne. Il y a toujours quelque chose d'ambigu, de faux dans ces images, qui révèle finalement l'artifice. Certains accessoires ne semblent pas appartenir à la scène ou sont trop excentriques, certains angles de caméra sont trop extrêmes, et certains éclairages sont purement photographiques (notamment lorsqu'elle utilise le flash lors de prises de vue nocturnes). Le déclencheur à distance est parfois visible à l'image (cf. : *Untitled Film Still, #11*, 1978 et *Untitled Film Still, #6*, 1977). Tout cela

⁴³ Contrairement à ce qu'affirme Rosalind Krauss dans son livre, *op. cit.*, p.17.

révèle, d'une part, le dispositif purement photographique et d'autre part la volonté de l'artiste de s'investir et de se projeter dans ces images.

La supercherie est donc clairement visible. Les photographies de Sherman semblent gelées ; non au sens où le mouvement a été arrêté, mais plutôt à la sensation que quelque chose s'est passée ou va se passer. Ce moment de pause, d'anticipation est fétichisé exagérément, intensifiant ainsi l'anxiété dégagee par ces images. Et le trouble que l'on peut éprouver devant ces photographies est peut-être du à sa relecture face à une vision d'ensemble de son œuvre. Ainsi la tranquillité et la sensualité des images font figure, dans cette suspension du temps, de calme avant la tempête.

Il ne s'agit donc pas seulement de reconduire et de dénoncer la mécanique du désir déployée par l'industrie cinématographique. Cette série initie, pour Rosalind Krauss, le mouvement de dé-sublimation, de déformation, de dissémination progressive de toutes limites dans le champ de l'image. Ainsi au fétiche chargé de colmater l'horreur de la castration, Krauss préfère le manque, soit l'objet lacanien qui, dans le champ du visible, est précisément le regard⁴⁴. En se référant à la schize de l'œil et du regard développé par Lacan, elle conçoit l'œuvre de Cindy Sherman comme le site privilégié d'un désir « modelé dans les termes d'une transgression de la forme. C'est la force investie dans la désublimation »⁴⁵. Elle montre qu'au-delà de l'image comme telle, ce que Sherman figure si subtilement est le non-figurable, l'informe.

Krauss se réfère plus directement à la série *Sex Pictures* dans laquelle le vivant disparaît au profit de mannequins, d'automates, de prothèses empruntées à des catalogues médicaux que l'artiste démembre et recombine à loisir dans des mises en scènes à la fois grotesques et tragiques. Les organes sexuels y sont autonomes. Le sexe est figuré dans son aspect le plus cru. *Untitled # 263* est peut-être la photographie la plus emblématique pour notre réflexion. On y retrouve l'emboîtement tête-bêche de deux entrejambes de sexes masculin et féminin. Baigné dans un drapé soyeux et entouré d'un ruban précieux, ce corps mutant renvoie



Cindy Sherman, *Untitled # 263*, 1992, photographie couleur, 101,6 x 153,4 cm.

⁴⁴ Cf. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Le séminaire*, livre XI (1964), Edition du Seuil, Paris, coll. « Points-Essais », 1973, p. 120.

⁴⁵ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 109.

cruellement les deux sexes à la laideur de leur anatomie. Le sexe masculin mollement érigé et ceint d'un *cockring*⁴⁶ fait face à un sexe féminin exagérément poilu d'où pend la ficelle d'un tampon périodique.

Aucune place n'est laissée au désir érotique dans cette volonté « d'exhiber la chair séxuée dans sa vérité la plus crue et la plus abrupte, sans rédemption possible »⁴⁷.

Là où la photographie, dans une analyse sociologique de la différence des sexes, restait sur une approche superficielle du corps érotique, la photographie de Sherman parvient à évoquer par la représentation le corps/pulsion/fantasme⁴⁸ où prédomine cette structure individuelle (et non socialisée) du désir. Ces images sont comme des tentatives de représentation d'une l'intériorité plurivoque propre à l'humain. Ce qui est clairement exprimé par Sherman : « Le choc (ou la terreur) devrait provenir de ce que représente réellement les éléments sexuels – la mort, le pouvoir, l'agression, la beauté, la tristesse, etc. C'est trop facile de faire une image amusante ou choquante fondée uniquement sur les apparences ou les révélations des organes sexuels (plus particulièrement ces organes-là). La



Cindy Sherman, *Untitled #175*, 1987, photographie couleur, 120,7 x 181.

difficulté, c'est de créer des images poignantes, et en même temps explicites »⁴⁹.

Le grotesque, la décomposition des corps et ce cheminement de l'image vers l'informe se poursuivent dans la série *Horror Pictures* dans laquelle l'humain se réduit à ses déjections, à des automates morcelés et agonisants. Rosalind Krauss voit dans le scintillement de l'image, dans ces jeux de lumière et de brillance,

l'avènement d'une « pulsation informe du désir », de l'informe comme tel.

Le travail de Sherman est donc une lente évolution vers l'informe. Il affirme « le primat du regard sur la forme, le primat de l'informe par excellence, de la matière même de l'image du rêve »⁵⁰, telle que le décrit Lacan lorsqu'il évoque cette bouche-gorge-sexe d'Irma, qui se montre dans le rêve comme la figure défigurée de l'irreprésentable :

⁴⁶ Accessoire viril sensé décupler le plaisir de l'homme.

⁴⁷ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne – Un art paradoxal*, Paris, Editions du Regard, 1998, p. 154-155.

⁴⁸ Distinction évoquée par Jean Baudrillard, cf. : conclusion de la première partie p. 41.

⁴⁹ cité par Claire Laurence Nahon, « Le trop visible d'un sexe invisible », in *De la différence des sexes entre les femmes*, Paris, PUF, 2000, p. 59.

⁵⁰ Claire Laurence Nahon, *op. cit.*, p. 58.

« (...) une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétas par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrance, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. »⁵¹

Krauss rejoint finalement la définition bataillienne de Pierre Fédida où « l'informe de la chair est cette forme qui engendre l'angoisse. Mieux : l'angoisse a cette forme de l'informe de l'organe en chair »⁵². Tel serait l'informe : le lieu du règne des pulsions, du chaos, du manque et du mouvement infini qu'instaure la dynamique désirante.

Cindy Sherman montrerait ainsi le sexuel émancipé de la référence servile à la forme. Cette forme serait imaginée, déformée, transgressée ; et témoignerait de l'indécision fondamentale de l'inconscient quant à la différence sexuelle et du libre déploiement qu'il autorise des pulsions partielles, précisément assimilées, parfois, au féminin lui-même. Freud affirme d'ailleurs qu'il n'y a pas, dans l'inconscient, de représentation du féminin et du masculin⁵³ ; et Lacan que « dans le psychisme il n'y a rien par quoi le sujet puisse se situer comme être de mâle ou être de femelle. »⁵⁴ ; c'est-à-dire que les représentations que nous en avons sont toujours construites.

Il apparaît ici nécessaire d'explicitier cette pensée de Krauss qui prend, il me semble, quelques raccourcis pour passer de l'informe à la différence des sexes. Nous pouvons rapprocher cet informe de la notion de fantasme développée par Monique David-Ménard. Le fantasme est pour elle ce qui fait le lien entre le genre et la réalité anatomique des sexes. Ce sont les constructions par lesquelles nous construisons ces liens. « Nous ne pouvons pas nous passer de nos fantasmes car, ce qui singularise les êtres humains, c'est d'avoir à construire, à travers leurs expériences érotiques, noétiques et culturelles, une représentation de ce qu'implique pour eux de se sentir et de se dire homme ou femme. »⁵⁵ Ainsi l'informe serait la visualité du fantasme qui conditionnerait la différence des sexes. On revient finalement à cet entre-deux d'avant la symbolisation. L'image de l'informe serait le visible non explicité, là où l'imaginaire erre pour se construire une identité. Et les *Untitled Film Still* peuvent alors être réinterprétés sous cet angle d'approche. L'informe se formaliserait

⁵¹ Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse – Le Séminaire*, Livre II (1954-1955), Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 186.

⁵² Pierre Fédida, « par où commence le corps humain ? », in *Les organes. Le fait de l'analyse*, n°5, 1998, p. 287.

⁵³ Cité par Monique David-Ménard, « D'une femme à l'autre », in *De la différence des sexes entre les femmes*, Paris, PUF, 2000, p. 28.

⁵⁴ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Le séminaire*, livre XI (1964), Paris, Editions du Seuil, coll. Points-essais, 1973, p. 228.

ici dans le *hors champ*, cet espace laissé vacant par l'artiste et propre à éveiller l'imaginaire du spectateur face à ces emblèmes fétichisés de la féminité.

À travers ces deux interprétations fondées sur deux registres antagonistes de la théorie psychanalytique, nous avons pu déceler deux manières d'approcher la différence des sexes. L'une donne de quoi penser l'existence humaine et ses possibles, dans la dimension que révèle la capacité de rêver et de fantasmer, la seconde l'ancre dans le destin que tracerait la « différence des sexes », partant du phallus et de l'ordre familial pour ériger un ordre du sexuel.

Pour aller plus loin dans notre réflexion et notamment sur cette question de l'informe, nous allons maintenant aborder la représentation photographique de la transsexualité et le trouble visuel qu'elle induit face à cette indéfinition du sexe.



Cindy Sherman. *Untitled Film Still, #14*, 1978, tirage argentique noir et blanc, 24,5 x 20,3 cm

⁵⁵ Monique David-Ménard, *op. cit.*, p. 28.

- T ranssexualité -

Il n'est peut-être pas anodin que la représentation photographique de la transsexualité soit si pauvre. En dehors de la pornographie et de l'assimilation grossière au travestissement, très peu de travaux s'intéressent à ce trouble psychique, qui est avant tout une quête identitaire.

Les approches de Valérie Belin et de Flore Aël Surun apparaissent donc comme exemplaire et lèvent ce mutisme qui entoure la transsexualité.



Valérie Belin, *Sans titres*, 2001, tirage argentique noir et blanc, 161 x 125 cm.

Chez Valérie Belin, la rigueur technique et la simplicité du cadrage élève cette vision quasi anthropologique de la transsexualité à une dimension contemplative, quasi fascinateur.

Elle nous place ainsi devant la complexité des opérations inconscientes qui se nouent lorsque l'on doit déterminer le sexe d'une personne à laquelle on fait face.



Flore Aël Surun, *Sans titre*, extrait du reportage « FTM (Female to male) - To be a transsexual is neither a fantasy », 2007

« Vous pouvez obtenir des indications physiologiques de masculinité et de féminité », écrit une autorité antique en matière d'interprétation du visage et du corps, « au regard de votre sujet, à ses mouvements et à sa voix ; il ne vous reste ensuite qu'à comparer les signes les uns avec les autres afin de décider, à votre satisfaction, lequel des deux sexes

prédomine.»⁵⁶ C'est bien ici cette intuition (laquelle guide inconsciemment le regard) qui vacille devant cette incertitude radicale quant à l'ordre du vivant, de la différence des sexes, et de la capacité du regard à cerner le réel qui s'impose. Le spectateur est inévitablement désorienté devant cette inquiétante étrangeté issue de la transsexualité, face à ce qui ne peut être ni homme ni femme.

L'approche documentaire de Flore Aël Surun *Female to Male - To be a transsexual is neither a fantasy* (2002) nous plonge dans le quotidien de sept transsexuels pris entre les pressions de la société et le sentiment profond d'appartenir à l'autre sexe. Dans une approche à la fois esthétique et crue, elle accompagne ces femmes dans le long parcours psychiatrique, chirurgical et administratif qui les mènera à devenir homme. Ainsi des portraits mis en scène dans un souci du cadrage, de la lumière et de l'équilibre chromatique, font face à des instantanés dans lesquels la photographe nous montre la réalité abrupte de la chair en souffrance, de la mammectomie (ablation des seins) à la phalloplastie (création d'un organe sexuel male).



Flore Aël Surun, *Sans titres*, extraits du reportage « FTM (Female to male) - To be a transsexual is neither a fantasy », 2002.

Le choc que l'on peut éprouver devant ces images témoigne de l'effroi devant l'altération de ces organes, véritables boucs émissaires du trouble identitaire ; devant ce sexe qui n'en est pas un. Qui n'en est plus un. Ce sexe désormais hybride, informe.

Lacan nous parle de ce sentiment lorsqu'il aborde la visibilité du fantasme : « Dans le rapport scopique, l'objet d'où dépend le fantasme auquel le sujet est appendu dans une vacillation essentielle, est le regard. (...) Dès que ce regard est fixé, le sujet essaie de s'y

⁵⁶ Polémon, *Physiognomonika*, I.II2, IO.36, cité par Maud Gleason, *The semiotics of Gender : Physiognomy and self-fashioning in the second century A.D.*, in Halperin et al., éd., *Before sexuality*, 1990, p. 64.

accommoder, il devient cet objet ponctiforme, ce point d'être évanouissant, avec lequel le sujet confond sa propre défaillance »⁵⁷

Ce que l'on peut également rapprocher de l'œuvre de Belin qui est traversée de part en part par cette visibilité de l'informe et par l'étrangeté de l'objet et du corps (placés formellement sur le même plan) à la fois performants et altérés dans cette quête sans fin de la dérisoire perfection plastique et fonctionnelle.



Valérie Belin, *Untitled*, 1998, 1999 et 2001, tirages argentiques noir et blanc, 150 x 120 cm.

Au-delà de la simple lisibilité du sexe, ces travaux interrogent sa visibilité. Car le transsexuel offre à l'autre d'imaginer le sexe. C'est-à-dire l'informe par excellence, cette chair au plus près de la déformation à l'œuvre dans le rêve. C'est la chair en souffrance d'Irma⁵⁸, que le transsexuel donne à voir et à imaginer.

C'est cela qui provoque cette angoisse spéculaire initiatrice du sentiment d'étrangeté. Il en est donc ainsi du trouble visuel qui s'empare du spectateur lorsqu'il rencontre la seule image du transsexuel. Nous pouvons développer ce « ressenti » avec Lacan : « Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste – il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer, alors commence aussi le sentiment d'étrangeté. Qu'est-ce à dire ? – sinon que, dans l'état dit de veille, il y a élision du regard, élision de ceci que, non seulement ça regarde, mais ça montre. Dans le champ du rêve, au contraire, ce qui caractérise les images, c'est que ça montre. »⁵⁹

⁵⁷ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Le séminaire*, op. cit., p. 96-97.

⁵⁸ cf. analyse, au sujet de Cindy sherman, p. 68.

⁵⁹ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 88.

Qui mieux que les transsexuels peuvent avoir la certitude de ce qu'est la différence des sexes, puisqu'ils n'hésitent pas à l'inscrire au plus profond de la chair, par le recours à la chirurgie.

Ils affirment et revendiquent que la féminité ne dépend pas de la physiologie de la femme, que la virilité n'est pas asservie à la possession de l'appareil génital mâle et finalement que la jouissance transcende la matérialité des sexes. Comme l'a écrit Freud : « les deux sexes ne sont pas une conséquence naturelle et nécessaire de la différence corporelle »⁶⁰.

Si cette quête de la transsexualité est intérieure, c'est bien sa superficialité, sa visibilité qui dérange. Comme si le corps de l'autre devenait cette figure affreuse, voire monstrueuse. Comme si cette conviction profonde d'appartenir à l'autre sexe, qui nous est renvoyé en pleine face par la photographie, faisait resurgir la complexité de notre propre identité sexuée.

À défaut d'approcher du « troisième sexe » (selon l'expression qu'a inventé Flaubert pour parler de George Sand), le transsexuel nous renvoie sa conviction profonde de la distinction entre le sexe biologique et le genre psychique, qui n'est peut-être pas autre chose que ce qui lie le genre au sexe anatomique.

Il y a donc au cœur de cette approche de la différence des sexes la notion d'informe qui apparaît comme la seule visibilité de cette différence. Ainsi Rosalind Krauss voit dans l'œuvre de Sherman cette « pulsation informe du désir » initiatrice du sentiment d'appartenance au sexe, et la représentation de la transsexualité renvoie à notre propre construction du sexué par ce qu'il donne à imaginer cet informe du sexe.

L'identité ne semble donc se construire qu'à travers la seule visualité du fantasme qui serait la seule à échapper aux dispositifs de pouvoir, indépendamment du sexe et de sa visibilité. Il semble que la photographie se heurte ici, encore une fois, à la visibilité des sexes. Il y a dans cette volonté de « mettre en image » la différence sexuelle quelque chose de vain, mais qui paraît en même temps nécessaire. Comme si l'évidence de la différence des sexes se devait d'être tangible, matérialisable et saisissable par la pensée. La notion d'informe est finalement très proche de ce nœud du rêve dont parle Lacan qui est à la fois ce qui donne l'explication du rêve et ce qui ne peut être dénoué. Il y a donc cette volonté de coller une image sur quelque chose d'irreprésentable, d'insaisissable.

C'est peut-être aussi pour cela que la photographie est paradoxalement le meilleur et le plus mauvais des outils pour aborder cette notion. Le meilleur parce qu'elle permet d'illustrer et

⁶⁰ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 153.

d'accompagner les réflexions bien en place, tant sociologiques que psychanalytiques. Et le pire puisqu'elle limite le champ de la réflexion à la simple visibilité des sexes. En définitive, nous pouvons enrichir notre problématique et nous demander si finalement la différence des sexes est visible. C'est peut-être seulement à cette question que peut répondre la photographie.

Dans la première partie de ce mémoire, la photographie semblait répondre par l'affirmative, mais allait bien au-delà : elle affirmait que la différence des sexes était *seulement* visible. Et c'est dans ce *seulement* que se cristallise tout ce que peut apporter la photographie dans ce champ de réflexion. Dans un deuxième temps, avec l'approche psychanalytique, cette visibilité s'est effacée au profit du fantasme. La différence des sexes ne se situe plus dans le domaine du visible et intègre la sphère de la représentation par le truchement de l'informe, que certains essaient de formaliser, là où d'autres le laisse à imaginer par le spectateur.

Toutefois, même si la photographie apparaît insuffisante pour mettre en image la différence, toutes ces approches s'accordent finalement sur une espèce de continuum des sexes sur lequel l'individu se placerait selon un processus inconscient. Et la photographie peut être particulièrement pertinente lorsqu'elle s'attache à représenter le point de faille de ce continuum, cet espace étroit qui fait le lien entre ces deux signifiants⁶¹ que la société et ses normes ont désigné homme et femme. C'est ce que nous tenterons d'analyser pour clore ce chapitre avec les travaux de Ürs Luthi et du couple d'artistes Lawick et Müller, que nous rapprocherons de l'argumentation théorique de Sabine Prokhoris.



Flore Aël Surun, *Sans titres*, extraits du reportage
« FTM (Female to male) - To be a transsexual is neither a fantasy », 2002.

⁶¹ Lacan propose que « les hommes, les femmes et les enfants, ne sont que des signifiants », cf. : Jean-Pierre Cléro, *Le vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses, 2002, p. 63.

- Pour une perméabilité des sexes -

Même si elle n'en fait pas mention de manière explicite, la question de la transsexualité est ce qui anime en filigrane la réflexion de Sabine Prokhoris. Le suicide d'un de ses patients que l'on devine transsexuel a certainement influé cette volonté de contester les impératifs de la psychanalyse et de proposer une redéfinition de la différence des sexes.

Elle s'est engagée dans son ouvrage *Le sexe prescrit, la différence sexuelle en question*⁶² pour une remise en cause des dogmes de la psychanalyse. L'auteure assène, pour mieux le dénier, l'impératif psychanalytique :

« Homme ou femme, il faudra bien qu'on se le tienne pour dit, et qu'on ne méconnaisse pas la « vérité » de l'ordre sexuel »⁶³

Pour dénoncer cette construction où tout se passe comme si on avait « transformé la peau dont sont faites nos mitoyennetés en une paroi de verre à l'épreuve des balles »⁶⁴, elle crée le néologisme *différencedessesexes* « en un seul mot tant sa consistance est donnée comme avérée, et dite fonctionner comme un principe structurant de tout ce qui est humain »⁶⁵.

En retournant Freud contre un feudisme figé, elle évoque la notion freudienne de « pervers polymorphe », c'est-à-dire d'une « excitabilité protéiforme de tout corps voué à en rencontrer d'autres⁶⁶ ». A l'instar de Rosalind Krauss, elle réintroduit la sexualité au cœur de la différence des sexes.

Sabine Prokhoris est par ailleurs très engagée dans le domaine artistique. Son essai s'ouvre sur l'analyse de l'œuvre du danseur et chorégraphe Alain Buffard, et elle est également à l'origine de l'exposition *Campy Vampy Tacky* qui réunissait entre autres Michel Journiac et Sarah Lucas.



Urs LÜTHI, *Trademark - Lüthi weint auch für Sie*, 1970/2001, Ilfochrome sous plexiglas sur panneau à biseaux entrants, 150 x 110 x 12 cm.

⁶² Sabine Prokhoris, *Le sexe prescrit. La différence sexuelle en question.*, Paris, Aubier, 2000.

⁶³ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 181.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 121.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 177.

Nous pouvons revenir ici à l'étude de l'œuvre d'Ürs Luthi, car elle sied parfaitement à ce nouvel éclairage de la différence des sexes.

Les autoportraits d'Ürs Luthi font figure d'introspection. Il ne se fait le porte-parole d'aucune cause précise. Il s'agit moins de la mise en œuvre des signes sociaux que celle des signes d'une individualité faisant une large place à une sorte d'idéal subjectif. C'est au travers de ce prisme que peut se lire la série *Just another story about leaving* (1974) qui propose une variation autour du visage de l'artiste (enregistrant, d'une photo à l'autre, des signes d'altérité), mais aussi un jeu de glissements d'un sexe à l'autre, passant du il au elle avec subtilité.



LawickMüller, *Vedova Mazzei* et *Prinzgau/podgerschek*, extraits de la série *La Folie à Deux*, 1999.

Ici, aucun artifice n'est utilisé. Pas de maquillage. Pas de perruque. Des vêtements neutres. Il ne s'agit pas d'une parodie. La panoplie du genre, la solution *Drag Queen* est mise de côté pour que ce corps puisse revêtir une sorte d'élégance monstrueuse qui défie toutes les habitudes de socialisation. Seuls l'éclairage et le subtil agencement du corps permettent de passer d'un sexe à l'autre, d'un état de corps à l'autre « par un rien qui en trouble l'ordonnance de toute façon promise à fluidité »⁶⁷.

Le travail de Lawick et Müller s'inscrit dans cette même problématique. À savoir que nous sommes forcément entre deux choses ou deux limites, au minimum. *La folie à deux* (1996) établit un continuum morphologique entre deux personnes de sexe opposé. Les pôles se superposent et se confondent, créant une troisième identité. La partie intéressante de

⁶⁷ Sabine Prokhoris à propos du danseur Alain Buffard, *Ibidem*, p. 18.

l'œuvre est cet entre-deux précaire entre l'homme et la femme qui remet en cause toute logique binaire de classification. Une telle action engage le spectateur vers des perceptions corporelles inhabituelles et vers une quête du sujet privilégiant le passage, la transformation d'un état perceptif à un autre, plutôt que l'assignation du corps à certains codes déterminant le masculin et féminin.

Ces deux artistes réinventent un langage du corps où la métamorphose prévaut sur la clôture identitaire de la différence des sexes, où il importe davantage de « devenir des animaux très spéciaux »⁶⁸ selon les termes de Gilles Deleuze, de faire rhizome plutôt que de tracer et figer une ligne de partage entre le devenir homme et femme.

Ces artistes rejoignent finalement l'analyse de Prokhoris au sujet de la pièce *Good Boy* d'Alain Buffard qu'elle considère comme une des ouvertures efficaces du corps et du sujet au-delà de la différence des sexes qui déterminerait le féminin et le masculin :

« Si bien qu'exister au masculin, exister au féminin, cela ne sera affaire ni de différence sexuelle ni de conformité de genre, mais d'instant et de parcours, traversés par les hasards du sexe, le bric-à-brac du genre, et bien d'autres histoires [...]. Si les frontières se mettent à onduler, ce n'est pas la confusion du tout. Si un ordre se dissout, ce n'est pas le chaos, c'est une danse qui s'invente. Et réaliser, tout simplement cela, aide à vivre, je crois. »⁶⁹.

L'auteure propose que le *sexué* tel qu'il s'éprouve procède du *sexuel*⁷⁰, et non l'inverse, qu'il est donc *originellement* troublé. « Si bien que le corps d'un humain, corps érogène avant tout, et ensuite seulement, et à partir de là, corps-garçon ou corps-fille, existera littéralement *hors* de « soi », donc hors des bornes fixées par quelque « identité », fût-ce une identité sexuée. Corps-garçon ou corps-fille, ce sera donc toujours en même temps autre chose que seulement ça, autre chose qui excèdera, indéfiniment, cette assignation, autre chose qui sera l'érotique⁷¹ même, débordant de tous côtés la détermination sexuée qui aura, d'une manière ou d'une autre, poussé en elle ses mouvantes, très mouvantes, racines. »⁷²

⁶⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2 – Mille Plateaux*, Paris, Éd. Minit, 1980, p. 290.

⁶⁹ Sabine Prokhoris, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁷⁰ Autrement dit que le féminin et le masculin proviennent de la sexualité et non l'inverse.

⁷¹ Ne pas confondre avec le corps érotique et socialisé de Baudrillard. Il s'agit au contraire du corps pulsion/fantasme.

⁷² Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 177-178.

Conclusion

Nous pouvons conclure cette approche de la différence des sexes avec une citation de Freud qui tranche avec les présupposés et les déductions hâtives que l'on a pu dégager de son œuvre et qui montre, s'il est nécessaire, la lucidité de Freud sur la question. Dans *Malaise dans la civilisation*⁷³, il rappelle que tel un peuple de conquérants, la civilisation en soumet d'autres à son « exploitation ». Qu'elle « proscrie sévèrement toute manifestation de la sexualité infantile », et fait de « l'amour hétérosexuel et génital » la seule forme de sexualité autorisée et, ce faisant, s'empare de l'enfant qui « est lui aussi un animal doué d'une disposition non équivoque à la sexualité » pour le faire entrer de force dans un moule masculin ou féminin.

Comme nous l'avons stigmatisé au seuil de ce chapitre, on peut se demander comme pour le genre, si une certaine version de la théorie de la sexualité développée par la psychanalyse pour établir l'ordre sexuel ne servirait pas de « cache-sexe » à un état des relations de pouvoir qui fixerait les règles du jeu de l'inégalité. Car le problème est qu'un destin et un seul, est prévu pour la construction de la sexuation en « différence des sexes ».

À ces propositions, les artistes répondent par la parodie et l'ironie en poussant à l'extrême ces *a priori* de manière à susciter chez le spectateur un certain inconfort de la pensée et une remise en cause de ses préjugés. Mais la photographie peut dépasser ce procédé de mise en scène emprunté à l'art de la performance en usant des spécificités du médium afin de formuler une toute autre appréhension de la différence des sexes. Bien que ces tentatives se heurtent, comme on l'a vu, aux limites de la représentation et du visible, elles permettent néanmoins d'entrevoir d'autres manières manières de subjectiver le sexe dans lesquelles l'individu, à travers son propre cheminement, traverse tant bien que mal la toile densément tissée des normes sociales au moyen des pulsions et des fantasmes. Car « une fois exposés et dénoncés les dispositifs d'assujettissement par lesquels les rapports de genre comme les conduites sexuelles sont construits, la tâche incombe toujours à l'individu de faire œuvre de singularité ! Émancipation des catégories sociales préexistantes et transgression

⁷³ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929), trad. Ch. Et J. Odier, Paris, PUF, 1989, p. 56-58.

fondamentale des rôles assignés à chacun, hommes et femmes, certes : reste le dialecte de l'inconscient. »⁷⁴

Ainsi la sexualité ne dépend pas de la sexuation⁷⁵ mais plutôt de la disposition sexuelle dite par Freud *perverse polymorphe* ; qui détermine la forme que prendra le sexué lorsqu'il entrera de telle ou telle façon dans le dispositif de la sexualité. Dispositif dont les usages et les règles apparaîtront comme le fruit d'un destin *non nécessaire* de cet « originaire » ouvert à tous les vents.

« Quant au dispositif que dessine l' "ordre sexuel" théorisé par Lacan, soumis à la différence des sexes articulée à la référence phallique, support de l' "ordre symbolique" qui nous épargnerait l'horreur d'être précipités dans le chaos du "hors sexe", *il n'en est qu'un parmi d'autres.* »⁷⁶ Cette différence des sexes qui assigne le *masculin* et le *féminin* aux fonctions de l'homme et de la femme dans la réalisation dudit ordre sexuel, n'est rien de plus qu'une très hégémonique formation de l'inconscient, comme telle parfaitement soluble. Le lieu d'interrogation de la différence des sexes qu'est la psychanalyse offre donc une polysémie d'interprétation sans fin dans laquelle la photographie peut permettre de mettre à jour les plus tenaces des conservatismes ; mais où elle peut également proposer une lecture alternative qui voit dans l'informe, dans la logique de l'inconscient et des images du rêve, ou dans les dispositions sexuelles de l'Homme, les possibles interprétations de cette différence.

Il apparaît ici nécessaire de se dégager de la problématique photographique pour aborder une nouvelle approche qui nous permettra d'aller plus loin dans nos réflexions : Thomas Laqueur, dans son essai *La fabrique du sexe*⁷⁷, permet de relativiser par une démarche historique toute conception de la différence des sexes. Il montre que ces types de travaux sont inévitablement pris dans « les tensions de cette formulation : entre le langage d'une part, et la réalité extralinguistique ; entre la nature et la culture ; entre le sexe "biologique" et les marqueurs politiques et sociaux sans fin de la différence » et conclut que « le sexe est une classification tellement forte, enracinée et ancienne qu'elle est désormais d'une polysémie presque infinie, toujours ouverte à des interrogations nouvelles, toujours

⁷⁴ Claire Nahon, « Le trop visible d'un sexe invisible, » in *De la différence des sexes entre les femmes*, Paris, PUF, 2000, p. 79.

⁷⁵ différence anatomique des sexes

⁷⁶ Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 178.

⁷⁷ Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe – essai sur le corps et le genre en occident*, Paris, Gallimard, 1992.

disponible pour de nouvelles subjectivités »⁷⁸. Ainsi il ne nie pas la réalité du sexe ni du dimorphisme sexuel en tant que processus évolutif. Il montre seulement, en s'appuyant sur des données historiques, que presque tout ce que l'on peut dire sur le sexe, de quelque façon qu'on le comprenne, contient déjà une affirmation sur le genre, sur ce qu'est le féminin et le masculin.

Ce qui nous conduit à pouvoir penser la différence des sexes de manière historique. Foucault considère qu'il ne faut pas concevoir la sexualité « comme une sorte de donnée de nature que le pouvoir essaierait de mater, ou, comme un domaine obscur que le savoir tenterait, peu à peu, de dévoiler. C'est le nom qu'on peut donner à un dispositif historique [...] ». »⁷⁹

L'argumentation de Geneviève Fraisse reprend cette idée de recontextualisation. Elle prend en compte l'historicité de cette différence, considérée à la fois comme produite et comme un opérateur, lui-même producteur d'histoire⁸⁰. Poser l'historicité de la différence des sexes est pour elle une voie ouverte pour la penser. Sortir de l'empiricité du fait biologique et social consiste en effet à postuler que la temporalité de la relation entre les sexes s'inscrit dans l'histoire. »⁸¹

L'auteur s'affranchit du terme *différence* et propose la notion d'*altérité*. Il n'est ainsi plus question de position de la femme face à celle de l'homme, ni de l'assertion d'un féminin face au masculin. L'altérité ne tranche pas entre deux êtres ou deux qualités ; elle est la prise en compte de l'histoire de la différence des sexes. Et qui dit différence dit différend. Il n'y a pas de pensée de la différence des sexes sans pensée du conflit, du différend entre les sexes.

« Penser l'altérité est donc bien penser le différend, le rapport, le conflit. C'est plus difficile évidemment que de penser la différence des sexes à coup d'invariants culturels, anthropologiques ou psychanalytiques, à coup de bons sentiments sur la complémentarité naturelle des sexes, à coup de bonne conscience sur la pérennité d'un mal féminin. »⁸²

Et si la différence des sexes est historique, son devenir est incertain. Cette toute autre hypothèse de travail nous permet de penser que d'autres perspectives sont envisageables.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁷⁹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 139.

⁸⁰ L'historicité va au-delà de l'histoire, elle signifie la représentation d'un être historique.

⁸¹ Geneviève Fraisse, *La différence des sexes*, Paris, PUF, 1996, p. 118.

⁸² *Ibidem*, p. 118.

Laqueur nous a montré que la sociologie comme la psychanalyse ne pouvaient s'abstraire de la subjectivité qui intrinsèquement fonde toute appréhension de la différence des sexes. Nous nous tournerons donc dans la troisième et dernière partie de ce mémoire, vers une autre subjectivité, qui est celle du « post-humain ». Nous verrons à l'instar de Julia Kristeva ce que peut signifier « l'identité », fût-ce l' « identité sexuelle » dans un nouvel espace scientifique, technologique et théorique où la notion même d'identité est remise en cause ; où les échanges sexuels peuvent être bouleversés, et où la structure familiale peut éclater avec l'avènement d'une sexualité autre et de processus d'engendrement alternatifs comme le clonage.

Si la photographie permettait jusqu'alors de questionner la différence, cette perspective nous laisse à penser qu'elle pourra devenir dans ce champ de réflexion une véritable force de proposition à la fois éthique et philosophique.

Post-humain

Vers une redéfinition des sexes

« On ne sait pas ce que peut le corps »¹

Spinoza.

« La science et la technologie prolifèrent autour de nous au point de nous dicter notre langage. Nous avons le choix : utiliser ce langage ou demeurer muets »²

J. Ballard, 1974.

I ntroduction



Jeremy Scott, défilé *Body modification*, 1996

Les deux approches que nous venons d'étudier nous ont permis de déceler différentes formes de pensée contemporaine de la différence des sexes.

Mais on peut se demander si ces modes de compréhension et de perception sont déjà pétrifiées comme fondement de la raison humaine ou si elles peuvent être modifiées.

Au vue de la porosité de la frontière entre l'Un et l'Autre, le masculin et le féminin, la possibilité du changement semble réelle.

Ces perspectives, qui sont envisagées par l'art mais aussi par la philosophie et la politique, forment un schéma de pensée autour d'un monde de la « post-humanité » ou du « post organique », c'est-à-dire habité par une humanité rectifiée grâce aux nouvelles technologies, aux transformations génétiques, aux possibilités offertes par la chirurgie plastique, par le développement de l'intelligence artificielle et du clonage. Le corps, ayant cessé d'être une réalité stable, s'offre ainsi à la mutation en se réappropriant les moyens techniques de sa propre reconfiguration.

¹ Spinoza, *Ethique*, III, 2, scolie.

À l'intérieur de toutes ces problématiques, le cyber-féminisme³ s'interroge quant au devenir de la différence sexuelle. Proclamant les apories et les aphasies des cadres théoriques, ce mouvement se tourne vers les artistes. Ainsi la photographie change de statut. Alors qu'elle était pour le féminisme qu'un simple outil politique de contestation, elle devient ici une véritable force de proposition idéologique.

L'exposition organisée en 1992 à Lausanne par Jeffrey Deitch *Post-Human* apparaît comme le manifeste de ce mouvement qui établit une résistance face à l'anatomie comme destin et aux dispositifs normatifs du pouvoir. Le dénominateur commun de la trentaine d'artistes présentés est une « interrogation critique sur la corporéité, sur le corps comme donnée psychophysiologique »⁴ mais aussi sur le devenir des sexes dans un tel contexte historique.

Nous verrons avec Orlan, qui est une pionnière dans ce domaine du corps « mutant », comment cette redéfinition de la corporéité peut permettre de se sortir la différence des sexes des schémas symboliques et identitaires.

Ensuite nous analyserons la manière dont ces artistes révèlent non seulement les différentes interrogations de l'homme, sur son identité, sur son devenir, mais aussi ses angoisses quant à la perte d'humanité induite par une reconfiguration des sexes. Aussi nous verrons comment ces inquiétudes se manifestent vis-à-vis de la manière dont les médias façonnent une représentation idéalisée du corps, qui peut s'inscrire, lors de cette post-humanité annoncée, au plus profond de la chair.

Enfin, nous nous dégagerons de cette problématique centrée autour du corps pour voir comment une utopie post-humaniste basée sur le mythe de l'androgynisme réactivent par le nivellement des sexes une envie de complétude, de retour à l'origine, de perfection de l'homme, propre à proposer un point de fuite philosophique à cette post-humanité.

² J. Ballard, *Crash* (préface), traduit de l'anglais par Robert Louit, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

³ Lire à ce sujet : Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto : Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », in *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 149-181.

⁴ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 143.

Vers un affranchissement des sexes



Jan Sprij, *Orlan: My Flesh, the Text and the Languages*, 1993.

Orlan est avec Sterlac une des figures emblématiques du *Body Art* contemporain. Ce mouvement, né dans les années 1960 et 1970, avec des artistes comme Michel Journiac et Gina Pane, entendait au moyen du corps lever les tabous et les archaïsmes d'une société encore repliée sur ses conservatismes. Le *Body Art* inscrit aujourd'hui sa démarche en étroite

relation avec les avancés spectaculaires de la science et notamment celles de la biotechnologie. Les prélèvements et les transplantations d'organes, les changements hormonaux et chirurgicaux de sexe, les manipulations génétiques, la réalité virtuelle, ont radicalement bouleversé les enjeux du *Body Art*. Si le corps des années soixante incarnait la vérité du sujet, son être au monde, il n'est aujourd'hui qu'un artifice soumis aux réagencements permanents de la médecine et de l'informatique. Joëlle Busca définit le corps post-humain comme « un corps reconstruit artificiellement, une pure surface où s'inscrivent les codes sociaux en cours, [...] sans cesse nettoyé de ses défauts, de son histoire, de ses avatars pulsionnels, émotionnels et symboliques. Les séparations sacrées entre l'homme et l'animal, la machine et le vivant, le physique et l'esprit sont annulés. »⁵

Ces artistes inscrivent ainsi le corps dans un mouvement historique au cours duquel il se libère de sa naturalité et se haussent à la hauteur des technologies de pointe qui s'offrent à lui. C'est grâce à la technique que l'homme peut progresser et réaliser l'impératif nietzschéen : « Sois le maître et le sculpteur de toi-même ».

Ainsi ces performances et l'esthétique qui l'accompagne interrogent avec force les limites corporelles, la douleur, la mort, mais également la sexualité, les relations homme-femme, et l'identité sexuelle.

⁵ Joëlle Busca, *Les visages d'Orlan. – Pour une relecture du post-humain*, Bruxelles, La Lettre Volée, coll. Palimpsestes, 2002, p. 44.

Nous nous intéresserons plus spécifiquement au travail d'Orlan qui lie à sa pratique performative du corps, une esthétique photographique qui occupe une large place dans son œuvre⁶.

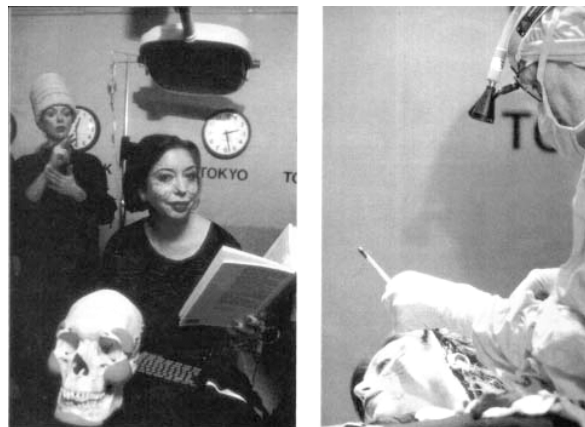
Orlan accouche d'elle-même (1964) apparaît comme la pièce fondatrice, la matrice de toute sa démarche. Cette photographie marque d'emblée ce rejet du donné, de la nature. En s' « auto-généralisant », elle revendique une réappropriation du corps qui s'affranchit des lois de la génétique, de la biologie et du social, pour laisser libre cours aux désirs et aux fantasmes de chacun.

Ce discours se prolonge à travers ses *opérations-performances* largement restituées par plusieurs dispositifs photographiques. Ces interventions chirurgicales très théâtralisées font figure de cérémonies baroques dans lesquelles créations vidéo, photographie, littérature, philosophie, communications via internet se mêlent à la chair et au scalpel, tenu par des chirurgiens habillés par des grands couturiers.

L'artiste, sous péridurale, est parfaitement consciente : « Pardon de devoir vous faire souffrir, mais sachez que moi je ne souffre pas, hormis, comme vous, lorsque je regarde les images »⁷.

Dans *Omniprésence* on retrouve la dandy⁸ post-humaine lors de l'une de ses opérations les plus célèbres dans laquelle elle se fait

greffer deux protubérances sur le front. L'image la plus effrayante est peut-être celle du visage ouvert de l'artiste d'où pendent la chair et la peau en lambeaux. En esthétisant l'informe, Orlan fait de la chirurgie la consécration de l'irreprésentable. Elle transgresse le tabou judéo-chrétien de l'histoire de l'humanité qui interdit de toucher au corps sacré de l'être humain et de rivaliser ainsi avec Dieu. Contrairement au transsexualisme qui marque définitivement dans la chair une conviction identitaire profonde, le corps est pour Orlan un



Orlan, *Omniprésence*, 21 novembre 1993.

⁶ On peut pour s'en convaincre se référer à son exposition parisienne au Centre National de la Photographie en 2004.

⁷ Orlan, « ... *Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel...* », conférence au Musée du Louvre « La Mazarine », 1997.

⁸ Cette filiation avec le dandysme est bien présente. Du « fais de ta vie une œuvre d'art » d'Oscar Wilde, on passe au « fais de ton corps une œuvre d'art ».

objet en devenir, toujours en deçà de l'identité. C'est l'identité qui dicte la corporéité et plus l'inverse.

Mais la démarche d'Orlan va bien au-delà de la chair. Elle repose sur la notion de corps caduque qui est, semble-t-il au coeur de ce que l'artiste nomme le *Carnal Art*, l'art charnel. Le corps est considéré comme un anachronisme, comme un « amas de vieux oripeaux à remiser et à troquer contre les atours de la cyberculture »⁹.

Sterlac résume ainsi les enjeux du *Body Art* : « considérer le corps comme obsolète peut être vu comme le summum de la folie technologique ou comme la plus noble des réalisations humaines. C'est pourtant lorsque le corps prend conscience de la précarité de sa position qu'il peut organiser des stratégies post-évolutionnistes. Il n'est plus question de perpétuer l'espèce par la reproduction, mais de renforcer l'individu en le remodelant [...]. Il n'y a plus de sens à voir le corps comme le lieu du psychisme ou du social; il faut plutôt l'envisager comme une structure à contrôler, à modifier ».



Orlan, *Tentative pour sortir du cadre avec masque n°3*, 1965, 81 x 76 cm, tirage argentique noir et blanc.

Et ce contrôle du corps permet de mettre à l'épreuve les diktats de la beauté féminine qui ont largement participé à l'expansion de cette médecine. À l'instar de la théorie féministe développée par Donna Haraway¹⁰, Orlan tente de trouver des nouvelles « figurations » ou de nouvelles « fabulations », pour citer Marleen Barr¹¹, qui permettront d'exprimer des formes différentes de subjectivité féminine avec des représentations positives des femmes.

Elle participe ainsi à une réflexion sur l'identité sexuelle du corps et de sa position au sein d'une société

qui propose de plus en plus d'images de corps parfaits. La photographie *Tentative pour sortir du cadre* (1965) emblématise à elle seule cette volonté exacerbée de fuir les stéréotypes et de se rebeller contre toutes les pressions sociales exercées sur le corps de la femme, mais aussi la naissance de l'art corporel qui, une fois débarrassé du cadre pictural et du tableau comme support, propose le corps vivant à la fois comme support et œuvre.

⁹ Joëlle Busca, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Cf. : Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

¹¹ Cf. : Marleen Barr, *Alien to Femininity : Speculative fiction and feminist theory*, New York, Greenwood, 1987.

Dans les *Self-hybridation*, elle poursuit en mettant en perspective les canons de la beauté occidentale avec ceux de cultures radicalement autres. Son visage est superposé avec ceux de statuettes précolombiennes et africaines. Orlan entend de cette façon montrer la richesse d'autres cultures qui proposent des modèles du corps différents dans lesquels l'on peut puiser pour se réinventer.

Le lien entre les opérations chirurgicales et ces travaux purement photographiques s'établit dans *Séduction contre séduction* (1992-1993) où une petite image, coincée entre deux photographies qui retranscrivent les performances médicales, figure Orlan parodiant sur un mode sarcastique les codes imposés de la séduction féminine. On peut citer également *Omniprésence 1* et *2* qui réalise la symbiose entre le visage de l'artiste et les modèles féminins promus par la peinture occidentale (telles que la Vénus de Botticelli) et qui sont ironiquement présent comme modèle lors de certaines performances chirurgicales.

Aux canons tyranniques de beauté féminine imposés par la société, Orlan préfère donc un au-delà des genres construit de toute part suivant une quête dont il appartient à chacun de réinventer les modalités.

La photographie a donc un statut particulier au sein de cette œuvre. Chaque série photographique est parfaitement autonome mais permet également de rendre cohérent l'ensemble de l'œuvre et d'articuler les différents médias entre eux.



Orlan, « *Je est un autre* », *je suis au plus fort de la confrontation*, n°7, 1993, cibachromes, encadrement en bois noir, et un tirage argentique noir et blanc au centre, 272 x 88,5 x 5 cm.

Dans un contexte où ni le corps ni le sexe ne sont plus matière de sacré, mais matière pour la métamorphose de soi, la différence sexuelle apparaît comme un archaïsme voué aux gémonies par le souffle libertaire de la science conjuguée à la technologie.

Les transformations d'Orlan esquissent, de la même manière qu'Orlando, des tentatives de réponse à la question de Michel Foucault : « Avons-nous *vraiment* besoin d'un *vrai* sexe ? »¹².

Cette question existentielle traverse les époques sans qu'aucune réponse ne la résolve. Darwin s'interrogeait par exemple en 1861 sur « la cause finale de la sexualité » et concluait que « cette question est toujours noyée dans les ténèbres »¹³. Aujourd'hui, le questionnement est d'autant plus fort que la sexualité se déconnecte de plus en plus de la reproduction. « De même que l'on peut procréer en dehors du corps, pourquoi ne pas créer un nouvel orifice plaisant dans un but sexuel ? »¹⁴ propose le cinéaste David Cronenberg. Cette perspective impliquerait un éclatement de la binarité homme-femme de par l'apparition de nouvelles formes sexuées. Ainsi l'art est peut-être le terrain le plus fertile pour proposer une nouvelle donne des sexes et soumettre de nouvelles formulations à la pensée des sciences humaines.

¹² Michel Foucault, « Le vrai sexe », in *Arcadie*, n°323, nov. 1980, p. 607.

¹³ Charles Darwin, *On the two forms, or dimorphic condition, in Species of primula, and their remarkable sexual relations*, in Paul H. Barret, éd., *Collected Papers of Charles Darwin*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 61.

¹⁴ Propos tenus par David Cronenberg lors d'un entretien avec Didier Péron et Laurence Rigoulet, *Libération*, mercredi 14 avril 1999, p. 34-35.

Vers un désenchantement des sexes



Aziz et Cucher, *Lynn*, série *Dystopia*, 1994, photographie numérique, 95 x 76 cm.

À toutes ces perspectives optimistes quant à l'avenir d'un homme libéré de sa nature et de sa corporéité, certains artistes opposent une tout autre perspective où cette remise en cause de la naturalité des sexes marque au contraire l'avènement du déclin de l'espèce humaine.

Le couple d'artistes New Yorkais Anthony Aziz et Sammy Cucher réalise depuis le début des années 1990 des photographies retouchées par ordinateur dans lesquelles est questionné le devenir de l'homme dans le contexte d'une reconfiguration identitaire

facilitée par les nouvelles technologies.

La série *Dystopia* nous confronte à des visages dont les orifices sensoriels et communicationnels tels que la bouche, le nez et les yeux ont été enveloppés d'une membrane charnelle à la fois protectrice, autistique et mortifère. Le nom de la série peut être traduit comme l'antonyme du mot utopie¹⁵. Aziz et Cucher entendent donc reformuler un devenir de l'Homme qui se précipite vers un certain désenchantement, une déchéance pouvant mener à la perte totale d'humanité.

De la même manière que les portraits de transsexuels nous donnaient à imaginer le sexe, cet informe de la chair recomposée par la science et la chirurgie, on peut s'interroger ici sur la sexuation de ces modèles. Seules les poses et les coiffures nous fournissent l'indication du sexe de ces êtres qui apparaissent finalement comme des sortes de « transsexuels asexués » ayant fait le deuil de leur sexe anatomique.

Ce qui nous était suggéré dans *Dystopia*, est clairement figuré dans la série *Faith, Honor and Beauty* (1992). Les personnages sont asexués (à l'image des poupées Barbie et Ken) mais conservent malgré tout leur caractère féminin ou masculin. Les hommes brandissent armes à feu, ordinateur ou battes de baseball, tandis que les femmes exhibent manteaux de

¹⁵ Ce terme est très utilisé dans le jargon de la science-fiction.



Aziz et Cucher, *Man with gun* et *Woman with child* (en bas), série *Faith*, *Honor and Beauty*, 1992, photographie numérique, 86 x 38 cm.

fouffure, miroirs ou enfants. Ainsi le corps est desexualisé mais conserve les objets les plus archétypaux de la virilité et de la féminité. Comme précédemment, le corps est un objet que l'on remanie selon les fantasmes de chacun. Mais si la métamorphose d'Orlan était salvatrice, libératrice, cette métamorphose est bien plus proche de la *Verwandlung* kafkaïenne. Dans la célèbre nouvelle de Kafka, le malheureux Grégoire Samsa, qui se réveille avec les traits d'un cafard, fait l'épreuve de sa perte d'humanité, perte vécue de manière traumatique, sur le mode du deuil. De la même manière, la conservation et la perpétuation de l'espèce sont au cœur des interrogations d'Aziz et Cucher. Les titres des photographies qui nous indiquent les prénoms de ces personnages font figure de résidus identitaires. Nous sommes ici face à des êtres dont on a effacé les caractéristiques physiques de l'identité. Le principe selon lequel chaque être est unique et possède son identité propre se voit profondément bouleversé. Ces personnages forment des « spectres » dont

l'interchangeabilité laisse échapper un sentiment de mort : mort de l'être humain et de son individualité, mort de la sensorialité et de l'émotionnel. Comme le remarque David Le Breton, « on dirait des hommes ou des femmes satisfaits d'eux-mêmes, amputés de leur humanité, ils regardent tranquillement l'apocalypse. On pense à Walter Benjamin disant que l'humanité "est devenue assez étrangère à elle-même pour réussir à vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de premier ordre". »¹⁶

Aziz et Cucher n'envisagent pas le *post-humain* mais plutôt la *post-histoire* définie par Dany-Robert Dufour comme « le dénouement de cinq grands *Topoi* de l'humanité, la fin de la fatalité usuelle de la mort, la fin de l'individuation, la fin de l'arrangement (problématique) entre les sexes, et le bouleversement de la succession générationnelle. »¹⁷

La série *Still Life* (1996) prolonge cette réflexion. Ici la corporalité est bien obsolète ; mais à défaut de libérer l'Homme de sa naturalité, il laisse place à des sortes d'extensions prothésiques d'un corps désormais absent et qui fonctionnent comme « des métaphores pour l'interface entre l'organique et le



¹⁶ David Le Breton, *Obsolescence contemporaine du corps*, mai 2004, Format World Wide Web, disponible sur : www.body-art.net (<http://www.body-art.net/v5.0/Kortext/PLtxt1fr.html>)

¹⁷ Dany-Robert Dufour, « De la réduction des têtes au changement des corps », in *Le Monde Diplomatique*, avril 2005, p. 15.



Aziz et Cucher, *Untitled#6*, série *Still Life*, 1996, photographie couleur, 30 x 40 cm.

technologique »¹⁸. Ils apportent ici une réflexion critique sur « l'avenir d'une société qui châtre les corps et annihile les désirs au profit d'une normalisation généralisée des comportements et d'un fétichisme technologique »¹⁹. La sexualité ne semble plus dépendre que de ces quelques protubérances de chair plastifiées et rehaussées de prises S.C.S.I.²⁰ dont l'usage est laissé par les artistes à la libre imagination du spectateur.

Ces natures mortes (qui portent bien leur nom) annoncent l'exténuation des sexes pris dans une technologisation du vivant rendant caduque toute sexuation du corps.

À cette réflexion sur la fin de l'humanité, se superpose en filigrane une inquiétude vis-à-vis du terrifiant « formatage » que la culture (notamment américaine) peut produire sur les corps lors de cette escalade techno-scientifique qui nous est promise.

Aziz et Cucher (dans *Faith, Honor and Beauty*) nous montrent finalement des hommes et des femmes qui n'ont plus que la seule identité de genre. Le corps n'est plus qu'une surface où s'inscrivent des codes sociaux. Le sexe anatomique étant aboli, seule la manifestation sociale des sexes est possible. Et celle-ci se cristallise dans ses figures les plus stéréotypées. C'est bien comme chez Orlan, le triomphe de la culture sur la nature, mais cette culture est américaine. Le *body beautiful* (le beau corps) californien colonise la planète. Puisque les grandes firmes US possèdent la technologie, elles marquent de leur empreinte l'imaginaire et la chair post-humaine ; ce qui laisse peu de place à toute autre alternative culturelle.

Aziz et Cucher mettent ainsi en exergue l'influence des médias et finalement de l'économie de marché sur ce possible remodelage corporel. Ils rejoignent Dany-Robert Dufour pour qui le marché implique la fin de toute forme d'inhibition symbolique, c'est-à-dire « la fin de la référence à toute valeur transcendante ou morale au profit de la seule valeur marchande. [...] Ce n'est donc pas la science seule, comme on le dit souvent, mais la

¹⁸ Propos tenus par Aziz et Cucher lors d'un entretien avec Ruth Charity et Yvonamor Palix, *Unnatural Selection*, Londres, The Photographer's Gallery et Paris, espace d'art Yvonamor Palix, 1996, p. 7.

¹⁹ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 73.

²⁰ Small Computer System Interface, il s'agit d'un câble informatique standart.

science plus l'effet délétère du marché sur les valeurs transcendantes qui seraient en mesure de permettre la réalisation de ce programme. »²¹

C'est également à travers un questionnement sur les images modèles que Vanessa Beecroft propose dans ses performances une représentation anxiogène du clone et de l'interchangeabilité asexuée des corps.

La photographie joue un rôle important. D'abord parce que c'est en grande majorité, l'artiste elle-même qui les réalise, mais aussi parce que l'objet photographique en tant que tel acquiert après la performance le statut d'œuvre d'art²². De plus, ce médium permet d'accentuer tous les procédés de mise en scène établis par l'artiste lors de la performance, que ce soit la rigidité des corps ou l'inquiétante ressemblance des protagonistes.

Lors de la représentation, c'est dans un lourd silence que les mannequins, vêtues à l'identique, sont sommées de rester immobiles.

Beecroft figure des sortes de vestiges d'un humain « sédimenté » dans ses modèles de beauté et d'une féminité paradoxalement érotisée jusqu'à une perte total d'érotisme. Car ces modèles maigres et décharnées sont en même temps l'exaltation de la mode et la négation de la chair. L'excitabilité protéiforme chère à Prokhoris est ici annihilée. Le féminin et le masculin ont perdu tout caractère libidinal pour se complaire dans une exténuance de l'érotisme et du désir.



Vanessa Beecroft, VB35.354.AL, photographie couleur, 1998.

Ce glissement de l'érotisme est également visible dans l'évolution de la représentation de la poupée. Il s'est opéré au cours des dernières années le passage d'une érotique de la poupée à une érotique du clone et de la prothèse.

Il est pour cela intéressant de comparer les travaux d'Hans Bellmer et de Mariko Mori. À une esthétique proche de Georges Bataille et d'un érotisme noir où la poupée se décline à

²¹ Dany-Robert Dufour, *De la réduction des têtes au changement des corps*, Le Monde Diplomatique, avril 2005, p. 15. (article repris en annexe p. 121)

²² Les photographies sont exposées et vendues. Par exemple, la photographie VB 36, qui montre quelques mannequins sur un plateau lors de préparatifs, a été achetée 24 000 dollars lors d'une vente aux enchères à New York, en novembre 2001.

l'infini dans des configurations corporelles toujours plus érotiques, succède la représentation d'une poupée cybernétique qui nous laisse pour seule fantasmagorie celle de la spiritualité *New Age* et de la haute technologie. La Lolita *Post-Punk* de Mori emblématise à elle seule la vacuité d'une culture enkystée dans ses valeurs post-modernes et libérales. Là où la moindre parcelle de la poupée de Bellmer transpire d'érotisme, ce personnage tout droit sorti d'un *manga* suspend toute projection libidinale et préfigure, à l'ère du post-humain, une glacialisation érotique, une suspension du désir, dans laquelle les sexes n'ont plus lieu d'être.



Hans Bellmer, *La Poupée*, 1932/45,

Mariko Mori, *Birth of a Star*, 1995, tirage duratrans, acrylic, boîte à lumière, CD audio, 183 x 122 cm et

Dinos et Jake Chapman, *Fuckface Twin*, 1995, fibre de verre, peinture, perruques, chaussures, 85 x 64 x 57 cm.

Néanmoins elle n'atteint pas la puissance anxiogène des mannequins de Dinos et Jake Chapman : deux têtes surmontées d'un sexe masculin, trois jambes, et un anus dilaté en lieu et place de la bouche. Ce qui est sûr est que ces créatures n'ont plus rien d'humain. Les frères Chapman déplacent la poupée du côté du monstre, la sexualité du côté de l'animalité. On retrouve à travers ces deux exemples de poupée *post-humaine*, la « dystopie » (pour reprendre le terme d'Aziz et Cucher) des propos de Philippe Muray :

« (...) on peut très bien envisager l'émergence d'une humanité techniquement réformée, réanimalisée, déshominisée, où le désir ne sera plus, comme chez les bêtes, que périodique et utilitaire [...]. Ainsi sera résolue toute cette affaire. Fin du corps sexué. Fin de l'Histoire. Fin des contradictions. Fin des conflits. Fin de la distinction entre animal et humain [entre

homme et femme]. Retour de la Culture au bercail de la Nature. Fin du roman. Fin, en douceur, des hasards de la séduction. »²³

La méthode photographique mise en place par ces artistes s'avère très différente de ce que nous avons pu étudier jusqu'à présent.

Les images des artistes du *Post-Humain* ne procèdent plus d'un simulacre, elles sont de pures simulations. D'une part parce la plupart de ces images ressemblent à de la photographie mais n'en sont pas (au sens où ce n'est plus de l'« écriture avec la lumière » pour reprendre le sens étymologique), mais aussi parce qu'elles s'essaient à formuler un devenir possible des sexes.

De cette manière, la photographie engage des fictions sur l'avenir de l'homme qui permettent soit de promouvoir les bienfaits d'une dénaturalisation du corps sous les coups de butoir répétés de la technicisation du vivant, soit de prévenir les dérives eugénistes induites par l'exacerbation du narcissisme et du cynisme occidental.

Nous nous garderons aussi bien de crier à la fabulation que de souscrire naïvement à ces prospectives. Mais il est cependant nécessaire de rappeler que ces œuvres fictionnelles sont avant tout des réflexions sur notre contemporanéité. Aziz et Cucher se définissent par exemple comme des « artistes-anthropologues »²⁴ qui questionnent la culture contemporaine et notamment la conscience du corps dans la culture américaine.

Aussi, il est nécessaire de replacer ces pratiques dans leur contexte historique. La plupart de ces artistes ont débuté leurs démarches artistiques dans les années 1980, en pleine explosion du Sida. Et celui-ci a indéniablement influé sur les pratiques sexuelles et incité au repli vers des rapports protégés, voire même vers l'abstinence. Le mouvement *Pro-Celebacy* considère par exemple la sexualité comme une contrainte et l'abstinence comme une sublimation de la vie créatrice²⁵.

Le nom de l'exposition collective *L'hiver de l'amour* qui était présentée au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 1994 et qui réunissait la majorité des artistes précédemment cités, fait figure de symptôme. Le souffle libertaire des années 1970 fait place au désenchantement du sexe. Cette glacialisation des corps déclinée sous de multiples figurations plastiques stigmatise le devenir des sexes lorsque tout échange sexuel est devenu

²³ Philippe Muray, « Aveux et anathèmes - De la Culture à la Nature, Élisabeth Lévy s'entretient avec Philippe Muray », in *Immédiatement*, n° 15, septembre 2000.

²⁴ Propos tenus par Aziz et Cucher lors d'un entretien avec Ruth Charity et Yvonamor Palix, *op. cit.*, p. 6.

impossible, rendu caduc par cette « morbidité » du sexe qui apparaît au moment même où les techniques de clonage et de reproduction *in vitro* se développent et remettent en cause la nécessité de la sexualité.

L'enjeu du débat qui oppose ces artistes est néanmoins caractéristique de toute une société qui réfléchit sur le devenir de l'Homme et les conséquences de l'avancée exponentielle de la technologie. On retrouve ainsi la même opposition au sein du débat philosophique dont Peter Sloterdijk est une des figures centrales.

Dans une conférence tenue au centre Georges Pompidou²⁶, il renverse la thèse de Heidegger disant que la technique est « *oubli de l'Être* », en proclamant qu'elle concourt à la « *domestication de l'Être* », c'est-à-dire que l'homme néoténique²⁷ est amené à se produire lui-même.

Dany-Robert Dufour prévient lui du danger de ces thèses post-humanistes où l'éthique est mise de côté au profit de l'escalade technologique : « La délibération morale est d'ailleurs si peu prise en considération que, dans ce discours "désinhibé", c'est la technique seule qui vient à pouvoir déterminer une éthique, et pas n'importe laquelle : une "éthique de l'homme majeur", comme telle ouverte aux "automanipulations biotechnologiques". [...] L'homme étant né insuffisant et étant le produit de la technique, il ne lui reste plus qu'à mener cette dernière à ses ultimes conséquences. »²⁸

Pour conclure et ramener ce débat à ce qui nous préoccupe, on peut rappeler la métaphore utilisée par Sabine Prokhoris lorsqu'elle parle de l'ensemble des normes sociales, culturelles et psychanalytiques (autrement dit du « dispositif de sexualité » pensé par Foucault) qui constituent la notion de *différencedessexes*. Pour la psychanalyste, tout ceci est un manteau dans lequel chacun s'enroule, s'empêtre, se complet dans le confort qu'il offre, ou se débat, comme nous le faisons ici, en tirant sur les fils pour entrevoir la manière dont il a été tissé : « Étant sûr au moins d'une chose, d'une seule : c'est que sans lui, on ne ressemblerait à rien d'humain. Plutôt risquer alors de périr étouffé sous la masse de tissus. »²⁹

²⁵ Cf. : Sally Cline, *Women, Celibacy and Passion*, Londres, Edition Deutsch, 1993.

²⁶ Conférence (mars 2000) reprise dans un recueil intitulé *La domestication de l'Être*, Paris, Mille et une nuit, 2000.

²⁷ La *néoténie* de l'homme « implique que cet animal, non fini, à la différence des autres animaux, doit se parachever ailleurs que dans la *première nature*, c'est-à-dire dans une *seconde nature* généralement appelée *culture* », cf. : Dany-Robert Dufour, « De la réduction des têtes au changement des corps », in *Le Monde Diplomatique*, avril 2005, p. 15. (article repris en annexe p.125)

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 317.

Utopies post-humanistes



Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, *Angélophanies : Voies lactées. Palimpsestes* extrait du *Cycle de l'Ange*, 1988-90, tirage argentique contrecollé sur aluminium, 30 x 40 cm.

Face aux anticipations technologiques de l'art des années 1980 et 1990, des propositions d'un autre ordre apparaissent. Ce mouvement que l'on peut nommer *Méta-Art Corporel*³⁰ se caractérise par un travail sur le corps placé dans une ère de transition historique. Loin de cette course effrénée vers un corps *Post-Humain*, l'enjeu est de proposer à l'humanité un point de fuite philosophique et utopique, pouvant remettre en cause les visions biologique, psychanalytique et sociale de la différence des sexes.

En 1985, les deux plasticiennes grecques Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ont entamé une réflexion autour de ce qu'elles appellent les « mythes-archétypes » de l'ange et de l'hermaphrodite. L'œuvre protéiforme du *Cycle de l'Ange* (1985-2002) comprend plus de trente pièces : des séries photographiques, des installations, des performances et des vidéos. Nous nous intéresserons ici plus particulièrement à la série de photographies intitulée *Angélophanie* qui regroupe environ deux cent déclinaisons d'une seule et même image. Les variations sont obtenues grâce à plusieurs techniques comme la phototypographique³¹ ou des procédés chimiques conçus par les artistes.

La photographie originale est un document médical : une photographie d'hermaphrodite anonyme et non datée que Maria Klonaris a trouvée dans les archives de son père, gynécologue chirurgien. Cette image représente un sujet de sexe féminin avec un corps d'homme : « personnage mystérieux, aux yeux bandés, dont le sexe intermédiaire, autant que la stature, ont amenées [les artistes] à l'associer à l'Ange »³².

³⁰ Selon l'expression de Katerina Thomadakis dans un entretien avec Jacques donguy, Paris, 1999, disponible sur le site : <http://perso.wanadoo.fr/astarti/texte5d.htm>

³¹ Technique probablement réalisée à l'aide de deux négatifs superposés lors du tirage: l'un étant une reproduction du tirage original, l'autre étant réalisé à la main par les deux artistes.

³² Propos des artistes extraits du texte *Le Cycle de l'Ange.*, Archangel Matrix, Paris, A.S.T.A.R.T.I., 1996, disponible à l'adresse : http://www.art-action.org/site/fr/catalog/00_01/htm/1241.htm

Ce personnage intersexuel incarne ainsi, à travers cette relecture baroque des mythes de l'angélisme, « la contestation contemporaine de la frontière étanche entre les sexes »³³. Klonaris et Thomadaki opèrent avec la lumière dans leur laboratoire de façon à incruster un espace stellaire sur ce corps humain qui acquiert ainsi, selon elles, une dimension cosmique au moyen de cette hybridation impossible entre corps humain et macrocosme. On pense ici à la Vierge qui, selon la légende, au moment de son ascension aurait quitté ses oripeaux terrestres pour se transformer en poussière d'étoile. Ainsi, l'Ange, messenger d'autres mondes, prend forme dans cette corporalité et devient la figure pivot, la figure miroir de toute cette recherche sur la frontière incertaine des sexes.

La figure de l'hermaphrodite, à la fois anxiogène et fascinateur, est empreinte de valeurs négatives et effrayantes liées au concept de monstruosité. Afin de dépasser ce caractère anecdotique du personnage, les deux artistes invoquent une nouvelle branche de la biologie qui se développe aux Etats-Unis que l'on appelle la « biologie des raretés »³⁴, ainsi qu'une sociologie des « corps extraordinaires »³⁵. Elles calquent leur discours sur celui de Donna Haraway qui parle de la « promesse des monstres »³⁶ dans un contexte où les hybridations de la nature avec la technologie obligent à redéfinir le « corps naturel ». Ainsi, les deux artistes dépassent la simple observation clinique, le « simple regard sous couvert d'objectivité scientifique »³⁷. Elles transcendent le contexte médical pour interroger les limites de la condition humaine sexuée.



Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, *Angélophanies : Bouclier - photoscultures*, extrait du *Cycle de l'Ange*, 1991, Photographies couleurs, 80 x 80 cm.

³³ *Ibidem*.

³⁴ the biology of rarity

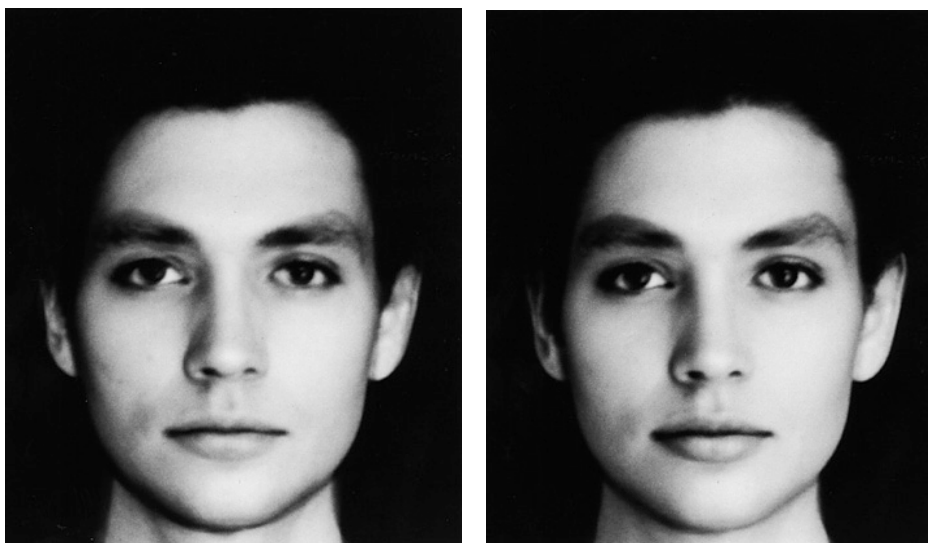
³⁵ on pense ici notamment à l'analyse de Michel Foucault sur l'hermaphrodisme dans la préface du livre d'Herculine Barbin, in *Herculine Barbin, dite Alexina B.*, Paris, Gallimard, 1978.

³⁶ Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 150.

³⁷ Extraits du texte *Le Cycle de l'Ange*, précédemment cité.

Contrairement aux autres artistes du *Post-Humain*, il ne s'agit pas d'une science-fiction. L'écriture photographique n'est plus dans la simulation. Elle est métaphorique et entend évoquer, par la poésie et la puissance évocatrice de l'image, une proposition philosophique. Klonaris et Thomadaki dépassent la simple projection technologisante, pour promouvoir ou du moins espérer une évolution de l'humain vers le « rêve d'une identité sexuelle restructurée – double, multiple, ou transitoire », inscrite dans « l'histoire humaine [...] de la fin du XX^{ème} siècle »³⁸.

Et ce rêve est incarné par cet hermaphrodite qui se trouve *entre* les sexes. Les catégories sexuelles constituées sont remises en question. Ce n'est plus, à l'instar de Pierre Molinier, un glissement du masculin au féminin, ni la synthèse phantasmée des deux sexes opérée par Lawick et Müller, mais « une réelle contestation des catégories elles-mêmes, ce qui provoque l'effondrement d'un fondement biologique et social »³⁹. Le corps intersexuel ainsi politisé, est qualifié de « corps dissident » et permet de dessiner un devenir de l'Homme orienté vers une remise en cause de la différence sexuelle à travers l'androgynie constitutive des sexes.



Nancy Burson, *He with She* et *She with He*, 1996, tirage argentique noir et blanc, 19,6 x 15,4 cm.

Cette figure de l'androgynie imprègne également l'œuvre de Nancy Burson. Dans le diptyque *She with He* et *He with She* (1996), elle réalise, à l'aide de manipulation numérique, la fusion des visages d'hommes et de femmes afin de recréer une entité androgyne. Mais cette fusion des deux sexes, qui proclame la possibilité d'une double

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Entretien avec Jacques Donguy précédemment cité.

appartenance sexuelle, se heurte au dispositif photographique mis en place par l'artiste. Le face à face que nous livre ce diptyque renvoie chacun des personnages dans leur catégorie respective d'homme et de femme. Comme si l'androgynie était insaisissable. Comme si cette frontière des sexes ne pouvait être matérialisée que par cet interstice entre les deux photographies. Par cet espace vacant abandonné à la pensée, confié à l'imagination du spectateur.

Le propos de l'artiste rejoint finalement celui de Klonaris et Thomadaki. Cette inatteignable androgynie est ce vers quoi se dirige l'humanité. Pour Irit Krygier, « ces visages émergent comme des visiteurs d'un autre monde. Comme ces images semblent le montrer, l'androgynie est ce vers quoi, en tant qu'espèce, nous sommes en train d'évoluer »⁴⁰.

On peut, à l'inverse, considérer ce diptyque comme la représentation de la séparation de l'androgynie en deux êtres sexués. L'œuvre rejoindrait ainsi le discours sur l'amour d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon⁴¹ dans lequel l'amour correspondrait au sentiment de nostalgie face à cette unité perdue.



Matthew Barney, *CR 4 : Faerie Field*, 1994, C-Print, 44,5 x 32,4 cm et 70 x 84,5 cm.

L'androgynie correspond donc aussi à ce fantasme de complétude. Il fait signe vers la fusion originelle et incarne cette mémoire de l'origine et de l'indifférenciation sexuelle, voire comme le dit Mircea Eliade, la nostalgie essentielle de l'humanité⁴².

Cette unité première et perdue est fétichisée dans l'ensemble du *Cycle Cremaster* de Matthew Barney. Cette œuvre se fonde sur l'indifférenciation sexuelle qui caractérise l'embryon dans les six semaines suivant la conception, avant que les glandes sexuelles n'activent la formation d'organes féminins ou masculins et ne déterminent ainsi le sexe du nouveau-né. « Cette phase intéresse Matthew Barney parce qu'elle correspond à un état de pure potentialité. Il s'agit [...] de l'ascension et de la descente, mouvement accompli par les testicules en réponse à différents stimuli

⁴⁰ Irit Krygier, texte de présentation de l'exposition *The Unreal Person : Portraiture in the Digital Age* au Huntington Beach Art Center, Huntington Beach, avril 1998, notre traduction.

⁴¹ Il s'agit du mythe de l'androgynie formé de deux êtres de sexes opposés, accolés l'un à l'autre. Après qu'ils aient défié les dieux, Zeus décide de les punir en les séparant, ce qui donne ainsi naissance aux êtres humains. Cf. : Platon, *Le banquet*, Paris, Flammarion, coll. Garnier Flammarion / Philosophie, 1999.

(comme le froid) grâce au muscle de Cremaster qui a fourni le titre de ce projet et que l'artiste associe à l'ultime stade du développement masculin mettant fin à son indétermination sexuelle. »⁴³

Chaque cycle correspond ainsi à un stade de cette différenciation, *Cremaster 3* correspondant à l'état d'équilibre. On y retrouve la figure de l'androgynie, « signe de totalité et d'unité dans la Genèse, qui annule l'opposition classique féminin/masculin »⁴⁴, sous la forme d'un trio de fées asexuées et bodybuildées.

Et il n'est pas anodin que l'androgynie soit absorbée par cette fascination pour la culture physique et la musculation. Cette volonté de repousser les limites physiques du corps, de le contrôler, de le parfaire et de le fétichiser tout en brouillant les frontières sexuelles, s'accorde parfaitement à ce que véhicule la notion d'androgynie. Car, à cette idée de fusion originelle, s'ajoute la notion philosophique de totalité et de perfection.

Keith Cottingham est peut-être celui qui accorde le mieux son œuvre à cet angle d'approche. Tel Phidias sculptant l'image des dieux ou Zeuxis, qui en peignant Hélène, cherche à atteindre une perfection esthétique en composant son modèle de beauté idéale par le montage des fragments les plus beaux prélevés sur les corps des plus belles filles de la cité, il engage dans sa série des triplés *Fictitious Portraits* (1993) tout un jeu de répétition du double comme idéal de soi.



Keith Cottingham, *Fictitious Portraits*, 1993, C-Print, 63,7 x 53,2 cm.

L'artiste californien construit en fait des identités fictives à partir de son propre visage. Il utilise des photographies numériques et des modelages en terre cuite de son visage numérisés à l'aide d'un *dactylo scanner*, à partir desquels il réalise des portraits idéalisés.

Ainsi ce triptyque de photographies de grand format montre des portraits en buste de jeunes adolescents très androgynes : un seul sujet, puis deux puis trois. Ils se ressemblent tellement qu'il est difficile de les distinguer ; et c'est peut-être ce qui provoque ce sentiment d'étrangeté : malgré leur stricte conformité ils échouent à être totalement identiques. Ainsi

⁴² Cf. : Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Gallimard, Paris, 1962.

⁴³ Laurence Bossé et Julia Garimorth, *Matthew Barney, The Cremaster Cycle*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2002, non paginé.

il y en a toujours un qui est plus séduisant que l'autre et cette altérité crée ce subtil sentiment de trouble.

La perfection de ce modèle futuriste lutte contre l'imperfection humaine. Tel Dorian Gray, Cottingham atteint cette « unité sans fissures »⁴⁵ grâce à la figure de l'androgynie. On pense ici à la retranscription du célèbre roman d'Oscar Wilde de Will Self⁴⁶, dans lequel Dorian acquière la jeunesse éternelle grâce à une installation vidéo retransmettant son image androgynie et parfaite démultipliée par des écrans de télévision.

Ainsi l'imperfection de l'Homme serait la dualité sexuelle. L'idéal ne pourrait s'accomplir que dans l'indifférenciation des sexes incarnée par un personnage qui, même s'il renvoie à l'éternelle jeunesse et au fantasme de puissance quasi-divine, connote la présence angoissante de la mort : le Dorian de Will Self se suicidera en découvrant le vieillissement progressif de son image écrantique.

Il est nécessaire de rappeler que derrière cette dialectique philosophique, il existe une réelle revendication politique. Pour Klonaris et Thomadaki par exemple, la volonté de proposer une alternative à la différence des sexes s'accompagne d'une position féministe: « pour pouvoir opprimer les femmes, il faut savoir qu'elles sont bien des femmes »⁴⁷. En créant la confusion, on résoudrait donc toutes les inégalités. L'emblème de l'androgynie participe finalement au même discours que le genre mais le déplace vers la sexuation, vers les sexes anatomiques. Il ne s'agit plus de contester les constructions du féminin et du masculin mais bien la bipartition homme-femme, ou plus exactement mâle-femelle.

L'androgynie, que l'on a pu réaliser par le *morphing* ou incarner par ce que l'on peut tout de même qualifier de « cas pathologique », est finalement aussi abstraite et utopique que les nouveaux schémas corporels proposés par les artistes du *Body Art*. Roland Barthes parle d'ailleurs à ce sujet de « figure farce » ou encore de « sujet improbable »⁴⁸. Cette figure apparaît donc comme une alternative aux inégalités, une sorte de pis-aller de la pensée philosophique et politique de la différence sexuelle.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 133

⁴⁶ Will Self, *Dorian*, Paris, Editions de l'Olivier, 2004.

⁴⁷ Entretien avec Jacques Donguy précédemment cité.

⁴⁸ Cf. : Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

Néanmoins, tous ces artistes ont en commun cette utopie *post-humaniste* d'améliorer, de parfaire l'Homme en le libérant de la différence des sexes qui correspond à sa dégénérescence, son incomplétude, son imperfection.

Tel l'ange androgyne de Pasolini, l'hôte mystérieux de *Théorème*⁴⁹, qui incite Pietro, le fils de la famille bourgeoise dans laquelle il s'est introduit, à vaincre les tabous (notamment sexuels) de sa condition sociale, la figure de l'androgyne peut bouleverser, détruire et recréer tous les présupposés culturels, sociaux, psychanalytiques, anthropologiques et biologiques de la différence des sexes.

Même si le contexte n'est pas le même, l'image d'un ange au corps « dissident », d'un étranger à l'âme androgyne qui viendrait bouleverser les hommes, apparaît dans toutes ces œuvres. Il est le porte-parole de tous ces artistes et préfigure une quête philosophique, éthique et esthétique où s'entremêlent les parts masculine et féminine de chaque individu. On rejoint ici l'approche psychanalytique de Sabine Prokhoris⁵⁰ en faisant de cette androgynie constitutive des sexes ou de cette fluidité des sexes (pour utiliser l'expression de la psychanalyste), l'aspiration de toute l'humanité.

⁴⁹Une des œuvres de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki s'appelle d'ailleurs *Théorème*.

⁵⁰ cf. : *Pour une perméabilité des sexes*, p. 75 de ce mémoire.

Conclusion

Monstres, clones, suppléments prothésiques, transsexuels et androgynes traversent ainsi l'imaginaire contemporain comme les esquisses d'un corps en devenir, dont les configurations actuelles oscillent entre fétichisme technologique, nihilisme sexuel et invention d'un au-delà du genre. Tous ces artistes visionnaires nous laissent entrevoir un avenir plus ou moins proche où toutes les frontières seraient brouillées, où les catégories du vivant et de l'artificiel en arriveraient à se confondre et à se dissoudre par hybridation.

Plus que l'achèvement historique de l'ère de l'humanité, ces artistes stigmatisent la défection progressive de l'humanisme traditionnel par laquelle se verrait déployer de nouvelles formes de consciences, de valeurs transcendantales et éthiques qui permettraient à l'homme de dé-naturaliser le corps et d'atteindre ainsi une sorte de d'accomplissement.

La prudence théorique est ici de rigueur. Le recul critique nécessaire à l'appréciation d'un tel mouvement artistique est insuffisant. On peut simplement voir dans ces prospectives ni plus ni moins que la manière dont la culture contemporaine s'auto-réfléchit. Nous sommes qu'au balbutiement d'un scénario fantasmé qui fonctionne sur le mode de la croyance, et dont les promesses nous sont ludiquement suggérées par ces artistes avant-coureurs d'un monde à venir.

La seule réserve que l'on peut émettre concerne l'impatience théorique de ces artistes qui semblent inscrire dans la contemporanéité l'avènement de la post-humanité. Henri Atlan, expert en biophysique, résonne cette précipitation idéologique affichée par l'art :

« Toutes ces recherches ne mènent pas à une post-humanité. L'homme fait toujours partie de la nature, comment en sortirait-il ? L'espèce humaine a toujours évolué à travers ses techniques. [...] Nous ne transformons pas radicalement l'espèce humaine pour autant. L'évolution biologique s'effectue sur des milliers d'années, au minimum, sinon sur des centaines de milliers d'années. Imaginer que l'on puisse agir à l'échelle de l'évolution des espèces est une vue de l'esprit. [...] Parler de Post-humain, c'est encore agiter de grands mots. C'est jouer sur la peur et l'ignorance. »⁵¹

⁵¹ Henri Atlan, *op. cit.*, p. 25. (article repris en annexe p. 121)

Enfin, Orlan affirme avec Stelarc que la seule possibilité de maîtriser et de se réapproprier son corps serait la technologie. Mais il faut bien admettre que celle-ci le formate et le modèle déjà. Il n'est par exemple pas excessif de dire que les résultats chirurgicaux, lorsqu'ils manquent de naturel, ressemblent parfois étrangement aux corps aseptisés créés par ces artistes. Ceux-ci critiquent les représentations stéréotypées des corps, mais nous pouvons nous demander s'ils ne proposent pas en contrepartie d'autres modèles, d'autres devenirs normés du corps.

Ainsi la photographie ne pourrait que renvoyer à un modèle ou en soumettre un autre. Elle est ici victime de la multiplicité de ses utilisations. Comme nous l'avons vu dans la première partie, elle n'est pas neutre. On touche peut-être ici à une ces caractéristiques fondamentales de la photographie. Il semble que toute proposition d'image de corps finisse par être vouée à avoir le statut de modèle, et soit candidate à devenir un archétype. On l'a vu avec les figures du travesti, du corps mutant, puis de l'androgynisme : proposer une alternative à la représentation archétypale des sexes et de ses différences est voué à l'échec puisqu'elle ne fait que recréer un nouveau modèle, un nouveau stéréotype.

A l'instar de l'approche historique, le post-humain nous permet finalement de voir qu'il n'existe comme « fondement de la raison humaine » uniquement les modes de compréhension que l'humain est capable d'inventer à un moment donné. La sociologie et la psychanalyse sont par exemple apparues à la même époque (à la fin du XIX^{ème} siècle) et ont correspondu à une certaine réalité de la différence des sexes à travers laquelle on a essayé de comprendre l'humain en miroir, à l'intérieur et à l'extérieur du corps. Le post-humain correspond donc à une nouvelle approche qui est ici esquissée mais qui reste à formuler.

Conclusion

« Mais dès lors, la différence sexuelle reste à interpréter, à déchiffrer, à désencrypter, à lire et non à voir. Lisible, donc invisible, objet de témoignage et non de preuve – et du même coup problématique, mobile, non assurée, elle passe, elle est de passage »⁵²

Jacques Derrida, 1994.

Pour conclure nous pouvons revenir sur notre proposition tautologique. *Une femme est une femme* n'est finalement qu'un constat amer. Le féminin et le masculin ont beau être des constructions, il n'en demeure pas moins qu'un homme ou une femme est très concrètement ce que peuvent dire ces discours.

Au sein de ce magma social, culturel, symbolique et historique, la photographie ne peut qu'introduire un paradoxe. Accepter simplement que ce paradoxe ait un sens serait un premier pas. Pour citer une dernière fois Prokhoris : « Rien n'est très clair, sauf que justement, ça ne peut l'être »⁵³.

Et la représentation est inévitablement prise dans cette aporie. Car il semblerait que la différence des sexes soit déjà présente dans la manière même dont nous constituons le sens. Elle participe déjà de la logique qui anime la représentation. Non seulement la différence des sexes engendre et structure la photographie, mais la photographie elle-même engendre la différence des sexes.

Aucune image de la différence sexuelle ne peut donc exister indépendamment de thèses antérieures concernant le sens de cette distinction. Comme nous le dit Laqueur, la nature du sexe est le résultat non pas de la biologie mais de nos besoins d'en parler. La photographie participerait donc à cette discussion entre l'artiste et lui-même, mais aussi entre l'artiste et la société, la culture et l'histoire, toutes invariablement campées sur leur position. Car si la différence des sexes est un « butoir ultime » pour la pensée, elle n'est pas ce *starting block* que nous décrive les essentialistes d'où partiraient toutes les autres différenciations, mais plutôt un arrêt, une « mise en veille » de la pensée propre à calmer nos interrogations.

⁵² Jacques Derrida, « Fourmis », in *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Édition des femmes, 1994, p.75

On l'a vu avec les images modèles médiatiques, la photographie apporte une grille de lecture standardisée de la différence des sexes, dans laquelle se cristallise tous les préjugés et les archétypes ; et qui sera présente d'une façon ou d'une autre dans toutes les formes de représentations ultérieures. Soit dans un processus de détournement critique réalisé par la parodie, l'ironie ou le simulacre, soit par une volonté de proposer autre chose, un nouvel ordre des sexes plus nuancé et moins binaire, qui s'incarnera dans une représentation métaphorique ou simulée. L'image photographique agit alors comme le vecteur entre une individualité faite de fantasmes et de pulsions protéiformes, et un imaginaire social, culturel et symbolique, sans cesse à reformuler.

Et c'est dans cette reformulation que l'on peut déceler ce qui est peut être finalement au cœur de nos interrogations. Des personnages agonisants de Cindy Sherman, aux clones

androgynes de Keith Cottingham, en passant par les mutations d'Orlan, il se dégage derrière chaque tentative esthétique pour représenter la différence des sexes, la présence sous-jacente de la mort.

On pense alors à Araki pour qui photographier le sexe revient à photographier la mort. D'abord celle de sa femme qui sert de matrice à toute l'œuvre et ensuite celle de ces corps féminins véritablement disséqués par l'objectif, abandonnés à la représentation et au deuil de l'artiste.



Nobuyoshi Araki, *Sans Titre*, extrait de la série *Vaginal Flowers*, 1999.

Les *Vaginal Flowers* sont alors peut-être les plus belles et pertinentes représentations de la différence sexuelle. Araki, pour qui photographier est « offrir des fleurs à la mort »⁵⁴, nous offre ici, dans une avalanche de couleurs et de formes, une chaîne

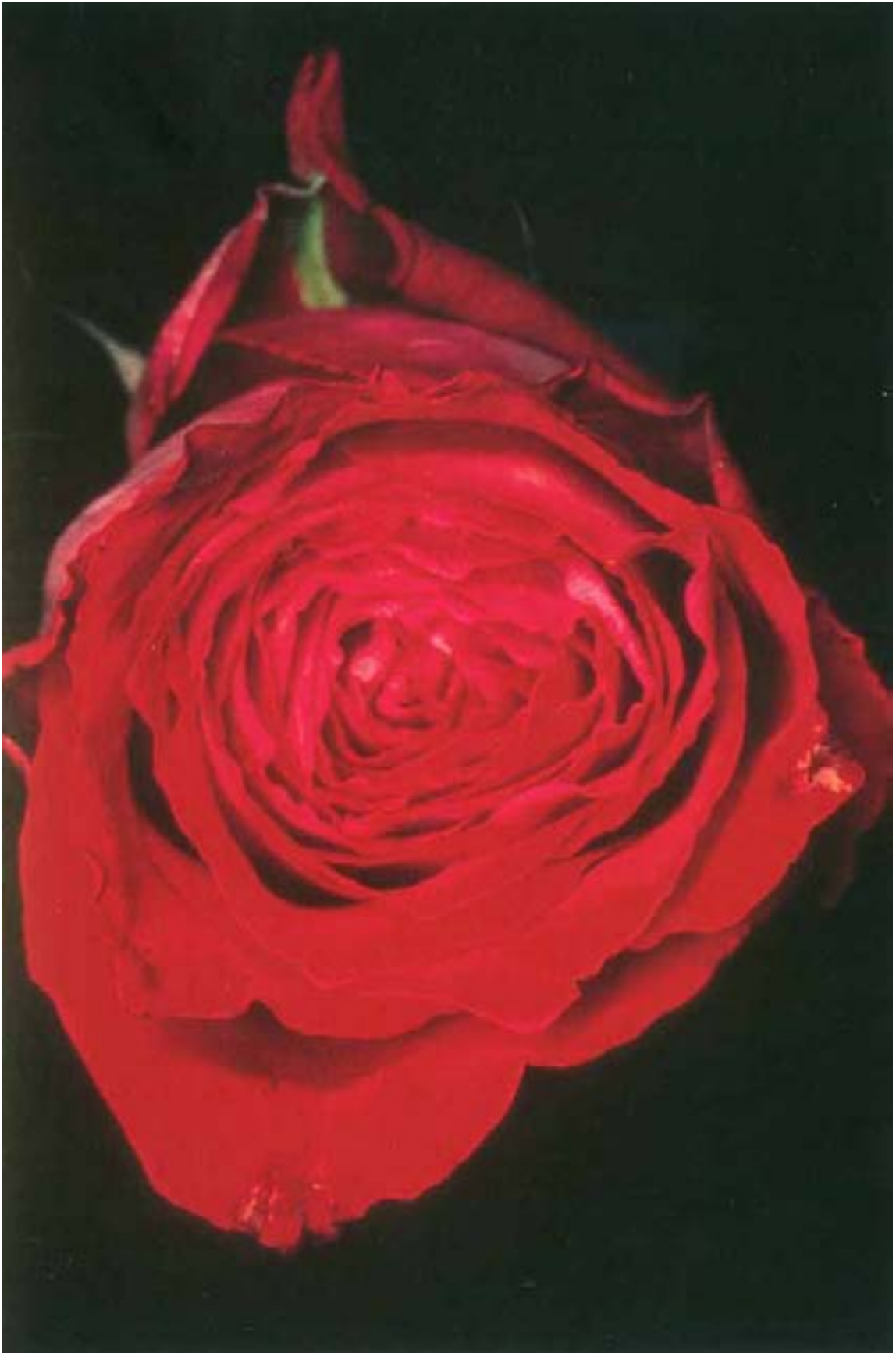
métaphorique saisissante de la représentation du sexe. À la fois sensuelles et tragiques, informes et sublimes, hermaphrodites et affranchies de la corporéité, phallique et vaginale, épanouie et pourtant à l'orée de la mort, ces fleurs photographiées au plus près incarnent finalement toutes les subtilités du questionnement inachevé de la différence de sexes.

⁵³ Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 183

⁵⁴ Nobuyoshi Araki, cité par Dominique Baqué, *Mauvais genre(s)*, *op. cit.*, p. 54.

Se pose alors la question du but et de la fonction de l'art. Henri Matisse aspirait à créer pour le « businessman et l'écrivain » un art qui serait « quelque chose comme un bon fauteuil dans lequel on puisse se reposer »⁵⁵. Les choses ont évoluées depuis : on peut avancer que le fauteuil n'a plus rien de confortable mais il semblerait que les personnes qui y sont assises soient toujours les mêmes. Ainsi il apparaît nécessaire de rappeler que l'enjeu dépasse largement la simple formulation esthétique. Le danger serait ici de considérer que ces réflexions ne sont qu'un jeu de l'esprit, propre à divertir une certaine frange de population. Car le fauteuil dans lequel nous nous sommes assis lors ce mémoire est occupé réellement au quotidien par de nombreuses personnes auxquelles l'on renvoi bien plus violemment qu'à un simple photographe, le questionnement de la différence des sexes qu'elles peuvent émettre.

⁵⁵ Henri Matisse, « Notes of a painter » (1908), in Herschel B. Chipp, *Theories of Moder Art : A source book by artists and critics*, University of California Press, Berkeley, 1968, p. 135. (notre traduction)



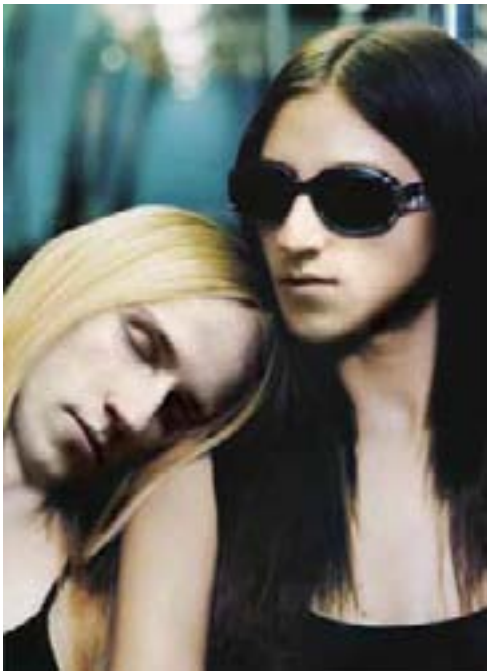
Nobuyoshi Araki, *Sans Titre*, extrait de la série *Vaginal Flowers*, 1999.

Partie pratique

« Ce n'est pas le Minotaure qui crée le labyrinthe, c'est l'inverse. »⁵⁶

Michel Foucault, 1994.

Mythologies



Arnaud Delrué, *Mythologie n°1*, 2005, tirage épsilon, 50 x 60 cm.

Mythologies est une série d'autoportraits qui questionne l'asservissement du corps à l'image et l'imperméabilité de l'individu face au bain médiatique dans lequel il est plongé dès l'enfance.

En plaquant mon visage sur les beautés glacées des magazines féminins, je réalise l'impossible identification au glamour préfabriqué par les médias. Ces images peuvent ainsi être perçues comme le résidu d'un amour fusionnel entre le spectateur/consommateur et ces/ses modèles. Il en résulte des créatures hybrides piégées dans l'inexorable dissolution de l'identité en un rêve récurrent, engluées dans cette mythologie du corps avec laquelle chacun se construit.

Mon questionnement se porte également sur la notion de genre, sur les normes qui définissent le masculin et le féminin.

Le court-circuitage opéré sur l'image brise le schéma d'un corps pour chacun, qui reste au centre de la mécanique du désir que la femme, son corps et sa beauté doivent susciter.

Je me pare des attributs canoniques du féminin pour mieux en stigmatiser l'artificialité.

⁵⁶ Michel Foucault, *Dits et écrits, I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 424.

Il s'agit ici finalement d'une forme idéale de travestissement qui atteint virtuellement la perfection dans la coïncidence du corps initialement masculin et du corps féminin rêvé.

Techniquement ces images sont réalisées en trois étapes :

Tout d'abord j'effectue de nombreuses recherches iconographiques dans plusieurs magazines féminins dans lesquelles je récupère des photographies de mode ou de publicité que je sélectionne d'une part en fonction du sujet mais aussi selon leur qualité d'impression. Voulant réaliser des portraits je me suis attaché avant tout aux visages qui se devaient d'occuper une place assez importante dans l'image.

Ensuite arrive l'étape de la prise de vue. La pose (pour laquelle un assistant me guide) et surtout la lumière doivent être exactement les mêmes que sur l'image d'origine.

Pour finir, l'étape du montage numérique effectué sur un logiciel de retouche me permet de fusionner ces deux images. La moindre erreur dans une des deux premières étapes rend cet assemblage impossible.

Bibliographie

P

hotographie et art contemporain

ADES Dawn, « Duchamp's Mascarades », in *The portrait in photography*, Londres, Reaktion Books, 1992.

AMMANN Jean-Christophe, « Transformer » : *Aspekte der Travestie*, catalogue de l'exposition, Lucerne, Kunstmuseum, 1974.

ARDENNE Paul, *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

BAQUE Dominique, *La photographie plasticienne – Un art paradoxal*, Paris, Editions du Regard, 1998.

BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2002.

BERNADAC Marie-Laure et MARCADE Bernard, *Fémininmasculin. Le sexes de l'art*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.

BLESSING Jennifer, *Rose is a Rose is a Rose, Gender Performance in Photography*, catalogue de l'exposition, New York, Guggenheim Museum, 1997.

BONNET Marie-Jo, *Claude Cahun a-t-elle raté son entrée dans le monde?*, In *Homo Expression/répression Sexualités*, sous la direction de Louis-Georges Tin, Paris, éd. Stock, 1985.

BOSSE Laurence et GARIMORTH Julia, *Matthew Barney, The Cremaster Cycle*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2002.

BRUN Jean, « Désir et réalité dans l'œuvre de Hans Bellmer », in *Obliques*, numéro spécial, 1975.

BUSCA Joëlle, *Les visages d'Orlan. – Pour une relecture du post-humain*, Bruxelles, La Lettre Volée, coll. Palimpsestes, 2002.

CHARITY Ruth et PALIX Yvonamor, *Un-natural Selection*, Londres, The Photographer's Gallery et Paris, espace d'art Yvonamor Palix, 1996.

COLLINGS Matthew, *Sarah Lucas*, Londres, Tate Publishing, 2002.

COTTINGHAM Laura, *Combien de « sales » féministes faut-il pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*, Lyon, éditions Tahin Party, 2000.

COTTINGHAM Laura, *Cherchez Claude Cahun*, Lyon, Editions Carobella ex-natura, 2002.

EXPORT Valie, « The real and its double : the body », in *Discourse*, n°11, hiver 1988-89.

EWING William A., *About Face – Photography and the death of the portrait*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery, 2004.

GORSEN Peter, *Hans Bellmer - Pierre Molinier : An Archeology of Erotism Against Technological Paranoia*, Vienne, Ritter Klagenfurt, 1993.

GUMPERT Lynn, R.LIPPARD Lucy, *Inverted Odysseys – Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, New York, Shelley Rice, 1999.

HOORN Jeanette, *Strange Women, Essays in Art and Gender*, Melbourne, Melbourne University Press, 1994.

JOURNIAC Michel, *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, Paris, Arthur Hubschmid, 1974.

KLONARIS Maria et THOMADAKI Katerina, *Le Cycle de l'Ange.*, Archangel Matrix, Paris, A.S.T.A.R.T.I., 1996.

KORSMEYER Carolyn, *Gender and aesthetics*, New York et Londres, Routledge, 2004.

KRAUSS Rosalind, « notes sur la photographie et le simulacre », in *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990.

KRAUSS Rosalind, *Cindy Sherman : 1975-1993* (with an essay by N. Bryson), New York, Rizzoli, 1993 .

LEBOVICI Elisabeth, *I am in training don't kiss me*, Catalogue de l'exposition Claude Cahun, Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Ed. Paris Musées / Jeanmichelplace, 1995

LEPERLIER François, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1992.

LIPPARD Lucy, « The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art », in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, Dutton, 1976.

LIVINGSTONE Marco, "Do It Yourself: Notes On Warhol's Techniques," in *Andy Warhol, a Retrospective*, New York, ed. Kynaston McShine and The Museum of Modern Art, 1989.

LUCIE-SMITH Edward, *Race, Sex, and Gender in Contemporary Art*, New York, Abrams, 1994.

MULVEY Laura, "Feminist Cinema and Visual Pain" in *Mulvey, Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

MULVEY Laura, « A phantasmagoria of the female body : The work of Cindy Sherman », in *New Left Review*, n° 188, juillet-août 1991.

ORLAN, « Orlan conférence », in *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Jean-Michel Place, 1997.

SCHNEIDER Rebecca, « After us the savage Godeness : Feminist performance Art of the explicit body staged, Uneasily, Across modernist dreamscapes », in *Performance and cultural politic*, New York, Routledge, 1996.

SPECTOR Nancy, « Performing the body in the 1970s », in *Rose is a Rose is a Rose, Gender Performance in Photography*, catalogue de l'exposition, New York, Guggenheim Museum, 1997.

TUCKER Marci, TICKNER Lisa, POLLOCK Griselda, HUHNS Rosi, DUBREUIL-BLONDIN, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, énsb-a, 1997.

WEIBEL Peter, « Self-Identity and otherness », in *Jürgen Klauke / Cindy Sherman*, catalogue de l'exposition, Munich et Stuttgart, Sammlung Goetz, 1994.

WILKES TUCKER Anne, *Reframings, New american feminist photographs*, Philadelphie, Diane Neumaier, 1995.

Sociologie

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.

BERGER John, *Ways of seeing*, Londres, Penguin, 1972.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BUTLER Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of identity*, New York, Routledge, 1990.

FAUSTO-STERLING Anne, *Myths of Gender*, New York, Basic Books, 1985

FIEDLER Leslie, « The new Mutants », in *Partisan Review* (1965), réimprimé dans *Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2, Stein and Day, 1971.

FLÜGEL John Carl, *The Psychology of Clothes* (1930), Hogarth Press and Institut of Psycho-Analysis, 1950.

GARBER Marjorie, *Vested interests : cross-dressing & cultural anxiety*, New York, Routledge, 1992.

GOFFMAN Erving, *L'arrangement des sexes*, Paris, coédition la dispute / Cahiers du Cedref, 2002.

GUILBERT Georges-Claude, *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre*, Paris, Ed. Autrement Frontière, 2004.

HARRAWAY Donna J., *Simians, Cyborgs and Women – The Re-invention of Nature*, New York, Routledge, 1992.

KAUFMANN Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes – Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 2002.

KLEIN Naomie, *No Logo*, Arles, Actes Sud, 2001.

MURRAY Sarah, « Dragon Ladies, Draggin' men : some reflexion on gender, drag and homosexual communities » , in *PublicCulture* 6, n°2, hiver 1994.

REMAURY Bruno, *Le beau sexe faible. Les images du corps féminin entre cosmétique et santé*, Paris, Grasset, 2000.

SUTHRELL Charlotte, *Unzipping Gender, sex, cross-dressing and culture*, Oxford, Berg, 2004.

WITTIG Monique, *La pensée straight*, traduction Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2001.

Politique

BARR Marleen, *Alien to Femininity : Speculative fiction and feminist theory*, New York, Greenwood, 1987.

BOURCIER Marie-Hélène, *Queer zone : politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001.

HARRAWAY Donna, *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

MAC NAY Lois, *Foucault and feminism: Power, gender and the self*, Northeastern University Press, 1992.

SAYERS Dorothy Leigh, « The human-not-quite-human », in *Unpopular Opinions*, Londres, Victor Gollanz Ltd, 1946.

WOLLSTONECRAFT Mary, *A vindication of Rights of woman*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

P sychanalyse

AGACINSKI Sylviane, *Politique des sexes*, Paris, Seuil, 1998.

CLERO Jean-Pierre, *Le vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses, 2002.

FEDIDA Pierre, « par où commence le corps humain ? », in *Les organes. Le fait de l'analyse*, n°5, 1998.

FREUD Sigmund, « Sur la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine », in *Névrose, psychose, perversion*, Paris, PUF, 1974.

FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), Paris, Gallimard, 1984.

FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation* (1929), trad. Ch. Et J. Odier, Paris, PUF, 1989.

FREUD Sigmund, « La féminité », in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 1989.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1993.

KOFMAN Sarah, *L'énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée, 1982.

KRISTEVA Julia, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, coll. Le livre de Poche Biblio, 1993.

LACAN Jacques, « Le stade du miroir comme formateur du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (1949), in *Ecrits*, Paris, Seuil, coll. Ecrits, 1966.

LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Le séminaire*, livre XI (1964), Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1973.

LACAN Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse – Le Séminaire*, Livre II (1954-1955), Paris, Seuil, 1978.

LACAN Jacques, *Séminaire, livre III. Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981.

MENARD Monique David, ANDRE Jacques, BARRET DUCROCQ Françoise, LE DOEUFF Michèle, NAHON Claire, *De la différence des sexes entre les femmes*, Paris, PUF, 2000.

PROKHORIS Sabine, *Le sexe prescrit, la différence sexuelle en question*, Paris, Aubier, 2000.

TORT Michel, *Le désir froid, procréation artificielle et crise des repères symboliques*, Paris, La découverte, 1992

Histoire et Philosophie

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Le Point Seuil, 1997.

BRETON David Le, *L'adieu au corps*, Paris, éd. Métailié, collections traversées, 1999.

CLINE Sally, *Women, Celibacy and Passion*, Londres, Edition Deutsch, 1993.

DELEUZE Gilles, *Logique du Sens* Paris,, Édition de Minuit, 1969.

DERRIDA Jacques, « Fourmis », in *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Édition des femmes, 1994.

DUFOUR Dany-Robert, « De la réduction des têtes au changement des corps », in *Le Monde Diplomatique*, avril 2005.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, tome 1, la volonté de savoir, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, tome 2, l'usage des plaisirs, Paris, Gallimard, 1984.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, tome 3, le souci de toi, Paris, Gallimard, 1984.

FOUCAULT Michel, « préface », in *Herculine Barbin, dite Alexina B.*, Paris, Gallimard, 1978.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, 1, Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, 4, Paris, Gallimard, 1994.

FRAISSE Geneviève, *La différence des sexes*, Paris, PUF, 1996.

KANT, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Gallimard, La pléiade, 1985.

KATZ Jonathan Ned, *L'invention de l'hétérosexualité*, Paris, Epel, 2001.

LAQUEUR Thomas, *La fabrique du sexe – essai sur le corps et le genre en occident*, Paris, Gallimard, 1992.

MIRCEA ELIADE, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962.

MURAY Philippe, « Aveux et anathèmes - De la Culture à la Nature, Élisabeth Lévy s'entretient avec Philippe Muray », in *Immédiatement*, n° 15, septembre 2000.

PERRIN Frank, « Demain, le corps », in *Crash*, n°6, février-mars 1999.

PLATON, *Le banquet*, Paris, Flammarion, coll. Garnier Flammarion / Philosophie, 1999.

POULLAIN DE LA BARRE, *De l'égalité des sexes*, Paris, Fayard, 1984.

SLOTERDIJK Peter, *La domestication de l'Être*, Paris, Mille et une nuit, 2000.

B iologie et A nthropologie

ATLAN Henri, propos recueillis par Frédéric Joignot, « Un enfant sans grossesse ni accouchement », in *Le Monde* 2, daté du 16 avril 2005.

DARWIN Charles, « On the two forms, or dimorphic condition, in *Species of primula*, and their remarkable sexual relations », in *Collected Papers of Charles Darwin*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.

LHERM Sophie, « “Les hommes et les femmes n’ont pas le même cerveau” : vérité scientifique ou mensonge sexiste ? », in *Télérama*, n° 2888, 18 mai 2005, p. 27.

MATHIEU Nicole Claude, *L’Arraînement des femmes. Essais en anthropologie des sexes*, Paris, éd. De l’E.H.E.S.S., 1985.

« Sexes. Comment on devient homme ou femme », *La Recherche* 2001/2002, Hors-série n° 6.

D ivers

BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne » in *Curiosités esthétiques - L’Art Romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Bordas, 1990.

BEAUVOIR Simone (de), *Le deuxième sexe. II. L’expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949.

BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1995.

WOOLF Virginia, *Orlando : A Biography* (1928), Harcourt Brace Jovanovich, 1956.

SELF Will, *Vice-versa*, Paris, Seuil, coll. Point Seuil, 1998.

SELF Will, *Dorian*, Paris, Editions de l’Olivier, 2004.

Index des noms propres

A

Aël Surun, Flore.....65,72,73
Agacinski, Sylviane59,116
Ammann, Jean Christophe19
Antoni, Janine54,55,56
Ardenne, Paul51
Aziz et Cucher 91,92,93,95,96

B

Baqué, Dominique 69,85,93,108
Bara, Tina39
Barney, Matthew..... 101,102
Baudrillard, Jean..... 13,35,41,43,69,79
Beauvoir (de), Simone27
Beecroft, Vanessa94
Belin, Valérie.....65,72,74
Bellmer, Hans50,94,95
Benjamin, Walter.....92
Berger, John..... 13,33,34,35,41
Besse, Adeline28
Blessing, Jennifer.....42
Bourcier, Mairie-Hélène22,25
Bourdieu, Pierre.....15
Breillat, Catherine.....52
Buetti, Daniele38
Buffard, Alain..... 23,77,78,79
Burson, Nancy100
Busca, Joëlle86,88
Butler, Judith 14,22,24,29,49

C

Canguilhem, Georges.....12
Chapman, Dinos et Jake95
Closky, Claude.....37
Corinne, Tee61,63
Cottingham, Keith..... 102,103,108

D

David-Ménard, Monique70,71
Derrida, Jacques..... 14,107
Duchamp, Marcel 16,17,31,34,47
Dufour, Dany-Robert 92,93,94,97,121,127

E

Ehrhardt, Anke.....14

F

Fédida, Pierre70,116
Fiedler, Leslie 18,19,24
Foucault, Michel
13,14,22,30,41,43,44,45,57,58,64,82,90,9
7,99,111,117
Fraisie, Geneviève42,82
Freud, Sigmund
4,8,9,11,40,44,45,48,49,50,52,54,57,60,63
,66,67,70,75,77,80,81,116,121,134

G

Garber, Marjorie24
Goodman, Lizeth13

H

Haraway, Donna85,88,99
Héritier, Françoise 14,15
Herrmann, Matthias59,60,64
Hershman, Lynn28

J

Journiac, Michel 17,22,23,57,64,77,86

K

Klauke, Jürgen 17,19,20
Klein, Naomie.....38
Klonaris, Maria et Thomadaki, Katerina
..... 98,99,100,101,103,104
Krauss, Rosalind . 64,65,66,67,68,69,70,75,77
Kristeva, Julia83

L

Lacan, Jacques
11,39,40,44,45,47,48,52,54,55,61,62,65,6
7,68,69,70,73,74,75,76,81,116
Laqueur, Thomas 9,81,83,107
Lawick et Müller..... 76,78,100
Le Breton, David92

Lippard, Lucy21,27
Lucas, Sarah.....44,51,53,77,113
Luthi, Ürs.....65,76,78

M

Man Ray16,47
Maray, Sarah.....26
Meste, Philippe34,35,38
Molinier, Pierre.....50,51,100,113
Money, John14
Mori, Mariko.....94,95
Morimura, Yasumasa.....32,33,34,39
Mulvey, Laura66,67,114
Murray, Philippe95,96

N

Nahon, Claire Laurence69,81

O

Oakley, Ann.....14
Opie, Catherine48,49,50,61
Orlan56,85,86,87,88,89,90,92,93,106,108

P

Platon.....64,101
Prokhoris, Sabine
42,43,52,63,64,65,76,77,78,79,81,94,97,104,107,108

R

Remaury, Bruno.....36
Rosenberg, Aura51

S

Sélavy, Rose16
Sherman, Cindy
.....11,20,29,65,66,67,68,69,70,75,108,114
Sieverding, Katharina19,21
Sloterdijk, Peter97
Spector, Nancy.....20,21
Stoller, Robert.....14

T

Tort, Michel65,116

W

Wahrol, Andy31,32,33,34,40
Wearing, Gilliam56
Wearing, Guilliam56
Wheeler, Julie24
Wittig, Monique.....22
Wollstonecraft, Mary.....26
Woolf, Virginia.....12,13,28

Annexes

Sommaire

Clarisse VERRIER , ----- « Après le Porno Chic, le Porno Short ? », in <i>Elle</i> , mars 2005, p. 22.	p. 120
Henri ATLAN , ----- propos recueillis par Frédéric Joignot, « Un enfant sans grossesse ni accouchement », in <i>Le Monde 2</i> , daté du 16 avril 2005.	p. 121
Dany-Robert DUFOUR , ----- « De la réduction des têtes au changement des corps » (extrait), in <i>Le Monde Diplomatique</i> , avril 2005.	p. 125
Sophie LHERM , ----- « “Les hommes et les femmes n’ont pas le même cerveau” : vérité scientifique ou mensonge sexiste ? », in <i>Télérama</i> , n° 2888, 18 mai 2005, p. 27.	p. 129
Sigmund FREUD , ----- <i>Nouvelles conférences d’introduction à la psychanalyse</i> (1933), extraits, Gallimard, coll. Folio/essais, 1989.	p. 132
Jean-Jacques GOLDMAN , ----- <i>Les Filles</i> , interprète : Garou, 2003.	p. 133

Clarisse VERRIER, « Après le Porno Chic, le Porno Short ? », in *Elle*, mars 2005, p. 22.

APRÈS LE PORNO CHIC, LE PORNO SHORT ? Au vu des minishorts de certains mannequins dans les publicités et de leurs poses suggestives, on dirait bien que oui ! Un clin d'œil à prendre avec humour : à travers ces visuels, les créateurs semblent plus nous prévenir contre les risques d'une mauvaise pose que nous inciter à la provoc'. Bref, attentionnés, ils préfèrent nous montrer la voie à ne pas suivre si nous voulons porter le short cet été (ça doit être ça l'explication). On en déduit donc que, dans la vie normale, si on ose enfiler le short : 1. On n'assortit jamais son boxer à son caniche. 2. On ne s'appuie pas contre un capot de voiture. 3. On n'écarte surtout pas les jambes. Le « porno short », oui, pourquoi pas, mais avec la bonne attitude ! CLARISSE VERRIER

Henri Atlan, propos recueillis par Frédéric Joignot, « Un enfant sans grossesse ni accouchement », in *Le Monde 2*, daté du 16 avril 2005.

« UNE NOUVELLE DATE DÉCISIVE DANS L'HISTOIRE DU CORPS HUMAIN »

S'il est une funeste perspective pour certain(e)s, qui y voient l'arrivée d'une « mère-machine », l'utérus artificiel constituera, pour d'autres, une remarquable avancée associée à la fin de l'enfantement « dans la douleur » et à l'égalité homme-femme devant la procréation. Explications.

Vous affirmez qu'à la suite des incubateurs actuels, destinés à maintenir en vie les enfants prématurés, nous allons mettre au point un utérus artificiel, et que les enfants du futur pourront se développer et naître en dehors du corps d'une femme. Un futur proche selon vous ?

Certains disent d'ici dix à vingt ans. Moi, je pense que cela prendra encore cinquante ans, ou plus. Mais la mise au point de l'utérus artificiel semble inéluctable. Cette technique, appelée ectogenèse, développée au départ pour des raisons thérapeutiques dans le cadre des traitements de la stérilité, des avortements à répétition ou de la protection des grands prématurés, permettra de développer une nouvelle forme de procréation. Extérieure à la femme. Artificielle. Ce sera une nouvelle date décisive dans l'histoire du corps humain. Un intense débat de société l'accompagnera, sans aucun doute. Nous entrerons dans une problématique qui, à mon sens, rappellera celle de la contraception, ce qui pourra sembler paradoxal, puisqu'il s'agira d'une nouvelle façon d'enfanter.

Les femmes auront la liberté de faire des enfants sans grossesse, sans accouchement. Personne n'est dupe, beaucoup de femmes choisiront d'enfanter de cette manière. Il sera aussi difficile d'empêcher la popularisation de l'ectogenèse qu'il l'a été d'interdire les méthodes de contraception et l'avortement. L'argument irréfutable sera celui de la libre disposition, par chaque femme, de son corps. Beaucoup d'entre elles se diront : pourquoi ne pas éviter les risques, les déformations et les désagréments associés à l'enfantement ? La fonction maternelle, telle que nous la connaissons depuis l'origine de l'espèce humaine, va changer de nature. C'est l'aboutissement d'une volonté à la fois médicale, thérapeutique et philosophique, de se détacher de certains impératifs biologiques, et d'en éviter les dangers. La séparation entre procréation et sexualité, déjà largement commencée au ^{XX}e siècle, ne fait que s'accroître.

Pour la première fois, les femmes ne supporteront plus la vieille malédiction biblique

« Tu enfanteras dans la douleur ». En même temps, elles se retrouveront extérieures au processus de procréation, au moins pour ce qui concerne la grossesse...

L'ectogenèse va installer une symétrie qui n'a encore jamais existé entre les hommes et les femmes. Celles-ci ne participeront à l'enfantement que par l'intermédiaire de l'ovule, comme les hommes avec leurs spermatozoïdes. La femme ne supportera plus toute la lourde charge de l'enfantement. Dans le mythe biblique de la malédiction humaine – l'homme travaillera à la sueur de son front et la femme enfantera dans la douleur –, le fait que ce destin soit présenté comme une malédiction révèle qu'il ne s'agit pas d'une réalité éternelle. Si le travail et l'enfantement sont pensés comme des malédictions, c'est qu'une autre réalité, plus heureuse, l'a précédée dans le mythe. L'interprétation traditionnelle de ce mythe implique que la malédiction soit levée.

L'ectogenèse y contribuera, comme par ailleurs la diminution, déjà là, du temps de travail, et le caractère pénible du travail, un processus commencé avec ce siècle, lui aussi. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle ne soulèvera pas, comme la plupart des innovations techniques, de nouveaux et redoutables problèmes.

“ La mise au point de l'utérus artificiel semble inéluctable. Elle permettra de développer une nouvelle forme de procréation, extérieure à la femme ”

Les féministes apparaissent très partagées sur ces techniques de procréation artificielle. Certaines s'en félicitent, d'autres, très critiques, parlent de l'arrivée d'une « mère-machine », et d'une industrialisation du corps féminin, qui ne serait pas sans rappeler l'industrie de la vache. Qu'en dites-vous ?

La lecture des écrits féministes sur ces questions révèle deux opinions tranchées, chacune défendue avec passion. Suivant un certain courant, disons moderniste, toutes ces technologies d'assistance offrent de nouveaux degrés de liberté aux femmes, les affranchissent des dangers de leur condition, leur

offrent le libre usage de leur corps, achèvent de séparer le plaisir sexuel et la procréation.

Pour un courant, disons plus naturaliste, ces techniques ajoutent à la dépossession du corps de la femme, à son exploitation accélérée, avec la complexité du corps médical. Elles ôteront aux femmes le privilège de leurs pouvoirs naturels, les priveront de la proximité charnelle avec leur enfant, et du bonheur de la maternité et de l'enfantement. Ce serait attenter à la mythologie de la déesse Mère, la femme féconde et nourricière, plus enracinée dans la nature que les hommes, au profit d'une « mère-machine », comme l'appelle la féministe Gena

Corea, vouée à reproduire

l'espèce d'une façon simplifiée.

Je ne trancherai pas dans ce débat. Nous l'avons déjà eu plusieurs fois, à propos de l'allaitement, de la péridurale, de la fécondation in vitro, de la pilule contraceptive... Il y ●●

aura sûrement des femmes qui décideront de porter leurs enfants, en décidant de faire cette expérience-là, qui est pour certaines inouïable, et pour d'autres pénible. Quant à cette philosophie d'une femme naturelle, intangible, essentielle, je reste prudent, elle me semble assez proche de certains courants radicaux de l'«écologie profonde», pour qui les femmes incarnent la nature, et les hommes des espèces de parasites.

Il me semble très difficile de se mettre d'accord sur une définition de ce qu'est l'homme, la femme, l'espèce humaine, surtout avec cette dérive qui consiste à dire qu'il y a «crime contre l'humanité», ou pis, «contre l'espèce humaine», dès qu'une biotechnologie intervient. Ensuite, on condamne toute forme d'assistance médicale, d'allègement de la douleur, de liberté physiologique, et on cherche à interdire la recherche dans les sciences de la vie. L'essence de l'homme, comme de toute chose, évolue. Notre essence se modifie au fur et à mesure de notre histoire.

Les craintes face à une modification aussi radicale rejoignent celles développées face au clonage ou certaines thérapies géniques. Pouvons-nous faire l'impasse d'un large débat public sur ces questions? D'une réflexion éthique?

Certainement pas. Mais le débat doit porter sur les problèmes concrets, ancrés dans la réalité biologique et médicale, au développement des recherches, et pas sur des généralités et de grandes querelles courues d'avance. J'ai été membre du Comité consultatif national d'éthique pendant dix-sept ans, depuis sa création jusqu'à l'an 2000. Je me rappelle les grands débats sur les premiers essais de thérapie génique. Bien souvent, ils ont été contre-productifs, ils ont fait peur. A l'époque, il y a eu une espèce de réaction d'horreur, des grands titres alarmistes dans les journaux. Des journalistes parlaient d'essais de «manipulation génétique» sur l'homme. Beaucoup ont agité de grands mots comme des chiffons rouges, souvent juste pour apaiser leur conscience, et

le débat civil s'est arrêté là. C'est dommage. Il a fallu plusieurs années pour que la distinction classique entre «cellule somatique» – du corps – et «cellule germinale» s'impose, et que la presse comprenne les véritables enjeux de ces recherches. Il existe une différence fondamentale entre modifier les gènes de cellules somatiques, dans le but de soigner des maladies, et modifier des gènes de cellules

germinales, celles transmises à la descendance, sans même savoir quelles en seraient les conséquences sur l'enfant. La plupart des critiques comme des défenseurs enthousiastes ou cyniques méconnaissaient tout simplement le sujet.

On assiste à une même dramatisation outrancière à propos du clonage, relayée par des médias pressés, ou provoquée par des auteurs décidés à faire un peu de tapage – voyez les «affaires» Houellebecq ou Sloterdijk. La provocation ne marche que sur un fond de peur, d'ignorance et de confusion. Dans ces débats, il ne faut pas se contenter de mots épouvantails, il faut entrer dans le détail des techniques, comprendre en quoi elles

concernent notre corps et nos souffrances, quelles retombées sociales, politiques, symboliques elles impliquent.

On polémique encore sur la question du statut ontologique de l'embryon: à partir de quand l'embryon est-il une personne humaine? Mais, aujourd'hui, nous devons nous demander, avec certains chercheurs: à partir de quand une cellule, ou un groupe de cellules, est-elle un embryon? Cela n'est pas évident du tout. Où commence le clonage d'une «personne»? Il y a la position partagée par l'Angleterre, la Corée du Sud, la Belgique,

Israël, la Chine et le Japon, qui consiste à faire une séparation très nette entre un clonage reproductif, qui doit être interdit, et un clonage thérapeutique, qui doit être autorisé. En France, on a choisi d'interdire les deux, bien qu'avec des pénalités différentes. Résultat, la recherche sur différentes techniques de clonage non reproductif, aux applications thérapeutiques prometteuses, est paralysée.

La biologie, les biotechnologies inquiètent. Ces sciences ont connu une accélération rapide et des résultats spectaculaires en quelques décennies. On a l'impression qu'une coupure s'installe entre les chercheurs et les profanes?

La biologie, «science de la vie», est devenue, au XX^e siècle, une science totalement matérialiste. Pour les chercheurs, la notion de «vie», le «vitalisme» avec son mystère ont disparu au profit d'une analyse du fonctionnement des organismes comme des machines physico-chimiques. Cela paraît paradoxal de dire que les sciences de la vie ne s'occupent pas de la vie, mais c'est assez exact. La biologie s'occupe des corps, sans tenir compte de notre expérience subjective du corps et du vivant, voilà pourquoi elle inquiète.

Mais ces avancées de la biologie ne suppriment en rien la beauté et la grâce des créatures vivantes, ni la richesse extraordinaire des comportements humains, ni le caractère sacré de l'existence humaine. Elles n'empêchent pas de concevoir ce que l'on a l'habitude d'appeler la liberté. Nous croyons que la biologie nous menace, parce qu'elle fabrique des artefacts vivants. Quand il s'agissait des plantes, comme à l'époque de Buffon et du jardin du roi, ces manipulations restaient lointaines. Mais maintenant que l'on s'attaque aux animaux, et surtout aux mammifères, cela se rapproche.

Les lignées d'animaux de laboratoire sont des artefacts. Quand on modifie leurs gènes, on en crée d'autres, quand on fusionne des embryons d'espèces différentes, on fabrique des chimères. Les gens se demandent si nous n'allons pas bientôt faire des artefacts humains. En effet, cela n'est pas impossible, mais il faudra à nouveau, le jour où la question se posera, entrer dans les détails des techniques et de leurs effets concrets. Le simple fait de modifier un gène n'implique pas que l'on ait modifié l'espèce humaine pour autant.

Que répondez-vous à ceux qui parlent de post-humanité?

Je n'aime pas ce mot. Toutes ces recherches ne mènent pas à une post-humanité. L'homme fait toujours partie de la nature,

“ Les avancées de la biologie ne suppriment en rien la beauté et la grâce des créatures vivantes, ni la richesse extraordinaire des comportements humains ”

comment en sortirait-il? L'espèce humaine a toujours évolué à travers ses techniques, la médecine, son habitat, etc. Comment rendre la fabrication des enfants moins douloureuse, comment contrôler les naissances, a toujours été la grande affaire de l'humanité, et la fabrication d'un utérus artificiel ne fait que continuer ces recherches. Nous ne transformons pas radicalement l'espèce humaine pour autant. L'évolution biologique s'effectue sur des milliers d'années, au minimum, sinon sur des centaines de milliers d'années.

Imaginer que l'on puisse agir à l'échelle de l'évolution des espèces est une vue de l'esprit. Je ne vois pas comment nous pourrions agir sur ce qui va se passer dans plusieurs milliers d'années. Quoi que nous fassions, nous serons toujours dans le cadre de l'espèce humaine, dont l'évolution biologique est très lente. Parler de post-humain, c'est encore agiter de grands mots. C'est jouer sur la peur et l'ignorance. Cela ne signifie pas que nous devons accepter de façon béate tout ce que la technique permet de faire, ou d'accéder à tous les désirs de jouir de son corps ou à l'acharnement procréatif.

Les hommes réfléchissent à ces questions et aux technologies de la procréation depuis toujours. Le grand biologiste britannique Haldane, qui a inventé le concept d'ectogénèse, rappelait que le mythe du Minotaure, l'enfant monstrueux né des amours de Pasiphaé et d'un taureau, le présentait déjà. L'architecte Dédale, en construisant un gadget pour que Pasiphaé assouvisse ses désirs, a réussi là, disait Haldane, « un succès en génétique expérimentale que la postérité n'a jamais égalé ». Haldane était l'ami d'Aldous Huxley, et l'ectogénèse est la technique mise en œuvre dans *Le Meilleur des mondes*, le roman qui réactualise le mythe, et la question des dangers d'un conditionnement total, à la fois biologique, social et politique.

Les innovations techniques véhiculent, depuis les premiers hommes, bienfaits et méfaits, et leur usage dépend largement de l'environnement politique, social et éthique. Dans *Le Meilleur des mondes*, ce n'est pas tant l'ectogénèse qui est en cause, que la fabrication d'individus endoctrinés dès la couveuse. Ces technologies, aujourd'hui, peuvent contribuer à exacerber un hédonisme égoïste, cherchant à manipuler son corps comme celui des autres, cela sur fond de surenchère et d'un économisme sauvage. Elles peuvent aussi donner aux femmes, et aux hommes, une existence plus agréable, débarrassée de plusieurs formes de fétichisme, les libérer de •••

vieilles peurs physiques, renforcer nos possibilités d'amour, de bien-être et de solidarité.

Avec l'utérus artificiel, on transformera malgré tout la relation charnelle de l'enfant et de sa mère. L'enfant ne sera plus « la chair de ma chair ». Cela ne va-t-il pas se répercuter sur cet enfant externalisé ?

C'est en effet un de ces dangers. C'est l'intérêt de pousser jusqu'au bout la réflexion sur l'ambivalence de ces technologies, qui présentent des aspects à la fois positifs et négatifs. La grande question soulevée par l'utérus artificiel sera, me semble-t-il, celle de la relation des adultes aux enfants. La disparition du lien charnel entre la mère et le bébé risque de renforcer une forme d'égoïsme des adultes, et de conduire à des attitudes d'abandon des enfants, voire à leur instrumentalisation.

C'est à ce niveau de la relation parent-enfant que l'on jugera le caractère maléfique ou bénéfique de cette nouvelle forme d'enfantement. Difficile de prévoir ce qui adviendra. Aujourd'hui, comme hier, malgré la grossesse, des dizaines de milliers d'enfants sont abandonnés et maltraités. Par ailleurs, le fait que l'enfant coûte tant parfois, physiquement et moralement, à la mère, n'est pas sans répercussions négatives. Certaines femmes détestent leur enfant pour cela. Vous voyez, ce n'est pas simple.

A la fin de votre essai, vous dites que l'arrivée de ces techniques va nous obliger à réfléchir sur le genre sexuel. Nous allons passer des « gender studies » aux « gender prospectives ». Les discours féministes aussi vont évoluer ?

La prospective s'impose dès qu'on prend au sérieux les répercussions des biotechnologies, tant au niveau social, que politique ou philosophique. La revendication féministe « un enfant si je veux, quand je veux », va certainement être complétée d'un « comme je veux ». La notion de parenté deviendra de plus en plus sociale, rituelle, symbolique, devenant moins biologique.

Les représentations des genres sexuels changeront aussi, dans la mesure où, jusqu'à présent, les femmes n'ont jamais pu se dégager de la nécessité de porter les enfants. Quand cette nécessité aura disparu, l'imagerie symbolique des genres se modifiera, de nouvelles identités masculines et féminines apparaîtront, les relations entre les femmes et les hommes évolueront. Mais cela ne veut pas dire que les genres – et encore moins les sexes – disparaîtront, ni le désir des femmes pour les hommes et réciproquement ! ■

HENRI ATLAN, EXPERT ÈS BIOPHYSIQUE...

Né en 1931 à Blida (Algérie).
Docteur en médecine (1958, Paris).
Docteur ès sciences d'État (1973, Paris-VII).
Chercheur associé au centre de recherche de la NASA, Californie (1966-1968).
Professeur invité à l'Institut Weizmann, Israël (1970-1973).
Membre du Comité consultatif national d'éthique pour les sciences de la vie et de la santé, de 1983 à 2000.
Professeur émérite de biophysique aux universités Paris-VI et de Jérusalem.
Ancien chef de service de biophysique à l'hôpital de l'Hôtel-Dieu à Paris.
Directeur du centre de recherche en biologie humaine et scholar in residence en philosophie et éthique de la biologie, à l'hôpital universitaire Hadassah de Jérusalem.
Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), Paris.
Chevalier de la Légion d'honneur, officier dans l'ordre du Mérite, officier dans l'ordre des Arts et des Lettres.
Prix de la présidence du Sénat italien, Centre international de recherche Piu Manzu, 1999.
Docteur honoris causa de l'université de Montréal, 2000.

Dany-Robert Dufour, « De la réduction des têtes au changement des corps » (extrait), in *Le Monde Diplomatique*, avril 2005.

Quand la créature interfère dans sa création

ON SERAIT CEPENDANT LOIN DU COMPTE si l'on restreignait le débat à ces aspects culturels. Car il apparaît que cette reconfiguration des esprits n'est que la première phase d'un mécanisme de plus grande ampleur. Pour le dire en quelques mots, la « réduction de têtes » et la désymbolisation ne sont que le prélude à une autre redéfinition en profondeur de l'homme qui toucherait cette fois non plus seulement son esprit, mais aussi son corps.

Cette désymbolisation du monde intervient à un moment décisif dans l'aventure humaine : c'est la première fois dans l'histoire du vivant qu'une créature en arrive à lire l'écriture dont elle est l'expression. Avec cette boucle, un incroyable événement est rendu possible : l'instant où la créature va pouvoir faire retour dans la création pour se refaire. L'instant où la créature va interférer dans sa création et se poser comme son propre créateur. Le moment inconcevable arrive donc où une espèce va pouvoir intervenir dans son propre devenir en se substituant aux lois naturelles de l'évolution.

Tout se passe comme si la recommandation humaniste lancée à la Renaissance par un de ses grands penseurs, Pic de La Mirandole, avait été entendue au-delà de toute mesure. Pic voulait introduire, à l'encontre des anciennes formes de domination absolue par le divin, une part de libre arbitre humain. Il appelait ainsi l'homme à « *sculpter sa propre statue* (3) ». L'appel a été entendu par toute la philosophie ultérieure puisqu'on peut considérer celle-ci comme un très long développement sur le thème du libre arbitre humain, de la construction du cogito cartésien au thème de la mort de Dieu de Nietzsche, en passant par l'idéal critique des Lumières.

Or l'homme actuel est en train d'outrepasser cet idéal, puisque, s'il est effectivement en train de « *sculpter sa propre statue* », ce pourrait bien être

une statue vivante, appelée à se substituer à l'homme lui-même. Remarquons au passage que ce ne serait rien de moins que la fin de la philosophie qui serait impliquée par une telle visée de redéfinition des bases matérielles de l'humanité. Son accomplissement supposerait, en effet, la transformation irrémédiable d'une entreprise, sans cesse relancée depuis l'Antiquité, de réforme de l'esprit (par l'ascèse, par la recherche de l'autonomie, par la refondation de l'entendement) en une visée purement techniciste de modification du corps. Mais à quoi servirait-il de gagner un corps neuf si c'était pour perdre l'esprit ?

La question vaut d'autant plus d'être posée qu'il existe un programme diffus de fabrication d'une « posthumanité ». Ce programme est dissimulé, on ne lui donne guère de publicité. On ne doit pas effrayer les hommes, il ne faut surtout pas qu'ils comprennent qu'on les fait travailler à l'abolition de l'humanité – c'est-à-dire à leur propre disparition. Le monde du vivant a été tellement investi par le capitalisme afin d'y développer de nouveaux espaces pour la marchandise que certaines de ses conséquences possibles sur l'humanité elle-même ont fini par percer le mur du silence. C'est ainsi que Francis Fukuyama, le chantre du néolibéralisme, qui avait proclamé, après la chute du mur de Berlin, le début de la « *fin de l'Histoire* » avec l'avènement généralisé des démocraties néolibérales, a dû se reprendre et admettre que le triomphe du marché n'était pas le dernier épisode de l'histoire humaine. Un autre suivrait : la transformation biologique de l'humanité (4). Mais ce dessillement ne lui fut que l'occasion de s'enfermer dans une nouvelle erreur d'appréciation.

Francis Fukuyama veut croire que le néolibéralisme saura nous préserver de cet engrenage fatal... alors qu'il est ce qui nous y conduit tout droit ! Pour lui, en effet, la démocratie de marché serait un état

parfait s'il n'était menacé par le développement de certaines techniques : « Une technique assez puissante pour remodeler ce que nous sommes risque bien d'avoir des conséquences potentiellement mauvaises pour la démocratie libérale (5). »

Evidemment, il faut en convenir, s'il n'y a plus d'hommes, la démocratie risque de tourner un peu à vide. Pour éviter pareil péril, il suffirait, selon Fukuyama, que « les pays régulent politiquement le développement et l'utilisation de la technique ». Pieuse intention, qui lui permet de passer sous silence l'essentiel : c'est le marché qui entretient le développement sans fin des technosciences, lesquelles, non régulées, entraînent tout droit vers la sortie hors de l'humanité.

Ce lien est pourtant clair : puisque le marché implique la fin de toute forme d'inhibition symbolique (c'est-à-dire la fin de la référence à toute valeur transcendente ou morale au profit de la seule valeur marchande), rien, si l'on reste dans cette logique, ne pourra empêcher que l'homme s'affranchisse de toute idée prétendant le maintenir à sa place et qu'il sorte de sa condition ancestrale sitôt qu'il en aura les moyens. Ce n'est donc pas la science seule, comme on le dit souvent, mais la science plus l'effet délétère du marché sur les valeurs transcendentales qui seraient en mesure de permettre la réalisation de ce programme. Il faut donc se poser cette question : existe-t-il, dans nos démocraties postmodernes « où l'on peut tout dire », une instance politique pour décider si nous voulons ou non de cette mutation ? Rien n'est moins sûr.

Or l'absence de ce lieu pèse lourd. On voit où le programme de fabrication d'une posthumanité pourrait mener : directement à l'entrée dans une ère de production d'individus dits supérieurs ayant échappé à l'engendrement. Et d'individus inférieurs pour les tâches subalternes. L'existence, banalisée, d'organismes génétiquement modifiés devrait mettre la puce à l'oreille : on pourrait à court terme entreprendre de fabriquer, par clonage et modification génétique, de nouvelles variantes humaines. Il est même vraisemblable que des expérimentations sont en cours ou ne sauraient tarder à l'être.

Lorsque ce jour arrivera, nous serons passés de la postmodernité, époque embarrassée dans l'effondrement des idoles, à la *posthistoire*. Si nul ne peut prévoir ce que cela sera, on peut cependant dire ce que cela ne sera plus. Car cela signifie le dénouement de cinq grands *topoi* de l'humanité : la fin de la commune humanité, la fin de la fatalité usuelle de la mort, la fin de l'individuation, la fin de l'arrangement (problématique) entre les sexes, et le bouleversement de la succession générationnelle.

Le danger qui menace l'espèce humaine n'est pas le seul danger eugénique. Ce qui est, à court terme, en danger, c'est aussi et tout simplement la conservation et la perpétuation de l'espèce elle-même. Cette conservation ne procède pas d'elle-même, elle passe par un cadre symbolique et culturel. Cela s'explique par le fait, reconnu par une partie de la recherche paléanthropologique, que l'homme est concevable comme un être à naissance prématurée, incapable d'atteindre son développement germinal complet et cependant capable de se reproduire et de transmettre ses caractères de juvénilité, normalement transitoires chez les autres animaux. On parle à cet égard de la *néoténie* de l'homme (6). Elle implique que cet animal, non fini, à la différence des autres animaux, doit se parachever ailleurs que dans la *première nature*, c'est-à-dire dans une *seconde nature*, généralement appelée *culture*.

On trouve beaucoup de choses dans cette seconde nature : des dieux, des récits, des grammaires se rapportant à n'importe quel objet du monde (les étoiles, les cailloux, les microbes, la musique, le récit, le calcul, la subjectivité, la socialité...), une intense activité prothétique (tous les objets qui permettent à cet animal non fini d'habiter le monde), des lois, des principes, des valeurs... Or, si ce cadre est endommagé, si les lois et les principes qui le régissent deviennent flous, on peut s'attendre non seulement à des effets individuels et sociaux délétères, mais aussi à des menaces sur l'espèce puisque plus rien ne sera assez légitime pour s'opposer à des manipulations visant à la transformer, dès lors que cela est possible.

Déjà, certaines voix s'élèvent jusque dans l'intelligentsia pour accueillir la supposée bonne nouvelle de la prochaine mutation de l'homme. Tout spécialement le philosophe allemand Peter Sloterdijk, qui s'était

déjà rendu célèbre pour avoir prononcé, fin 1999 outre-Rhin, une conférence intitulée *Règles pour le parc humain* (7), lors d'un colloque consacré à Heidegger. Cette conférence avait suscité une grande controverse, notamment avec Jürgen Habermas. Les propos de ce « nietzschéen de gauche » semblent très significatifs de la façon dont la dérégulation symbolique actuelle peut brouiller les esprits.

Dans une autre conférence tenue au Centre Georges-Pompidou en mars 2000 (8), Sloterdijk reprenait ainsi une thèse de Heidegger, mais pour l'inverser. Il ne s'agissait plus de dire que la technique était « oubli de l'Être », mais de proclamer qu'elle concourt à la « domestication de l'Être », étant l'attribut majeur de l'homme néoténique, amené à se produire lui-même. Comme si la tech-

nique était la seule conquête de l'homme néoténique et que le cadre symbolique fait de prescriptions et d'interdits n'avait jamais existé ! Avec pareilles prémisses, toutes les conséquences possibles de la technique sont justifiées à l'avance. La délibération morale est d'ailleurs si peu prise en considération que, dans ce discours « désinhibé », c'est la technique seule qui en vient à pouvoir déterminer une éthique, et pas n'importe laquelle : une « éthique de l'homme majeur », comme telle ouverte aux « auto-manipulations biotechnologiques ».

Dans ce discours, l'éthique consiste donc à éloigner toute forme d'examen moral. C'est ainsi que l'homme, tiré hors de lui-même par l'Être, aurait à charge de changer sa condition biologique pour s'ouvrir à la multiplicité biologique (9). L'homme étant né insuffisant et étant le produit de la technique, il ne lui reste plus qu'à mener cette dernière à ses ultimes conséquences. C'est ainsi que le vieil homme doit être rebaptisé « homme premier » – où l'on peut entendre une claire euphémisation de « primitif » (comme dans « Musée des arts premiers ») –, car cet homme n'est déjà plus qu'un primitif devant les hommes supérieurs qui doivent venir. Il ne fallait pas halluciner le retour de l'Être dans la sinistre farce historique du nazisme – ce n'était là qu'une regrettable erreur de mon cher maître, semble dire Sloterdijk. Non, c'est aujourd'hui que la véritable extase se présente : l'homme supérieur, le vrai, arrive et ses thuriféraires le chantent déjà et font la police pour lui dégager la route.

Une civilisation du tout-consommable

« **L**E DISCOURS CAPITALISTE, disait déjà le docteur Lacan, c'est quelque chose de follement astucieux (...), ça marche comme sur des roulettes, ça ne peut pas marcher mieux. Mais justement ça marche trop vite, ça se consomme. Ça se consomme si bien que ça se consume (10). » En somme, le vrai problème du capitalisme, c'est qu'il fonctionne trop bien. Si bien qu'un jour il devrait finir par tout consommer : les ressources, la nature, tout – jusque et y compris les individus qui le servent.

Dans la logique capitaliste, précisait Lacan, a été « substitué à l'esclave antique » un homme réduit à l'état de « produit » : « des produits (...) consommables tout autant que les autres (11) ». Cette remarque permet de comprendre que c'est exactement en ce sens très menaçant qu'il faut entendre les expressions légèrement euphorisantes qu'on trouve dans toute la littérature néolibérale : le « matériel humain », le « capital humain », la gestion éclairée des « ressources humaines » et la « bonne gouvernance liée au développement humain ».

Or cette route est encombrée d'« hommes premiers » – voilà le problème. Pour notre prophète, le vieil homme primitif est retors, il est constitutivement sourd – je cite – au « potentiel généreux » de la transformation « plurivalente ». Pis, par son « égoïsme ancien », il serait tout juste bon à « exercer le pouvoir sur les matières premières » pour « en disposer » afin de les soustraire aux changements promis – où l'on comprend que ces « matières premières » pourraient bien être le corps humain lui-même. Ce vieil homme ne serait, bien sûr, que « l'homme du ressentiment » prêt à faire « des rassemblements » pour embrigader « des populations désinformées » et les mener vers « de faux débats sur des menaces non comprises, sous la férule d'éditorialistes lascifs »... A bas donc les vieux « humanolâtres » qui prétendent, mus par « une hystérie antitechnologique », s'opposer à ce saut où l'Être nous appelle car, bien sûr, il n'y a « rien de pervers » à vouloir « se transformer par autotechnique »...

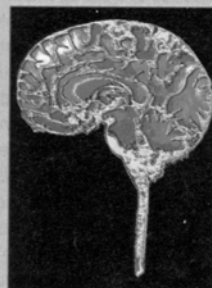
Ces propos de Sloterdijk – par leur outrance même – sont de grande utilité : ils permettent de comprendre que la désinhibition symbolique actuelle n'est pas seulement une affaire de libération des mœurs et de sortie plus ou moins douloureuse du patriarcat. En fait, la levée des interdits révèle que perdure un véritable projet postnazi de sacrifice de l'humain. Il est porté par l'anarcho-capitalisme, qui, en brisant toutes les régulations symboliques, rend possible le fait que la technique avance toute seule jusqu'à briser l'humanité.

L'anarcho-capitalisme a accredité l'idée que se donner des lois est cruel et ne confine qu'à une sorte de masochisme insupportable. Et il renvoie cyniquement ceux qui auraient besoin d'un supplément d'âme au puritanisme obscurantiste. Il faut pourtant rappeler que les philosophes des Lumières, comme Jean-Jacques Rousseau et Emmanuel Kant, disaient que la liberté ne consiste en rien d'autre qu'à obéir aux lois que l'on s'est données. En fait, nous avons besoin de véritables lois juridiques et morales, et non de ces succédanés moralisants, pour rendre enfin la justice, pour sauvegarder le monde avant qu'il ne soit trop tard, pour préserver l'espèce humaine, menacée par une logique aveugle. Or nous sommes en train d'abroger toutes les lois – sauf celle du plus fort – et, si nous continuons dans cette funeste direction, nous entrerons dans une cruauté bien plus vive que celle d'avoir à se soumettre à des lois. Nous entrerons dans une cruauté inconnue consistant à vouloir modifier ce corps humain vieux de cent mille ans. Pour tenter d'en bricoler un autre.

DANY-ROBERT DUFOUR.

Sophie LHERM, « “Les hommes et les femmes n’ont pas le même cerveau” : vérité scientifique ou mensonge sexiste ? », in *Télérama*, n° 2888, 18 mai 2005, p. 27.

Sciences



“Les hommes et les femmes n’ont pas le même cerveau” : vérité scientifique ou mensonge sexiste ?

Le 14 janvier dernier, le président de l’université américaine de Harvard, Lawrence Summers, déclenche un véritable tollé : selon lui, les femmes seraient dépourvues des aptitudes naturelles nécessaires pour faire carrière en maths et en sciences. Propos d’autant plus fâcheux que, depuis 2001, année où cet ancien ministre de l’Economie de Bill Clinton a été nommé président, le pourcentage de femmes à qui la faculté des arts et sciences de Harvard a offert des postes de titulaires a chuté de 36 à 13 %... Sommé de s’expliquer, il insiste : « Les gens préfèrent croire que les différences de performances entre hommes et femmes sont dues à des facteurs sociaux. Si j’ai parlé de facteurs biologiques, c’est que j’estime qu’ils devraient être approfondis. » Des premières étudiantes qui fréquentaient les universités françaises au début du XX^e siècle, ne disait-on pas : « Corps de femme avec un cerveau d’homme » ? Est-ce le préjugé qui a la vie dure ou bien n’existe-t-il pas quelque récente découverte des neurosciences qui autorise effectivement à rouvrir ce dossier que l’on croyait clos ?

Les défenseurs de Summers se réclament du combat de la science aux prises avec les tabous du politiquement correct. L’ennui, c’est que, parmi eux, on trouve Charles Murray, coauteur de *The Bell Curve*, paru en 1994, qui soutenait, « preuves » scientifiques à l’appui, que les Noirs sont intellectuellement inférieurs aux Blancs ! Et, en fait de « tabou », l’idée d’une inégalité « naturelle » entre les hommes et les femmes est l’une des plus communes qui soit ! C’est ce que Catherine

Vidal, neurobiologiste et directeur de recherche à l’Institut Pasteur, et Dorothee Benoit-Browaëys, journaliste scientifique, rappellent au début de leur livre *Cerveau, sexe et pouvoir*. Au XIX^e siècle, un neurologue comme Broca liait l’infériorité intellectuelle des femmes au poids de leur cerveau. Aujourd’hui, ce serait une affaire de neurones et de synapses (les connexions entre neurones), que l’imagerie cérébrale (1) et les tests cognitifs sont capables de restituer avec précision. Cette approche strictement « bio » des différences de comportement humain est ancrée dans la culture anglosaxonne, mais controversée en Europe. « Des déclarations officielles comme celles de Summers sont impensables en France », explique Ilana Löwy, historienne de la médecine et directrice de recherche à l’Inserm. *Le structuralisme nous imprègne encore et il est communément admis qu’il n’existe pas de séparation stricte entre l’héréditaire et l’environnemental.*

Voire. « Certaines publications scientifiques à la gloire du déterminisme biologique venues d’outre-Atlantique donnent lieu à de véritables best-sellers, y compris en France », constate Dorothee Benoit-Browaëys. Cette polémique n’agite peut-être pas nos milieux universitaires, mais qui d’entre nous n’a jamais vu des titres comme *Les hommes viennent de Mars et les femmes de Vénus* ou *Pourquoi les hommes mentent et les femmes ne savent pas lire une carte routière ? Ces thèses font régulièrement la une des magazines grand public autant que des revues* →

Bibliographie

Cerveau, sexe et pouvoir, de Catherine Vidal et Dorothee Benoit-Browaëys, éd. Belin, 2005, 110 p., 16 €.

L’invention du naturel, Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin, de Delphine Garday et Ilana Löwy, éd. des Archives contemporaines, 2000, 228 p., 24 €.

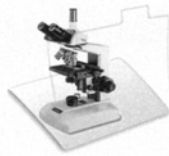
Femmes, genre et sociétés, L’état des savoirs, sous la dir. de Margaret Maruani, éd. La Découverte, 2004, 400 p., 25 €.

Les Femmes ingénieurs : une révolution respectueuse, de Catherine Marry, éd. Belin, 2004, 287 p., 21,50 €. *Cerveau d’homme, cerveau de femme ?* de Doreen Kimura, éd. Odile Jacob, 2003, 256 p., 26,68 €.

→ "sérieuses", comme Nature. Comment penser que ces discours, énoncés avec l'autorité que leur confère la science, restent sans effet ? »

C'est donc bien sur son terrain qu'il faut discuter la science. D'autant que l'analyse de la littérature scientifique traitant des différences d'aptitudes entre les sexes est un véritable catalogue de généralisations abusives et d'extrapolations douteuses. La théorie des deux cerveaux, par exemple. Née dans les années 70, elle prétend que les femmes sont plus douées pour le langage, à cause de leur hémisphère gauche plus performant, tandis que l'aptitude des hommes pour se repérer dans l'espace s'expliquerait par un hémisphère droit dominant. « L'imagerie cérébrale a justement révélé que les deux hémisphères sont en communication permanente, récuse Catherine Vidal. Une fonction n'est jamais assurée par une seule région, mais plutôt par un ensemble de zones reliées entre elles en réseaux. » Pourtant, la revue Nature a bien fait sa une en 1995 avec deux images chocs qui montraient des activations cérébrales différentes chez l'homme et chez la femme. Cette étude, portant sur... seulement vingt sujets, est devenue une référence. Une autre étude sur plusieurs centaines d'individus a depuis montré le contraire ? Peu importe. « Il aurait suffi que l'on voie une différence chez dix sujets : l'imagerie cérébrale, administrant la preuve en la rendant matérielle, presque palpable, a une telle force symbolique qu'elle porte à généraliser l'observation... et à dire plus que ce qu'on observe ! » Tout le monde a envie d'un support solide de son identité : ces belles images sont fascinantes, elles rassurent notre besoin de certitudes. Et l'on préfère ne pas savoir qu'elles permettent juste de dire « comment ça marche », et pas « pourquoi ».

Mais pourquoi s'interdire d'examiner si, à anatomies cérébrales distinctes, ne correspondent pas des aptitudes cognitives distinctes ? « Justement, réplique Catherine Vidal, ces variations sont gigantesques entre les individus d'un même sexe ! » Sur plus d'un millier d'études en IRM (imagerie par résonance magnétique), seules quelques dizaines ont montré des différences entre les sexes, guère plus marquées que celles qui séparent le cerveau d'un violoniste et celui d'un matheux, ou celui d'un athlète et celui d'un champion d'échecs... 90 % des synapses se mettent en place progressivement jusqu'à l'âge de 18-20 ans et continuent de se développer jusqu'à la fin de la vie. Comment croire alors que notre destin soit inscrit dans notre cerveau dès la naissance ? « C'est en totale opposition avec nos connaissances scientifiques, rappelle Catherine Vidal. Ajour-



+ sur [telerama.fr](http://www.telerama.fr)

Posez vos questions à la neurobiologiste Catherine Vidal, lors d'un chat le mercredi 25 mai, à midi.

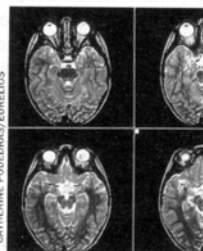
d'hui, le maître mot est celui de "plasticité cérébrale" : il décrit les processus de modelage des circuits de neurones en fonction de notre expérience vécue. » Autrement dit, le cerveau, dans sa construction, incorpore toutes les influences de l'environnement, de la famille, de la culture, de la société : on est bien loin de l'inné.

L'affaire pourrait en rester à la discussion entre scientifiques. Mais, sur ces sujets qui touchent tout un chacun, le problème provient surtout de l'utilisation sociale, voire politique, que l'on en fait. On pense particulièrement à la psychologue canadienne Doreen Kimura, auteur de *Cerveau d'homme, cerveau de femme* ?, mais aussi membre actif du Freedom Party, ce mouvement ultralibéral qui s'oppose aux programmes d'aide sociale et à l'idée même d'égalité des chances. Partant du postulat que les garçons et les filles commencent leur vie avec des atouts et des handicaps spécifiques, elle estime qu'il faut adapter leur scolarité selon ce principe. « Par exemple, rien ne sert d'inciter les femmes à suivre des filières scientifiques, car leur tendance naturelle ne les y pousse pas. »

Ce détournement idéologique du discours scientifique éclairerait-il une énigme ? Dans les facultés de sciences des pays riches, le nombre de femmes dans les sections « sciences et structures de la matière » n'a pas connu d'augmentation depuis... quarante ans (toujours autour d'un tiers des effectifs) ! « Rappelons avec force que ce ne sont pas les filles qui n'aiment pas les sciences, mais les sciences qui n'aiment pas les filles, explique la sociologue Catherine Marry. Ces formations leur ont longtemps été interdites, l'Ecole normale supérieure n'est devenue mixte qu'en 1986 ! Une fille qui choisit de poursuivre un cursus scientifique a déjà surmonté une orientation précoce vers les matières littéraires. » Le choix d'une math sup, fréquent pour un garçon qui montre un minimum d'aptitudes pour les mathématiques, ne va en effet pas de soi pour une fille. Elle ira plus facilement vers les sciences du vivant, jugées moins « desséchantes ». A moins, précise Catherine Marry, qu'elle ne bénéficie du modèle d'une femme physicienne dans sa famille.

Aux Etats-Unis, l'épisode Summers s'est soldé récemment, après une motion de défiance votée à l'encontre du président, par la création de deux commissions chargées de veiller au statut des femmes à Harvard et à leur accès aux sciences. En France, Catherine Vidal et Dorothee Benoit-Browaëys rappellent que, sur l'humain, les neurosciences n'auront jamais et ne doivent pas avoir le dernier mot. Raison de plus pour que les sciences humaines s'intéressent de près aux travaux scientifiques plutôt que les ignorer ou les disqualifier a priori : « Un véritable travail d'analyse critique reste à faire à partir des dernières publications sur le "sexe du cerveau" et de leur réception. » C'est bien aussi dans le jardin des sciences humaines que Catherine Vidal et Dorothee Benoit-Browaëys jettent une pierre... ● **Sophie Lherm**

(1) Les images obtenues par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) reconstituent les variations locales de débit sanguin cérébral, qui augmente quand les neurones s'activent.



CATHERINE POUEDRAS/EURELIOS

Sur plus d'un millier d'études de cerveaux en imagerie par résonance magnétique, seules quelques dizaines ont montré des différences, minimales, entre les sexes.

Sigmund FREUD, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*
(1933), Gallimard, coll. Folio/essais, 1989.

« On estime que les femmes ont apporté peu de contributions aux découvertes et aux inventions de l'histoire de la culture mais peut-être ont-elles quand même inventé une technique, celle du tressage et du tissage. S'il en est ainsi, on serait tenté de deviner le motif inconscient de cette réalisation. C'est la nature elle-même qui aurait fourni le modèle de cette imitation en faisant pousser, au moment de la puberté, la toison pubienne qui cache les organes génitaux. Le pas qui restait encore à franchir consistait à faire adhérer les unes aux autres les fibres qui, sur le corps, étaient plantées dans la peau et seulement emmêlées les unes avec les autres. »¹

« Si vous voulez en savoir plus sur la féminité, interrogez vos propres expériences de la vie, ou adressez-vous aux poètes, ou bien attendez que la science puisse vous donner des renseignements plus approfondis et plus cohérents. »²

¹ Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), Gallimard, coll. Folio/essais, 1989, p. 178.

² *Ibidem*, p. 181.

Jean-Jacques GOLDMAN, *Les Filles*, interprète : Garou, 2003.

Les filles parlent des garçons
Elles vont aux toilettes à deux
Ca fera pas une chanson
Une chansonnette au mieux

Les filles mangent du chocolat
Elles ont trop chaud ou trop froid
Ont mal au ventre, a la tête,
Au coeur, elles vont mal en fait.

Les filles travaillent à l'école
Elles ont de belles écritures
Elles gardent des mots des bricoles
Dans des vieilles boîtes à chaussures

Les filles ont des sacs a main
Les filles marchent les bras croisés
Elles traînent dans les salles de bains
Elles aiment les fleurs, les bébés

REFRAIN

Faut pas généraliser
Ya sûrement plein d'exceptions
Les étudier, les cerner
C'est mon credo ma mission

Les filles plient bien leurs affaires
Elles jouent rarement du tambour

Elles s'énervent avec leur mère
Qu'elles rappellent chaque jour

Les filles nous font des reproches
Trop lent, trop pressé, pas là
Ou trop loin ou bien trop proche
Ou pas assez, pas comme ça

REFRAIN

Les filles font des confidences
Elles ont une amie d'enfance
Elles se chamaillent en équipe
Se dispensent de gymnastique

Les filles on voudrait leur plaire
Mais on sait pas trop y faire
C'est une longue étude, un art
Qu'on comprend quand c'est trop tard

REFRAIN

REFRAIN

Elles nous font pousser le coeur
Les filles rendent les hommes meilleurs
Et plus elles font de la politique
Plus notre monde est pacifique