

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 Tort¹ 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.

¹ 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 original².

Une première approche, développée par Laura Mulvey³, place l'œuvre de Cindy Sherman comme une réponse provocante à l'hégémonie du regard hétérosexuel masculin.

Sherman stigmatiserait par le simulacre⁴ 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 masculin⁵ ("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



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

² « 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)

³ 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.

⁴ *Untitled Film Stills* est peut être la figure emblématique de la notion de simulacre. Cf. : analyse p. **Erreur ! Signet non défini.**

⁵ 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.

l'incarnation de la différence sexuelle elle-même, du fait de son manque visible de pénis), 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 »⁶ 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

⁶ Contrairement à ce qu'affirme Rosalind Krauss dans son livre, *op. cit.*, p.17.

à l'image (cf. : *Untitled Film Still, #11*, 1978 et *Untitled Film Still, #6*, 1977). Tout cela 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 regard⁷. 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 »⁸. 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.



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

⁷ 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.

⁸ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 109.

Baigné dans un drapé soyeux et entouré d'un ruban précieux, ce corps mutant renvoie cruellement les deux sexes à la laideur de leur anatomie. Le sexe masculin mollement érigé et ceint d'un *cockring*⁹ 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 »¹⁰.

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/fantasme¹¹ 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 »¹².

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

⁹ Accessoire viril sensé décupler le plaisir de l'homme.

¹⁰ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne – Un art paradoxal*, Paris, Editions du Regard, 1998, p. 154-155.

¹¹ Distinction évoquée par Jean Baudrillard, cf. : conclusion de la première partie p. **Erreur ! Signet non défini.**

¹² 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.

du rêve »¹³, 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 :

« (...) une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les sécrétas 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. »¹⁴

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 »¹⁵. 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 masculin¹⁶ ; 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. »¹⁷ ; c'est-à-dire que les représentations que nous en avons sont toujours construites.

Il apparaît ici nécessaire d'expliciter 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. »¹⁸ Ainsi l'informe serait la visualité du fantasme qui conditionnerait la différence des sexes. On revient

¹³ Claire Laurence Nahon, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴ 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.

¹⁵ Pierre Fédida, « par où commence le corps humain ? », in *Les organes. Le fait de l'analyse*, n°5, 1998, p. 287.

¹⁶ 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.

¹⁷ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Le séminaire*, livre XI (1964), Paris, Editions du Seuil, coll. Points-essais, 1973, p. 228.

¹⁸ Monique David-Ménard, *op. cit.*, p. 28.

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 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

- 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.»¹⁹ 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 bords 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

¹⁹ Polémon, *Physiognomonika*, I.II2, I0.36, 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 »²⁰

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'Irma²¹, 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. »²²

²⁰ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Le séminaire*, op. cit., p. 96-97.

²¹ cf. analyse, au sujet de Cindy sherman, p. 6.

²² 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 »²³.

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

²³ 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 signifiants²⁴ 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.

²⁴ 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.

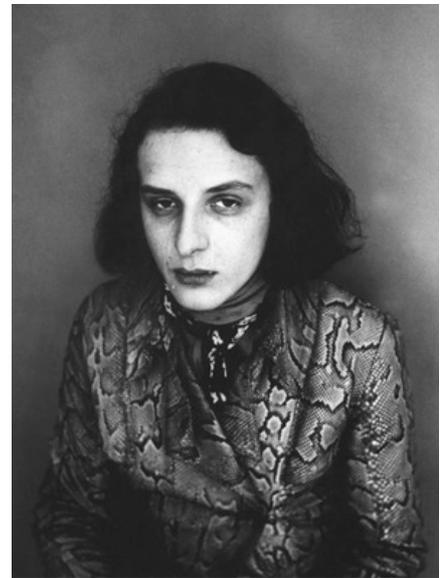
Elle s'est engagée dans son ouvrage *Le sexe prescrit, la différence sexuelle en question*²⁵ pour une remise en cause des dogmes de la psychanalyse. L'auteure assène, pour mieux le dénier, l'impératif psychanalytique :

« 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 »²⁶

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 »²⁷, 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 »²⁸.

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'autres²⁹ ». 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.

²⁵ Sabine Prokhoris, *Le sexe prescrit. La différence sexuelle en question.*, Paris, Aubier, 2000.

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

²⁷ *Ibidem*, p. 181.

²⁸ *Ibidem*, p. 121.

²⁹ *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 »³⁰.

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

³⁰ 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 »³¹ 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. »³²

L'auteure propose que le *sexué* tel qu'il s'éprouve procède du *sexuel*³³, 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'érotique³⁴ 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. »³⁵

³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2 – Mille Plateaux*, Paris, Éd. Minuit, 1980, p. 290.

³² Sabine Prokhoris, *op. cit.*, pp. 19-20.

³³ Autrement dit que le féminin et le masculin proviennent de la sexualité et non l'inverse.

³⁴ Ne pas confondre avec le corps érotique et socialisé de Baudrillard. Il s'agit au contraire du corps pulsion/fantasme.

³⁵ 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*³⁶, 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 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

³⁶ 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. »³⁷

Ainsi la sexualité ne dépend pas de la sexuation³⁸ 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.* »³⁹ 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*⁴⁰, 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

³⁷ Claire Nahon, « Le trop visible d'un sexe invisible, » in *De la différence des sexes entre les femmes*, Paris, PUF, 2000, p. 79.

³⁸ différence anatomique des sexes

³⁹ Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁰ Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe – essai sur le corps et le genre en occident*, Paris, Gallimard, 1992.

disponible pour de nouvelles subjectivités »⁴¹. 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 [...]. »⁴²

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'histoire⁴³. 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. »⁴⁴

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. »⁴⁵

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.

⁴¹ *Ibidem*, p. 26.

⁴² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 139.

⁴³ L'historicité va au-delà de l'histoire, elle signifie la représentation d'un être historique.

⁴⁴ Geneviève Fraisse, *La différence des sexes*, Paris, PUF, 1996, p. 118.

⁴⁵ *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.