

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.

Introduction



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 avancées 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.

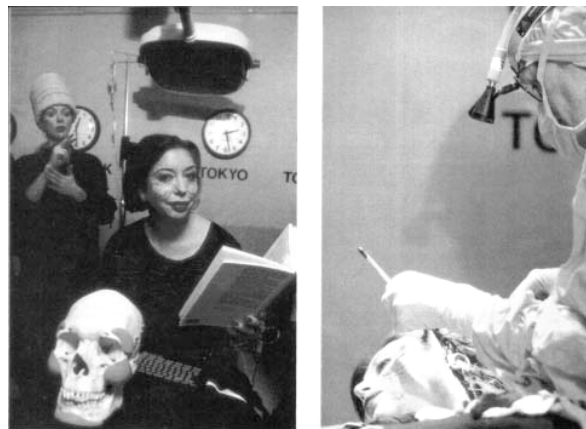
Orlan accouche d'elle-même (1964) apparaît comme la pièce fondatrice, la matrice de toute sa démarche. Cette photographie marque d'emblée ce rejet du donné, de la nature. En s' « auto-générant », elle revendique une réappropriation du corps qui s'affranchit des lois de la génétique, de la biologie et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