

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REGARD CRITIQUE SUR LE TECHNO-CORPS DANS LA SÉRIE *LA RÉINCARNATION  
DE SAINTE-ORLAN*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

GINA CORTOPASSI

JANVIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à exprimer ma gratitude à ma directrice de mémoire Thérèse St-Gelais qui m'a fait confiance dès les premiers instants. Son écoute, sa disponibilité et son sens de l'humour ont été d'un réel soutien tout au long du processus de rédaction.

Je veux signifier, en outre, ma reconnaissance au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) qui m'a permis, lors de ma première année de maîtrise, de me dévouer entièrement à ce projet colossal.

Je remercie également ma tendre amie Sara Savignac, complice au quotidien, grâce à qui mes idées ont évolué et ont muté. Nos conversations ont été indispensables à l'enrichissement de ma pensée et au maintien du rythme assidu qu'exige une telle entreprise.

Je conserve mes derniers éloges à mes proches, Diane et François, sans qui l'achèvement de ce mémoire n'aurait pas été possible. Votre incroyable générosité et votre présence toujours apaisante m'ont été d'un secours indéniable.

Merci de n'avoir jamais douté.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
MISE EN CONTEXTE : LE POSTHUMANISME .....	8
1.1 Le progrès technologique .....	8
1.2 L'utopie wienérienne .....	12
1.3 Définition[s] du mouvement posthumaniste .....	15
1.3.1 L'après- <i>homme</i> .....	16
1.3.2 L'après- <i>humanisme</i> .....	19
1.4 Le <i>cyborg</i> .....	22
CHAPITRE II	
FÉMINISME ET FIGURATIONS CYBORGIENNES .....	24
2.1 Donna Haraway et le Manifeste Cyborg .....	24
2.2 Une alliance positive : désir et devenir .....	29
2.2.1 Introduction à la théorie de la différence sexuelle.....	29
2.2.2 Le modèle lacanien du langage .....	31
2.2.3 Le réel lacanien et la femme .....	33
2.3 La révolte féministe de Luce Irigaray : Le <i>féminin</i> comme figure subversive .....	37
2.3.1 La mimésis critique .....	40
2.3.2 Le pouvoir de la métaphore .....	44
2.4 Rosi Braidotti et le nomadisme identitaire .....	48
2.4.1 Le sensible .....	50
2.4.2 La métamorphose .....	54
CHAPITRE III	
LE DEVENIR-CYBORG D'ORLAN .....	61

3.1 Les performances opérations : esquisse d'un devenir .....	61
3.2 L'art charnel et le corps intensif .....	66
3.2.1 L'émergence du virtuel .....	69
3.2.2. Le vertige de la simulation .....	72
3.3 De l'abject .....	82
3.3.1 Une force déterritorialisante .....	82
3.3.2 Le corps poreux de la femme .....	86
3.3.3. La blessure et la cicatrice comme rencontre .....	91
CONCLUSION.....	96
ANNEXE A	
FIGURES .....	104
BIBLIOGRAPHIE .....	110

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
A.1	ORLAN, <i>Omniprésence n°2</i> , Détail, novembre 1994-février 1995, quarante et un diptyques en métal et quatre-vingt-deux photographies en couleurs, vue de l'installation dans le cadre de l'exposition <i>Hors Limites</i> , Centre Georges Pompidou, Paris.	.....104
A.2	ORLAN, <i>La deuxième bouche</i> , 7 <sup>e</sup> opération chirurgicale, performance dite <i>Omniprésence</i> , 21 novembre 1993, cibachrome dans diasec vacuum, 165 x 110 cm, Édition 1+7. Photo Vladimir Sichov.	.....105
A.3	ORLAN, Gros plan en rouge, bleu et vert sur l'ouverture du corps, 7 <sup>e</sup> opération chirurgicale, performance dite <i>Omniprésence</i> , 21 novembre 1993, cibachrome dans diasec vacuum, 165 x 110 cm, Édition 1+7. Photo Vladimir Sichov.	.....106
A.4	ORLAN, <i>Omniprésence n°2</i> , novembre 1995-février 1995, quarante et un diptyques en métal et quatre-vingt-deux photographies en couleurs, vue de l'installation dans le cadre de l'exposition <i>Hors Limites</i> , Centre Georges Pompidou, Paris.	.....107
A.5	ORLAN, <i>Entre-deux n°15</i> , 1994, photographie couleur dans caisson lumineux, 120 x 160 cm, Édition de 5+1.	.....108
A.6	ORLAN, Gros plan sur un des rires, 7 <sup>e</sup> opération chirurgicale, performance dite <i>Omniprésence</i> , 21 novembre 1993, cibachrome dans diasec vacuum, 165 x 110 cm, Édition 1+7. Photo Vladimir Sichov.	.....109

## RÉSUMÉ

La série performative *La Réincarnation de Sainte-ORLAN*, réalisée de 1990-1993, trace le devenir-*cyborg* de l'artiste française ORLAN. À cheval entre le *body art* et le *bioart*, l'artiste explore le corps-machine à travers une pratique qu'elle désigne d'art charnel. Ces performances opérations se développent autour de deux axes, soit la mise en scène de la chirurgie esthétique et la création d'autoportraits. Le présent mémoire réfléchit toutefois à la métamorphose de l'artiste en soi. ORLAN emprunte le chemin houleux de l'expérimentation et explore les diverses déclinaisons du techno-corps. En puisant dans le riche imaginaire de la posthumanité, peuplé de potentialités, de futurs et d'utopies, l'artiste s'hybride à l'autre technologique et révèle un devenir-minoritaire.

Pour ce faire, le nomadisme identitaire de la philosophe Rosi Braidotti sert d'outil d'analyse afin de déterminer la valeur politique et la portée symbolique de la métamorphose. Chaperonnée par les écrits de Luce Irigaray et de Gilles Deleuze et Félix Guattari, elle situe le « sensible » au cœur d'une stratégie d'affirmation féministe et de désengagement de l'ordre phallique. Sa figure de prédilection, le nomade, succède ainsi au *féminin* de sa prédécesseure belge et reconduit la logique déterritorialisante du devenir du duo Deleuze-Guattari.

Par conséquent, ORLAN met en scène la figure du *cyborg* élaborée par Donna Haraway. Dans la mouvance de l'art posthumain, l'artiste fait valoir des expériences aux limites de la condition humaine. D'une performance opération s'articulant sur la chair de l'artiste surgit paradoxalement une expérience de dépouillement. Émergent ainsi le vertige et l'abject, affects initiant potentiellement une mutation identitaire chez l'artiste et le sujet regardant.

Mots clés : ORLAN, posthumanisme, féminisme, cyborg, devenir

## INTRODUCTION

Si l'écriture d'un mémoire découle d'abord d'un désir d'accomplissement, elle s'oriente ensuite grâce à un appel, à un engagement. La raison qui motive ce mémoire s'est présentée à la suite de la lecture du prologue de l'ouvrage *Metamorphoses : Towards a Materialist Theory of Becoming* de Rosi Braidotti. L'auteure y affirme l'inadéquation des images actuelles à exprimer l'expérience de l'individu contemporain. Tandis que les horizons théoriques s'accroissent et que les relations se complexifient, les représentations actuelles récupèrent ou reproduisent les banalités traditionnelles. Braidotti déplore le manque d'imagination effarant avec lequel les tentatives récentes ont exprimé le corps indéterminé, multiple et dynamique qu'impose la « postmodernité » :

There is noticeable gap between how we live - in emancipated or post-feminist, multi-ethnic societies, with high technologies and telecommunication, allegedly free borders and increased controls, to name just a few - and how we represent to ourselves this lived familiarity. This imaginative poverty can be read as the 'jet-lag' problem of living simultaneously in different time-zones, in the schizophrenic mode that is characteristic of the historical era of postmodernity. *Filling this gap with adequate figurations is the great challenge of the present. And I cannot think of a bigger one for the future*<sup>1</sup>.

L'individu contemporain est tiraillé entre deux mondes aux régimes apparemment inconciliables : l'une de ses réalités s'ancre dans une temporalité linéaire et diachronique tandis que l'autre, naissante, s'accorde au rythme changeant, irrégulier et précaire d'un monde en devenir. Braidotti, consciente de cette friction, sollicite ses lecteurs et ses lectrices à relever le défi de leur réconciliation.

Cette citation présuppose un changement de paradigme duquel l'individu contemporain peine à s'imprégner; la « postmodernité » survient alors en tant que terme compréhensif exprimant cette lente mutation. Fredric Jameson se représente la postmodernité comme une dominante

---

<sup>1</sup> Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity, 2002, p. 5. [je souligne]

culturelle<sup>2</sup> qui conjugue un éventail extensif de pratiques et de caractéristiques différentes. Il dégage toutefois certaines constantes de cette culture de la marchandise qui renvoient, somme toute, au simulacre. L'auteur s'entretient entre autres d'une colonisation du présent qui se traduit par la rupture du sujet avec son histoire et l'Histoire, l'institution d'une culture de l'image et l'expression d'une nouvelle « tonalité émotionnelle », soit l'intensité<sup>3</sup>. Cette tangente culturelle, quoique hypothétique selon le théoricien, est entamée vers la fin des années 1950 et le début des années 1960. La mutation ne s'est pourtant pas enclenchée seule. En se basant sur les recherches d'Ernest Mandel<sup>4</sup>, Jameson avance que la postmodernité coïncide avec l'avènement du capitalisme multinational, troisième phase du schéma tripartite de l'économiste. Caractérisé par une expansion monstre de la logique du capital dans les lieux encore reclus de la modernité, ce capitalisme tardif est la phase la plus « pure » à ce jour<sup>5</sup>. Dans une perspective d'influence marxiste, l'abstraction et l'uniformisation du capital contaminent la production technologique et à contrecoup, le tissu culturel.

Les années d'après-guerre ont également vu naître un système de télécommunication colossal qui reflète<sup>6</sup>, cela va sans dire, la structure mondialisée du capitalisme. Issu de la science cybernétique, ce modèle communicationnel a considérablement élargi et transformé l'imaginaire de la technique. Donnant lieu à des expériences de connexion à la machine, redéfinissant les horizons relationnels, cet imaginaire jadis circonscrit par la mécanique et

---

<sup>2</sup> Fredric Jameson, « Postmodernism, and the Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, vol.1, n° 146, July-August 1984, p. 56. L'auteur explique en effet que le terme signale fréquemment une périodisation historique grossière. Unifiant de la sorte la somme de la production artistique et culturelle sous l'emprise d'un style hégémonique ou d'une simple révolte contre le mouvement moderniste. Jameson privilégie la notion plus flexible de dominante culturelle.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>4</sup> Voir Ernest Mandel, *Late Capitalism* [Der Spätkapitalismus], 2<sup>e</sup> ed. rev., trad. de l'allemand par Joris De Bres, London, NLB, 1976.

<sup>5</sup> Jameson, *loc. cit.*, p. 55.

<sup>6</sup> Qui reflète ou détermine cette structure globalisée? La relation causale entre la production technologique et les modes de production est ambiguë. M'appuyant ponctuellement sur le texte de Jameson et plus tardivement dans le texte sur les écrits de Gilles Deleuze et Félix Guattari, il m'a semblé plus cohérent de favoriser une posture marxiste, privilégiant ainsi les modes de production.

puis l'électronique s'est laissé imprégner par la naissance de l'ordinateur et de son réseau<sup>7</sup>. Ces expériences plus abstraites et diffuses ont généré des figures hybrides et métissées propres à la rencontre, utilitaire ou récréative, avec l'autre technologique. Le concept de techno-corps entreprend ainsi cette réconciliation en conjuguant en son sein deux termes d'une équation autrefois intraitable.

Ce techno-corps est mis en scène dans les années 1990 dans le milieu de l'art actuel. Corps hybrides, avatars, prototypes d'intelligence artificielle, etc., se sont illustrés dans les œuvres des artistes Stelarc, Laurie Anderson, Eduardo Kac, Steve Mann, Aziz et Cucher et ORLAN, pour ne nommer que ceux-ci. Hors des barèmes établis par les arts canoniques, l'art posthumain est expérimental. En ce sens, les artistes ne *représentent* pas, comme le signifie pertinemment Sofia Eliza Bouratsis, « ils *présentent*, ils *proposent*, ils *réalisent effectivement, concrètement, scientifiquement* leurs projets<sup>8</sup> ». Artistes-ingénieur.e.s ou bricoleur.e.s, informaticien.ne.s<sup>9</sup> ou plasticien.ne.s, ils font voir l'intégration progressive des technologies émergentes à même le corps humain dont l'intégrité est interrogée. Si la variété de leurs pratiques ne peut être synthétisée dans ce mémoire, il est néanmoins possible d'affirmer qu'ils s'enquière du devenir du corps humain dans la « technoculture<sup>10</sup> ». En d'autres termes, l'art actuel se propose de revisiter et d'explorer les « rêves<sup>11</sup> » qui distinguent le techno-imaginaire. Immersion, émergence, transparence, symbiose, ouverture, etc., le corps devient un site de modifications corporelles dans le but avoué de le surpasser ou de le situer aux bordures de l'expérience humaine.

---

<sup>7</sup> Sur l'impact de l'ère électronique sur cet imaginaire de la technique et sur l'expérience de la réalité (perception, conception de l'humain, etc.), voir Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

<sup>8</sup> Sofia Eliza Bouratsis, « Auto-métamorphoses : biotechnologies et fictions scientifiques dans l'art d'aujourd'hui », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, 2011, p. 58. [l'auteure souligne]

<sup>9</sup> Louise Poissant « Éléments pour une esthétique des arts médiatiques », *Esthétique des arts médiatiques*, Tome 1, dir. publ. Louise Poissant. Montréal. Presses de l'Université du Québec, 1995, p. 13-15.

<sup>10</sup> Expression empruntée à Poissant, *loc. cit.*, p. 21.

<sup>11</sup> Voir l'article « Ten Dreams of Technology » de Steve Dietz. *Leonardo*, vol. 35, n° 5, Tenth Anniversary New York Digital Salon, 2002, p. 509-513 et 515-522.

L'enthousiasme pour le corps-machine s'est également répercuté dans les cercles féministes. « Le Manifeste Cyborg » de Donna Haraway, publié en 1985, eut une incroyable fortune critique. À cheval entre la fiction et la réalité, la figure du *cyborg* s'inscrit dans un mythe de libération des sujets femmes. Figure émancipatrice, elle incarne une rébellion qui s'articule dans la fusion avec l'autre, soit l'animal, le végétal ou le technologique. L'hybridité devient la lance indéfectible grâce à laquelle le *cyborg* pénètre et trouble l'imaginaire phallique. Si plusieurs théoriciennes ont loué l'initiative, certaines ont féroce ment décrié cette convocation au métissage avec la technique. Pour Susan Hawthorne notamment, la figure du *cyborg* reconduit une coupure avec le corps qui évoque la condition des femmes esclaves ou des cyberprostituées<sup>12</sup>. Selon l'auteure, le techno-corps est romancé et dissimule les forces homogénéisantes d'une économie globale à l'origine de la perpétuation des inégalités<sup>13</sup>.

À la lumière de ces débats sur la valeur du techno-corps pour le féminisme, ce mémoire adopte une posture critique qui situe son pouvoir subversif dans l'imaginaire. En effet, loin d'être ineffetif, l'imaginaire exerce une influence incontestable sur notre appréhension du monde et de nos réalités respectives<sup>14</sup>. Nous démontrerons, à travers la pratique métamorphique de l'artiste française ORLAN, que l'hybridation de son corps à la technique contribue à élargir cet imaginaire posthumain, à réécrire « l'ordre symbolique par les pratiques scientifiques et les narrations qui les accompagnent<sup>15</sup> ». Ultimement, cet enrichissement participe à faire valoir la pléthore des différences se révélant chez le sujet.

Mais avant de présenter la déclinaison de l'argumentaire, il est nécessaire de préciser la nature de notre méthode de recherche. Ce mémoire s'est voulu, dès les premières lignes, une exploration. À la question « quelles figurations adéquates rendent compte de la complexité

---

<sup>12</sup> Susan Hawthorne, « Wild Bodies/Technobodies », *Women's Studies Quarterly*, vol. 29, n° 3/4, Women Confronting the New Technologies, Fall-Winter 2001, p. 54.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 54-56.

<sup>14</sup> Maxime Coulombe, *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec, PUL, 2009, p. 2.

<sup>15</sup> Marina Maestrutti, « Techno-imaginaires du corps à l'ère des technosciences. Art contemporain et utopie de la transformation », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, 2011, p. 79.

de notre rapport à la postmodernité? », il nous a semblé naturel de nous tourner vers la production artistique d'ORLAN. Son corps cyborgien, se dégageant de l'œuvre *Omniprésence*, s'est posé comme le sujet d'une analyse attentive au processus de transformation plutôt qu'aux implications directes ou posthumes aux chirurgies. L'analyse demeure donc équivoque, contrairement au but reconnu de l'exercice, puisque la métamorphose est autoréférentielle, qu'elle se justifie dans l'acte et par l'acte. L'œuvre ne permet pas un examen systématique et dépend, en ce sens, de la perspective théorique du théoricien ou de la théoricienne. La présente lecture est donc fortement animée, voire contaminée, par les assises théoriques de la dissertation.

En outre, ce mémoire est guidé par une approche interdisciplinaire. Entremêlant la philosophie, la psychanalyse et le féminisme, la rédaction s'est composée comme un acte de tissage. En effet, d'un dessin aux lignes approximatives s'est dévoilé une composition ou un assemblage de fils singuliers. Interpellés dans la pratique performative de l'artiste française ORLAN, ces fils s'entrecroisent pour définir et exprimer le corps-machine. Plus concrètement, le premier chapitre constitue une entrée en matière. Nous y explorons d'abord la notion de progrès technologique. Considéré comme un fait, une réalité indéniable, le progrès s'est positionné au fondement de la société occidentale. Tributaire des Siècles des Lumières, la technique s'est vue assigner une autorité grandiose qui se maintient toujours. Le mouvement transhumaniste adopte d'ailleurs cette posture idéologique en prophétisant l'amélioration ou le surpassement de la condition humaine. À cette mouvance gagnant en notoriété s'oppose un mouvement posthumaniste « critique » caractérisé par l'éclectisme de ses positions relativement aux discours dominants. Ce mémoire se range, dans l'optique de concilier le féminisme de la différence à la technique, avec les posthumanistes dits « postmodernes ». Le *cyborg* devient la figure de proue de ce rapprochement conceptuel et, par extension, d'une théorie de l'émancipation.

Nous poursuivons avec une introduction au texte pionnier de Donna Haraway. Asseyant les bases du « *cyborg feminism* », la philosophe façonne un rêve ironique qui valorise l'expérience spécifique du sujet et confronte le monopole du savoir défendu par

« l'informatique de la domination ». La figure du *cyborg* révèle, de surcroît, la portée de l'imaginaire dans l'élaboration d'une éthique féministe ancrée dans les différences entre les sujets et au cœur du sujet. Cette rébellion fait écho à la réfutation conceptuelle de Luce Irigaray à l'égard des théories des pères fondateurs de la psychanalyse. En effet, le *féminin* de la psychophilosophe s'inscrit dans une stratégie de détournement de la logique phallique. Au moyen de la mimésis critique, armée du pouvoir de la métaphore, Irigaray trouble l'ordre symbolique et son imaginaire androcentrique. Dans l'héritage de ces féminismes de la différence, Rosi Braidotti privilégie la figure du nomade. Elle décide d'y introduire l'apport de la théorie rhizomatique de Gilles Deleuze et Felix Guattari en maintenant toujours l'accent sur l'expérience spécifique du sujet, sur le « sensible ». Le nomadisme identitaire de Braidotti unit ces théories vraisemblablement divisées pour faire valoir des figures métamorphiques évocatrices de l'expérience transitoire de la postmodernité et d'un féminisme de la différence sexuelle réceptif à de nouveaux modes d'être.

Enfin, la série *La Réincarnation de Sainte-ORLAN* s'échelonne sur neuf performances opérations et met en scène le devenir-*cyborg* de l'artiste. Au moyen d'une pratique performative qu'elle désigne d'art charnel, à mi-chemin entre le *body art* et le *bioart*, ORLAN présente une expérience de dépouillement qui s'articule ironiquement sur sa chair. Son corps se donne en tant que lieu de rencontre avec l'autre technologique, dévoilant ainsi les possibles et les virtualités que soulève le devenir. Pour ce faire, elle s'imprègne de la logique du simulacre et se dé-spécifie, libre de satisfaire son désir de transformation. Si le simulacre est associé à une image flottante, ou plutôt, à un « flickering signifier », il s'élève et s'enracine dans la matérialité du corps de l'artiste. La résurgence de l'abjection atteste de ce paradoxe du devenir-*cyborg*. En effet, l'horreur de la blessure se transforme en expression potentiellement positive pour le sujet, dans ce cas-ci de l'artiste, qui l'investit d'une mémoire subjective de la performance.

Le devenir-*cyborg*, en ce qu'il incarne successivement deux mouvements contradictoires, se pose ainsi comme figure adéquate pour rendre compte de la complexité des relations et des désirs qui affligent ou délivrent le sujet. Dans une perspective féministe propre aux postulats

théoriques d'Irigaray et de sa successeure Braidotti, ORLAN participe à élargir l'imaginaire posthumain et sa logique phallogocentrique.

## CHAPITRE I

### MISE EN CONTEXTE LE POSTHUMANISME

#### 1.1. Le progrès technologique

Un sentiment d'effervescence accompagne les développements technologiques. Les NBIC (les nanotechnologies, les biotechnologies, l'informatique et les sciences cognitives) captent particulièrement l'attention médiatique et dominant les recherches et les délibérations scientifiques actuelles. Malgré les débats que suscite leur financement, une prédisposition favorable au déploiement des technologies émergentes dans nos paysages urbains et nos routines domestiques révèle la nature de notre rapport à l'objet technologique ou au phénomène « technoscientifique ».

Leo Marx, retraçant l'apparition du concept « technologie », explique la lente mutation du terme introduit dans la langue anglaise au XVII<sup>e</sup> siècle. Fusionnant la racine grecque *techne*, signifiant un art ou une production matérielle, au suffixe *ology*, se rapportant cette fois-ci à un domaine de connaissance, le terme « technologie » désignait jadis un champ d'étude<sup>16</sup>. Bientôt, c'est-à-dire au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles, la multiplication des innovations mécaniques couplée à la sécularisation de l'État contribue à poser la technologie en tant que signifiant même du progrès. Ravivant l'esprit de l'Âge des Lumières dans les années postrévolutionnaires, cette notion équivoque de progrès se dresse éventuellement comme la manifestation du déploiement de la raison humaine. La technologie devient un élément

---

<sup>16</sup> Leo Marx, « Technology: The Emergence of a Hazardous Concept », *Technology and Culture*, vol. 51, n° 3, July 2010, p. 563.

incontournable qui façonne et reconduit l'Histoire, faisant écho aux modèles positivistes et téléologiques des rationalistes :

By the time of the French and American revolutions, in other words, history itself was conceived as a record of the steady, cumulative, continuous expansion of human knowledge of—and power over—nature. Thus the future course of history might be expected to culminate in a more or less universal improvement in the conditions of human existence.<sup>17</sup>

La technique se positionne ainsi comme le seul levier du progrès. Elle s'impose à la source même de la civilisation occidentale et garantit sa croissance et son amélioration<sup>18</sup>. Jacques Ellul maintient, dans son analyse exhaustive du « système technicien », que la technique est l'infrastructure qui motive la production et la consommation en société. Le système technicien se greffe à la société tel un corps étranger et y altère les structures pour l'utiliser comme support à son propre déploiement. Elle participe de la sorte à l'idéologie qui l'accompagne et qui la détermine comme fondement<sup>19</sup>. La technique crée, en s'infiltrant dans le corps social, les conditions de sa croissance et de son existence. Ellul conçoit d'ailleurs l'utopie technicienne comme l'expression de cette conquête du social et ultimement, de l'imaginaire :

Il n'y a pas d'autre Utopie que technicienne. et c'est par ce canal que peut-être l'identification entre le système technicien et la société technicienne pourra s'accomplir. L'Utopie est dans la société technicienne, l'horizon de la Technique. Rien de plus.<sup>20</sup>

La foi engendrée par l'autorité de la technique découle donc d'une part irréductible du corps social, soit le techno-imaginaire. Il est désormais parcouru d'une futurologie « cyberpunk » ou de scénarios multiples sur le devenir de l'humanité engageant la technologie. Marina

---

<sup>17</sup> Marx, *loc. cit.*, p. 565.

<sup>18</sup> Judy Wajcman, *Technofeminism*, Cambridge, Polity, 2004, p. 57. « The idea of technology as the key to salvation has been a continuing theme in Western culture ever since the late Middle Ages; but now the notion of sacred salvation has been replaced with a secular version ».

<sup>19</sup> Jacques Ellul, *Le système technicien*, Paris, Calmann-Lévy (Coll. « Liberté d'Esprit »), 1977, p. 14.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 28. Le livre de Jacques Ellul, datant de 1977, est demeuré très actuel. Tout comme les catastrophistes Jean Baudrillard et Paul Virilio, il conçoit le phénomène technicien comme un système clos qui instrumentalise potentiellement l'homme. Sa théorie de la croissance et de l'autonomie de la technique est néanmoins connexe au concept du progrès élaboré dans le texte.

Maestrutti distingue à cet égard la thématique de la « convergence technologique » véhiculée par Ray Kurzweil, informaticien et inventeur-ingénieur américain. Selon ce novateur scientifique, l'indice de croissance exponentiel du progrès technologique révèle l'émancipation imminente de l'esprit humain de son enveloppe corporelle. La synergie des technologies dites « convergentes », les NBIC (nano-bio-info-cogno)<sup>21</sup>, présage la manipulation du vivant et le perfectionnement de l'homme. La clé de cette hybridation hypothétique est la miniature, le « nano ». La donnée informatique et le gène se posent comme les unités de base d'un « remixage » ou d'un métissage des organismes et des machines plus complexes. Le techno-imaginaire s'articule ainsi autour d'un corps dépouillé de sa corporéité. Pour que la technique advienne comme supplément ou pis, comme successeur du corps humain, c'est qu'il fut déprécié et relégué à un statut subalterne.

En ce sens, l'introduction de la notion de progrès coïncide avec l'instauration de ce que l'anthropologue David Le Breton désigne de « corps moderne ». Le corps moderne s'instaure au XVII<sup>e</sup> siècle et se caractérise par son individualisme et son renfermement par rapport au monde et au cosmos. Les analogies du corps et de la machine, instiguées par la révolution copernicienne et la philosophie cartésienne, se multiplient aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Elles imprègnent bientôt l'imaginaire du corps déjà blessé par les dogmes religieux. Le Breton trace le déracinement de l'homme ayant comme moment décisif les théories mécanistes de l'Âge des Lumières :

Le corps apparaît dans la pensée du XVII<sup>e</sup> siècle comme la part la moins humaine de l'homme, le cadavre en sursis où l'homme saurait se reconnaître. Cette mise en apesanteur du corps au regard de la personne apparaît comme l'une des données les plus significatives de la modernité.<sup>22</sup>

Cette distanciation, motivée par un désir d'accéder à une vérité objective par l'entremise de l'esprit, s'est perpétuée dans l'ère informationnelle par un désir tout autre : le dépassement de l'homme. Autrefois discrédité par une philosophie de la suspicion, il est désormais disqualifié

---

<sup>21</sup> Maestrutti, *loc. cit.*, p. 86.

<sup>22</sup> David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p. 90-91.

pour son incapacité à s'adapter au progrès, à cette avancée interrompue et dite exponentielle. Un paradoxe semble néanmoins s'immiscer : comment expliquer l'effacement du corps lorsqu'il se montre partout, qu'il semble être le centre d'intérêt de la société médiatique actuelle?

À cette question, Le Breton argue que l'esthétisation excessive du corps sert justement à l'exorciser de sa matérialité et de sa finitude. L'anthropologue met d'abord l'accent sur la vieillesse, mais cette esthétisation s'étend également à tous les tabous corporels, soit le handicap, la laideur, les sécrétions, les bruits et les liquides inopportuns<sup>23</sup>. Patrick Baudry appuie cette lecture dans son analyse sociologique du « corps extrême ». Il écrit du corps « suicidaire » que le mobile, inconscient assurément, de sa surexposition est en fait la disparition du corps :

Il ne s'agit pas de montrer le corps, mais de le liquider, de le faire disparaître. De substituer à un corps lourd, balourd, qui encombre, une forme aérienne; idéalement délivrée des questions de la finitude et de l'origine.<sup>24</sup>

Le techno-corps se révèle donc l'héritier d'un corps moderne désacralisé. Sa « nouveauté » découle du fait que le modèle auquel il se rattache est « scientifique ». Aucune théorie du corps n'a aussi radicalement réduit sa complexité au code, et du même coup, souscrit aux aspirations fantasmagoriques et mythologiques de l'homme.

L'industrie technoscientifique, à la lumière de cette brève exposition, est contaminée par cet imaginaire de la technique. Selon Eugene Thacker, la rhétorique des entreprises « *biotech* » s'appuie sur la logique narrative de la science-fiction pour promouvoir leur existence, leurs produits et leurs investissements. Thacker révèle qu'au-delà même de la commercialisation, les décisions prises concernant la direction des recherches sont fortement influencées par les projections futuristes qui informent leurs discours :

---

<sup>23</sup> Le Breton, *op. cit.*, p. 193.

<sup>24</sup> Patrick Baudry, *Le corps extrême. Approches sociologiques de conduite à risque*, Paris, l'Harmattan, 1991, p. 102.

But instead of functioning as an external promotional tool (that is, as a rhetorical means of justification), science fiction now internally conditions and structures biotech research, finding itself in the midst of governmental regulations over the possibility of human cloning, in the new lines of automated software-driven DNA sequencing machines, or in the generation of financial investment for the promises of biotech start ups.<sup>25</sup>

Cette exposition des mécanismes internes de la technoscience confirme la prépondérance de l'imaginaire comme force productive et créative. Clonage humain, système reproductif hors utérin, régénération cellulaire, prothèses corporelles infaillibles, autant de recherches orientées par une ambition mythique d'immortalité chapeautée par l'industrie.

## 1.2 L'utopie wienérienne

Ce techno-imaginaire, échafaudé progressivement depuis la découverte du modèle héliocentrique par Nicolas Copernic, s'est ravivé au sortant de la Deuxième Guerre mondiale. N. Katherine Hayles, dans l'incontournable *How We Became Posthuman*, documente la naissance de la science cybernétique<sup>26</sup>. Les balbutiements de cette science ont émergé dans le cadre de recherches militaires pointues, dont l'objectif était de créer des machines de guerre « intelligentes ». Pourvus des connaissances acquises en ces temps de conflits, Norbert Wiener et plusieurs scientifiques américains ont par la suite entrepris d'élaborer une théorie de la communication universelle. Dans le cadre de rencontres annuelles tenues entre 1943 et 1954, soit les conférences de Macy, ces hommes de science des années d'après-guerre ont répondu à ce qu'ils concevaient d'effort et de réalisation philanthropiques. En effet, ils ont uni leur expertise respective à l'occasion de ce projet aux valeurs humanistes, en lutte contre le désordre et la folie de la dernière guerre. Leur tentative de sauvetage de l'homme rationnel s'est concrétisée en un désir d'uniformisation et de facilitation de la communication. L'élaboration d'un système global, résistant à toute forme d'entropie, s'est traduite par la cybernétique. Hayles expose le caractère fortuit de l'union de ces penseurs :

---

<sup>25</sup> Eugene Thacker, « The Science-Fiction of Technoscience: The Politics of Simulation and a Challenge for New Media Art », *Leonardo*, vol. 34, n° 2, 2001, p. 157. [je souligne]

<sup>26</sup> N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1999.

To succeed, they needed a theory of information (Shannon's bailiwick), a model of neural functioning that showed how neurons worked as information-processing systems (McCulloch's lifework), computers that processed binary code and that could conceivably reproduce themselves, thus reinforcing the analogy with biological systems (von Neumann's speciality), and a visionary who could articulate the larger implications of the cybernetic paradigm and make clear its cosmic significance (Wiener's contribution).<sup>27</sup>

La donnée d'information, par sa capacité à traverser et à parcourir plusieurs types de supports matériels<sup>28</sup>, s'est présentée à Wiener et à ses collègues comme une unité de base idéale pour « harmoniser » la communication, et par extension, toutes entités matérielles qui participent à cet échange constant. La capacité de connexion à l'autre devient, pour l'être hybride qu'est le posthumain, la mesure de son rapport au monde<sup>29</sup>.

Les implications de ce paradigme cybernétique pour le sujet unitaire humaniste sont néanmoins fatales, comme le souligne Hayles. Si le code informatique s'est offert comme un outil révolutionnaire à ses débuts, il s'est rapidement retourné contre le sujet que Wiener tentait de défendre. En effet, le sujet cybernétique met en péril la stabilité et l'autosuffisance du sujet dominant au profit d'une clarté et d'une transparence communicationnelle; le corps n'est qu'un signe abstrait désormais dépouillé de sa singularité. Les partisans du mouvement transhumaniste, en récupérant les propositions de la science cybernétique, assurent toutefois qu'ils conservent l'essentiel de l'homme dans cette même abstraction, soit la conscience. Hayles souligne d'ailleurs la survivance du cogito cartésien. La dissolution du sujet dans le

---

<sup>27</sup> Hayles, *op. cit.*, p. 7.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 98. « As data moves across various kinds of interfaces, analogical relationships are the links that allow pattern to be preserved from one modality to another. Analogy is thus constituted as a universal exchange system that allows data to move across boundaries. It is the *lingua franca* of a world (re)constructed through relation rather than grasped in essence ».

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 97. En effet, le paradigme cybernétique réduit le sujet à sa capacité à entrer en relation, à faire sens en entrant en contact avec l'autre. À l'instar du modèle structuraliste du langage, la signification d'un énoncé ne dépend point du signifié, du contenu du signe, mais de la relation que les signifiants entretiennent entre eux. Ce modèle communicationnel implique que les êtres tout comme les choses sont vidés de leur « essence », de leur valeur intrinsèque, de manière à privilégier une vision du monde comme analogie. « Cybernetics as Wiener envisioned it is about relation, not essence. The analogical relations it constructs are therefore not merely rhetorical figures but are systems that generate the only kinds of significance available to us perceiving, finite beings with no access to unmediated reality ».

réseau informatique réaffirme la préséance de l'esprit sur le corps<sup>30</sup>. C'est ainsi qu'à l'enthousiasme sans précédent suscité par la portée de cette science dite universelle, se profile le retour agressif de l'esprit et de son inclination à la transcendance. La technique endosse dès lors tout l'apanage du système dominant et patriarcal; les dichotomies esprit/corps, culture/nature et homme/femme perdurent et reconduisent un imaginaire entaché par la continuité historique et idéologique de la science et de la technologie en Occident.

Le corps humain devient « obsolète », pour emprunter la célèbre expression de l'artiste Stelarc, réduit au statut dérisoire de support au flux informatique. Ce support est d'autant plus négligeable qu'il risque, de par sa constitution biologique, d'interrompre ou de fausser les émissions cristallines et franches qui circulent dans et sur lui. Son excédent opaque est une entrave à son efficacité. Selon Coulombe et Le Breton, la technique vient donc pallier l'insuffisance qu'elle a façonnée, parce qu'« elle a su modeler une conception du corps à la possibilité de cette amélioration<sup>31</sup> ». Le modèle analogique prôné par les pères fondateurs de la cybernétique force une comparaison entre la machine et le corps de chair dans laquelle le second occupe une position négative. S'ensuit la nécessité d'améliorer le corps, de l'armer d'organes plus compétitifs ou de le doter de prothèses pour le perfectionner.

La cybernétique de Wiener revêt désormais le statut de paradigme. Si la vision qu'elle véhicule semble restreinte au milieu scientifique, elle a toutefois conquis les sensibilités postmodernes et les imaginaires technophiles. La prétention à l'universalité, à la conversion et à l'adaptabilité infinie du modèle communicationnel résonne à travers les sciences humaines et les fictions populaires. En ce sens, Coulombe met en relief la notoriété croissante de la cybernétique dont le zèle de ces adeptes a garanti la diffusion :

On demeure admiratif, puis pensif, devant sa formidable prolifération, sa capacité à conquérir l'épistémè actuelle. Le prosélytisme développé par ses adeptes lui a d'ailleurs permis d'apparaître comme une solution à la solitude et à la misère du monde, comme l'analyseur

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>31</sup> Maxime Coulombe, *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec, PUL, 2009, p. 74.

idéal du champ social, voire comme un pouvoir démiurgique capable de donner vie aux choses inanimées.<sup>32</sup>

Le mouvement posthumaniste, arborant de multiples et contradictoires définitions, se développe alors d'un techno-imaginaire imprégné des prémisses de ce paradigme. L'hybride et le virtuel, conditions jadis insolites de l'être et de son environnement, s'infiltrèrent dans les discours scientifiques, philosophiques et féministes.

### 1.3 Définition[s] du mouvement posthumaniste

Brièvement, deux camps semblent s'être forgés autour de la question de la technique et de son impact sur la conception du sujet. Le techno-imaginaire reflète dûment la posture transhumaniste. Les partisan.ne.s de ce mouvement « techno-utopiste » se proclament activement engagés dans l'amélioration de la condition humaine et de ses capacités<sup>33</sup>. Leur conception éthique de la transformation du vivant s'articule autour d'un impératif de perfectibilité. En effet, le corps de l'homme est désormais inadéquat quant à l'évolution constante de la technosphère. « L'efficacité de la technique tient à son interrelation à un système de pensée qui l'anticipe déjà, qui aménage en creux le vide – le manque – qu'elle viendra remplir<sup>34</sup> », soutient Maxime Coulombe, soulignant d'emblée la logique tautologique à l'origine de l'inadéquation du corps humain.

En riposte à cette communauté technophile qui vise à simplifier et à styliser la métamorphose ou la conversion du corps de l'homme, selon la double exigence du « design » et du rendement, un posthumanisme « critique » s'est ébauché dans les milieux académiques. Perspectives féministes, humanistes, littéraires, sociologiques, historiques, anthropologiques, etc., se succèdent pour nuancer, tempérer ou élargir l'imaginaire technoscientifique. Philippe

---

<sup>32</sup> Coulombe, *op. cit.*, p. 32.

<sup>33</sup> Ce site transhumaniste déclare sur sa page d'accueil : « Humanity+ is dedicated to elevating the human condition. We aim to deeply influence a new generation of thinkers who dare to envision humanity's next steps ». <<http://humanityplus.org/>>, site consulté le 16 novembre 2012.

<sup>34</sup> Coulombe, *op. cit.*, p. 31.

Breton emploie d'ailleurs la notion d'« objet symbolique » pour désigner « le projet du *cyborg* » ou celui de la convergence<sup>35</sup>; en d'autres mots, la signification symbolique de l'organisme cybernétique se dévoile dans les multiples « représentations qui forment notre imaginaire moderne » et qui, de surcroît, outrepassent l'actualité de la technique. Les penseur.e.s et les théoricien.ne.s de cette seconde branche du posthumanisme abordent directement cet imaginaire et les « universaux » qu'il sous-tend, comme le souligne Coulombe dès les premières lignes de son ouvrage :

La posthumanité n'est pas le futur de l'homme, elle est d'abord et avant tout un *imaginaire*. L'analyse d'un imaginaire ne tient pas à la vérification de son effectivité, puisque son enjeu ne loge pas dans sa réalisation. Son pouvoir - car l'imaginaire est bien loin d'être sans efficace - est ailleurs, dans l'influence qu'il exerce sur les mentalités.<sup>36</sup>

Il s'avère ainsi que chacune des écoles de pensée, à la lumière de cette distinction entre l'imaginaire comme socle ou comme sujet d'analyse, répond différemment à l'interrogation suivante, à savoir « le posthumanisme signifie-t-il l'après-*homme* ou l'après-*humanisme*? ».

### 1.3.1. L'après-*homme*

Le mouvement transhumaniste, qualifié par Thacker d'« extropianism<sup>37</sup> », est constitué principalement par des discours scientifiques ou protoscientifiques aux influences évolutionnistes ou darwiniennes. Selon les tenants de cette mouvance intellectuelle et désormais populaire, l'humanité est constamment menacée par ce que Nick Bostrom, figure de proue du transhumanisme, désigne d'« existential risks ». Dans un article intitulé « Existential Risk Prevention As Global Priority<sup>38</sup> », Bostrom classe et évalue ces risques,

---

<sup>35</sup> Philippe Breton, « Cyborg », *Dictionnaire du corps*, dir. publ. Michela Marzano, Paris, PUF, 2007, p. 272.

<sup>36</sup> Coulombe, *op. cit.*, p. 2. [l'auteur souligne]

<sup>37</sup> Eugene Thacker, « Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman », *Cultural Critique*, n° 53, Posthumanism, 2003, p. 73.

<sup>38</sup> Nick Bostrom, « Existential Risk Prevention As Global Priority », *Global Policy*, à venir, University of Oxford, 2012, En ligne, < <http://www.existential-risk.org/concept.pdf> >, site consulté le 18 décembre 2012.

de l'extinction humaine à la stagnation permanente postapocalypse<sup>39</sup>, selon des critères utilitaristes. Il en conclut que l'humanité doit concerner ses efforts pour atteindre une maturité technologique et une sagacité inédite avant l'autodestruction. Adoptant une rhétorique de la peur et de l'urgence, il proclame la nécessité d'évoluer et de surpasser les modèles actuels. Dans cette optique, Maestrutti définit le transhumanisme en faisant valoir la notion latente de déterminisme, de destinée :

La nécessité de franchir les limites et d'atteindre une autre étape de l'évolution humaine est un des éléments constants qui caractérisent, par exemple, la vision transhumaniste, en particulier dans l'instauration d'une relation étroite entre corps et technologie.<sup>40</sup>

L'humain est donc appelé à s'hybrider à la Machine et à épargner l'essentiel de ce qui le caractérise en tant qu'humain, soit l'esprit. Soumis au modèle informationnel, à l'infiniment petit, l'esprit est conçu comme l'épiphénomène ou la phase ultime du développement de l'humain tandis que le corps subsiste en tant que simple prothèse. « Si le corps est bien le "véhicule de l'être-au-monde", force est de constater que le véhicule est trop lent, trop petit, trop fragile. Un tricycle sur l'autoroute de l'information<sup>41</sup> », maintient Coulombe. Le corps et la technique ne doivent faire qu'un, libérant ainsi l'homme de sa corporéité disgracieuse susceptible de périr dans une catastrophe planétaire. Kurzweil renchérit en comparant le corps humain au « hardware », fusionnant corps et technologie selon le modèle analogique prôné par la science cybernétique :

Up until now, our mortality was tied to the longevity of our hardware. When the hardware crashed, that was it. For many of our forebears, the hardware gradually deteriorated before it disintegrated...As we cross the divide to instantiate ourselves into our computational

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 1. « An existential risk is one that threatens the premature extinction of Earth-originating intelligent life or the permanent and drastic destruction of its potential for desirable future development (Bostrom 2002). Although it is often difficult to assess the probability of existential risks, there are many reasons to suppose that the total such risk confronting humanity over the next few centuries is significant ».

<sup>40</sup> Maestrutti, *op. cit.*, p. 80.

<sup>41</sup> Coulombe, *op. cit.*, p. 119.

technology, our identity will be based on our evolving mind file. We will be software, not hardware....the essence of our identity will switch to the permanence of our software.<sup>42</sup>

La radicalité de ce rêve cybernétique est toutefois édulcorée par le conservatisme du techno-imaginaire qui le sous-tend. Si cette conquête du virtuel paraît révolutionnaire, elle reconduit les ambitions impérialistes du sujet humaniste et libéral; le fantasme de Kurzweil suppose en effet que le transfert ou le téléchargement de l'esprit n'altère en rien son autonomie et sa liberté. Sa dématérialisation s'effectue donc de manière limpide et sans l'intervention maudite du principe d'entropie.

À l'instar du mouvement « cyberpunk », issu d'un même engouement pour les biotechnologies émergentes, le transhumanisme est ainsi cantonné dans le cadre étroit et dialectique qu'est le phallocentrisme. Un éventail de personnages aux caractéristiques typiques tels l'automate intelligent, l'homme technologiquement augmenté, le pirate indomptable, le *cyborg* hyper-performant, etc. prennent d'assaut la matrice, la toile, la réalité virtuelle, le web. Cette hétérogénéité, quoique rafraîchissante, n'est guère étrangère au modèle humaniste et patriarcal qu'il se targue de surpasser. Le mouvement cyberpunk, alors même qu'il exalte son potentiel révolutionnaire, se voit récupéré par le système qu'il s'efforce de fuir et de transformer. Les normes genrées demeurent inchangées et même exaltées dans des univers fantasmatiques où les désirs des protagonistes rencontrent peu d'obstacles à leur réalisation :

For cyberpunks, technology is inside the body and the mind itself. Textual and visual representations of gendered bodies and erotic desire, however, proved less imaginative. Here was a phallogentric fantasy of cyberspace travel infused with clichéd images of adolescent male sex, with console cowboys jacking into cyberspace.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Ray Kurzweil, *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, New York, Penguin, 1999, p. 128-129; cité dans Eugene Thacker, « Data Made Flesh », p. 74. [Thacker découpe lui-même le passage au moyen de quatre points de suspension]

<sup>43</sup> Wajcman, *op. cit.*, p. 70.

Surfer et pénétrer le cyberspace deviennent des démonstrations de virilité, le réseau internet, une métaphore habile du corps des femmes<sup>44</sup>.

L'étroitesse de l'imaginaire dominant s'explique donc par la prédominance d'un posthumanisme encore trop humanisé. Les exercices d'extrapolation sont limités par un joug humaniste qui refuse, encore et toujours, de reléguer sa centralité. La fragmentation du sujet ne devient possible, au sein de ces fictions, que si l'homme augmente son pouvoir sur le monde. Dans un autre scénario commun, cette fragmentation est refusée d'emblée et l'homme est remplacé par une espèce robotisée née de sa main et qui réaffirme indirectement sa supériorité. Le transhumanisme postule ironiquement l'après-*homme*, ce rescapé de la technique, tout en le sauvegardant. Si Martin Heidegger pressentait en 1954 cet aveuglement à l'« essence de la technologie », à sa capacité de révélation et d'ouverture, il semble en outre que le transhumanisme transpose cet entêtement. Cette mouvance techno-utopiste entrevoit donc les différentes possibilités qu'engendre une technologie de fine pointe et un réseau de télécommunications performant sans engager la réflexion jusqu'au bout. Qu'arrive-t-il lorsque les limites entre l'homme et la machine sont abolies? « Where should the cybernetic dissolution of boundaries stop? At what point does the anxiety provoked by dissolution overcome the ecstasy?<sup>45</sup> ».

### 1.3.2. L'après-humanisme

L'émergence hypothétique d'un « surhomme » survient lorsque les frontières du sujet sont reconfigurées. Pour plusieurs théoricien.ne.s de la mouvance postmoderne, cette mutation du sujet inaugure un mode d'être fragmenté et mouvant potentiellement subversif du sujet pensant. Dans le cadre spécifique du développement de la cybernétique, l'hypothèse de la

---

<sup>44</sup> Karen Cadora, « Feminist Cyberpunk », *Science Fiction Studies*, vol. 22, n° 3, 1995, p. 361. Cadora relève d'une étude de genre de la science-fiction que l'écriture d'auteurs dément une sensibilité spécifique au corps comme lieu d'ancrage de l'expérience du monde. Son pendant, l'écriture cyberpunk traditionnelle, souligne davantage l'obsolescence du corps dans la réalité virtuelle. La science-fiction des femmes en contrepartie ne le soustrait pas à l'équation homme-machine. Sans toutefois essentialiser l'écriture des femmes, et ce, en leur assignant des attributs « féminins », il est toutefois intéressant de noter cette sensibilité.

<sup>45</sup> Hayles, *op. cit.*, p. 85.

mutation survient à proximité des années 1980. Trois principes caractérisent les trois périodes distinctes et successives qui marquent l'évolution de cette pensée selon l'historique d'Hayles : de l'homéostasie à l'autopoïèse pour aboutir à la notion clé de l'émergence<sup>46</sup>. La progression rapide du milieu informatique voit ainsi éclore des créatures qui se régulent (homéostasie), s'auto-organisent (autopoïèse) et ultimement évoluent hors des modèles probabilistes pour devenir « vivantes ». Un principe d'équivalence entre l'humain, la machine et l'animal, tous conçus comme « êtres d'information », s'impose sans que soit interrogée la centralité de l'humain dans l'équation. L'homme ne devient qu'une série d'algorithmes mathématiques d'une complexité supérieure.

Relativement à cette logique analogique, Cary Wolfe interroge l'anthropocentrisme inhérent aux approches dominantes. Sous quelle forme l'humanisme classique peut-il subsister lorsque l'humain abandonne sa suprématie? L'auteur entrevoit la possibilité d'élargir le registre des expériences humaines et d'enrichir, par le fait même, le techno-imaginaire. Sensible à divers modes d'être, « tuned », le paradigme posthumain présage la reconfiguration radicale de l'expérience de la « réalité » :

It (posthumanism) forces us to rethink our taken-for-granted modes of human experience, including the normal perceptual modes and affective states of *Homo sapiens* itself, by recontextualizing them in terms of the entire sensorium of other living beings in their own autopoietic ways of "bringing forth a world" [...].<sup>47</sup>

Dans ce cadre poststructuraliste, le sujet unitaire, homogène et cohérent des philosophies occidentales se morcelle. Il se travestit lors de son contact avec l'autre technologique et compromet ainsi sa droiture et son contrôle sur lui-même. Or, ce contrôle, les transhumanistes ne sont pas prêts à le révoquer. Neil Badmington emprunte d'ailleurs

---

<sup>46</sup> Hayles, « *Toward Embodied Materiality* », *op. cit.*, p. 1-24.

<sup>47</sup> Cary Wolfe, *What is Posthumanism*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2010, p. xxv.

l'expression d'« hygiène ontologique<sup>48</sup> » à Elaine L. Graham<sup>49</sup> pour désigner la perspective holistique et dogmatique qui subsiste dans leurs propos.

Badmington soutient dès lors que la radicalité d'une approche posthumaniste réside dans sa capacité à bouleverser le paradigme humaniste<sup>50</sup>. Telle l'Hydre de Lerne, l'humanisme possède une incroyable capacité de récupération. Il se réinvente et se solidifie à mesure que le passage du temps confirme son autorité. Badmington propose ainsi une stratégie de subversion de l'intérieur : il ne suffit pas, en d'autres mots, de déclarer sa mort et d'embrasser l'arrivée prophétique d'un nouvel ordre. Une stratégie de renversement est plus adaptée à la nature de l'humanisme et à sa survivance dans l'histoire des idées :

The writing of the posthumanist condition should not seek to fashion "scriptural tombs" for humanism, but must, rather, take the form of a critical practice that occurs inside human-ism, consisting not of the wake but the working-through of humanist discourse.<sup>51</sup>

Une tactique de perturbation orientée sur le remaniement adroit du discours humaniste s'impose donc comme une stratégie posthumaniste radicale selon l'auteur. Ce faisant, l'hybridation cybernétique peut être envisagée comme une fenêtre sur un univers inexploré dans lequel l'homme relègue sa centralité et consent à la différence. Ce posthumanisme « postmoderne » participe d'un rêve technologique distinct, celui d'une rencontre, physique ou psychique, avec l'autre. Homme-Animal-Machine, il suppose un continuum entre les espèces et encourage la confrontation ou la symbiose. La malléabilité corporelle que révèrent les transhumanistes ou que proscrivent les humanistes est entendue comme une disposition

---

<sup>48</sup> Neil Badmington, « Theorizing Posthumanism », *Cultural Critique*, n° 53, Posthumanism, Winter 2003, p. 18.

<sup>49</sup> Auteure de *Representations of the Post/Human : Monsters, Aliens, and Others in Popular*, New Jersey and New Brunswick, Rutgers University Press, 2002.

<sup>50</sup> Comme nous l'avons suggéré plus haut, l'humanisme est un mouvement philosophique et culturel qui situe l'homme au centre de ses préoccupations. Certains arguent que l'humanisme est une mouvance idéologique née de la Renaissance italienne du XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, au début de l'ère moderne. Selon cette historiographie moderne et linéaire, la pensée humaniste aurait été dormante pendant les temps médiévaux, aussi désignés péjorativement comme les siècles obscurs. Plusieurs axiomes de cette pensée ont néanmoins parcouru l'histoire occidentale, de l'Antiquité à nos jours.

<sup>51</sup> Badmington, *op. cit.*, p. 22.

posthumaine qui permet le passage vers l'altérité. La posthumanité donne lieu à des expérimentations intensives qui éveillent l'empathie et le vertige identitaire. La critique de Badmington retentit ici vigoureusement. Le techno-corps, loin de satisfaire à des ambitions « expansionnistes » et de se soumettre à des desseins militaires, contribue à complexifier et à diversifier le sujet et ses relations au monde.

#### 1.4. Le *cyborg*

De ce paradigme est née une figure hybride entre corps humain et cybernétique que l'on a désignée du nom de « *cyborg* ». Le terme, un néologisme qui signifie « *cybernetic organism* », a été utilisé pour la première fois par Manfred Clynes et Nathan Kline lors de la deuxième guerre mondiale dans un ouvrage intitulé *Cyborg and Space*<sup>52</sup>. Les contradictions générées par cette figure sont contenues dans son nom qui conjugue deux concepts diamétralement opposés. Plusieurs théoricien.ne.s, dont Donna Haraway, exploreront ces incohérences intrinsèques pour donner lieu à des figures conceptuelles subversives du système à l'origine de sa mise au monde.

Communément, le *cyborg* s'est imposé au fil des années comme la figure phare du paradigme cybernétique. Maestrutti dénote d'ailleurs la confusion des deux concepts dans le passage suivant :

Le *cyborg* – le *cybernetic organism*, c'est-à-dire l'hybridation homme-machine – est généralement considéré comme le porte-parole, le nouveau sujet de l'époque posthumaine, et les deux termes tendent à devenir synonymes.<sup>53</sup>

Se déclinant sous plusieurs formes dans la culture populaire, le *cyborg* a également profité d'une initiative remarquable dans les cercles universitaires. Bien que les transhumanistes

---

<sup>52</sup> Wajcman, *op. cit.*, p. 88.

<sup>53</sup> Maestrutti, *loc. cit.*, p. 86. [l'auteure souligne]

exaltent le *cyborg* militarisé<sup>54</sup>, un autre *cyborg*, issu cette fois d'une contre-culture critique du posthumanisme, s'est imposé. Symbolisant l'hybridité, matérialisant l'éclatement du sujet moderne, le *cyborg* s'est aisément prêté aux théories identitaires postmodernes. C'est ainsi qu'entre technophilie et technophobie, Wajcman enjoint les penseuses féministes à se réapproprier la technique :

Technology is seen as socially shaped, but shaped by men to the exclusion of women. The proclivity of technological developments to entrench gender hierarchies is emphasized, rather than the prospects they afford for change. In short, not enough attention is paid to women's agency.<sup>55</sup>

L'auteure fait d'ailleurs référence à la « solution du *cyborg* », posture intellectuelle s'opposant au déterminisme technologique et, en réaction à la mouvance anti-technologie au sein du mouvement féministe, aux déterminismes de toutes sortes<sup>56</sup>. Si, comme il le sera démontré sous peu, cette « solution » fut ébauchée par Haraway, plusieurs femmes artistes ont également investi les lieux jalousement gardés de la technique<sup>57</sup>. La pratique performative d'ORLAN s'imprègne d'ailleurs du mythe du *cyborg* et maintient un entre-deux créateur de sens. Contrairement aux approches activistes écartant d'emblée le technologique, ORLAN explore le techno-corps et s'en empare, entraînant une rencontre vertigineuse.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 42. « D'après le DARPA (*Defence Advanced Research Projects Agency*), avec l'introduction de la technologie dans le théâtre moderne des opérations militaires, l'humain est devenu le chaînon faible, autant d'un point de vue psychologique que cognitif. Reconnaisant sa vulnérabilité, la DARPA a récemment commencé à explorer l'augmentation des performances humaines pour renforcer l'impact létal et l'efficacité des soldats en les fournissant de capacités physiques et cognitives augmentées ».

<sup>55</sup> Wajcman, *op. cit.*, p. 30.

<sup>56</sup> Wajcman, *op. cit.*, p. 80. La sociologue dresse un portrait très exhaustif de la relation des féministes à la technologie. Mentionnons, au passage, quelques auteures clés qui composent les deux extrêmes du débat. Les pro-technologies; Sadie Plant, Allucquère Rosanne Stone, Sherry Turkle et Shulamith Firestone, et les anti-technologies : Maria Mies, Rachel Carson, Ruth Schwartz Cowan et Susan Hawthorne.

<sup>57</sup> Citons, à mesure d'exemple, Nell Tenhaaf et SubRosa. Tenhaaf s'interroge dès 1989, avec l'œuvre *Species Life*, sur l'impact des biotechnologies. L'installation se décline au moyen de boîtes lumineuses révélant des images de la chaîne d'ADN. Tenhaaf décrie, dans cette œuvre, la réduction du corps humain au code, à la molécule. Dans une perspective similaire, le collectif cyberféministe SubRosa documente l'influence des technologies émergentes sur le corps des femmes. Actives dans le cyberspace et ponctuellement dans les lieux publics, elles combinent dans leurs installations interactives une part d'humour et de parodie et une part d'instruction du grand public. SubRosa cible les questions reliées aux technologies de reproduction.

## CHAPITRE II

### FÉMINISME ET FIGURATIONS CYBORGIENNES

#### 2.1 Donna Haraway et le Manifeste Cyborg

Le « Manifeste Cyborg », rédigé originalement pour le *Socialist Review* en 1985, énonce le rêve ironique de Donna Haraway. Ce « rêve » tient du registre de l'imaginaire en ce que le *cyborg*, cette figure conceptuelle dérivée du capitalisme tardif, évolue dans un univers posthumain affranchi des codes de la civilisation occidentale. Son émancipation est rendue possible grâce au développement technologique. Le *cyborg* résulte avant tout d'une construction fictive, mais il s'inspire, comme le note Haraway, à la fois de l'engouement technologique des années 1980 et 1990 et de l'expérience occultée des travailleurs et des travailleuses dans les usines de masse<sup>58</sup> : tandis que la première référence découle d'une pensée transhumaniste, l'assimilation forcée de l'homme et la machine dans les industries en dévoile le pendant. Si ce tableau jette une lumière défavorable sur la figure du cyborg, l'auteure féministe lui donne un second souffle en l'inscrivant dans un mythe de libération. De ces deux visions contradictoires, Haraway en dégage une figure émancipatrice pour le sujet postmoderne :

From one perspective, a cyborg world is about the final imposition of a grid of control on the planet, about the final abstraction embodied in a Star War apocalypse waged in the name of defense, about the final appropriation of women's bodies in a masculinist orgy of war. From another perspective, a cyborg world might be about lived social realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Ces femmes, exploitées pour leur minutie et leur vulnérabilité financière et quelque fois légale, fusionnent avec les appareils technologiques qui les encadrent et qui rythment leur débit de travail. Elles assimilent la mécanique des mouvements et prennent éventuellement part, physiquement et mentalement, à la machine.

<sup>59</sup> Donna Haraway, « A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s », *The Haraway Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 13.

Haraway décrit le *cyborg* comme un être né de la fusion entre l'humain et la machine, qui, irrévérencieux et ingrat, se délie de ses origines militaires et patriarcales pour survivre et proliférer dans un système informationnel et globalisé dont il incarne la figure rebelle. Il est soit l'accomplissement des désirs de ses maîtres scientifiques, c'est-à-dire qu'il représente l'assujettissement de la réalité à une abstraction toute-puissante, soit il incarne une réalité sociale et matérielle selon laquelle les individus embrassent les possibilités d'accouplement avec les autres de la modernité<sup>60</sup>. L'usage du mot « ironie » par l'auteure est, en ce sens, significatif, car il caractérise le type de relations contradictoires qui prennent place au sein de la figure du *cyborg*. En effet, sa réappropriation politique inverse les aspirations qui le marquent originalement. Grâce à un détournement sémantique, ce *cyborg* ne s'affranchit pas du déterminisme biologique présagé par les transhumanistes, mais il embrasse les possibilités qu'offre l'union avec la machine ou l'animal :

Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism. This is why cyborg politics insist on noise and advocate pollution, rejoicing in the illegitimate fusions of animal and machine.<sup>61</sup>

Ce manifeste est par conséquent politique car il oppose aux préceptes phallogocentriques un mode d'être dynamique et fuyant. Haraway plaide pour un écroulement, volontaire et éthique, des bordures et des frontières qui délimitent l'expérience postmoderne du soi et de l'autre. Le manifeste s'impose ainsi comme « an argument for pleasure in the confusion of boundaries and for responsibility in their construction<sup>62</sup> ». Dans cette optique, de nombreuses critiques ont dénoncé la démarche de l'auteure sous prétexte qu'elle était inconséquente. Un féminisme socialiste, selon ces critiques, doit demeurer austère quant aux réalités que cette ère informationnelle, loin de donner lieu à des figures d'affranchissement pour les femmes, impose aux plus démunies<sup>63</sup>. La nature joviale et émancipée de son traité rappelle le féminisme blanc et occidental des militantes des années 1960 qui peinaient à élargir sa

---

<sup>60</sup> Haraway, *loc. cit.*, p. 13.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>63</sup> Rappelons notamment la critique de Susan Hawthorne. « Wild bodies/Technobodies », *Women's Studies Quarterly*, vol. 29, n° 3/4, Women Confronting the New Technologies, Automne-Hiver 2001, p. 54-70.

critique du patriarcat en incluant d'autres facteurs d'oppression. Cette critique matérialiste ferme néanmoins les yeux sur la démarche ironique de l'auteure qui se manifeste dans le thème et le ton du « Manifeste Cyborg », et ignore du même coup la vision du politique qu'il sous-tend. Les notions conjuguées de plaisir et de responsabilité signalent pour l'auteure l'entrelacement inévitable du désir et du politique. La figure du *cyborg* vise à réinstaurer une vitalité au sein d'une pratique politique qui s'inspire des désirs et des expériences spécifiques des femmes. L'ascétisme de ces critiques et leur refus conséquent de s'inspirer de l'environnement changeant, instigateur de transformations chez le sujet, les confinent à perpétuer la logique conservatrice et structurante de leurs maîtres penseurs.

De sa nature métissée naît également une conscience critique des discours de l'industrie technoscientifique. Cette critique s'actualise à travers une superposition avisée et stratégique de récits subjectifs, ponctués par le corps, ses passions et sa mémoire, sur les narrations dominantes vantant le progrès. Ces témoignages subjectifs viennent détourner l'instrumentalisation qui est l'apanage d'une logique de production néocapitaliste. Ces exercices de confession et d'affirmation entraînent, de surcroît, une autoréflexivité exceptionnelle qui contraste avec l'automatisme et le conformisme identitaire qu'ordonne la machine.

Haraway entame la deuxième partie de son manifeste avec la déclaration assez draconienne : « [T]here is nothing about being "female" that naturally binds women. There is not even such a state as "being" female, itself a highly complex category constructed in contested sexual scientific discourses and other social practices<sup>64</sup> ». Ce passage atteste des fondements théoriques de la pensée et de la démarche de l'auteure. En effet, ce rejet catégorique de l'expression « être femme » est issu de la réforme théorique provoquée par l'entrée en scène du « Black Feminism » dans les années 1970<sup>65</sup>. Ce féminisme noir se distingue par sa

---

<sup>64</sup> Haraway, *op. cit.*, p. 14.

<sup>65</sup> Chela Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis & London, University of Minnesota, 2000, p. 167. « But perhaps the greatest shock in this feminist theory of cyborg politics has taken place in the corridors of women's studies, where Haraway's model has acted as a transcoding device, a technology that has translated the fundamental precepts of differential U.S. third world feminist criticism into categories comprehensible under the jurisdictions of feminist, cultural, and critical theory ».

valorisation du savoir empirique et subjectif dans la « validation du savoir », pour emprunter l'expression de Patricia Hill Collins<sup>66</sup>. Pour contester le monopole du savoir et les charges de « fausse conscience » attribuées aux groupes opprimés, les théoriciennes du féminisme noir encouragent le développement d'une conscience « différentielle ». Ancrée dans l'expérience d'un quotidien marqué par l'oppression, cette conscience conjugue l'appartenance et la distance par rapport aux féministes blanches et aux membres de leur communauté. Elle permet un recul critique et simultanément, un engagement politique puisque l'affinité dans l'expérience de l'oppression devient le fondement de la solidarité féministe. Le « Nous Femme », cette identité holiste et abstraite sur laquelle s'appuyait la lutte, se dissout au profit d'une alliance ponctuelle enracinée dans la « différence ». Angela Y. Davis résume, dans le préluce à l'ouvrage de Sandoval, le principe sous-jacent à cette approche : « [...] difference could be embraced in these formations and strategies not as an objective in itself, but rather as a point of departure and a method for transforming repressive and antidemocratic social circumstances<sup>67</sup> ». Embrasser sa différence (ses différences) pour aménager un espace périphérique aux lieux répressifs de la modernité, telle est la stratégie que défend Haraway et les théoriciennes du « Black Feminism ». Leur critique, succinctement introduite, intègre donc une sensibilité postmoderne (déconstruction des grands récits, expression d'un soi fragmenté) à la nécessité d'une union politique. Elles font valoir l'expérience, que ce soit à travers le langage parlé ou corporel, quant au pouvoir unifiant et impérialiste de la raison de l'Un.

Plus particulièrement, le concept clé de Chela Sandoval, la « conscience différentielle », sous-tend la « cyborgologie » d'Haraway. Cette conscience se traduit en un constant refus d'appartenir et de participer au renforcement des catégories sociales de sexe, de race et de classe. Une résistance à l'adoption d'une identité fixe permet de se positionner hors du discours, ou du moins, de créer une distance qui facilite le déchiffrement et la dénonciation des réseaux de pouvoir. Le *cyborg* d'Haraway reproduit ce modèle oppositionnel en incarnant

---

<sup>66</sup> Patricia Hill Collins, « La construction sociale de la pensée féministe Noire », *Black Feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, dir. publ. Elsa Dorlin, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 142.

<sup>67</sup> Angela Y. Davis, « Foreword », *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis & London, University of Minnesota, 2000, p. xi.

cet autre en tout point, une distance soutenue par son ontologie même. Ainsi, cette « appropriation consciente de la négation », adoptée par plusieurs groupes marginaux, bâtit cet espace d'affinités et de parenté politique qui, selon Haraway, octroie le pouvoir d'agir.

Enfin, la figure discordante du *cyborg* fait preuve d'un syncrétisme tout à fait insolite. En émulant les modes de connectivité de la Machine, réseautiques et horizontaux, il réunit habilement les enseignements du féminisme Noir à ceux, apparemment contradictoires, des théories de la différence sexuelle. En effet, l'apparente incompatibilité des théories du « Black Feminism » aux théories de la différence sexuelle est davantage historique que théorique. Si autrefois l'éloge du *fémnin* chez Luce Irigaray prenait difficilement en compte la diversité des facteurs d'exclusion des femmes, la réappropriation de la « théorie mère » par certaines auteures contemporaines, dont Rosi Braidotti, actualise ses propos pour un lectorat féministe postmoderne. L'exploration cyborgienne d'Haraway entrevoit, par exemple, la genèse d'un nouveau « sujet » bricolé et improvisé qui, tout comme le *fémnin* d'Irigaray, vise à inspirer les féministes à oser l'insoumission et la spontanéité. Irigaray façonne cet autre radical à toute conception du réel, cet « au-delà » du langage qui se hasardait au désir et à la découverte d'un imaginaire asservi par la tyrannie de l'Un. Quoique désormais une figure conservatrice, il s'est vu récupéré par Haraway et son *cyborg*. La posture « oppositionnelle » et irrévérencieuse de l'organisme cybernétique face à ses maîtres scientifiques fait écho à la défiance du *fémnin* devant l'amnésie sournoise de l'ordre phallique.

Le *cyborg* d'Haraway est toutefois rarement affilié aux théories de la différence sexuelle. La créature hybride de l'auteure correspond au premier abord à la confusion identitaire que prônent les théoriciennes du genre. En ce sens, la pratique parodique de Judith Butler s'accorde à la démarche ironique d'Haraway. Le *cyborg* embrasse le technologique et l'« informatique de la domination » jusqu'à en subvertir les codes et la logique. Il rend compte à la fois de la performativité du genre et de la nature « paradigmatique » et historique de la pensée scientifique. Malgré ce rapprochement, le mythe cyborgien d'Haraway atteste avant tout, du moins dans le cadre de ce mémoire, de la portée de l'imagination dans l'élaboration

d'une éthique féministe enracinée dans l'expérience subjective, dans le corps comme générateur de désir et comme lieu du devenir.

## 2.2 Une alliance positive : désir et devenir

### 2.2.1 Introduction à la théorie de la différence sexuelle

Le débat qui divise les théoriciennes de la différence sexuelle et les théoriciennes du genre sera abordé, succinctement certes, si ce n'est que pour justifier le choix non conformiste de fonder ce mémoire sur une théorie apparemment anachronique<sup>68</sup>. Tradition animée sur le vieux continent, elle est toutefois redoutée et fréquemment rejetée par les féministes nord-américaines. Johanne Foster argue notamment dans son « Invitation au dialogue » que les théories de la différence sexuelle prônées par Braidotti, Drucilla Cornell et Tania Modleski reproduisent une dualité des sexes que les théoriciens et les théoriciennes du genre déconstruisent en postulant précisément le concept de « genre ». Dans cet article qui se veut un exercice de clarification, et implicitement de disqualification des théories de la différence sexuelle, Foster affirme que les analyses sociologiques et politiques du genre servent la cause féministe plus adroitement que les spéculations sémiotiques des théoriciennes de la différence sexuelle. Elle reproche à ces contemporaines de préconiser une stratégie politique désuète ancrée dans une conception sexuée de l'imaginaire. Selon l'auteure, le féminisme de la différence sexuelle ignore l'étude de la « masculinité », repose sur des catégorisations biologiques du sexe et regroupe la profusion des différences possibles chez le sujet (race, sexe, nationalité, ethnie, genre, orientation sexuelle) sous la simple appellation de « différence sexuelle ». Foster consent, à plusieurs reprises, à reconnaître les différents héritages théoriques de chacune des théories en prenant soin de noter que les origines psychanalytiques des théories différentialistes les confinent à des compréhensions limitées et étroites du sexe et de l'imaginaire.

---

<sup>68</sup> « Anachronique » car les théories de la différence sexuelle sont fréquemment associées au mouvement féministe de deuxième vague [grossièrement 1960-1970]. Le mythe de sa désuétude circule abondamment dans les cercles féministes contemporains.

En réponse à Foster, qui situe justement le cœur de l'affrontement dans l'usage du concept de « genre » et de sa contestation de la catégorie « femme », la théorie de la différence sexuelle ne défend pas une essence féminine métaphysique à laquelle les femmes doivent retourner au moyen d'une posture nostalgique. Foster, ainsi que plusieurs de ses contemporaines, saisit difficilement l'antiessentialisme de la pionnière du féminisme de la différence, Irigaray. Lors d'un entretien tenu en 1998 pour le périodique *Diacritics*, Judith Butler reconnaît que de nombreuses critiques de l'essentialisme, qui, en toute légitimité, défendent ardemment l'ouverture et le dynamisme des catégories, reposent leur argumentaire sur une compréhension incomplète de l'« essence<sup>69</sup> ».

Véritable tabou, l'essentialisme tourmente les féministes contemporaines. Une insinuation maladroite d'un possible « Nous Femme » et déferlent aussitôt les condamnations. Pourtant, la vigueur et l'adaptabilité du mouvement féministe proviennent précisément de la tension entre la sédentarité et le nomadisme, entre l'affirmation et le désaveu. Sans évoquer une essence inhérente ou un déterminisme ontologique ou biologique, la militante féministe oscille constamment entre la revendication d'une appartenance à une collectivité ou à une communauté et la distanciation individuelle et critique qu'interpelle la réflexion politique et sociale. Cette circulation ambivalente répond aux visées d'une communauté politique qui se positionne à la fois hors du discours et qui se façonne un espace au sein de celui-ci. Pour illustrer cette posture propre aux théoriciennes de la différence sexuelle et ainsi, pour défendre « l'essentialisme stratégique » d'Irigaray, ce mémoire effectue un bref survol des thèses lacaniennes et de la réfutation avisée de la psychophilosophe. Ce retour met en relief deux stratégies de subversion qui ont inspiré plusieurs théoriciennes, dont Rosi Braidotti et Donna Haraway, soit la mimésis critique et l'usage de la métaphore.

---

<sup>69</sup> Pheng Cheah, Judith Butler, Elizabeth Grosz et Drucilla Cornell, « The Future of Sexual Difference: An Interview with Judith Butler and Drucilla Cornell », *Diacritics*, vol. 28, n° 1, Irigaray and the Political Future of Sexual Difference, Spring 1998, p. 22.

### 2.2.2 Le modèle lacanien du langage

Quoique la critique de Luce Irigaray concerne parallèlement les écrits de Sigmund Freud et de Jacques Lacan, ce mémoire se borne à l'exploration des thèses du philosophe et psychanalyste français. Le structuralisme linguistique qui sous-tend la pensée de Lacan, contrairement au scientisme biologique de son prédécesseur viennois, pose les jalons d'une relecture féministe ancrée dans le langage. Luce Irigaray réinvestit ce modèle et en détourne la logique phallique grâce à la figure du *féminin*. Elle conteste, en outre, l'impossibilité marquant le sujet dès son entrée dans l'ordre symbolique de l'Un en troublant la dialectique négative désignant le modèle lacanien.

Pour clarifier ces derniers propos, ce mémoire repose en grande partie sur l'ouvrage de Bruce Fink. Il décompose et épiluche la pensée de Lacan pour en faire émerger une théorie du sujet. Brillant exercice de vulgarisation et d'illustration, Fink, dans son ouvrage *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, schématise le modèle lacanien au moyen d'un jeu de pile ou face. Selon lui, la chaîne de lettres qu'est le langage se déclenche grâce à un événement « réel » duquel se développe un enchaînement déterminé (la naissance, l'émission des premiers mots, etc.). Cette chaîne s'organise éventuellement autour de règles d'énonciation qui excluent certaines éventualités et en privilégient d'autres : Fink désigne cet ordre de « syntaxe<sup>70</sup> ». Cette construction graduelle de la fonction langagière chez le sujet témoigne d'un resserrement des possibilités et d'une mémoire syntaxique qui s'inscrit à même la chaîne (et se confirment à travers les répétitions). L'inconscient, pour Lacan, se traduit donc par cette chaîne, ou cet assemblage, qui répond à une composition automatique. Cet inconscient n'est pas « subjectivé » et le sens que lui assigne l'individu n'est pas inhérent à cette mémoire syntaxique.

Le sujet ne se loge pas dans l'inconscient, ou du moins émane de lui. Lacan ne se résigne toutefois pas à l'éradiquer de son modèle et se dote d'une théorie du sujet. Ce sujet est

---

<sup>70</sup> Bruce Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton & New York, Princeton University Press, 1995.

« divisé » dès son entrée dans l'ordre symbolique. Fink précise qu'il est doublement divisé : la première scission s'effectue lors du stade du miroir et la deuxième lors de la résolution du complexe d'Œdipe. L'aliénation première provoque l'identification de soi à l'autre<sup>71</sup> et l'intégration de son discours tandis que la séparation précipite l'enfant dans la réalité du désir.

Plus précisément, lors du stade charnier du miroir, étape du développement grâce auquel l'enfant « se reconnaît » dans le miroir par l'entremise des mots et du regard de l'autre (couramment la mère), le « je » en vient à s'identifier au « Moi ». Cette étape signe l'aliénation du sujet qui persistera tout au long de sa vie, aliénation nécessaire à son évolution et à son adaptation en société. Ce signifiant, « je », n'est donc qu'un leurre, comme le note Roudinesco et Plon, car il ignore le « sujet de l'inconscient » qui se profile en filigrane : il surimpose un récit, une cohérence sur ce sujet dynamique, changeant et fragmentaire qu'est le Moi. Ce récit est fréquemment rationalisé, autant chez l'homme que chez la femme, et appartient indirectement à autrui. L'enfant adopte ensuite le « principe de plaisir » grâce à la substitution du désir de la mère, intuitif et envahissant, par le « Nom-du-Père<sup>72</sup> ». Ce nom vient désigner le désir informe auquel l'enfant s'accroche. Fink explique que l'introduction d'un tiers parti au sein de la relation holiste que chérit l'enfant le divise à la mère pour qui l'espace de désir était autrefois sien. La métaphore paternelle vient alors définir et délimiter cet espace et imposer un principe de réalité qui n'était pas autrefois. C'est pourquoi le phallus devient, dans le système lacanien, le « désir en soi » puisqu'il représente ce vers quoi la mère tend; par correspondance et par analogie, il endosse le désir de l'autre en général. L'enfant vit

---

<sup>71</sup> Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, « Autre », *Dictionnaire de la psychanalyse*, Troisième édition, Paris, Fayard, 2006, p. 83-87. Lacan s'entretient de deux *autres* dans sa théorie : l'Autre, qui s'apparente à un lieu symbolique qui détermine le sujet – « la loi, le langage, l'inconscient, ou encore Dieu » - et l'autre, (petit) a. Le *Dictionnaire de la psychanalyse* trace l'évolution de cette terminologie lacanienne. Dans les années 1970, « l'Autre devient L'Autre sexe, c'est-à-dire le lieu à partir duquel s'énonce pour chaque sujet une différence ». Néanmoins, ce signifiant se réfère graduellement à la jouissance féminine impossible à symboliser et qui permet au sujet d'entrer en relation extatique avec l'Autre, Dieu ou l'indéfini. L'altérité du féminin acquiert une profondeur mystique.

<sup>72</sup> Roudinesco et Plon, *op. cit.*, p. 738. Le « Nom-du-Père » exprime, pour Lacan, la fonction du Père dans la construction identitaire de l'enfant : « il nomme, il donne son nom, et par cet acte il incarne la loi. En conséquence, si, comme le souligne Lacan, la société humaine est dominée par le primat du langage, cela veut dire que la fonction paternelle n'est autre que *l'exercice de nomination* [...] » [je souligne].

ainsi sa deuxième scission. Il recherchera l'état d'équilibre et de plénitude dont il bénéficiait avec la mère à travers la « jouissance ». Le sujet s'appliquera dorénavant à devenir lui-même l'objet de désir, à obtenir le désir de l'autre.

Le sujet lacanien n'est donc pas un sujet conscient et individualisé ni un sujet d'énonciation auquel se rapporte un message. Ce sujet d'énonciation indique plutôt pour Lacan le siège de l'égo, lieu d'ancrage des idéaux et du narcissisme, le « je »<sup>73</sup>. Le sujet lacanien ne se confond pas non plus avec l'inconscient, berceau du discours de l'autre intégré dès l'entrée dans le langage. Le sujet, comme l'affirme Fink, « is nothing but this very split » entre le conscient et l'inconscient, entre l'image de soi et la chaîne automatique du langage<sup>74</sup>. Il ne peut être ni l'un ni l'autre : le sujet se situe dans l'être ou dans la pensée. L'unicité du sujet est une impossibilité qui lui est spécifique, comme le souligne Fink à plusieurs reprises : ses désirs ne lui appartiennent pas et sa subjectivité est occasionnée par la métaphore paternelle. Le rôle du psychanalyste pratiquant est de révéler ce soi divisé, ce clivage du Moi<sup>75</sup> au patient par la parole. Il propose d'ailleurs ce sujet barré grâce au mathème « \$ » pour signifier cette fragmentation.

### 2.2.3 Le réel lacanien et la femme

La logique du signifiant suppose un « hors-discours »; la lettre délimite le concevable ou le représentable dans la mesure où il est reconnu par la fonction paternelle. Ce qui est évacué ou ce qui échappe à l'exercice de nomination est qualifié de « réel » par Lacan. Autrement dit, le

---

<sup>73</sup> Fink, *op. cit.*, p. 37.

<sup>74</sup> Fink, *op. cit.*, p. 45.

<sup>75</sup> Roudinesco et Plon, *op.cit.*, p. 183. La notion de « clivage du moi » fut introduite par Freud en 1927. Le terme « se traduit par la coexistence au sein du moi de deux attitudes contradictoires, l'une consistant à dénier la réalité (déli) et l'autre à l'accepter ». Jacques Lacan, pour sa part, employa le terme en 1932, pour signifier une discordance au plan de la structure et non plus seulement quant à certains phénomènes comme le fétichisme ou la psychose. « Dans le cadre de sa théorie du signifiant, il (Lacan) montrait en effet que le sujet humain est divisé deux fois – une première instance séparant le moi imaginaire du sujet de l'inconscient, et une deuxième s'inscrivant à l'intérieur même du sujet de l'inconscient pour représenter sa division originelle ».

« réel » signifie une « réalité désirante inaccessible à toute symbolisation<sup>76</sup> ». Cette réalité psychique découle du lien brisé avec la mère lors de la séparation. Elle est cet excédent, ce surplus que le « non » ou « Nom-du-Père » n'a pas pu circonscrire par le signifiant. C'est ainsi que le réel resurgit, à la manière des désirs refoulés dans l'inconscient chez Freud, dans le langage sous forme d'apories, de « contradictions insolubles » dans le raisonnement.

La femme, que Fink désigne comme une disposition psychologique non reliée au sexe biologique de l'individu, fait naître nombre de ces contractions puisqu'elle flirte avec le réel en raison de son entrée différée dans l'ordre symbolique. Tandis que le jeune garçon se sent frustré par rapport à son objet de désir, en l'occurrence la mère, la jeune fille doit redéfinir sa relation avec le signifiant. Au lieu de s'identifier au phallus et de s'évertuer à conquérir l'autre, la femme revêt cet autre par inversion. Dans le jargon lacanien, la femme devient l'objet (petit) a<sup>77</sup> : elle représente cet excédent qui a échappé au processus de symbolisation imposé par le langage et, par conséquent, elle fournit un rappel de l'unité mère-enfant que l'homme tente de satisfaire. L'objet (petit) a « is thus the real, unspeakable cause of desire, while the phallus is the "name of desire" and thus pronounceable<sup>78</sup> ». Le phallus signifie donc le « manque à avoir », la perte au fondement même du sujet qui lui permet de désirer et de s'engager dans le monde dans cette recherche de « jouissance » avortée dès l'enfance. La différence des sexes se résume donc, dans ce schème psychanalytique, au degré de soumission à la « fonction phallique ». L'homme est complètement conquis par l'ordre symbolique et entretient une certaine fascination pour le réel tandis que la femme n'est que partiellement docile, comme précisé par Fink. Lacan maintient donc l'altérité radicale de la femme dans l'ordre symbolique<sup>79</sup>. Sa soumission au « logos » n'est que partielle puisqu'une majeure fraction de son expérience subjective ne s'exprime pas. Fernandez Desjardins,

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 897.

<sup>77</sup> Roudinesco et Plon, « Objet (petit) a », p. 754. « Terme introduit par Jacques Lacan en 1960 pour désigner l'objet désiré du sujet et qui se dérobe à lui au point d'être non représentable, ou de devenir un « reste » non symbolisable ».

<sup>78</sup> Fink, *op. cit.*, p.102

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 113.

Légaré et Paquette, coauteur.e.s de l'article « Un espace à construire pour le désir... », situent cette source d'expérience inexprimable dans le corps de la femme :

Le corps de la femme et sa jouissance ne passent pas tout dans la parole et révèlent un monde qui ne peut s'inscrire entièrement dans la symbolique. Le manque que le corps de la femme offre à voir donne écho au manque qui constitue le désir, et cet écho ébranle l'ordre symbolique. Elle n'est pas toute dans la jouissance phallique; elle est aussi une jouissance d'un autre ordre, celle du corps lui-même.<sup>80</sup>

En d'autres mots, le complexe de castration chez l'homme et la femme engendre des relations au désir et à l'autre diamétralement opposés. « Each sex seems to play a part related to the very foundation of language: men play the part of the signifier, while women play the part of "l'être de la signification" [...] »<sup>81</sup>, explicite Fink, démontrant de manière tacite les limitations conceptuelles d'une théorie du sujet édifiée sur la logique du signifiant. L'analyste confirme la *nécessité théorique* d'une définition des sexes basée sur une dialectique du désir : l'homme est signifiant et la femme est objet. Cette assignation particularisée condamne la femme à assumer une posture à la fois secondaire, puisqu'elle est cantonnée dans l'entre-deux du symbolique et du réel, et primaire, car la dialectique du désir n'est effective qu'avec l'opposition de deux termes qui se croisent.

Lacan, soucieux d'adapter ces observations et ces théories au vent féministe d'après-guerre ranimé par Simone de Beauvoir, affirme que le phallus, bien que le signifiant central de « l'économie libidinale », ne se confond pas avec le pénis. Dans cette logique, l'homme ou la femme sont susceptibles de porter le phallus, « pur signifiant de la puissance vitale »<sup>82</sup>. Le

---

<sup>80</sup> Anita Fernandez Desjardins, Gilles Légaré et Renée Paquette, « Un espace à construire pour le désir... », *Santé mentale au Québec*, vol. 15, n° 2, 1990, p. 154.

<sup>81</sup> Fink, *op. cit.*, p. 118. Par l'expression « l'être de la signification », Fink souligne une autre distinction fondamentale de la théorie lacanienne : si l'homme a le Phallus, la femme est le Phallus. L'homme détient donc le monopole de la signification, le pouvoir de nomination, tandis que la femme est signification en soi.

<sup>82</sup> Drucilla Cornell, *Transformations: Recollective Imagination and Sexual Difference*, New York & London, Routledge, 1993, p. 137. Théoriquement, le phallus peut être endossé par l'homme ou la femme quoique la métaphore confonde le pénis et le phallus. En effet, lors du complexe de castration, le pénis est identifié à la puissance et à la virilité tandis que la Femme détient le pénis tronqué. Drucilla Cornell souligne ce glissement de la signification: « Although Lacanians maintain the difference between the penis and the phallus (the phallus represents the lack that triggers desire in both sexes), it remains the case in Lacan's analysis that because the penis can visibly represent the lack, the penis can appear to stand in for the would-be neutral phallus ».

rôle de l'analyste lors de la cure sera de déceler la cause du désir chez le sujet : le sujet dit masculin désire la femme en tant qu'elle représente l'objet perdu (objet (petit) a), et le sujet féminin désire la maternité que Lacan désigne d'« objet maternel ». Plus nuancé que son prédécesseur qui contraignait les femmes au « phallicisme » (les femmes désirent le phallus), Lacan marginalise la sexualité féminine en la campant dans un déterminisme suffocant. Si le patriarcat n'est plus justifié biologiquement, il l'est désormais psychiquement puisqu'il s'inscrit à même le langage et la culture (la loi). L'autre qu'est la femme est investie d'un imaginaire phallogénique : elle se mue, au moyen de représentations inconscientes, en un objet de désir. Elle vacille constamment entre l'irreprésentable et l'intelligible, elle déstabilise l'ordre symbolique et simultanément, elle le réaffirme en incarnant cet autre grâce auquel la dynamique du désir se met en branle (condition de la civilisation)<sup>83</sup>.

Au sein de cette « économie phallique dominante<sup>84</sup> », le désir du sujet femme est instrumentalisé et étouffé. Elle ne devient qu'un simple support aux fantasmes de possession du sujet phallogénique; il ne saisit finalement que le contenu de son fantasme et jamais la femme en soi, dans une délusion cyclique qui lui assure une impression de contrôle<sup>85</sup>. Lacan relègue la femme à un objet de connaissance et de possession puisqu'elle tient lieu, en se situant dans le réel, d'allégorie de la vérité comme pendant de la rationalité occidentale. C'est ainsi que la jouissance indicible de la femme s'est vue accolée aux illustres condamnés des siècles des Lumières : face à l'empire de la raison et de la réserve petite-bourgeoise, le plaisir de la femme s'apparente à la bestialité, à l'animalité, au débordement. Danielle Bergeron décèle notamment cette tendance dans les représentations traditionnelles de « l'autre sexe » :

---

<sup>83</sup> Comell, *op. cit.*, p. 92. Comell explique, en s'appuyant sur les écrits de Jacques Derrida, que l'équilibre précaire que maintient le Nom-du-Père dépend de la répression du « féminin » représenté par la mère [m(other)]. Elle note: « Lacan's assertion of the self-presence of the Father is exposed as a mechanism of denial to protect against the "return" of the feminine. The fantasy of self-presence of the male authority figure who pronounces what the Law "is" is exposed as precisely that, fantasy. *The Law rests on the repressed underside of the feminine which, even when held down, continues to disrupt the purported unity of the Law* ». [je souligne].

<sup>84</sup> Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1977, p. 24.

<sup>85</sup> Lacan est d'ailleurs célèbre pour la maxime « Il n'y a pas de rapport sexuel ».

Ces images ont en commun de représenter la femme comme qui n'entre pas dans le discours dominant et dans l'ordre symbolique, ou bien qui le met en cause. Comme si la dimension féminine de l'humain laissait entrevoir l'inhumain, l'animalité, le pulsionnel, le réel, cette partie de nature non acculturée, rejetée du symbolique, qui vient fasciner l'homme par le biais du féminin.<sup>86</sup>

Ces figurations perdurent dans les sociétés occidentales malgré les dénonciations et les reformulations savantes et inspirées de plusieurs théoriciennes. Pis encore, ces représentations normées du corps de la femme sont adoptées, dans plusieurs cas, par les femmes elles-mêmes comme une condition inaliénable de leur féminité. Pour pallier cette dévalorisation, Irigaray entreprend de dénoncer la phallogocentrisme structurel des théories de la personnalité de Freud et de Lacan en écrivant le *féminin*. En introduisant la différence sexuelle, la philosophe belge vient subvertir le monisme lacanien et outiller les sujets femmes pour une redécouverte de leur sexualité.

### 2.3 La révolte féministe de Luce Irigaray : Le *féminin* comme figure subversive

À la lumière de cette brève exposition des fondements théoriques du système lacanien, le lecteur et la lectrice sont à même d'aborder le différentialisme d'Irigaray d'un nouvel œil. Calqué sur la logique logocentrique des doctrines de ses prédécesseurs, la philosophe propose un modèle critique ancré dans la mimésis et dans l'usage excessif de la métaphore.

Avant d'illustrer le potentiel de perturbation du *féminin*, cette figure commande néanmoins une description. Le *féminin* désigne un lieu mouvant et ouvert. Pour la jeune Irigaray, comme nous l'exposent Cornell et Butler, le *féminin* est un terme qui inaugure un « au-delà » ou qui découvre une dimension utopique<sup>87</sup>. Se logeant dans le réel lacanien, le *féminin* appartient au domaine des potentialités, des réalités à symboliser. Peu discernées chez Lacan, ces potentialités sont élevées au statut de mythe chez Irigaray. Jadis insinué par la « négative » ou par omission, le *féminin* se voit récupéré par l'auteure. En effet, si le *féminin* est secondarisé

---

<sup>86</sup> Danielle Bergeron, « Le féminin, un espace autre pour le désir », *Santé mentale au Québec*, vol. 15, n° 1, 1990, p. 148.

<sup>87</sup> Judith Butler et Drucilla Cornell, *loc. cit.*, p. 22.

au sein de la dialectique lacanienne (qui reconduit, à bien des égards, la dialectique du maître et de l'esclave d'Hegel), il s'impose désormais comme une figure d'émancipation radicale.

La nécessité d'affirmer la différence sexuelle grâce au *féminin* découle de l'« indifférence » constitutive de l'économie du Même. Pour contrecarrer l'illusion de cohésion et d'unicité que garantissent les politiques d'exclusion de l'ordre patriarcal, Irigaray ennoblit le *féminin*. La philosophe oppose le récit, le mythe et l'utopie à la prétention scientifique de ces prédécesseurs. De même, s'ils présument décrire l'ensemble des mécanismes psychiques et sociaux qui rythment une société, Irigaray, en se dotant de la projection, de l'extrapolation et de la fiction, en démasque la précarité et la contingence. Le *féminin* s'infiltré donc au moyen de nouvelles images et de nouveaux mots dans le tissu homogène du *masculin*, qualifié d'« androculture » par le théoricien Guy Bouchard<sup>88</sup>. La métaphore des deux lèvres par exemple, froissant le « bon goût » de la communauté psychanalytique, symbolise l'empathie et la capacité de connectivité « naturelle » de la femme. Irigaray recycle ces attributs « essentiels » qui lui ont été relégués, leur octroyant une dimension mystique pour soustraire le sujet femme au joug de l'ordre phallique. Cette démarche, dénoncée et même disqualifiée par nombre de théoriciennes actuelles, démasque la structure mythique et symbolique sur laquelle se fonde le système patriarcal pour exercer un pouvoir discriminatoire concret. Ping Xu conçoit d'ailleurs de cette stratégie, dite « essentialiste », comme d'un détour nécessaire :

[...] to assume the feminine role deliberately is to exercise a resistance from within the phallogocentric discourse, so as to disrupt it by forcing it to admit the consequences of its own logic within which it cannot or does not want to admit according to the same logic.<sup>89</sup>

Irigaray revendique le *féminin* et découvre les rouages d'un système de production de la vérité univoque et autoréférentiel. En confinant sans cesse la femme à l'indicible, le lacanisme musèle le sujet femme, la dépossédant des mots pour décrire son expérience.

---

<sup>88</sup> Guy Bouchard, « La métaphore androcentrique de la culture », *Les métaphores de la culture*, dir. publ. Joseph Melançon, Québec, Presses universitaires Laval (Coll. « Culture française d'Amérique »), 1992, p. 4.

<sup>89</sup> Ping Xu, « Irigaray's Mimicry and the Problem of Essentialism », *Hypathia*, vol. 10, n° 4, Autumn 1995, p. 79.

En ce sens, Irigaray conteste l'impérialisme de l'ordre phallique et le déstabilise. La métaphore du *féminin* soustrait les femmes au pouvoir nominatif qu'exerce le Nom-du-Père, lui-même une métaphore. Elle vient exprimer non plus la loi, mais la différence, l'indicible, le réel. Elle est donc le référent à l'altérité radicale, se posant comme « la limite absolue de l'idéologie phallique<sup>90</sup> ». Son territoire et sa teneur sont inconstants, car elle n'est pas advenue. Elle ne révèle pas, de surcroît, la « nature » de la femme puisque celle-ci est marquée par une impossibilité. Elle découle plutôt d'un système représentatif qu'Irigaray propose de réinvestir. Autrefois confinée au manque, rappelant au sujet dominant sa condition de subordination, la métaphore du *féminin* élargit et complexifie la condition des femmes dans l'ordre symbolique. Cornell souligne l'importance des savoirs et des significations légitimés par la limite : lorsque ces périmètres sont relâchés et diversifiés, les institutions s'effritent et s'affaiblissent en s'ouvrant à l'autre. Le *féminin*, incarnant cette limite, ne s'angoisse aucunement de la vulnérabilité et de l'ouverture qu'implique ce rapport à la différence.

Une distinction importante est à tracer entre le *féminin* comme projection utopique, les femmes en tant que manifestation physique et plurielle, et la femme comme concept universalisant qui procède de l'ensemble des représentations prescrivant une féminité normée. La figure du *féminin* fut méprise, à maintes reprises, pour une description de l'essence de la femme ou de sa féminité inaliénable. Cette interprétation est erronée puisqu'elle confond essence et devenir, description et figuration. Judith Butler souligne la dimension utopique et radicale qui distingue la notion du *féminin* par rapport à la reprise de certaines de ses détractrices pour qui la notion renvoie à une essence contenue dans la femme biologique :

[...] the use of the feminine as a category that does not describe something that already exists but actually inaugurates a certain kind of future within language and within intelligibility, inaugurating a future of intelligibility that is not fully known now.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Bergeron, *loc. cit.*, p. 161.

<sup>91</sup> Butler et cie, *loc. cit.*, p. 21.

Le langage métaphorique d'Irigaray sert d'ancrage à cette projection dans l'au-delà du symbolique, un au-delà qui s'articule avec les mots et les images dominants. Les écarts de ce discours de l'autre sont, par conséquent, pratiquement indéchiffrables. Les invisibles de l'ordre phallique, ces affects marginalisés, se dévoilent momentanément dans la « gestualité du corps des femmes » quand le regard masculin se dissipe, laissant place au *féminin*<sup>92</sup>. Lorsqu'il se manifeste, c'est grâce à une « syntaxe » qu'Irigaray se hasarde à dépeindre dans le passage suivant :

Cela dit, ce que serait une syntaxe du féminin, ce n'est pas simple, ni aisé à dire, parce que dans cette « syntaxe » il n'y aurait plus ni sujet ni objet, le « un » n'y serait plus privilégié, il n'y aurait plus de sens propre, de nom propre, d'attributs « propres »... Cette « syntaxe » mettrait plutôt en jeu le proche, mais un si proche qu'il rendait impossible toute discrimination d'identité, toute constitution d'appartenance, donc toute forme d'appropriation.<sup>93</sup>

Le « proche » d'Irigaray témoigne d'une renonciation absolue de la logique phallique : sans le « propre », sans le nom, la mainmise du signifiant est menacée. Le système de l'Un engage à la classification rationnelle, à la détermination cartésienne du sujet tandis que la posture d'ouverture adoptée par la figure du *féminin* la dispose à s'abandonner dans l'indistinction, l'informe et le multiple. La vision radicale de la penseuse s'entrevoit dans ce passage : le « parler-femme » présage la venue d'un ordre clandestin recoupant l'ordre du Même au sein duquel les affects et les désirs de l'autre deviennent la mesure des rapports à soi et à autrui.

### 2.3.1 La mimésis critique

La réfutation d'Irigaray s'ancre ainsi dans le langage. En faisant « émerger une altérité du *féminin* », elle exacerbe la dualité sexuelle qui soutient le système de l'Un. Qu'elle soit passée sous silence, naturalisée ou normalisée comme simple symptôme du phallus, cette différence étouffée révèle la précarité du Symbolique, posé comme « réalité » supérieure. Le déploiement du *féminin* dans le discours fragilise la métaphore paternelle. Le biais structurel des théories freudiennes et lacaniennes, qualifié de « phallogocentrisme », assied tout

---

<sup>92</sup> Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 132.

<sup>93</sup> Irigaray, *op. cit.*, p. 132.

phénomène psychique sur le phallus et valide son pouvoir en assujettissant les autres du système à la passivité. Comme il a été suggéré, l'emprise du signifiant assure l'exclusion des « réalités » irreprésentables. Qu'advient-il de la sphère que Lacan relègue au réel? Et pourquoi maintenir cette dualité des sexes plutôt que de désirer son abolition, s'enquièreent plusieurs féministes matérialistes et postmodernes?

Tout d'abord, Irigaray conjugue sa critique du phallisme à celle du logocentrisme; la compression « phallogocentrisme » exprime alors cette tendance à examiner et à décrire le monde à travers un référent universel, en l'occurrence le phallus. La métaphore phallique suffit à expliquer la dynamique du désir et la complexité des rapports humains qui en découle; ladite « objectivité » des théoricien.ne.s qui la répètent et la renforcent souligne le fait de sa normalisation. Cette correspondance étroite entre le travail de validation et de répétition des théories et le pouvoir agissant du phallus n'est pas sans rappeler le dispositif de savoir-pouvoir de Michel Foucault. En effet, la théorie psychanalytique est traversée par des savoirs historiques qui polarisent la diversité: la théorie lacanienne repose, entre autres, sur la pensée dialectique d'Hegel et sur certaines propositions judéo-chrétiennes procédant de l'origine et de l'éducation française de son fondateur. Cette polarisation se cristallise dans l'opposition de concepts : concrètement, la fonction paternelle et l'exercice de la loi ne sont possibles que si les corps dociles de la mère et de l'enfant se posent invariablement en tant qu'autre.

Pour détourner cette tradition « phallogocentrique » perpétuée et consacrée par les maîtres penseurs de l'Occident, Irigaray s'engage à exploiter à outrance la logique phallique. Si pour plusieurs féministes la stratégie mimétique ne fait qu'entériner la différence sexuelle, elle s'ancre pourtant dans une perspective de déconstruction. La métaphore du *féminin*, élevée au rang mystique du « sensible transcendantal », révèle les décalages et les omissions du système patriarcal. Le *féminin* revendique les affects inhibés de l'ordre de l'Un, se repositionnant comme autre, mais il investit cet autre d'une « valeur » égale ou supérieure, une valeur étrangère et hétérogène qui ne peut être reconnue par le phallus au risque qu'il s'affaiblisse ou se dissolve.

La mimésis pour Irigaray est avant tout une disposition assignée par défaut au *féminin*. L'aliénation et la séparation du sujet femme dès son entrée dans le langage la marquent phallogiquement en tant que « miroir » du sujet universel. Comme il a été démontré, le *féminin* brille par son absence, sa négation ou sa condition de « non-avoir » dans l'ordre symbolique. De manière à traverser ce miroir, « il s'agit d'assumer, délibérément, ce rôle<sup>94</sup> ». Revêtir le *féminin* dévoile « la sexualité du discours lui-même<sup>95</sup> » puisque le reflet qu'il fournit à l'universel est « concave » et déformé. Xu défend la mimésis de la philosophe belge dans des termes similaires :

With the act of mimicking, Irigaray was able not only to lay bare the essentialist and "sexed" nature of phallogocentric tradition but also at the same time to prevent herself from being re-absorbed into the phallogocentric order.<sup>96</sup>

Par rapport à cette récupération du système, Irigaray souligne la distanciation critique que sollicite le *féminin*, « [H]étérogène à toute cette économie de la représentation, mais qui, d'être restée ainsi en "dehors", peut justement l'interpréter<sup>97</sup> ». Un double mouvement de désaveu et d'identification est donc à l'œuvre dans le *féminin* : il vise à la fois à déconstruire l'identité normée et opprimée des sujets femmes et à reconstruire, cette fois positivement, un langage du *féminin*. C'est ainsi qu'à l'« économie scopique » qui pose les femmes en marchandise, en objet érotisé et passif, elle postule l'« auto-érotisme » et l'expérience multisensorielle. Tout comme le Même, elle affirme l'autosuffisance du *féminin* ne s'appuyant pas sur l'homogénéité et l'unidirectionnalité (évoquée entre autres par le regard), mais sur le fait que le sujet femme est la différence et n'est donc pas menacé par le multiple. Cette exploration est arrimée à la sexualité féminine puisque la dynamique du désir circonscrit la condition des sujets dans l'ordre symbolique (détenteur ou non du phallus) et détermine l'univers des possibles qui se présente à lui.

---

<sup>94</sup> Irigaray, *op. cit.*, p. 73.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>96</sup> Ping Xu, *loc. cit.*, p. 77.

<sup>97</sup> Irigaray, *op. cit.*, p. 148.

Le choix d'aborder la militance féministe à travers la mimésis s'adresse en particulier au féminisme libéral. La philosophe dénonce la volonté de récuser la condition « mimétique » puisque cela signifierait la revendication de l'universel. Se rallier au Même plutôt que d'introduire la différence ne contribue qu'à perpétuer les structures de pouvoir. Irigaray plaide ainsi pour une re(cherche) de la spécificité féminine :

Jouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation dans le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre – en tant que du côté du « sensible », de la « matière »...— à des « idées », notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage. C'est aussi « dévoiler » le fait que, si les femmes miment bien, c'est qu'elles ne se résorbent par simplement dans cette fonction. *Elles restent aussi ailleurs* : autre insistance de « matière », mais aussi de « jouissance ».<sup>98</sup>

L'essentialisme stratégique d'Irigaray renverse la phallogomorphisme des théories lacaniennes : sa tentative de description du *féminin* ne prend d'ailleurs son sens qu'à l'intérieur d'une économie phallique. Le *féminin*, comme il a été mentionné maintes fois, souligne la caducité de l'ordre spéculaire masculin ne pouvant contenir les débordements et les écarts qui s'immiscent dans le langage. Diana J. Fuss chaperonne cette démarche mimétique au ton essentialiste octroyant aux sujets femmes un territoire imprenable, hors de la portée de la loi :

To claim that 'we are women from the start' has this advantage- a political advantage perhaps pre-eminently- that a woman will never be a woman solely in masculine terms, never be wholly and permanently annihilated in a masculine order.<sup>99</sup>

Si Fuss pose ensuite certaines réserves quant à la tendance à uniformiser l'expérience des femmes, la métaphore ne vise pas à les doter d'une identité collective homogène, mais à les pourvoir d'un espace autre pour s'exprimer. Cet espace se déploie dans la brèche qu'instaure la répétition dissonante ou exagérée. Dans le même ordre d'idée, Braidotti perçoit la mimésis

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 74. [l'auteure souligne]

<sup>99</sup> Diana J. Fuss, « "Essentially Speaking": Luce Irigaray's Language of Essence », *Hypathia*, vol. 3, n° 3, Winter 1989, p. 67.

comme d'une stratégie élémentaire de sa militance féministe. Elle confie qu'elle craint la mimésis « as a mere repetition without difference and, following the insight of Luce Irigaray, I both long and fight for of a strategic sense of mimésis as the making of a difference through conscious repetition<sup>100</sup> ». À la figure conservatrice de la « dutiful daughter », elle postule l'infidélité et le détournement grâce au « nomade » ou dans ce cas-ci, le *féminin*.

### 2.3.2 Le pouvoir de la métaphore

La métaphore est donc la pierre angulaire de la méthode mimétique de Luce Irigaray. En érigeant une métaphore qui symbolise et convoque l'utopie, la psychophilosophe compte élargir, et par le fait même, saper les fondations de l'ordre phallique. La métaphore est une figure d'expression rhétorique qui prête le sujet au bricolage subjectif d'images, d'affects et de concepts en des significations renouvelées. Elle fait dialoguer l'expérience corporelle et l'univers symbolique, pour emprunter les mots de Laurence J. Kirmayer<sup>101</sup>. Selon le psychiatre, les métaphores organisent les expériences subjectives et, si elles sont abordées d'un certain angle, elles sont susceptibles de les altérer<sup>102</sup>. La théorie de la métaphore défendue par l'auteur postule qu'au-delà du seul raisonnement analogique qui la sous-tend, la métaphore est un complexe affectif, sensoriel et conceptuel qui dévoile une vision particulière du monde. Kirmayer affirme, de surcroît, que la métaphore « n'est pas simplement la représentation de ce qui est déjà, mais plutôt de ce qui est concevable<sup>103</sup> », soulignant l'apport incontestable de l'imaginaire dans ce processus créatif et évocateur. Pour illustrer la manière dont la métaphore harmonise l'apport empirique du corps et la construction inventive, le psychiatre affirme :

---

<sup>100</sup> Rosi Braidotti, « Embodiment, Sexual Difference and the Nomadic Subject », *Hypathia*, vol. 8, n° 1, Hiver 1993, p. 2.

<sup>101</sup> Laurence J. Kirmayer, « La folie de métaphore », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1993, p. 43.

<sup>102</sup> Selon Kirmayer, elles détiennent une force thérapeutique pour le malade qui doit réinvestir sa conception de la maladie et de son expérience de celle-ci.

<sup>103</sup> Kirmayer, *loc. cit.*, p. 44.

Les métaphores utilisent la manière brute de l'expérience pour bâtir un abri dans ce monde. En même temps, la métaphore sert d'outil à l'imagination afin de négocier une réalité plus vaste et partagée, du moins potentiellement. D'un côté du cycle entre imaginaire et réalité, nous avons la construction par bribes de la métaphore, fondée sur des expériences de monde, de l'autre, *l'appel à l'existence d'un monde imaginaire où la métaphore fait sens*.<sup>104</sup>

La métaphore constitue donc pour le sujet à la fois un outil de négociation avec le monde et une fenêtre vers l'utopie, le concevable. Pour « bâtir un abri dans ce monde » de métaphores omniprésentes et fréquemment accablantes pour le malade ou le marginalisé, « il nous faudra recourir à une forme d'art qui révèle elle aussi d'un certain transport : l'utopie<sup>105</sup> », affirme Guy Bouchard. En effet, certaines métaphores sont centrales à la société occidentale et ce, jusqu'à acquérir un statut naturel. Bouchard s'entretient entre autres de la métaphorisation de la culture. Pour le philosophe, l'art, le mythe, la science et la religion sont des métaphores androcentriques, c'est-à-dire qu'elles promeuvent et consolident le monopole d'un sexe sur toutes les activités humaines. La culture humaine est subordonnée au sexe masculin, à ses valeurs et à ses savoirs. L'indifférence du système qu'Irigaray contrarie grâce au *féminin* atteste de la portée métaphorique du phallus qui soumet tous les sujets, indifféremment de leur expérience corporelle et sociale, à l'universel. Bouchard puise ainsi dans les textes féministes la révolte et la critique de cette androculture qui relègue la femme à un statut de sous-humaine, notant au passage que ce détour est inévitable dû à l'inconscience relative de la « classe englobante<sup>106</sup> ». Le philosophe dénombre les multiples transferts que génère la métaphore androcentrique : la culture occidentale se mue en civilisation masculine, en savoir scientifique, en histoire et en textes canoniques, en participation citoyenne basée sur le courage et la virilité tandis qu'à l'ombre de cette institution des Lumières se profile la femme-esclave et sa liaison mystique avec la nature. Ces déplacements de sens, par analogie et par correspondance dans le discours, assurent la pérennité de l'androculture et préservent les sujets exclus de cette chaîne associative hors de l'ordre symbolique. Le phallus détient ainsi le monopole de la signification et donc de l'engagement actif dans le monde. Lorsque

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 51. [je souligne]

<sup>105</sup> Bouchard, *loc. cit.*, p. 4.

<sup>106</sup> Bouchard, *loc. cit.*, p. 9.

Bouchard déplore l'occultation systémique de la contribution des femmes à la culture ou encore l'oblitération anxieuse et pressée des œuvres dissonantes de certaines artistes ou écrivaines, il expose les différents mécanismes d'exclusion de la différence que cette métaphore légitime.

La durabilité de cette métaphore tient également du fait qu'elle repose sur une conception hégémonique de la sexualité et de la dynamique du désir. En effet, le sujet femme est assigné à une posture passive et réceptive dans l'acte sexuel et par extension, dans son engagement potentiel dans la société, d'où son retranchement obligé à la sphère privée et domestique. Elizabeth Grosz, disciple contemporaine d'Irigaray, met en évidence cette causalité directe entre la dépossession du désir du corps des femmes et leur absence de la sphère socioculturelle et politique. Cette conception du corps sexué, propre aux féministes de la différence, signifie que la volonté n'est qu'un épiphénomène des affects qui l'entraînent et le provoquent. Il ne suffit pas de vouloir, mais de se réapproprier, au moyen de la métaphore par exemple, le corps et ses désirs au sein même de l'univers symbolique. Il s'ensuit que le pouvoir d'action s'éveille et grandit grâce à une reconnaissance de la spécificité du désir comme force et mouvement de projection<sup>107</sup>.

Le *féminin* d'Irigaray et la métaphore connexe des « deux lèvres » s'inscrivent dans une tentative de dépassement de l'ordre phallique. Pour reconquérir un imaginaire sexuel châtré, la philosophe conçoit une sexualité souveraine et libérée grâce à l'auto-érotisme:

La femme, elle, se touche d'elle-même et en elle-même sans la nécessité d'une médiation, et avant tout départage possible entre activité et passivité. La femme « se touche » tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux - mais non divisibles en un(e)s - qui s'affectent.<sup>108</sup>

Irigaray aménage, de cette façon, une nouvelle économie du désir fondée sur la multiplicité et sur l'horizontalité comme modalité du rapport à l'autre. L'instrumentalisation du désir de la

---

<sup>107</sup> Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

<sup>108</sup> Irigaray, *op. cit.*, p. 24.

femme n'a pas lieu au sein de cette économie réfractaire qui rejette « l'effraction violente » du pénis. Le recours à la morphologie dans l'argumentaire figuré d'Irigaray s'inscrit d'abord dans sa méthode mimétique : en effet, au sein même du lacanisme, une confusion entre le phallus et le pénis s'effectue provisoirement. Les « deux lèvres » s'imposent aussi comme point d'ancrage de l'écriture poétique de l'auteure et comme point de capiton d'une chaîne inusitée d'associations ouvrant « the space in which the productive power of the metaphors of the feminine can operate to enhance and expand our "reality"<sup>109</sup> ». En d'autres mots, Irigaray exploite le pouvoir performatif du langage pour affranchir les sujets femmes de leur condition subordonnée et secondaire au Même en les dotant d'un espace virtuel pour penser leur sexualité.

Enfin, la reconquête de son désir propre ne pourrait assurer exclusivement son émancipation. Irigaray termine l'essai *Ce sexe qui n'en est pas un* avec les mots suivants :

Mais pour que la femme advienne là où elle jouit comme femme, un long détour par l'analyse des divers systèmes d'oppression qui s'exercent sur elle est certes nécessaire. Et prétendre recourir à la seule solution du plaisir risque de lui faire manquer ce que *sa* jouissance exige comme retraversée d'une pratique sociale.<sup>110</sup>

Elle laisse toutefois en suspens ce que ces retraversées exigeraient comme action concrète et concertée. La psychophilosophe reconnaît la complémentarité des diverses luttes féministes, mais soutient que le socle de cette solidarité consiste en l'expérience commune de l'oppression et du corps sexué<sup>111</sup>. En ce sens, le « séparatisme » ou les rencontres non mixtes sont des options tactiques légitimes à l'obtention d'une voi(e)x dans l'ordre symbolique<sup>112</sup>. Le *fémnin* se présente ainsi comme une esquisse n'aspirant pas au statut normatif ou

---

<sup>109</sup> Cornell, *op. cit.*, p. 88.

<sup>110</sup> Irigaray, *op. cit.*, p. 30.

<sup>111</sup> Irigaray, *op. cit.*, p. 31. L'expérience partagée de l'oppression vient pallier, entre autres, au problème que pose la notion de « classe des femmes » énoncée par les féministes marxistes. Irigaray l'affirme : « Mais les femmes ne forment pas à strictement parler une classe, et leur dispersion dans plusieurs rend leur combat politique complexe, leurs revendications parfois contradictoires ».

<sup>112</sup> Fuss, *loc. cit.*, p. 74.

descriptif du Phallus. En ce sens, le *féminin* n'est pas un concept omnipotent et s'accorde des bricolages et des appropriations qu'en fait le sujet. Kirmayer précise, à cet égard, que « les métaphores peuvent être une boutade, un essai plutôt qu'une proposition, une promulgation qui crée du sens pour la première fois; une grande part de cette signification est *potentielle* et ne peut être découverte *que si la métaphore est reprise et utilisée*<sup>113</sup> ». Aux auteures contemporaines de la théorie différentialiste d'élargir les horizons et les complexités de cet horizon qu'Irigaray a permis d'entrevoir.

#### 2.4 Rosi Braidotti et le nomadisme identitaire

Braidotti est l'une des auteures phares de la théorie de la différence sexuelle actuelle. Philosophe et féministe, elle conjugue les enseignements de Luce Irigaray à ceux de Gilles Deleuze et de Félix Guattari sur la question de la différence. Sa réappropriation du féminisme de la différence intègre à la fois la méthode mimétique de sa prédécesseure belge et la notion du devenir élaborée dans l'ouvrage *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux*.

Afin de situer la démarche de Braidotti dans le paysage théorique contemporain, il est crucial d'articuler le rapport intime qu'entretient le désir vis-à-vis la capacité du sujet à agir sur le monde. La dynamique du désir délimite et circonscrit la relation du sujet à l'altérité. Braidotti favorise une théorisation de la sexualité, matrice élémentaire à la genèse et à la sédimentation de la subjectivité humaine. Antagonique aux philosophies kantienne et cartésienne qui ancrent leur conception du sujet dans la responsabilité individuelle et l'exercice de la raison, le féminisme de Braidotti s'inspire davantage de l'héritage de la pensée psychanalytique et phénoménologique. Le corps sexué s'estompe dans le monde, en continuité avec lui, de sorte que l'exercice de la raison est partiellement invalidé. La distance que nécessite l'observation et l'analyse ne sont possibles que si le sujet prend conscience de l'emprise du monde sur lui et de sa position spécifique et unique en son sein. Pour se désengager des idéaux et des pratiques normatives gravés à même la chair du sujet, Braidotti suggère une micropolitique du désir. Elle désigne le désir comme suit :

---

<sup>113</sup> Kirmayer, *loc. cit.*, p. 52. [je souligne]

The feminism of sexual difference should be read as emphasizing the political importance of desire as opposed to the will, and of its role in the constitution of the subject. Not just libidinal desire, but rather ontological desire, the desire to be, the tendency of the subject to be, the predisposition of the subject towards being.<sup>114</sup>

Le désir est donc une force gravitationnelle, une prédisposition de l'être qui est centrale à sa poursuite de connaissance et de reconnaissance. Il n'est pas exclusivement sexuel ou érotique, mais ontologique. Braidotti s'inspire d'ailleurs de la notion de corps « intensif » des auteurs Deleuze et Guattari : ce corps ne possède ni essence ni statut biologique fixe. Il est un lieu où circulent des forces et des intensités qui orientent le sujet. Ainsi, lorsque la psychanalyse emmure le sujet dans une téléologie individuelle ou lorsque la tradition philosophique occidentale prétend « dompter » la part irrationnelle de l'humain, la vivacité inhérente au corps est figée par le déterminisme de leur mode d'analyse.

L'exercice et l'affirmation du désir sont, en ce sens, politiques. Sa redécouverte entraîne une métamorphose viscérale et perceptive chez le sujet, soulevant de nouveaux affects et mettant en branle un imaginaire inédit, ou du moins endormi ou « kidnappé ». Cette incursion audacieuse soustrait momentanément le sujet à l'emprise psychique et charnelle du phallus. L'inconscient, loin de paralyser le sujet, devient un terrain contesté que Braidotti se propose de réclamer, succédant à sa prédécesseure belge : « Taking the unconscious into account is crucial for the whole practice of feminist subjectivity precisely because they allow for forms of disengagement and disidentification from the socio-symbolic institution of femininity<sup>115</sup> ». La philosophe propose, en bref, de rompre l'hégémonie du symbolisme phallique, responsable de l'effacement de la matérialité spécifique du corps féminin.

Le sujet doit d'abord prendre conscience de sa position différée dans le système de manière à s'engager dans « le parler-femme » ou dans l'exercice expérimental du devenir. La politique de repérage ou de positionnement énoncée par la philosophe favorise l'éveil politique et la responsabilisation du sujet. Enchevêtré dans un réseau complexe de relations de pouvoir, le

---

<sup>114</sup> Braidotti, *Metamorphoses*, op. cit., p. 22.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

sujet ne désigne ni ne choisit sa « position ». Elle est déterminée collectivement et se révèle conséquemment en réponse à une confrontation avec les autres sous forme de rencontre, conflictuelle ou harmonieuse. Empruntant l'expression de Sandoval, cette confrontation engendre une conscience différentielle :

The « politics of locations » consequently refers to as process of consciousness raising that requires a political awakening and hence the intervention of others. “Politics of locations” are cartographies of power which rest on a form of self-criticism, a critical, genealogical self-narrative; they are relational and outside-directed.<sup>116</sup>

La mimésis critique peut survenir lorsque les relations de pouvoir qui traversent le sujet lui sont révélées et qu'un processus autocritique par rapport à cette situation est entamé. Le sujet peut ainsi entreprendre un processus de revalorisation du soi : en affirmant sa spécificité en tant que femme notamment, le sujet femme amorce un acte subversif appelant à la création d'un sujet féministe virtuel<sup>117</sup>. La répétition ludique ou décalée de l'universel ouvre, qui plus est, la voie à un mode d'immanence enraciné dans l'expérience partagée des sujets qui s'y engagent. Cette expérience du *féminin*, Irigaray la caractérise par l'interconnexion et l'empathie. Braidotti s'abstient toutefois de définir cette immanence — les affects se découvrant dans le remaniement et l'exploration du soi —, mais en extrait la notion du « sensible », un universel concret<sup>118</sup>. D'après l'auteure, cette réécriture permet au sujet de s'ouvrir à l'altérité et de se reconnaître en l'autre en ce qu'il partage une expérience similaire de l'oppression et de la transformation.

#### 2.4.1 Le sensible

Le sensible, substrat négligé par le signifiant, est constitué d'un ensemble indéfini d'affects, de sensations et d'impressions donnant lieu à des représentations minoritaires du monde. Le sensible découle directement de l'expérience subjective et incorporée du sujet, une

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 59.

expérience perceptuelle défendue comme étant à la racine du rapport complexe du sujet avec l'environnement extérieur. Contrairement aux philosophies du soupçon ou de la raison, les philosophies respectives de Braidotti, d'Irigaray et de Deleuze et Guattari s'appuient sur la portée de cette matrice parasubjective et universelle (en ce sens qu'elle est accessible et omniprésente) reléguée à l'autre. En effet, tandis que les philosophies dominantes de l'Occident invalident le sensible puisqu'il entrave la quête objective de vérité, ces philosophes de la différence arguent pour la production de savoir interrogeant la pertinence même de cette quête et de la hiérarchisation qui en découle. Braidotti découvre ce dénominateur commun entre la pensée rhizomatique et la révolte féministe : l'affectivité, ou la capacité à s'associer ou à se connecter à l'autre, est reconnue comme une force essentielle à l'élaboration de la subjectivité. Cette force affective est le fondement de la théorie du devenir et du féminisme de la différence sexuelle, appelant toutes deux à un retour à cette expérience sensible prédiscursive.

Ainsi, malgré les différends élémentaires qui reconduisent la relation entre le féminisme et la philosophie deleuzienne<sup>119</sup>, Braidotti adopte quelques concepts de la théorie du devenir. La notion du devenir est l'actualisation momentanée, et d'une durée indéfinie, d'une rencontre entre deux sujets, entités ou forces capables de s'affecter mutuellement de manière créative et positive. Le devenir se révèle dans la symbiose avec l'autre, une connexion « réelle » ou corporelle; la réalité du devenir ne se manifeste que dans le mouvement qu'il décrit avec la force avoisinante ou « proche », question d'évoquer les « deux lèvres ». Le désir devient la condition de possibilité de cette mise en relation à l'autre. « Desire is for me a material and socially enacted arrangement of conditions that allow for the actualization (that is, the immanent realization) of the affirmative mode of becoming<sup>120</sup> », déclare Braidotti pour qui la

---

<sup>119</sup> Braidotti, *Metamorphoses, op. cit.*, p. 81-82. Braidotti décèle les points de friction entre le féminisme et la théorie de Deleuze et Guattari; le concept du « devenir-femme » est particulièrement problématique puisque les auteurs assignent une seule trajectoire aux devenirs des hommes et des femmes. Bien que le « devenir-femme » soit une posture plus qu'un acte de mimésis, il semble que les femmes soient assignées à demeurer dans une position transitoire face à la position dominante.

<sup>120</sup> Braidotti, *Metamorphoses, op. cit.*, p. 99.

notion d'« affect » constitue la substance adhésive du devenir<sup>121</sup>. Plus précisément, et d'après le lexique deleuzien, le sujet se disperse jusqu'à disparaître en tant que sujet. Il devient une ligne connectée, de par ses qualités intrinsèques, à d'autres devenirs-moléculaires qui partagent un plan de consistance caractérisé par une intensité affective particulière. Le corps se pose en tant qu'entité constituée de forces et traversée provisoirement par des intensités. De manière à mieux saisir la teneur de ce corps intensif et du devenir-moléculaire, Deleuze et Guattari clarifient ce qu'est le plan d'immanence et de quelle façon le sujet y participe :

Il y a donc des infinis plus ou moins grands, non pas d'après le nombre, mais d'après la composition du rapport où entrent leurs parties. Si bien que chaque individu est une multiplicité infinie, et la Nature entière une multiplicité de multiplicités parfaitement individuée. Le plan de consistance de la Nature est comme une immense Machine abstraite, pourtant réelle et individuelle, dont les pièces sont les agencements ou les individus divers qui groupent chacun une infinité de particules sous une infinité de rapports plus ou moins composés.<sup>122</sup>

Le devenir permet à l'individu d'entrer en contact, selon des rapports de « mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur », avec cette multiplicité. Le mode d'accouplement des particules est le voisinage ou la connivence.

Cette révision philosophique du modèle platonicien vise à renverser l'ordre de l'Un, ses dualismes figés et sa logique dialectique ancrée dans la négation – manque, fantasma, exclusion et nostalgie. Le devenir, qu'il soit animal, végétal ou imperceptible, déstabilise la notion traditionnelle du sujet et entraîne l'individu dans l'indiscernable et le multiple. Dé-subjectivé, dé-spécifié, le sujet se dissout pour laisser place à l'indistinct, au tout. En effet, si le « sensible transcendantal » d'Irigaray sous-tend une certaine forme d'universalité, le devenir « fait monde » et s'ouvre ainsi à l'autre, à la minorité et ses possibles proliférant à l'ombre du sujet molaire :

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 104. « Just a reminder: affects are the body's capacity to enter relations-to be affected. Relations therefore are the virtual links that a body can form with other bodies, a portion of spatio-temporally framed affects: it is a multiple phenomenon ».

<sup>122</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit (Coll. « Critique »), 1980, p. 311.

Il n'y a de sujet du devenir que comme variable déterritorisée de la majorité, et il n'y a de médium du devenir que comme variable déterritorisante d'une minorité. [...] Devenir-minoritaire est une affaire politique, et fait appel à tout un travail de puissance, à une micropolitique active. C'est le contraire de la macro-politique, et même de l'Histoire, où il s'agit plutôt de savoir comment l'on va conquérir une majorité.<sup>123</sup>

Le devenir infirme la fiction dominante en se positionnant dans la périphérie, en suscitant l'ébauche d'autres devenirs et le foisonnement de la différence. Dans l'optique de cette philosophie rhizomatique, Braidotti revendique la figure du nomade comme devenir propice à la déterritorialisation du sujet femme et à la reconquête de son corps en tant que potentialité et force orientée vers l'extérieur. Son projet féministe maintient la nécessité de réinvestir la matérialité du corps relativement à la posture dominante de l'universel qui l'abandonne dans l'incomplétude, l'oubli et la privation. Elle entreprend, tout au long de son ouvrage, une réconciliation des positions d'Irigaray et de Deleuze et Guattari : tous trois, selon Braidotti, réinvestissent le corps incarné pour l'affranchir de l'immobilisme vertical, que ce soit grâce au *féminin* (essentialisme stratégique) ou au devenir-minoritaire (antiessentialisme radical), pour le faire entrer dans le sensible, ce mode « transpersonnel » et collectif interpellant le sujet à se livrer à l'autre.

La métamorphose devient le procédé par lequel le sujet s'engage dans une micropolitique du devenir; de transformations minimales en répétitions obstinées, la mainmise spéculaire du phallus et de son système arborescent est menacée. C'est en revisitant sa mémoire prédiscursive, ces désirs inhibés d'avant l'entrée dans le langage, que le nomade se réécrit constamment en renouant avec sa capacité de connectivité. Braidotti soumet néanmoins l'expérimentation que l'acte du devenir sous-tend à une éthique de viabilité : « how much a body can take pleasure or enhancement of its potentials, as in pain or impoverishment of its potentia (or conatus)<sup>124</sup> ». Quoique la métamorphose du soi implique un effort d'exploration et de dépassement de ses limites, il demeure crucial, nous rappelle l'auteure, qu'il augmente le pouvoir d'action du sujet, et non le contraire. La dissolution du mythe de la subjectivité

---

<sup>123</sup> Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 357.

<sup>124</sup> Braidotti, *Metamorphoses*, *op. cit.*, p. 134.

qu'entraîne la « porosité dynamique du désir » accroît le potentiel de connectivité et d'émancipation de l'individu. Le nomadisme identitaire offre un modèle de reconstruction duquel doivent naître des intensités positives, parfois euphoriques : il s'ancre dans un processus plus large d'écoute de soi et de respect de ses limites. En réponse aux charges de nihilisme portées à l'endroit du devenir, théorie qui semble prôner une prolifération perpétuelle et indéfinie des différences basée sur le modèle capitaliste, l'auteure rappelle que le devenir est un soulèvement momentané. En effet, l'engagement du corps intensif dans le devenir n'est que temporaire : « It is a form of intransitive becoming; it is multiple, relational, dynamic. You can never be a nomad, you can only go on trying to become nomad<sup>125</sup> ». Le potentiel subversif du devenir-nomade réside précisément dans ce mouvement provisoire, parfois violent, tantôt presque indiscernable. S'il se cristallise ou se reconforte, désormais sédentaire, le devenir se dissipe au profit de l'être, de l'arborescent ou du vertical. C'est pourquoi le devenir est nécessairement « minoritaire » : il puise sa capacité empathique de l'expérience subjective des sujets occultés du régime patriarcal. En détournant l'économie libidinale dominante, avec sa hantise de la castration, sa délimitation rigoureuse des plaisirs selon le sexe et le genre et sa traduction perverse des pulsions en fantasmes, le sujet se détache du dualisme classique assiégeant sa conscience. Ces « débordements », occasionnés lorsque le sujet s'adonne à des expériences sensibles limites, favorisent la mutation graduée du soi. Une micropolitique du désir s'actualise dès lors que le sujet, à force de répétitions, s'émancipe des relations de pouvoir qui le définissent traditionnellement. Une métamorphose incarnée par la figure du nomade par exemple prend ainsi place dans les tissus sensible et symbolique assiégeant le sujet.

#### **2.4.2 La métamorphose**

Le nomadisme identitaire de Rosi Braidotti s'inspire donc à la fois de la révolte d'Irigaray et de la nomadologie de Deleuze et Guattari. Dans cette optique, sa démarche féministe s'appuie sur l'ultime conviction que la vision occidentale du monde est ancrée dans des systèmes de représentation spécifiques privilégiant une « élite » et ses savoirs. Le patriarcat

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 86.

se décline en mots et en images dans l'histoire et dans l'imaginaire social. Il intercède entre le sujet et le monde extérieur à la manière d'un médiateur. Le bref tableau de la théorie lacanienne, brossé plus avant, témoigne du rôle primordial du signifiant et des associations mentales qu'il occasionne. La relation à l'autre est arbitrée par le phallus (dans l'être ou dans l'avoir), si bien qu'il est impensable, selon Lacan, d'entretenir une vraie liaison avec autrui. Cet ordre est malgré tout précaire. Le pouvoir subversif de la marge, maintes fois souligné dans ce mémoire, s'avère donc indispensable pour contourner cette impossibilité relationnelle. La refonte progressive et patiente du tissu social et symbolique s'organise dans ces lieux périphériques où prolifère la différence. L'entrée dans l'arène publique de figures marginales promet, et c'est cette proposition théorique qui sous-tend la micropolitique du désir, un désengagement de l'ordre phallique pour le sujet et un élargissement de l'imaginaire social circonscrit par la norme.

Braidotti, dans un souci moult fois explicité de concevoir des représentations plus à même d'exprimer la condition « postmoderne », supplée ainsi à son projet féministe valorisant la différence la notion de « techno-corps ». Le corps multiple et diffus de la figure du *féminin* devient corps hybridé. Le techno-corps bouleverse radicalement les données biologiques, morphologiques et perceptuelles du sujet. Au moyen de la prothèse ou de la chirurgie par exemple, il donne à son désir une ligne directrice et lui révèle un horizon inusité de possibilités qui ne renverse pas simplement la dialectique de la raison, tel qu'illustré antérieurement. Le sujet hybride ne se contente pas d'opposer l'ordre dominant, il s'en dégage momentanément, et ce, grâce à l'expérimentation.

La figure de prédilection de l'auteure, le nomade, incarne à bien des égards la philosophie du devenir et la réfutation conceptuelle articulée par Deleuze. Comme il a été évoqué brièvement, le nomade vagabonde sans dessein ou finalité distincte tandis que ses pas sont guidés par le désir au gré des rencontres et des besoins. Le nomade « zigzague », pour emprunter l'expression de Braidotti, sur des trajets incertains. Il est « self-propelling and hetero-defined, or outward-bound » et de ce fait, refuse toute implantation sociale, culturelle ou symbolique. Deleuze fait valoir à plusieurs reprises son autonomie face à l'immobilité sédentaire : la déterritorialisation « constitue son rapport à la terre, si bien qu'il se

reterritorialise sur la déterritorialisation même<sup>126</sup> ». Il incarne le mouvement, le flux, la ligne. Dans les mots du philosophe, le nomade est une « machine désirante », un alliage singulier et variable de forces, une ligne de fuite sans origines jouissant d'un entre-deux perpétuel. L'« intermezzo », comme se plaît à le nommer Deleuze, représente ce lieu d'indétermination et d'intensité qu'occupe le devenir<sup>127</sup>.

Le nomade possède un techno-corps et sa filiation au posthumain est incontestable, signale Braidotti. En effet, le modèle cybernétique s'appuie sur l'échange fluide d'informations avec le monde extérieur (la boucle rétroactive). L'organisme cybernétique, tel qu'indiqué précédemment, consiste en une surface indistincte sur laquelle circulent des données de toutes sortes sur l'environnement. Son mode d'accouplement avec autrui repose sur la logique indifférenciée, opportuniste et transparente de la machine. Le caractère machinal de la nomadologie de Deleuze et Guattari souligne d'ailleurs ce procédé dynamique selon lequel la subjectivité corporelle se développe au moyen d'une circulation et d'un partage continu de forces et d'intensités avec les objets et les êtres vivants environnants. Agencements, rouages, connexions, un lexique évoquant pour les philosophes la machine de guerre<sup>128</sup>. Ces corps-machines augmentent leur pouvoir d'action, un pouvoir créatif, imprévisible et potentiellement violent, selon la profusion et l'intensité des flots qui les traversent<sup>129</sup>. Pour le sujet, cela se traduit par des intensités affectives variables.

---

<sup>126</sup> Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 473.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 359. « Une ligne de devenir ne se définit ni pas des points qu'elle relie ni par des points qui la composent : au contraire, elle passe *entre* les points, elle ne pousse que par le milieu, et file dans une direction perpendiculaire aux points qu'on a d'abord distingués, transversale au rapport localisable entre points, contigus ou distants ».

<sup>128</sup> Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 436. La machine de guerre s'oppose diamétralement à l'appareil d'État. Tandis que l'appareil d'État s'appuie sur une structure codifiée avec des rapports définis et binaires entre ses différentes composantes, la machine de guerre est composée d'éléments non subjectivés sans « propriétés intrinsèques » et s'agence selon les situations et les liaisons extrinsèques.

<sup>129</sup> Deleuze et Braidotti s'appuient tous deux sur la contribution de Spinoza aux philosophies du désir ou de l'affect. Le « conatus » s'oppose donc à la définition commune du pouvoir en ce qu'il ne signifie pas une force extérieure potentiellement oppressive mais une force présente dans toutes les choses et les êtres qui les poussent à exister. Sa vision animiste signifie également que cette force est potentiellement extensible. Les émotions positives tendent ainsi à augmenter la puissance d'exister du sujet, évoquant la volonté de puissance de Nietzsche.

Les figures mises de l'avant par Braidotti sont perméables à ce techno-imaginaire, qui comme le souligne Marina Maestrutti, « semble se développer autour du corps comme lieu d'exercice, d'expérimentation, de mutation du vivant et de l'organique et aussi comme lieu de construction d'une identité aux possibilités inédites<sup>130</sup> ». En effet, l'hybridité caractéristique au posthumain s'offre désormais en tant que nouvelle possibilité de l'« être corporel<sup>131</sup> ». Sa force réside en son ouverture radicale à l'autre, à sa capacité d'adaptabilité et de déracinement. Pareillement au *féminin*, qui présente une menace au système de l'Un de par son indétermination et son abandon dans l'informe, le mutant incarne l'hybridité au profit d'une déconstruction du sujet unitaire et souverain. Bernard Andrieu qualifie d'ailleurs ces corps hybrides d'indifférenciés « là où la culture s'organise par la différenciation des corps en individus<sup>132</sup> ». Ils démontent la dualité corps-esprit en attestant de la dimension phénoménologique du sujet : « S'hybrider [...] c'est se brancher sur une interaction corporelle qui vient modifier ses coordonnées esthésiologiques, ses processus mentaux et ses capacités motrices<sup>133</sup> », déclare encore Andrieu. Cette dualité, qui plus est, n'est pas la seule à être dé faite par la venue et la popularisation du posthumain. Son potentiel de liaison et d'alliance avec l'autre (incorporation ou partage) trouble les oppositions homme-femme, organique-artificiel, humain-inhumain, intérieur-extérieur, etc., qui secondarisent systématiquement un terme dans l'équation. Ce qu'exemplifient ces corps hybrides, c'est qu'une métamorphose découle nécessairement de ces alliances provisoires : le sujet élargit à la fois son horizon perceptuel et, à contrecoup, sa représentation de lui-même. Cette nouvelle image sera mise à contribution dans la sphère publique, témoin de ces mutations subjectives.

Ces métamorphoses, quoiqu'introduites dans le langage métaphorique et imagé des auteurs, expriment donc de réelles mutations. C'est d'ailleurs pour cette raison que Braidotti souligne l'expérience de la différence sexuelle; elle motive et justifie la renégociation de ces rapports

---

<sup>130</sup> Marina Maestrutti, « Techno-imaginaires du corps à l'ère des technosciences. Art contemporain et utopie de la transformation », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, 2011, p. 79.

<sup>131</sup> Bernard Andrieu, *Les avatars du corps : une hybridation somatechnique*, Montréal, Liber, 2011. p. 19.

<sup>132</sup> Andrieu, *op. cit.*, p. 21.

<sup>133</sup> Andrieu *Mutations sensorielles*, Clamecy, Les Éditions le mort-qui-trompe, 2008, p. 17.

normés et elle révèle de concert la condition matérielle du sujet. En effet, le nomade, quoiqu'il s'inspire de la « machine », ne possède pas de corps-surface passif sur lequel s'inscrivent et circulent de pures données. La métamorphose exprime la transformation ou la modification d'un être ou d'une chose; elle suppose donc l'existence préalable d'une structure affective, morale ou morphologique qui, violemment ou lentement, se modifie. Le sujet se prête au devenir en se délivrant des attaches de sa mémoire phallique grâce au désir, et ce, momentanément. Il s'éprend d'un corps a-subjectif, vidé de son intériorité essentielle, s'abandonnant à des forces autrefois étrangères et à des plaisirs interdits; il devient, pour ainsi dire, matière. Ces forces et ces plaisirs proscrits diffèrent toutefois selon la position antérieure du sujet dans l'ordre symbolique: la mémoire phallique de laquelle il se détache s'impose de façon diamétralement opposée sur le sujet femme ou le sujet dominant. Deleuze et Guattari reconnaissent le lien privilégié du « second sexe » avec le devenir-minoritaire si bien qu'ils reproduisent au sein de leur théorie ce rapport dissymétrique :

[...] Deleuze's critique of dualism acts as if sexual differentiation or gender dichotomies did not have as the most immediate and pernicious consequences the positioning of the two sexes in an asymmetrical relationship to each other. He gets stuck on a fundamental ambivalence about the position of sexual difference within his own project of 'becoming-woman', which is both one of the many possible becomings and the one through which all other becomings are possible: it is both foundational and accessory, originary and accidental.<sup>134</sup>

Selon Braidotti, pour contourner cette impasse et bonifier cette théorie d'un réel apport du féminisme, il faut réintroduire la différence sexuelle<sup>135</sup>. D'après l'auteure, le devenir du sujet réagit à l'asymétrie structurelle qu'impose l'ordre phallique. Comme l'a été habilement dénoncé par Irigaray, la différence sexuelle permet au sujet dominant d'attribuer les termes dépréciés de chaque rapport dualiste au sujet femme. Pour déstabiliser ces dualismes, il ne suffit donc pas de s'engager dans un devenir-minoritaire : pour le sujet femme il devient nécessaire de prendre position dans l'ordre symbolique avant de le déconstruire :

---

<sup>134</sup> Braidotti, *Metamorphoses*, op. cit., p. 82.

<sup>135</sup> Pelagia Goulimari offre une critique avisée des contradictions que soulève la position équivoque de Braidotti par rapport au devenir-minoritaire. « A Minoritarian Feminism? Things to Do with Deleuze and Guattari », *Hypathia*, vol. 14, n° 2, Spring 1999, p. 97-120.

The political gesture consists firstly in situating oneself at the crest of the contradictions that are constitutive of the social and symbolic position of women, and secondly in activating them towards the destabilization of the socio-symbolic system and more especially of the asymmetrical power-relations that sustain it.<sup>136</sup>

Le sujet femme doit donc être à même de reconnaître et d'accepter cette asymétrie. Braidotti note, avec une pointe de sarcasme, que pour jouir d'un processus de déconstruction de sa subjectivité, le sujet doit préalablement en avoir pris contrôle. La perspective féministe de la philosophe italienne force un retour sur soi qui précède l'expérience du devenir. Les figurations mises de l'avant par la philosophe émergent donc de ce double mouvement de désaveu, soit l'affirmation de sa spécificité (d'opposition à l'occultation dont le sujet femme fait traditionnellement l'objet) et l'engagement actif dans une micropolitique subversive du devenir. Le *fémnin*, le *cyborg*, le *queer* et la *Black*, pour ne nommer que ceux-ci, illustrent ces deux manœuvres successives et nécessaires de réappropriation et de détournement. Ces figurations commandent un sens des responsabilités par rapport à la position que le sujet occupe dans le réseau des relations de pouvoir qui le lient, localement ou globalement, aux autres<sup>137</sup>. L'autoreflexivité propre aux figures féministes mentionnées plus avant les distingue des métaphores classiques tel le phallus :

They express materially embedded cartographies and as such as self-reflexive and not parasitic upon a process of metaphorization of "others". Self-reflexivity is, moreover, not an individual activity, but an interactive process which relies upon a social network of exchanges. The figurations that emerge from this process act as the spotlight that illuminates aspects of one's practice which were blind spots before.<sup>138</sup>

Ces figures métamorphiques sont donc des amalgames évocateurs de l'expérience transitoire de la postmodernité provoquée par un système raccordant deux logiques complémentaires, l'une patriarcale et l'autre capitaliste. Elles expriment une prise de contrôle sur un corps dépossédé de ces désirs et une réappropriation responsable de sa différence, échappant à son statut d'objet. Ainsi, et malgré l'apparente incompatibilité de certaines revendications

---

<sup>136</sup> Goulimari, *loc. cit.*, p. 28.

<sup>137</sup> Braidotti, *Metamorphoses, op. cit.*, p. 13.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 13.

féministes (prise de position en tant que sujet molaire dans l'ordre symbolique) avec la théorie du devenir, Braidotti entrevoit une quête commune pour l'abolition d'une pensée dialectique qui régit et inhibe le pouvoir d'action du sujet marginalisé sur lui-même et sur le monde.

De ces mutations corporelles, plusieurs sont explorées dans la sphère artistique. En effet, si la littérature figure en premier plan, l'art actuel participe également de ces métamorphoses inusitées. La série performative *La Réincarnation de Sainte-ORLAN* trace le devenir-cyborg de l'artiste française ORLAN. S'inscrivant dans une tradition performative féministe, l'artiste explore le corps-machine tout en réaffirmant, et ce, à revers, sa position incarnée. Elle soulève habilement les contradictions découlant de la rencontre du corps posthumain avec le corps charnel du sujet femme. Elle détourne ainsi la représentation dominante et simultanément la figure transhumaine du cyborg, soumis à des impératifs fonctionnels et à une esthétique léchée. À la manière du nomade, zigzaguant à travers les disciplines, les savoirs, les postures et leurs affects, ORLAN emprunte un trajet sinueux au travers de la technoscience, de la performance artistique, de la littérature et de l'art médiatique. La transformation de son corps révèle, à la lumière du chapitre sur le croisement entre le féminisme, la différence sexuelle et les figurations cyborgiennes, un langage visuel féministe orienté vers le devenir.

## CHAPITRE III

### LE DEVENIR-CYBORG D'ORLAN

#### 3.1. Les performances opérations : esquisse d'un devenir

L'œuvre d'ORLAN est dans son ensemble prolifique et diversifiée. Des performances urbaines appelées *MesuRages* (1967-1980) lors desquelles elle arpente la ville ou une institution à genou ou allongée, à l'iconoclaste *Le baiser de l'artiste* (1977), aux performances opérations produites entre 1990 et 1993, ORLAN maintient une démarche artistique au ton provocateur se déclinant au fil des années. Sa pratique artistique ne se limite guère à la performance. L'artiste, originaire de St-Étienne en France, explore également la photographie, la sculpture, la vidéo et le *bioart* qu'elle réunit fréquemment sous forme d'installation dans l'espace muséal. Ces œuvres s'articulent autour du corps de l'artiste à l'aide d'une dynamique entre présence et absence, entre l'agir et la trace, le sacrifice et la relique. Dans un article rétrospectif sur sa pratique artistique qu'elle rédige en 2008, « This is my body... this is my software », ORLAN affirme que le corps est demeuré son médium par excellence. Pour opposer d'abord et toujours les dogmes et les interdits chrétiens autour de la représentation du corps (et plus particulièrement du corps de la femme) et pour créer des images subversives de la normalité, le corps en excès s'impose. Ce corps est soumis par la volonté de l'artiste à des conditions extrêmes, explorant dans la performance artistique les limites, les fragilités et les dispositions de celui-ci. Exercice d'endurance, réification volontaire, scission de la peau, ORLAN se prête tout entière à son art :

My work is woven into my life. Each piece is a new entrance, my entrance, re-envisioning myself by using life as a recuperated aesthetic phenomenon. It's also to create moments of intensity for oneself and others.

To place oneself outside oneself to become oneself.<sup>139</sup>

Ce passage, aussi concis soit-il, comprend tous les germes d'une analyse du devenir-*cyborg* d'ORLAN dans les performances opérations, privilégiées dans ce mémoire. Il y condense les thèmes et les propositions qui traversent la série performative et incidemment, ce chapitre. La citation couvre ainsi la présentation préliminaire de l'œuvre et de ses enjeux, en faisant écho aux réflexions théoriques introduites plus avant.

Mais avant de plonger dans l'examen de ces performances ayant fait scandale, il est indispensable de les décrire. La série *La Réincarnation de Sainte-ORLAN* s'échelonne sur neuf performances ayant toutes été dotées d'un thème unique : chirurgie de l'opéra, chirurgie de la licorne ou encore chirurgie réussie<sup>140</sup>. Lors de ces opérations filmées, ORLAN lit des extraits de textes philosophiques, littéraires ou psychanalytiques. En accord avec chacune des thématiques spécifiques aux performances, les participant.e.s se costumant avec des créations de designers renommé.e.s, tels que Paco Rabanne, Franck Sorbier, Miyake, et Lan Vu. Certain.e.s dansent, d'autres prennent des poses, et tous et toutes servent d'accessoire et de soutien visuel au sacrifice qui se consacre au centre de la salle opératoire. Elle nourrit un attachement particulier à la septième performance de cette série, intitulée *Omniprésence*<sup>141</sup>. Sa diffusion simultanée dans une quinzaine de galeries d'art situées dans divers pays, dont la Sandra Gering Galery à New York, le Centre Georges Pompidou à Paris, le McLuhan Center à Toronto et le Banff Centre à Banff, contribuait à commettre son corps à la posthumanité. Grâce à une technologie de téléprésence, les spectateurs se voyaient offrir la possibilité de poser des questions ou de converser avec l'artiste, mutilée et remaniée par les scissions du

<sup>139</sup> ORLAN, « This is my body... this is my software », *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, dir. publ. Simon Donger, Simon Shepherd et ORLAN, London & New York, Routledge, 2010, p. 42.

<sup>140</sup> Respectivement, dans l'ordre, 5<sup>e</sup> performance-opération [Juillet 1991], 1<sup>e</sup> performance-opération [Juillet 1990] et 4<sup>e</sup> performance [Décembre 1991].

<sup>141</sup> Alyda Faber, « Sainte Orlan: Ritual as Violent Spectacle and Cultural Criticism », *TDR (1988-)*, vol. 46, n° 1, Spring 2002, p. 86.

scalpel. *Omniprésence* désigne notamment une radicalisation de sa démarche, note Alyda Faber : d'artiste dissidente et perturbatrice, ORLAN devient mutante. La septième chirurgie visait, en ce sens, à insérer des implants au niveau de ses tempes, un choix signifiant sans conteste son devenir-mutant<sup>142</sup>. Des photographies de sa rémission ont ensuite été jumelées dans l'espace muséal à des représentations tronquées de Diane, Mona Lisa, Psyché, Vénus et Europe issues de tableaux canonisés. Exposés au moyen de diptyques au Centre Georges Pompidou, des portraits de la guérison lente du visage de l'artiste couronnent la série *Self-Hybridation : Entre-Deux* réalisée en 1990 (A.1). Ces figures résultent d'une juxtaposition, au moyen de boîtes lumineuses, de quarante et une images d'ORLAN générées par ordinateur aux visages de ces femmes mythiques de l'histoire de l'art. Son visage gonflé, ecchymosé et meurtri côtoie des représentations croisées et déphasées miroitant le ridicule d'un idéal de Beauté. Des reliques renfermant des échantillons de liquides ou de tissus corporels ont aussi été diligemment collectées à la suite du sacrifice pour être vendues pour d'importantes sommes d'argent. Alyda Faber éclaircit pour le lecteur l'orientation originale de la série d'opérations, censée enchaîner dix performances et non neuf :

Orlan anticipated a tenth and final surgery to take place in Japan, to construct an immense nose that would begin in the middle of her forehead, in the style of a pre-Columbian Mayan mask. The Reincarnation project was intended to terminate with Orlan's request to an advertising agency to give her a new name, and her subsequent application for a legal name change.<sup>143</sup>

La mutation de l'artiste est donc consolidée, ironiquement, à une logique consumériste. ORLAN envisage de se libérer radicalement de son identité originaire en s'assujettissant au flux changeant et probabiliste de l'industrie de la beauté et du corps. Tout comme la figure de prédilection d'Haraway, ORLAN façonne son émancipation à même le système qui la confine. Sa ferveur presque culturelle à l'égard du technologique est dissonante et trahit l'ironie de sa démarche.

---

<sup>142</sup> Faber, *loc. cit.*, p. 86.

<sup>143</sup> *Ibid.*

En effet, ORLAN ne se conforme pas aux discours dominants cadrant la conception collective du *cyborg* : sa métamorphose ne répond ni aveuglément à une soif de perfectionner son corps grâce aux dernières innovations technologiques (NIBC) ni à un impératif éthique visant à dénoncer le commerce des corps. Entre technophilie et technophobie, entre la teneur de son discours désintéressé sur l'œuvre et la violence de sa transfiguration, ORLAN emprunte le chemin houleux de l'expérimentation. En puisant dans le riche imaginaire de la posthumanité, peuplée de potentialités, de futurs et d'utopies, ORLAN explore les diverses déclinaisons que produit le devenir-*cyborg*. Une tension s'érige donc rapidement entre l'imaginaire et le théorique, entre la fiction entourant cette figure et la réalité de sa transformation, comme le décèle Hayles<sup>144</sup>.

Ainsi, au-delà de l'opposition entre fiction et réalité, entre le pur produit de l'imagination et la présence accablante de la chair, deux visions antithétiques du corps cohabitent dans les performances opérations d'ORLAN; une perspective transhumaniste s'arrimant au corps-surface et un corps phénoménologique découlant des lectures féministes sollicitées dans son « Manifeste de l'art charnel ». Elles entrent en dialogue dans les performances et obscurcissent la lecture, laissant croire tantôt à un corps transparent et affranchi de la douleur et puis à une entité charnelle opaque traversée de marques et de blessures. Son éloge de la plasticité et de l'obsolescence du corps, refuge illusoire de l'identité, est ébranlé par la confrontation du spectateur avec sa chair humectée et ensanglantée imprégnant l'image. L'opacité de la chair et son mystère indélébile sature l'image jusqu'à opérer un transfert empathique vers le spectateur. Dominic Johnson, dans un article intitulé « Psychic Weight : The pains and pleasures of performance », souligne l'intensité affective de cette représentation affirmant qu'un rapport de réciprocité s'établit nécessairement entre les corps de l'artiste et du visiteur : le spectateur, au moyen d'un engagement avec l'œuvre, « [is] suffering the image<sup>145</sup> ». En d'autres mots, les performances opérations suscitent une

---

<sup>144</sup> N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999, p. 114.

<sup>145</sup> *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, dir. publ. Simon Donger, Simon Shepherd et ORLAN, Londres & New York, Routledge, 2010, p. 99. [l'auteur, contrairement à la pratique anglophone courante, ne priorise pas les majuscules dans son titre]

expérience esthétique interpellant le sensible : l'affect véhiculé par le corps interroge la mainmise du discours sur l'œuvre et, dans le cas précis de *La Réincarnation de Sainte-ORLAN*, la teneur même de celui-ci.

C'est donc par l'entremise de l'affect que la performeuse démontre la pertinence de l'organisme cybernétique pour un féminisme de la différence. Elle incarne à outrance le *cyborg* et en révèle la contingence en faisant poindre les débordements du sensible. Le féminisme d'ORLAN s'exprime donc sur le corps dé-spécifié de l'artiste, un corps dépossédé provisoirement de sa subjectivité et dominé par l'intensité affective. Jill O'Bryan dans son article « Saint ORLAN [sic] Faces Reincarnation » cite Mark Dery, auteur et critique américain, discréditant d'emblée le féminisme de l'artiste :

[ORLAN's] professed feminism and her manifest posthumanism cancel each other out. Those who declare war on what is natural are in no position to bemoan the unnatural standard of beauty by our society.<sup>146</sup>

Cette citation expose l'ambiguïté de la série performative de l'artiste. La lecture de Dery, empreinte d'un filtre humaniste, appose un modèle conceptuel étranger à la démarche d'ORLAN. Le critique américain se laisse confondre par les contradictions évoquées plus avant, et au lieu d'y percevoir une richesse, un second degré, il la condamne pour son incohérence. ORLAN déclare la guerre au corps « naturel » traditionnellement assigné à la « féministe » et, de ce fait, elle perd son privilège critique. Un certain empressement et un malaise relativement au trouble esthétique mis en scène par l'artiste transparaissent dans ce passage. Serait-ce parce qu'en empruntant la voie du sensible, ORLAN s'engouffre dans l'indiscernable, le métissé, entre les figures-piliers du *cyborg* et de la « femme »? Ni *cyborg* ni femme, mais devenir-*cyborg*.

ORLAN emprunte une voie médiane, rappelant l'« *intermezzo* » de Deleuze et Guattari. Entre l'approche libérale humaniste de l'extropien et la posture de négation de la « féministe », l'artiste entreprend de s'ouvrir à l'autre. Le désir, force instinctuelle et machinale, l'entraîne

---

<sup>146</sup> Jill O'Bryan, « Saint ORLAN [sic] Faces Reincarnation », *Art Journal*, vol. 56, n° 4, Performance Art : (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, Winter 1997, p. 54.

dans cette quête identitaire. Son corps flirte avec des intensités et des forces inédites, l'amenant à s'allier de manière passagère au *cyborg* : elle devient l'objet d'art, la machine transparente et pénétrable, un spectre codé sur les réseaux de télécommunication qui transportent sa voix de galerie en galerie. Ce *cyborg* n'est pas, malgré sa tendance à l'abstraction, une figure conceptuelle. Il s'ancre dans le corps de l'artiste. Il s'impose comme la source de discordance dans cette scène qui présageait la genèse éthérée et limpide de l'organisme cybernétique. Ce mémoire, à la lumière de la philosophie de Braidotti, invoque le corps-nomade. Ce corps est d'une extrême vitalité et contrevient, de par cet excès même, à l'organisme. Il rompt sa continuité idéale avec le monde en se déliant des représentations qui lui sont apposées. Le corps d'ORLAN n'est ni complètement machine (corps-surface) ni complètement humain (corps de chair). Il est rencontre, débordement, perversion et surtout, comme il le sera démontré dans cette analyse, abjection. ORLAN ne rend pas simplement compte d'un nouveau rapport au monde, mais déploie le champ des possibles que renferme un corps confiné, rythmé et ordonné<sup>147</sup>. « The body contains the virtuality of its own phenomena. This is not an iconoclastic work. It's an opening on all the possible images that strengthen moving, mutating, nomadic identities<sup>148</sup> », affirme-t-elle. Le techno-corps d'ORLAN est à la fois une actualité et une proposition utopique.

### 3.2. L'art charnel et le corps intensif

Le techno-corps d'ORLAN se dévoile ainsi à l'intérieur d'une pratique performative qu'elle désigne d'art charnel. L'art de la chair s'inscrit dans la tradition plus large du *bioart* ou de l'art posthumain. Ces dénominations couvrent un vaste éventail de pratiques artistiques s'interrogeant sur la rencontre entre l'humain et le technologique. Sofia Eliza Bouratsis, dans l'article « Auto-métamorphoses : biotechnologies et fictions scientifiques dans l'art d'aujourd'hui », inventorie ces expérimentations en art actuel selon « cinq types d'imaginaires et de représentations esthétiques » suscités par la progression de nos sociétés

---

<sup>147</sup> Voir Michel Foucault sur la technologie politique des corps dans *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

<sup>148</sup> ORLAN, « This is my body... this is my software », *loc. cit.*, p. 43.

post-industrielles<sup>149</sup>. Son portrait, loin d'être contraignant, propose des pistes de réflexion quant aux grandes thématiques qui traversent et qui s'entrecroisent dans les œuvres des *bioartistes*, à cheval entre le *body art*, la performance, la sculpture et la recherche scientifique expérimentale. Selon l'auteure, ORLAN explore le corps translucide entre « dévoilement ou disparition<sup>150</sup> ». Insondable et transitoire, ce techno-corps exacerbe et renverse la dynamique entre présence et absence s'édifiant traditionnellement sur le corps de la performeuse. Il sera d'ailleurs question du corps-simulacre de l'artiste qui, devenant code, reconduit la logique du flux informatique.

Le ton vraisemblablement masochiste des performances opérations aligne néanmoins la pratique d'ORLAN au riche héritage du *body art*, comme le signale Bouratsis. Issu de la période effervescente entre les années 1960 et la fin des années 1970, le *body art* engage le corps de manière explicite et distincte. Il y est abordé comme l'expression particularisée du sujet se mettant en scène à l'intérieur des structures codées de l'art<sup>151</sup>. Amelia Jones souligne, à plusieurs reprises, la dimension intersubjective de l'art corporel en ce qu'il sollicite le spectateur. Il force un échange avec l'autre qui s'articule sur le corps, porteur d'une identité étrangère ou étrangeté familière. Jones offre une définition générique de l'art corporel, prenant place « *through an enactment of the artist's body, whether it be in a "performance" setting or in the relative privacy of the studio, that is then documented such that it can be experienced subsequently through photography, film, video, and/or text*<sup>152</sup> ». Les performances opérations d'ORLAN satisfont aux premiers abords à cette définition quoique l'artiste en rejette explicitement l'appellation dans son « Manifeste de l'art charnel » :

---

<sup>149</sup> Sofia Eliza Bouratsis, « Auto-métamorphoses : biotechnologies et fictions scientifiques dans l'art d'aujourd'hui », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, 2011, p. 55-76.

<sup>150</sup> Les cinq catégories présentées par Bouratsis sont les suivantes : le corps translucide, la prothèse technologique, l'hybridité transpécifique avec l'autre absolu, la création d'entités semi-vivantes et finalement, la soif d'ubiquité. ORLAN recoupe de façon transversale toutes ces catégories. Bouratsis et Coulombe, incidemment, accentuent tous deux la transparence du corps.

<sup>151</sup> Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 1998, p. 39.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 13. [je souligne]

Contrairement au "Body Art" dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.<sup>153</sup>

ORLAN distingue donc l'art corporel de l'art charnel selon leur rapport à la douleur. L'artiste associe l'acte d'automutilation, de soumission ou d'agression à une pensée moraliste judéo-chrétienne à laquelle elle s'oppose féroce­ment depuis le début de sa carrière artistique. En démentant sa douleur à plusieurs reprises lors des performances, rappelant aux spectateurs ses anesthésies locales, elle se dégage de la culpabilité et de la honte qui sont traditionnellement associées à la blessure. L'artiste décrit son affiliation idéologique avec l'institution religieuse et ces dogmes en remaniant le lieu de l'oppression du sujet. Si cette citation de l'artiste reconduit une vision amoindrie de l'art corporel, c'est qu'ORLAN désire balayer ses associations négatives. Elle aspire davantage inaugurer un mode d'être nietzschéen propulsé par l'instinct de puissance et la multiplication de sa force plutôt qu'un corps phénoménologique affligé par l'autre. La performeuse accentue la positivité de l'« opération-chirurgicale-performance », de ces moments présents, intenses et éphémères pendant lesquels elle échappe à l'« andro­culture ». Dans ce contexte, le spectateur est témoin du devenir de l'artiste se déclinant selon une succession décousue d'états et de formes. ORLAN préfère donc définir l'art charnel selon différents paramètres que ceux prônés par l'art corporel, soit les concepts d'oscillation et de « ready-made » :

L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "ready-made modifié", car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.<sup>154</sup>

La série *La Réincarnation de Sainte-ORLAN* amalgame deux mouvements divergents rappelant l'adaptabilité du féminisme. Elle met en scène à la fois le nomadisme et la sédentarité ou, autrement, l'acte de remaniement de la chair et le sujet métamorphosé. Son

---

<sup>153</sup> ORLAN, « Manifeste de l'art charnel », *Site officiel d'ORLAN*, En ligne, <<http://www.orlan.eu/texts/#manifestefr>>, site consulté le 3 septembre 2012.

<sup>154</sup> *Ibid.*

devenir-cyborg resurgit lorsque son corps, d'une indéniable sensualité, se dé-spécifie. De nouveaux orifices se dessinent sur son corps-carte et libèrent le désir et ses perversions, faisant potentiellement de chaque incision le lieu d'une nouvelle charge érotique.

### 3.2.1 L'émergence du virtuel

Les performances opérations révèlent la figure du nomade, oscillant entre l'actualité de sa position en tant que sujet et la potentialité qu'il renferme en tant que devenir. « Entre défiguration et refiguration », ORLAN fait valoir une multiplicité d'états et de formes que la médiation technologique dévoile et transmet. Anne Sauvagnargues souligne d'ailleurs le pouvoir déterritorialisant de l'art qui se mesure à sa capacité à s'affranchir de la « référence œdipienne et des strates organiques, signifiantes et subjectives qui nous ligotent en nous asservissant<sup>155</sup> ». L'exode passager d'ORLAN s'articule dûment dans la performance artistique : un art, qui tout comme le devenir, s'énonce au cours d'une expérience intense et vivifiante du présent. Les opérations d'ORLAN s'adressent à un public engagé à prendre part à cette évasion; elle s'inscrit, dans la pensée deleuzienne, dans un acte de désobéissance. Car si « l'art répond [à la machine désirante] en valorisant les forces sous les formes, les devenirs et les allures sous les rôles et les fonctions<sup>156</sup> », c'est qu'à travers l'image se découvre le virtuel et le possible. Ils se dévoilent dans l'affect, la sensation et l'expression capturés dans l'acte performatif. Le spectateur, dans cette logique du sensible, n'existe pas simplement pour satisfaire au narcissisme de l'artiste, mais participe à la création du mythe du *cyborg*; il partage le vertige de la mutation. La performance l'engage dans une expérience de l'œuvre qui dépasse la dynamique du regard, sujet voyant et objet vu<sup>157</sup>.

Dans les performances opérations, cette oscillation se découvre dans le travail constant et renouvelé de l'autoportrait. En effet, l'alternance continue entre la dissolution et la

---

<sup>155</sup> Anne Sauvagnargues, « Corps sans Organes », *Dictionnaire du corps*, dir. publ. Michela Marzano, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 257.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> Frédéric Boutin, « "Différence et Répétition", Œuvre de simulacre », *Protée*, vol. 27, n° 3, 1999, p. 20.

recomposition interpelle le Corps sans Organes (CsO) et son concept voisin de « visagété » de Deleuze et Guattari. Les philosophes s'entretiennent du visage comme d'une « surface trouée » sur laquelle s'organise le pouvoir. S'il n'en est par toujours ainsi dans toutes les cultures, Deleuze et Guattari stipulent que le visage s'impose dans le système du Même telle « une machine abstraite qui doit justement permettre et garantir la toute-puissance du signifiant, comme l'autonomie du sujet<sup>158</sup> ». Ils ajoutent, à des fins d'éclaircissements, que « cette machine est dite de visagété parce qu'elle est production sociale de visage [...]»<sup>159</sup>. Le « trou noir sur mur blanc », comme se plaisent à le nommer Deleuze et Guattari, désigne ainsi l'individu, le signifiant et le subjectivant. Dans l'optique d'une démarche de déconstruction, le visage doit être détruit pour participer au CsO et pour redonner au corps sa capacité de reconnecter avec le devenir. Contrairement à ce qu'il signifie, le visage s'appose sur tous le corps, sur les objets environnants, et ce, même dans le langage. Il assume le rôle d'une grille signifiante qui s'inscrit sur le sujet et son rapport au monde. Cette image du visage convoque la notion de « stade du miroir » élaborée par Lacan : ce premier stade de « reconnaissance » de soi vient organiser la subjectivité de l'enfant qui n'était, au préalable, qu'une nébuleuse chaotique de sensations. En d'autres mots, c'est le visage qui organise le monde de l'enfant.

ORLAN emprunte donc la voie de la dissolution et de la dé-spécification lorsqu'elle porte atteinte à l'intégrité de cette surface-trou. Des photographies issues de la septième performance *Omniprésence*, « La deuxième bouche » fait valoir cette déformation du visage (A.2). La tête de l'artiste repose à l'horizontale sur la table opératoire tandis que le chirurgien insère ses instruments dans une entaille du cou, faisant émerger une seconde bouche. L'artiste, à ce moment précis de déterritorialisation, défie la machine abstraite et la politique impérialiste qui la motive. Cette deuxième bouche la propulse hors de la « normalité », hors du désir tel qu'il s'articule sur le visage. Car avec la dislocation passagère du visage est troublée la dynamique fragile du désir. Au moyen d'un léger retour auprès de Lacan, la relation entre le sujet phallique et son objet (petit) a est maintenue si le sujet femme demeure

<sup>158</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit (Coll. « Critique »), 1980, p. 222.

<sup>159</sup> *Ibid.*

dans la sphère fantasmée. Lorsqu'ORLAN altère et « dénature » son visage, elle fait surgir le réel et replonge le sujet phallique dans l'anxiété du manque et de la menace que constitue l'indicible.

Dans ces conditions, le CsO peut enfin surgir. Son visage à deux bouches fait émerger un nouveau mode d'individuation passager et transitoire. En effet, « le pouvoir d'affecter et d'être affecté » s'impose comme la mesure d'un mode d'être que Deleuze et Guattari nomment l'« heccéité<sup>160</sup> ». ORLAN advient en tant qu'évènement lorsqu'elle s'accouple à l'instrument chirurgical ou fusionne avec l'anesthésiant. Elle est une entité protéiforme pour un laps de temps éphémère et intense. Son corps-machine prend alors des vitesses posthumaines : autrefois insondable et opaque, son corps se déleste de sa pesanteur et se précipite dans le mouvement. Désormais poreux, ORLAN s'extase de regarder son intérieur et sa mécanique. Les affects naissant de cette symbiose circulent sur son corps autopsié telle la donnée informatique sillonnant la matière-lumière du *cyborg*<sup>161</sup>. Connectée au réseau au moyen d'une technologie de téléprésence, ORLAN se morcelle, flirtant périlleusement avec l'atomique, le virtuel et le divin. Sarah Wilson perçoit d'ailleurs chez l'artiste le désir d'affirmer, à travers *Omniprésence*, son statut quasi divin<sup>162</sup>. D'une performance opération s'articulant sur la chair de l'artiste surgit paradoxalement une expérience de dépouillement. Deleuze et Guattari affirment en outre que le devenir chemine logiquement vers le moléculaire ou l'imperceptible, à force de répétitions<sup>163</sup>. Le sensible se déployant dans le CsO est simultanément concret et abstrait, particulier et accessible. La double bouche, les cornes

---

<sup>160</sup> Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 321. « C'est tout l'agencement dans son ensemble individué qui se trouve être une heccéité; c'est lui qui se définit par une longitude et une latitude, par des vitesses et des affects, indépendamment des formes et des sujets qui n'appartiennent qu'à un autre plan. C'est le loup lui-même, ou le cheval, ou l'enfant qui cessent d'être des sujets pour devenir des événements [...] ».

<sup>161</sup> Haraway, *loc. cit.*, p. 12. « The new machines are so clean and light. Their engineers are sun-worshippers mediating a new scientific revolution associated with the night dream of post-industrial society ».

<sup>162</sup> Sarah Wilson, « L'histoire d'O. Sacred and Profane », *Orlan*, London, Black Dog Publishing, 1996, p. 6.

<sup>163</sup> Braidotti, *op. cit.*, p. 225. Le « sensible transcendantal » de Luce Irigaray exprime ce paradoxe fondamental qu'entraîne l'abandon dans l'affect. Le corps-machine de ORLAN entretient également un lien privilégié avec l'imperceptible ou le moléculaire puisque la machine, métaphore abstraite chez Deleuze et Guattari, est désincarnée et tend à se fondre à l'environnement, à en imiter les mécanismes.

de chair, la peau ballottante de sa nuque sont de fortes images, tout comme les « deux lèvres » d'Irigaray, qui portent en elles une proposition utopique (A.3). Elles renferment des possibles en latence, ébauchés à l'ombre du Même.

ORLAN s'aventure ainsi sur une « ligne de fuite » lors de la rencontre avec l'autre technologique soit la prothèse, l'implant, l'instrument chirurgical, la sonde, etc. Son corps anesthésié et dispersé avoisine le corps froid et multiple du *cyborg*. Maxime Coulombe précise les implications de cette « réification » du corps pour l'humanisme :

Chemin faisant, c'est à l'inutilité de la distinction entre l'homme et les objets qu'en vient la cybernétique. Être charnel, marmoréen ou informatique : la distinction importe peu puisque nous sommes maintenant tous des êtres d'*information*.<sup>164</sup>

Sujet réifié ou objet vivant? Le devenir-*cyborg* se situe dans cet entre-deux délicat précipitant l'effondrement de la frontière entre sujet et objet, le soi et l'autre. Le technologique n'est donc pas conçu comme un moyen pour pallier l'insuffisance du corps, son incapacité à se soumettre au rythme changeant de l'« hypermodernité ». Il se consacre en tant qu'élément constitutif d'une nouvelle entité éphémère, d'un corps déjà plein. ORLAN transcrit la révolte deleuzienne contre l'ordre du Même en refusant la relation fantasmée à l'altérité et la déficience constitutive de son corps. Le devenir-*cyborg* ne vise pas à satisfaire une carence, mais à libérer le désir. « To place oneself outside oneself to become oneself » déclare l'artiste : pour se redécouvrir dénuée des préconceptions sociales et identitaires qui la contraignent en tant que sujet, ORLAN succombe au désir et se dérobe de l'organisme.

### 3.2.2 Le vertige de la simulation

ORLAN se compromet lors de la rencontre empirique de son corps avec le technologique. Elle simule momentanément un CsO dépouillé de ses attaches significatives avec le biologique, l'inconscient psychique ou le déterminant social. Maxime Coulombe distingue dans cette rupture « les registres de la fuite et de l'exil » et à contrecoup, une

---

<sup>164</sup> Coulombe, *op. cit.*, p. 37. [L'auteur souligne]

déresponsabilisation de la figure de l'artiste<sup>165</sup>. La fluidité identitaire d'ORLAN traduit une volonté d'accéder à une plus grande liberté en sélectionnant, selon ces désirs, un nouveau « soi ». Cette identité « à la carte » évoque, en ce sens, une logique consumériste propre au système de surproduction capitaliste. Lorsqu'ORLAN épouse le Corps sans Organes, elle reconduit le mouvement de déterritorialisation qui le caractérise, du moins, selon Deleuze et Guattari. L'échange et la production conséquente d'un surplus s'apparentent au corps excessif et instable de l'artiste dans le devenir. Coulombe vise juste, quoique les performances opérations de l'artiste en explorent le pendant positif, comme l'indique Braidotti :

Looked at from the angle of “different others”, this inflationary production of different differences simultaneously expresses the logic of capitalist exploitation, but also the emerging subjectivities of positive and self-defined others.<sup>166</sup>

En d'autres mots, à cette logique de surproduction se greffe une contre-culture du simulacre profitant de la « liquidation de tous les référents » pour élargir la marge. « La simulation part à l'inverse de l'*utopie* du principe d'équivalence, part *de la négation radicale du signe comme valeur*, part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence<sup>167</sup> », affirme Jean Baudrillard. Le devenir-*cyborg* d'ORLAN s'élance précisément dans cette hyperréalité où la représentation s'écroule au profit du simulacre, de la donnée. Si pour Baudrillard cet écroulement de tout impératif ou de tout modèle qualifie désormais le social et le culturel à la négative, Deleuze aborde le simulacre comme la dernière arme contre l'Un et le Même, « enfant du miracle ou de la résurrection<sup>168</sup> ».

Ainsi, s'il y a dissolution du sujet — dissolution momentanée il y a — c'est pour permettre au devenir-minoritaire de resurgir et aux différences de se multiplier. Car sous cette logique capitaliste se trame le règne de la simulation, du code, du spectre : un langage universel et

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>166</sup> Braidotti, *op. cit.*, p. 13.

<sup>167</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 16. [l'auteur souligne]

<sup>168</sup> Boutin, *op. cit.*, p. 20.

numérisé optimisant la communication, ses échanges et ses transferts. Hayles approfondit cette réflexion sur le devenir-*cyborg* lorsqu'elle aborde la question du changement de paradigme provoqué par la cybernétique. Le passage de la lettre au code, du sigle imprimé aux numéros binaires, bouleverse les conceptions classiques du langage et la dialectique qu'ils reconduisent. Ainsi, à l'opposition « présence/absence » s'articulant dans le langage (présence du signifiant, absence du signifié) se substitue la dynamique « pattern/randomness », librement traduit par l'antonymie « motif/aléatoire ». Hayles explique ce changement moyennant une théorie de l'information ancrée dans la notion du « flickering signifier ». Entre présence et absence, le signal voyage d'un récepteur à l'autre, ne disparaissant jamais vraiment, dans l'attente d'être dévoilé ou modifié par une simple commande électronique. Il clignote dans l'écran d'ordinateur, pôle récepteur, instaurant dans l'acte de communication un principe d'imprévisibilité. Le phénomène de la mutation, dans ce schème posthumain, se résume donc à l'adaptation du système à une fluctuation aléatoire et instable. Elle répond à une « bifurcation » dans la chaîne codifiée :

Mutation is the catastrophe in the pattern/randomness dialectic analogous to castration in the presence/absence dialectic. It marks a rupture of pattern so extreme that the expectation of continuous replication can no longer be sustained. But as with castration, this only appears to be a disruption located at a specific moment.<sup>169</sup>

Cette mutation, si elle est d'abord menaçante puisqu'elle évoque l'instabilité fondamentale du système, « signals the unguaranteed possibility of a reorganization of the system which could lead to a higher level of complexity<sup>170</sup> ». En d'autres termes, la résurgence d'un élément aléatoire génère l'adaptation simultanée et nécessaire d'un système qui souhaite se conserver. Suite à de multiples mutations, le système se complexifie et se rend plus « inclusif ». Christine Ross transpose ce phénomène propre aux organismes cybernétiques, idéalement dotés de la capacité d'émergence, au corps de l'artiste. La métamorphose d'ORLAN présente une courbe similaire de la dissolution de son identité préliminaire à la recomposition d'un corps-mutant composite et hétérogène.

---

<sup>169</sup> Hayles, *op. cit.*, p. 33.

<sup>170</sup> Christine Ross, « Redefinitions of Abjection in Contemporary Performances of the Female Body », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 31, The Abject, Spring 1997, p. 154.

La logique de déterritorialisation de Deleuze et Guattari exige, de manière similaire, un retour au désir comme force élémentaire donnant lieu à une connexion de l'autre, à une métamorphose. Conceptuellement, le CsO s'apparente à la « matrice » dans laquelle évolue l'organisme cybernétique, un plan de donnée-désir envisagé au moyen des métaphores spatiales. La machine désirante, elle, évoque la dialectique lacanienne « présence/absence » grâce à laquelle s'articulent des notions comme le manque. C'est ainsi qu'à la donnée vacillante d'Hayles se relaie la notion sœur du simulacre adoptée par Deleuze et Guattari.

Le devenir-*cyborg* reconduit également la porosité corporelle et identitaire de l'organisme cybernétique (boucle rétroactive). ORLAN s'ouvre à la machine et à sa capacité indéfinie de liaisons en réseau, à sa structure rhizomatique. La progéniture illégitime et rebelle du capitalisme patriarcal est mise en scène par l'artiste, et pour se faire, elle se défait de son identité, de son ancrage dans le symbolique pour émerger de cette expérience hors limite avec un nouveau sens du soi. Le titre de la série *La Réincarnation de Sainte-ORLAN* y atteste. La « réincarnation », si elle s'apparente traditionnellement à un phénomène métaphysique religieux, indique une nouvelle forme de vie charnelle qui ne suit point, cette fois-ci, la mort physique du sujet, mais la dissolution de sa subjectivité telle qu'elle est revêtue au sein de l'ordre phallique.

Paraphrasant au passage les mots d'Haraway, le *cyborg* emprunte la logique du système qui l'a marqué pour le marquer en retour<sup>171</sup>. À mille lieues de la mystique et allégorique métaphore du *féminin*, ORLAN détourne malgré tout l'ordre dominant. Question de degré et non d'intentionnalité. En effet, chez Irigaray, l'appropriation de la mimésis traditionnellement reléguée aux femmes renverse le rapport de subordination et permet d'entrouvrir la possibilité d'une subjectivation. ORLAN va plus loin. Elle s'octroie le simulacre et interroge la légitimité même du sujet. Elle s'affaire à démontrer l'instabilité du sujet dominant en refusant toutes classifications et en faisant valoir la marge. L'Un ou l'« original » se tient à l'épicentre du système phallique tandis que toutes les déclinaisons

---

<sup>171</sup> Haraway, *loc. cit.*, p. 33.

métissées de cet être authentique appartiennent à la sphère du simulacre. Frédéric Boutin, dans un article traitant de la position centrale du simulacre dans l'ouvrage *Différence et Répétition* de Deleuze, s'enquiert : « Comment arrive-t-il à nier l'identité de son origine, non pas simplement contester cette origine, mais en rêvant de totalement s'en affranchir?<sup>172</sup> ». « Il », tenant lieu de simulacre dans la citation, peut être aisément remplacé par « ORLAN ». L'interrogation se lirait comme suit : « Comment ORLAN arrive-t-elle à nier l'identité de son origine, non pas simplement contester cette origine, mais en rêvant de totalement s'en affranchir? ». ORLAN y arrive, réitérant les propos de Boutin, grâce à un effondrement de son identité. Aucunement satisfaite de perfectionner son corps, en écho à plusieurs interprétations de sa démarche, le personnage que l'artiste met en scène veut s'affranchir de la représentation, et ce, au moyen d'une hybridation avec le technologique. Haraway insiste, dans son *Manifeste Cyborg*, sur le caractère orphelin et indocile de l'organisme cybernétique : toutes illusions d'unité ou de nostalgie relativement au passé sont évacuées, laissant place au jeu. ORLAN rompt les chaînes qui la lient à son histoire et à l'Histoire et s'accommode plutôt d'un tout fragmenté et pluriel.

Son opposition à la psychanalyse ou au christianisme comme systèmes d'interprétations contraignants atteste d'ailleurs de ce processus de dé-spécification. Avant qu'elle ne se pavane de manière impie avec des croix, des fourches et des paillettes, elle récite en prélude à ces performances un extrait de l'essai psychanalytique d'Eugénie Lemoine-Luccioni, intitulé *La Robe*, comme pour défier les doctrines déterministes louant la chute ou le « sujet divisé » :

La peau est décevante... Dans la vie on n'a que sa peau... Il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on est jamais ce que l'on a... j'ai une peau d'ange, mais je suis un chacal... une peau de crocodile, mais je suis un toutou, une peau de noire, mais je suis blanc, une peau de femme, mais je suis un homme; je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Boutin, *loc. cit.*, p. 120.

<sup>173</sup> Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe*, Collection Le Champ Freudien, Paris, Éditions du Seuil, 1983; cité dans Georget Jacques Brunet, « De la chirurgie esthétique à Orlan : Corps performant ou corps performé? », *Interrogations, Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, n° 7, Le corps performant, Décembre 2008, p. 16.

Ce passage donne le ton aux performances. Les métamorphoses viendront confirmer le fatalisme effarant de ces théories ascétiques ou, et c'est ce que propose ce mémoire, permettre d'entrevoir une tierce voie. La psychanalyse et le christianisme cloîtent le sujet dans une impossibilité : il s'engage dans le monde à la recherche d'un équilibre jamais accessible puisque son désir ne lui appartient pas réellement. Ces théories du sujet échouent, selon Deleuze et Guattari, à concevoir du devenir, cette « face virtuelle intensive qui compose tous les corps actuels<sup>174</sup> » :

Le CsO, c'est ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément le fantasme, l'ensemble des significances et des subjectivations. La psychanalyse fait le contraire : elle traduit tout en fantasmes, elle monnaie tout en fantasme, et par excellence rate le réel, parce qu'elle rate le CsO.<sup>175</sup>

ORLAN ôte tout, si ce n'est de son désir de s'« endo-muter ». Sa mutation, articulée sur la peau comme enveloppe du soi<sup>176</sup>, la délivre des récits d'origine qui nouent son identité. ORLAN affirme son devenir en effectuant de nouvelles alliances et en ignorant de façon définitive les attaches « significatives » à sa mise au monde. Elle modifie son nom, son visage et sa silhouette et se livre à l'indéfinition et au hasard. Andrieu maintient une approche pondérée par ses nombreuses réflexions quant aux « pratiques corporelles » et préfère donc au devenir la notion de « dénaturalisation » :

La création d'un soi corporel suppose une dénaturalisation, mais pas forcément une débiologisation. Se dégenrer, c'est moins renoncer à sa nature que s'endo-muter en se créant un corps à soi, composé de morceaux d'autres corps naturels et artificiels. *Le risque de perdre son identité en abandonnant toute référence à son destin biologique trouve dans l'auto-création une forme d'anti-destin.*<sup>177</sup>

La mutation du corps, à coups répétés d'additions et de soustractions de chair, menace la stabilité identitaire du sujet qui s'y engage. ORLAN étroit ce risque et le considère comme un danger à renouveler constamment. Lors des performances opérations, elle est ni artiste, ni

---

<sup>174</sup> Sauvagnargues, *loc. cit.*, p. 255.

<sup>175</sup> Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 188.

<sup>176</sup> À ce sujet, il serait intéressant d'investiguer plus avant la notion du « Moi-peau » de Didier Anzieu.

<sup>177</sup> Bernard Andrieu, *Mutations sensorielles*, Clamecy, Les Éditions le mort-qui-trompe, 2008, p. 11.  
[je souligne]

objet d'art, ni femme, ni homme, ni machine, mais ORLAN, une entité composite en mouvement, une figure nomade.

ORLAN produit dans la mêlée une pléthore d'autoportraits alors qu'elle renouvelle sans cesse l'exercice. Respectant une certaine chronologie lors des expositions en galeries, les photographies ne s'insèrent toutefois pas dans une finalité. À mesure d'exemple, l'installation *Omniprésence n°2* documente au moyen de clichés la lente guérison du visage de l'artiste suite à la septième performance opération (A.4). Se trament sous chacune d'elle une image hybride d'ORLAN et d'une icône de l'histoire canonique de l'art. Ces portraits hétérogènes de la série *Entre-deux* ont un rendu vaporeux et indistinct. Les contours sont flous tandis qu'un visage se dessine à la rencontre aléatoire des traits et des lignes délimitant chacune des figures (A.5). Ces autoportraits semblent attester de l'impossibilité d'une résolution notoire de l'image et, qui plus est, de la multitude des possibilités découlant d'une hybridation. Ces portraits métissés sont mis en relation avec les autoportraits qui les surplombent. Si le croisement virtuel des figures donne lieu à une image flottante, l'hybridation corporelle de l'artiste avec la machine engendre l'ecchymose, la blessure ou la cicatrice. Ces marques laissent voir le devenir-*cyborg* de l'artiste articulé à même sa chair. Méconnaissable sous les gonflements et les taches, elle incarne cet autre en tout point, ce qu'elle n'est pas *a priori*. Son visage meurtri, en écho aux figures croisées, révèle donc la force de l'« intermezzo ». Simon Donger argue dans l'article « Carnal Vertigos: Hybridity and alterity in ORLAN's seductive acts of dis/connection [sic] » que le devenir de l'artiste consiste à se définir sans relâche « in terms of who one isn't, that is in terms of everyone else ». Il poursuit en plaidant pour le corps excessif qui confère à l'expérience une intensité dite relationnelle:

Thus, although this appears textually as a nihilistic form of self-divestiture, ORLAN's visual art does not render the subtractive appearance of divesting oneself but, rather, exacerbates the additive leaps that self-divestiture can offer.<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> Simon Donger, « Carnal Vertigos: Hybridity and alterity in ORLAN's seductive acts of dis/connection », *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, dir. publ. Simon Donger, Simon Shepherd et ORLAN, Londres & New York, Routledge, 2010, p. 157. [l'auteur, contrairement à la pratique anglophone courante, ne priorise pas les majuscules dans son titre. Cela semble être un choix des directeurs de publication qui ont uniformisé l'ouvrage ainsi]

Cet accent sur l'intensification de sa puissance évoque les lectures similaires de Braidotti et d'Haraway quant au devenir-autre. Si le corps dé-spécifié de l'artiste semble reconduire un relativisme destructeur, il produit au contraire une connexion à l'autre. Ce qui se pose comme une démarche narcissique et individualiste engage l'artiste à s'ouvrir à l'autre, à la fois vulnérable et souveraine.

Ainsi, quoiqu'ORLAN ait envisagé un certain « programme » pour cette série de performances, l'inclusion abondante d'autoportraits dans sa démarche signale un travail de déconstruction de la représentation. Elle ne subit pas l'image, mais l'habite et la pratique. O'Bryan, se réclamant également d'*Omniprésence n°2*, conclut :

Because Orlan's reincarnation puts her in the process of enacting a potential future, she is playing in the gap between words and the unspeakable - between representation and the unrepresentable. One of the attributes of any representation is that a viewer is required to experience it. Orlan has chosen to experience representation, by making herself one. But she is not a fixed representation.<sup>179</sup>

O'Bryan évoque à la fois le devenir de l'artiste, ce « potential future », et renvoie de concert à la notion d'« écriture-simulacre » de Boutin. Brièvement, l'auteur s'entretient dans son article d'une « écriture-simulacre » qui se transforme à même la page ne pouvant résister, dans l'action, au mouvement et au hasard des mots. Aussitôt entamé, la pensée ou le concept se dissout, laissant place au devenir du texte. Désormais fluide, libéré du modèle initiateur, le texte ne s'actualise que dans le présent de l'acte d'écrire. L'expérience prévaut sur la représentation, le Même. Le simulacre se glisse sous le concept, sous sa copie conservant l'identité primaire. Il n'est que le reflet ou, dans le langage deleuzien, que la force « agissant sous la représentation ». Selon Boutin, Deleuze assigne donc logiquement le simulacre au monde de l'art et de la fiction où le concept disparaît sous le geste et l'expression.

O'Bryan accuse dans ce passage la dimension événementielle des performances opérations de l'artiste française. Elle devient l'œuvre et la spectatrice et propose à l'audience de s'engager dans cette expérience de dépouillement qualifiée de vertigineuse. « L'œuvre d'art quitte le

---

<sup>179</sup> O'Bryan, *loc. cit.*, p. 56.

domaine de la représentation pour devenir “expérience”<sup>180</sup> », dit Deleuze, avec tout ce que l’expérience implique en terme d’imprévisible et d’intensité affective. Le devenir d’ORLAN est acte et le sens de cette action performée réside justement dans l’oubli et l’élan créatif qui le constitue. La signification des performances opérations échappe au regard contemplatif ou à l’analyse iconographique, car c’est leur dimension affective qui les justifie et les entraîne. Ou, pour évoquer « la matrice » et la notion du « flickering signifier » d’Hayles, ces analyses classiques d’œuvres d’art s’appuient sur une logique de l’inscription, de la lettre, et peinent à s’adapter à l’irrésolution et à l’indétermination structurelle de l’œuvre performative d’ORLAN; une œuvre qui, à tout moment et au moyen d’une manœuvre irrégulière à la fois présente et absente en tant que potentialité, peut muter drastiquement.

À ce propos, le corps-simulacre de l’artiste est engendré en partie grâce à la structure rhizomatique de la série *La Réincarnation de Sainte-ORLAN*. L’interdisciplinarité des performances et des installations rétrospectives attestent de l’hybridité constitutive de l’œuvre. ORLAN convoque, à travers une pratique qui fut qualifiée de *bioart*, l’art de performance, l’expertise médicale et au passage, elle recoupe ses actions de références furtives à la littérature et à la psychanalyse. Les mises en scène que plusieurs commentateurs ont caractérisées de Baroque de par son exubérance et son éclectisme, sont ponctuées d’accessoires ayant une forte valeur symbolique au sein de la liturgie chrétienne ou du rituel consumériste moderne. Crucifix, autels, ornements religieux, affiches, accessoires de mode, vin : elle manipule les objets et les postures pour en faire des images troubles. Donger évoque de la sorte le rhizome pour rendre compte de la composition éclatée et visiblement dispersée des performances :

Orlan’s mixed-mediality has, then, an additional ever-growing rhizomatic structure that complicates the hybrid mixing she creates. Indeed, specific motifs and images permeate multiple works and change in format and media from one work to another. This is underpinned by Orlan’s ethos of quoting and self-quoting as recycling: each work produces archives and traces turned into relics that will be used as components of new artworks which will produce new traces as well as traces within traces.<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1969, p. 79; cité dans Frédéric Boutin, « “Différence et Répétition”, Œuvre de simulacre », *Protée*, vol. 27, n° 3, 1999, p. 121.

<sup>181</sup> Donger, *loc. cit.*, p. 164.

L'esthétique de l'œuvre s'explique donc par l'usage de la citation comme principe organisateur. ORLAN se réécrit continuellement, ajoutant et soustrayant des références, produisant de nouveaux artefacts et de nouveaux gestes. Ses métamorphoses prennent toujours comme point de départ un visage ou un corps déjà modifié. Ces nombreuses « défiguration[s] et refiguration[s] » témoignent d'une réécriture constante de soi sur le mode du collage ou de l'assemblage. Antoine Compagnon, dans son ouvrage *La seconde main ou le travail de la citation*, privilégie l'acte de citer (l'énonciation) à la citation (l'énoncé) puisque le sens cette dernière est modulée dans l'acte, dans la rencontre avec l'autre. La citation, d'abord un « corps étranger », est « contact, frottement, corps à corps<sup>182</sup> ». Son sens premier, nous informe l'auteur, est « celui d'une mise en mouvement provoquée par contact »<sup>183</sup>. La citation, dans ce cas précis l'objet étranger, l'auteur convoqué ou même la relique de chair, est emportée par « la force actuelle qui l'investit », par le désir. À l'image de l'« écriture-simulacre » de Boutin, la métamorphose d'ORLAN se dote d'une existence nomade et autonome. Sa trajectoire personnelle génère d'autres multiplicités « déjà composée(s) de termes hétérogènes en symbiose<sup>184</sup> ». Le sens de ses performances opérations s'esquisse dans l'événement et produit une entité plurielle et éphémère, soit ORLAN. Le devenir-*cyborg* s'appuie sur un schéma réseautique et marque ces liaisons au moyen de la citation, de la greffe et de la suture. La ligne de fuite qu'elle se hasarde à explorer est parcourue, ici et là, d'artères ou de sentiers connexes.

---

<sup>182</sup> Antoine Compagnon, « La citation telle qu'en elle-même », *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 31.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 305.

### 3.3. De l'abject

#### 3.3.1 Une force déterritorialisante

Le devenir d'ORLAN n'est pourtant pas consommé en isolation. Elle consacre sa métamorphose en tant qu'œuvre d'art et son corps en tant que lieu de débat public. Si les premières performances de la série sont filmées, s'offrant aux visiteur.e.s sous forme d'archives et de reliques, la septième performance est diffusée en direct dans plusieurs galeries. Les spectateurs étaient invités à interroger l'artiste quant à son expérience et à ses motivations pour entreprendre une chirurgie laborieuse compromettant la « beauté » et la « normalité » de son corps de femme. Les implants de chair aux tempes et l'augmentation mammaire démesurée contrecarrent l'apposition simpliste d'une intention normée sur l'œuvre. Sa mutation est plutôt entreprise en elle-même et c'est précisément ce qu'elle diffuse, c'est-à-dire l'acte métamorphique. La matérialité de son corps donne lieu à un Corps sans Organes. Elle fait voir, en d'autres mots, la face virtuelle du symbolique et ses possibles en latence. « Le CsO, c'est aussi le corps que nous devons tous nous faire pour désirer. C'est un corps qui dépasse sa fonction d'usage habituelle. À travers le CsO, le sujet voit de quoi le corps est capable [...]»<sup>185</sup>, écrit Nicolas Mavrikakis dans un article pour le magazine *ETC*. Le corps excessif et lacéré perce l'écran, provoquant chez le visiteur et la visiteuse une expérience viscérale. La démesure et la violence, pour ainsi dire carnavalesque de la performance, font surgir l'abject, affect qui n'est pas complètement incompatible avec la notion vertigineuse du corps-simulacre, comme il le sera révélé.

Mais avant de poursuivre cette réflexion sur les différentes modalités de l'abject telles qu'elles se révèlent dans les performances opérations d'ORLAN, ce mémoire en fait une esquisse. Julia Kristeva rédige un essai incontournable sur l'abjection qu'elle intitule *Pouvoirs de l'horreur*. Dès les premières lignes, la psychanalyste précise que l'ab-ject est sans objet et se situe à la fragile limite entre le soi et l'autre absolu ou du moins, « l'abjection

---

<sup>185</sup> Nicolas Mavrikakis, « Pour le corps (de l'histoire de l'art) sans organes : L'art comme perversion », *ETC*, n° 43, 1998, p. 7.

serait ainsi liée à l'impossibilité de reconnaître la frontière entre soi et l'autre<sup>186</sup> ». Menacé dans son intégrité par cette étrangeté inquiétante, il s'oppose à « je » qui peine à l'assimiler sans risquer l'évanouissement ou l'effondrement. Communément liée au caractère de l'impur, l'abject est fortement associé au corps humain, ses sécrétions et ses débordements. Kristeva tient pourtant à spécifier que « ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte<sup>187</sup> ». Le corps morcelé d'ORLAN confond ainsi la plus archaïque<sup>188</sup> des dichotomies sauvegardant la « pureté » du sujet et sa participation entière dans la « civilisation », celle du dedans et du dehors. Le sang, la bile et la chair flasque du corps-cadavre de l'artiste viennent envahir l'image :

Through her cosmetic surgeries, Orlan embodies a similar risk-filled venture that threatens habitual human economies of bodily integrity, thus opening painful sensations of the ungovernable flesh, of the « body-machine » for the spectator.<sup>189</sup>

La chair de l'artiste se fait dévorante et « me tire vers là où le sens s'effondre ». Le devenir-*cyborg* constitue ainsi, pour le spectateur et la performeuse, une force déterritorialisante. L'antiessentialisme deleuzien tout comme le nomadisme identitaire mis en pratique par ORLAN trouvent dans l'abjection un moyen de précipiter le devenir.

Kristeva distingue deux formes d'abjection. En effet, l'abject est provoqué par une présence extérieure offensive ou provient inopinément de soi où il trouve sa force maximale : l'auteure compare ainsi le cadavre au flux menstruel. Gianna Bouchard, dans l'article « Incisive

---

<sup>186</sup> Michela Marzano, « Abject », *Dictionnaire du corps*, dir. publ. Michela Marzano, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 1.

<sup>187</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 12.

<sup>188</sup> Marzano fait un bref historique de la provenance de la notion de l'abject. Elle remonte au *Lévitique* (compris dans la Torah) et souligne également l'importance de la notion de tabou formulée par Freud. Kristeva postule un refoulement primaire lors de la rencontre avec l'abject : le sujet est propulsé avant le surgissement du moi, avant l'entrée dans le langage.

<sup>189</sup> Faber, *loc. cit.*, p. 87.

Acts », compare ORLAN au cadavre autopsié<sup>190</sup>, image convoquée par l'artiste dans « This is my body... this is my software »<sup>191</sup>. Bouchard évoque les gravures produites au tournant de l'ère moderne, soit au 15<sup>e</sup> siècle, dévoilant l'anatomie humaine dans un but ouvertement didactique. Un cadavre conscient et éveillé y est fréquemment représenté pointant une plaie ouverte, un muscle découvert ou un organe extrait de sa gaine. Ces cadavres « hybrides » reconduisent une conception laïque du corps, évacuant le sacré pour l'inscrire dans un imaginaire marqué par la médecine moderne. ORLAN se situe dans un entre-deux troublant entre l'animé et l'inanimé, entre le vivant et le mort. Lors de la rencontre avec le technologique, la machine acquiert une étrange vivacité tandis que l'humain s'imprègne de l'inertie, de l'automate. La permutation des rôles et des états lors de la métamorphose fait naître un trouble certain. Sainte-ORLAN n'est pas une patiente, ni même une morte : lorsqu'elle est frappée d'inertie et que le spectateur la toise du regard, elle frustrer son plaisir scopophilique en fixant l'écran. L'image s'ajuste dès lors pour capturer, en gros plan, les yeux souriants de l'artiste et sa blessure s'animant avec les instruments du chirurgien disparus sous sa peau<sup>192</sup>(A.6). C'est donc par l'entremise de l'instrument technologique, que ce soit la sonde, le tube ou le scalpel, que son corps s'engage dans le devenir.

Pour revenir brièvement à l'image du cadavre, Kristeva affirme que l'abject s'y déploie pleinement lorsqu'il est présenté sans Dieu et hors de la science<sup>193</sup>. Pour engendrer une puissante abjection, il doit confronter le sujet dans toute sa présence fallacieuse, il doit envahir son espace violemment. Si les performances-chirurgicales se déroulent dans une salle d'opération *a priori* aseptisée qui les contextualise et en atténue l'horreur, ORLAN prend soin de surcharger et d'encombrer l'espace d'objets et d'affiches. Ce qui était auparavant un espace contrôlé s'évanouit dans l'exubérance et la théâtralité de l'évènement. La chirurgie esthétique devient une mise en scène élaborée qui interpelle le spectateur et le convie à

---

<sup>190</sup> Gianna Bouchard, « Incisive Acts », *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, dir.publ. Simon Donger, Simon Shepherd et ORLAN, London & New York, Routledge, 2010, p. 64.

<sup>191</sup> ORLAN, *loc. cit.*, p. 42.

<sup>192</sup> Gianna Bouchard, *loc. cit.*, p. 69.

<sup>193</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 11.

participer à cette mutation. Elle renverse ainsi l'étiquette médicale et s'immisce dans l'espace sécuritaire de la galerie en interpellant le spectateur. En temps réel, ORLAN invite le public à scruter les trous béants qu'elles découvrent sur sa chair, à partager ce vertige et ce trouble. Les mises en scène de l'artiste permettent ainsi aux visiteur.e.s de suspendre la lecture raisonnée et cartésienne que suscite l'atmosphère médicale. Son corps-cadavre séduit et rebute à la fois. En brisant les interdits, joignant l'intérieur à l'extérieur et le soi à l'autre, « ORLAN embraces both the caressive attraction and terrifying panic of the dis/connected posthuman body<sup>194</sup> », soutient Donger. Le devenir-*cyborg* de l'artiste accueille le technologique et se prête à la détermination collective du sens ou du propos de son œuvre.

La blessure, dans ce contexte, se donne en tant qu'instigateur du désordre émotif et de la réflexion posthume, potentiellement marquée par le trauma. L'abjection existe dans les effets qu'il sollicite chez le sujet<sup>195</sup>, souligne Joseph Leo Koerner dans l'éditorial du numéro « The Abject » de la revue *RES: Anthropology and Aesthetics*. L'objet, dans ce cas-ci le corps poreux de l'artiste, est surinvesti d'une dimension charnelle et affective qui conjure toute possibilité d'une contemplation dite « esthétique » de l'œuvre. Ross affirme également le potentiel subversif d'un art qui s'ancre dans l'abject, « understood as a strategy that seeks to disrupt the Kantian definition of aesthetics as pure pleasure, to produce a 'body' that elicits other forms of unpredictable pleasures<sup>196</sup> ». La corporéité du corps de l'artiste sature l'image et réduit, du même coup, la distance du spectateur avec l'œuvre; le spectateur a ainsi un accès immédiat et cru à la blessure. ORLAN, dans le même ordre d'idée, paraît vouloir abolir l'écran et s'offrir en toute transparence. Hal Foster, dans l'article « Obscene, Abject, Traumatic », constate cette même tendance dans l'art postmoderne des années 1990. Contrairement à une approche kantienne de l'art visant à pacifier le regard, il perçoit dans l'art un désir de le libérer. Foster développe cette hypothèse en s'appuyant sur une définition du regard découlant de la psychanalyse lacanienne. En effet, le regard n'est pas dirigé ni

---

<sup>194</sup> Donger, *loc. cit.*, p. 157.

<sup>195</sup> Joseph Leo Koerner, « Editorial », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 31, The Abject, Spring 1997, p. 5.

<sup>196</sup> Ross, *loc. cit.*, p. 150.

subjectivé comme dans le cas du « male gaze », il est plutôt diffus et a-subjectif comme l'est le langage. Il précède l'homme et s'appose sur lui de manière menaçante. En d'autres mots, l'homme voit l'objet comme l'objet le perçoit, capturé par la lumière qu'il renvoie, qui le constitue par le fait même comme fragment du paysage. Foster signale que pour atténuer cette menace, l'homme s'est pourvu d'un écran, c'est-à-dire la représentation. Il n'est pas simplement « capturé » par le regard du monde, l'« object-gaze », mais il l'apprivoise et le pacifie. Lorsque l'art fait resurgir l'abject, l'écran est aboli et fait voir le Réel<sup>197</sup>. Dans cette optique, l'abject, ce « théâtre vrai », précarise l'ordre symbolique et précipite le sujet dans une phobie primaire et viscérale :

Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache par radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions.<sup>198</sup>

Un « mixte » ou, comme Kristeva le signale, un « flux hétérogène » qui englutit tout et se rit du désordre. Le cadavre, ayant acquis momentanément le statut d'objet malléable, s'impose comme le site où s'articulent le non-être, le gouffre et l'horreur du réel. Le corps hybride de l'artiste, métamorphosé sous les regards attentifs des spectateurs, révèle cet univers prédiscursif abandonné dès l'entrée dans le symbolique, un ordre marqué par l'affect, la synesthésie, le ressentir et surtout, la vulnérabilité. Kristeva entrevoit d'ailleurs l'abject comme un refoulement primaire.

### 3.3.2 Le corps poreux de la femme

Le corps d'ORLAN serait-il plus abject, car il renverse la dichotomie dedans-dehors et, de surcroît, car il déroge à un idéal de féminité normé? Les critiques nées de la pratique controversée de l'artiste attestent, à certains moments, d'un biais négatif envers son art. Mark Dery, cité plus avant, déclare fermement que les performances opérations d'ORLAN ne peuvent s'inscrire dans une démarche féministe. Si, comme il a été soulevé, son discours sur

---

<sup>197</sup> Hal Foster, « Obscene, Abject, Traumatic », *October*, vol. 78, Autumn 1996, p. 106.

<sup>198</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 17.

l'œuvre paraît hâtif et tranchant, une certaine anxiété quant à l'altération et à la corruption du « corps naturel » de la femme transparaît également dans le passage. Effectivement, à démarche connexe, les artistes masculins de la mouvance posthumaine jouissent d'une crédibilité tout autre. Stelarc, par exemple, est catapulté au rang des avant-gardes pour ces pratiques prosthétiques extrêmes : son discours sur l'obsolescence du corps humain est entériné par la critique et les nombreuses modifications qu'il apporte à son corps s'inscrivent logiquement dans celui-ci. Avec ORLAN, il semble que le discours ne soit pas suffisant. Tandis que les suspensions et les greffes de Stelarc font frémir, les métamorphoses sont imprégnées de l'horreur de l'improbable, de l'inouï. Les performances opérations interrogent le paradigme posthumaniste et ses promesses au moyen d'un corps de femme *a priori* conditionné et vivement surveillé. Les débordements et les écoulements de son corps viennent concrétiser une angoisse inscrite à même l'ordre phallique : la perte de contrôle. Le sentiment d'abjection activé par l'écroulement des frontières entre homme et machine est donc exacerbé par la monstruosité d'un corps de femme dévorant, informe, à l'image du *vagina dentata*<sup>199</sup>. Marzano préfère s'entretenir de l'invisibilité mystique du sexe féminin, source d'angoisse qui porte l'homme à discipliner le corps des femmes :

[...] tout homme étant apparemment angoissé par l'invisibilité du sexe féminin, une invisibilité qui lui rend difficile de savoir ce qui l'excite. [...] D'où tout le travail de « civilisation » de l'homme qui permet aux êtres humains de s'éloigner de ses ancêtres animaux, de se protéger de la nature et de régler ses relations avec autrui.<sup>200</sup>

Les « deux lèvres » d'Irigaray, métaphore fondamentale à sa rébellion, sont donc très à propos. Elles infusent dans un ordre symbolique s'appuyant sur l'exclusion et l'indifférence une représentation de ce « continent noir ». La métaphore engendre d'ailleurs un dégoût et un déplaisir quasi immédiat. Partie charnue, colorée et humectée du corps de la femme, organe interdit, entrée du gouffre, les « deux lèvres » présagent toutefois l'utopie et l'ailleurs.

---

<sup>199</sup> Le vagin denté.

<sup>200</sup> Marzano, *loc. cit.*, p. 3.

Le devenir-*cyborg* cartographie de manière similaire un lieu, un mode d'être intensif hors de la structure rigide du système représentatif dominant. Son devenir effraie, car il exprime l'indépendance et l'autodétermination. Sa dé-spécification dans l'affect ou dans le simulacre exprime le relâchement des frontières et la caducité conséquente de la censure et la domestication du corps des femmes. Ce relâchement cause ce qu'Illana Löwy qualifie une « anxiété liminale », c'est-à-dire une angoisse quant aux changements sociaux et culturels pouvant compromettre l'autorité de l'Un. Selon l'historienne des sciences, « les rôles esthétiques<sup>201</sup> » se consolident pour le « deuxième sexe » lorsque cette angoisse resurgit. Les contraintes de beauté se font de plus en plus précises et omniprésentes. Martelés telle une propagande, les standards d'attractivité éduquent et assujettissent le corps des femmes pour garantir la domination du masculin dans les sphères publiques. Le sujet femme se conforme et dans un double mouvement contradictoire, il satisfait à une pulsion narcissique et il perpétue un modèle garantissant sa marginalisation et celle des groupes stigmatisés. Löwy tranche en affirmant que l'inégalité de ces rôles est la manifestation d'une asymétrie constitutive du système de représentation dominant :

Le maintien de la définition des femmes comme « le beau sexe », loin d'être un des attributs de leur émancipation, est indissolublement lié à leur statut subalterne et reste un des obstacles majeurs au remplacement de l'« homme rationnel » par un « être humain rationnel ».<sup>202</sup>

Dans cet extrait, l'auteure sous-entend que la rationalité en tant que caractéristique salvatrice et noble est exclusive à l'homme. La femme se trouve quelque part entre l'être humain, l'animal et l'objet sexuel : elle représente l'impur et flirte, selon les différents récits freudiens, avec la folie. La notion de contrôle se précise; elle s'articule sur le corps des femmes, gardiennes de la « nature », du Réel et du Phallus. Löwy affirme assez crûment que le but avoué de cette marginalisation est de garantir la disponibilité sexuelle de ces corps-marchandises. Dans ce système dominé par une hiérarchie des genres, l'abject émerge lorsque le corps de la femme dévoile une anomalie, révèle une difformité ou présente un trait

---

<sup>201</sup> Illana Löwy, « Les corps abjects et la reproduction de la hiérarchie du genre », *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La Dispute, 2006, p. 119.

<sup>202</sup> Löwy, *op. cit.*, p. 120.

excessif, débordant, voire contagieux. Elle suscite alors une anxiété liminale, toujours selon l'expression de Löwy. La femme abjecte prend alors des airs menaçants. Elizabeth Grosz s'entretient justement de la barbarie presque élémentaire qu'incarne le corps des femmes. Dans l'ordre symbolique, son corps n'est pas simplement amalgamé au manque ou à l'absence; il a été construit, affirme la philosophe, « as lacking not so much or simply in the phallus but self-containment<sup>203</sup> ». Le corps perméable d'ORLAN, avec ses sécrétions et ses fluides, ramène au centre de la représentation ce qui justement en avait été banni. Le devenir-*cyborg* de l'artiste contrevient à la silhouette, à la fonction enveloppante et couvrante de la peau :

The metaphors of uncontrollability, the ambivalence between desperate, fatal attraction and strong revulsion, the deep-seated fear of absorption, the association of femininity with contagion and disorder, the undecidability of the limits of the female body (particularly, but not only, with the onset of puberty and in the case of pregnancy), its powers of cynical seduction and allure are all common themes in literary and cultural representations of women.<sup>204</sup>

ORLAN exacerbe cette ambivalence tout en frustrant le désir du spectateur. Tandis qu'elle déguise la salle d'opérations, qu'elle s'accoutre de robes coûteuses de grands couturiers, qu'elle transpose l'ambiance souvent oisive et décadente d'un banquet ou d'un festival, qu'elle prend des poses suggestives, un liquide inattendu survient et entache sa peau. L'image est souillée et la campagne de séduction de l'artiste est soudainement avortée. « Avortée », car le sang de l'artiste évoque le flux menstruel, deuxième source d'abjection selon Kristeva. La psychanalyste associe le sang menstruel à un danger provenant de l'identité même du sujet; il bouleverse la fragile dynamique du désir maintenue par l'abstraction du corps de l'autre, en l'occurrence de la femme, dans le fantasme. Souillée de son sang, ORLAN précarise l'ordre symbolique tel qu'il est défendu. Grosz préfère souligner, en ligne avec sa thèse selon laquelle le corps des femmes est construit comme fuite ou écoulement, le caractère informe et fluide de la sexualité des femmes. Le corps cyborgien d'ORLAN est indéterminé, informe et visqueux et ravive une phobie primitive de contagion ou même

---

<sup>203</sup> Grosz, *op. cit.*, p. 203.

<sup>204</sup> *Ibid.*, 203.

d'absorption. Elle incite du regard, grâce au dispositif de téléprésence, les spectateurs à jouir de cet accès sans précédent de l'intérieur de son corps. Elle s'expose, s'écarte et s'offre aux regardeurs qui résistent à leur pulsion scopique en cas d'absorption. « To keep looking is to summon a minor crisis, the pleasure in an atrocity exhibition, as the onlooker seeks a dismal sort of delight in the separated, penetrated, stitched and swollen body of the artist<sup>205</sup> », soutient Johnson. Le spectateur, s'il est retiré du lieu d'opération en soi au moyen de la technologie, risque la perte de contrôle, la crise.

Dans ces performances d'un corps aux limites de la dispersion, le technologique exacerbe les possibles que renferme le corps de l'artiste. Pressentie dans l'abjection et reflétée dans le simulacre, l'atomisation d'ORLAN donne lieu à une complexité émergente et hétérogène. En écho aux mots de Donger cités antérieurement<sup>206</sup>, le dépouillement identitaire auquel se prête l'artiste lui permet d'accéder à un mode d'être multiple où cohabitent et affluent les affects et les états. L'abject est donc un symptôme du devenir-*cyborg* et une condition de sa réalisation, un tremplin.

Dans cette optique, le corps abject du sujet femme convoque, contre toute attente, la figure du posthumain. Si le corps lacéré et suintant de ORLAN ne semble pas cadrer avec l'organisme cybernétique tel que contemplé par Wiener, il fait écho au *cyborg* d'Haraway. ORLAN s'adonne, lors des performances opérations, à une expérience d'ouverture radicale à l'autre. Son devenir-*cyborg* est d'abord un devenir-hybride qui s'énonce sur sa chair. L'incorporation de l'abject comme stratégie esthétique engendre une démesure qui selon Ross, « opens up new cybernetic definitions of subjectivity<sup>207</sup> ». En effet, l'abject instaure un élément d'imprévisibilité à l'œuvre qui évoque la structure rhizomatique du CsO ou du corps-simulacre.

---

<sup>205</sup> Johnson, *loc. cit.*, p. 94.

<sup>206</sup> Voir p. 76 du présent mémoire.

<sup>207</sup> Ross, *loc. cit.*, p. 149.

Le vertige que le corps-simulacre engendre et la menace qu'il met en scène ont un effet déterritorialisant chez le sujet, le réconciliant avec le possible. Ainsi, au moyen d'un transfert métaphorique, le corps technologique, le corps viscéral et la figure insondable du sujet femme sont consolidés par le sentiment d'abjection. Le « proche » devient la mesure de leur rapport : ils se contaminent et se polluent. Le techno-corps d'ORLAN revêt les attributs des corps et des forces qu'il côtoie et donne lieu à une entité hybridée née de leur rencontre. Christine Ross, en ligne avec l'invitation de Braidotti à créer de nouvelles figures, affirme que l'expérience de l'abjection permet de réactiver et de renommer certaines représentations pour les réinvestir d'une logique postmoderne, une logique du simulacre :

The use of the abject in the representation of the body is one that recategorizes, that renames the other (that is, the "Palestinian", the "Chinese", the "female body" as *vagina dentata*, the visceral body) but only in as much as this renaming activates the desire or the need not to suspend categories as in the utopian "informe" but to re-orient them into a new logic of production where organization and disorganization, pattern and randomness coexist.<sup>208</sup>

Ce retournement de l'abject comme impulsion créatrice et non uniquement comme concrétisation de « non-sens » permet à Ross de dépasser la paralysie et l'écroulement pour promouvoir des corps nomades. Le techno-corps de l'artiste opère ainsi un détournement radical du sujet et de ce que signifie ou symbolise l'homme; la force déterritorialisante du *cyborg* est décuplée par l'abjection que suscite le corps fluide du sujet femme. Les figures hybrides nées de ce vertige, de cette perte de contrôle, témoignent d'une nouvelle ontologie ancrée dans la rencontre, dans la connexion.

### 3.3.3. La blessure et la cicatrice comme rencontre

L'expérience de l'abjection donne ainsi lieu à de nouveaux modes d'être; l'intensité affective et l'imprévisibilité se révèlent au centre de ces devenirs dont la rencontre avec l'autre est l'événement. La blessure matérialise ce contact provisoire tandis que la cicatrice ou la trace

---

<sup>208</sup> Ross, *loc. cit.*, p. 155.

tiennent lieu de mémoire incarnée. Pourvue d'un corps-carte<sup>209</sup>, ORLAN réinvestit son corps en y dessinant d'inhabituelles lignes, dénivellations et interfaces. Son corps modifié porte les marques de ses expériences limites. Selon Grosz, la pose d'implants, les ajouts et les soustractions de chair investissent son corps de zones érotiques inédites créées par la rencontre avec l'autre :

These cuts on the body's surface create a kind of "landscape" of that surface, that is, they provide it with "regions", "zones", capable of erotic significance; they serve as a kind of gridding, an uneven distribution of intensities, of erotic investments in the body.<sup>210</sup>

Le techno-corps d'ORLAN subvertit la juste division et la hiérarchisation de l'organisme et de ces zones érogènes. Sa dispersion provisoire dans l'affect dévoile un corps des possibles sur lequel s'organise une nouvelle cartographie du désir. Revisitant certaines théories psychanalytiques énoncées par les pères de la discipline, Johnson s'entretient de l'expérience paradoxale de la suture dans la *Réincarnation* : si la blessure est originalement signe d'une épreuve pénible, elle émerge des performances opérations comme d'une manœuvre régénérative<sup>211</sup>. En effet, la désintégration métaphorique de son identité dans le simulacre ou dans la blessure (qui lui permet de générer plusieurs images du soi), « gave birth to the shape-shifting phenomenon we have come to know as ORLAN<sup>212</sup> », renchérit l'auteur.

Petra Küppers fait également ressortir, dans son ouvrage *The Scar of Invisibility*, les représentations alternatives de la blessure et de la cicatrice. Elle redéfinit par conséquent la cicatrice, non plus un site désœuvré et lacunaire, mais la marque d'un savoir corporel et incarné qui échappe au simple regard :

---

<sup>209</sup> Concept évoqué précédemment quant au modèle emprunté par Deleuze et Guattari pour expliquer le rhizome. Ils opposent d'ailleurs la carte au calque, mode d'appréhension du monde et de la connaissance basé dans l'acte mimétique.

<sup>210</sup> Grosz, *op. cit.*, p. 36.

<sup>211</sup> Johnson, *loc. cit.*, p. 87.

<sup>212</sup> *Ibid.*

A scar: meeting place between inside and outside, a locus of memory, of bodily change. Like skin, a scar mediates between the outside and the inside, but it also materially produces, changes, and overwrites its site.<sup>213</sup>

C'est ainsi que la cicatrice réécrit le site sur lequel il apparaît, donnant lieu à de nouveaux corps déliés de l'encodage normatif et pénétrant de l'ordre symbolique. Elle témoigne d'un point de rencontre insolite déstabilisant les systèmes de lecture et de classification normés des corps. Dans les mots de l'auteure, la cicatrice advient comme image productive de sens et d'engagements contrairement aux connotations symboliques qui lui sont socialement et culturellement assignées, soit la violence, la marginalisation ou la pure négation. La suture, à la lumière de ces propos, incarne le lieu d'une mutation de la chair et du soi potentiellement jubilatoire.

Au cours de son exploration des performances dites « médicales », l'auteure aborde la figure du *cyborg* comme un fantasma limite de disjonction ou de dispersion. « Death and dismemberment are here not psychologically weighted teleological end points, but they become the immanent condition of living itself<sup>214</sup> », affirme Küppers lors d'un bref retour sur les corps artificiels conceptualisés par Haraway et Baudrillard. Ces corps énergétiques, « vitalistes », interpellent les notions conjointes de devenir et de « rupture asignifiante » chez Deleuze et Guattari. En effet, lorsque les philosophes dépeignent le rhizome, métaphore d'un mode de pensée et d'être nomade, la rupture asignifiante vient qualifier sa relation à la séparation et à la division : la brisure, ou dans ce cas-ci, la blessure, se transforme en point de départ<sup>215</sup>. « Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant tel ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes<sup>216</sup> », expliquent Deleuze et Guattari. De manière similaire, la blessure et sa marque, la cicatrice, signalent le devenir, c'est-à-dire l'engagement d'ORLAN dans une ligne de fuite entre deux identités et l'avènement posthume d'une nouvelle subjectivité hétérogène. La blessure ne rompt rien, elle déclenche.

---

<sup>213</sup> Petra Küppers, *The Scar of Invisibility: Medical Performances and Contemporary Art*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2007, p. 1.

<sup>214</sup> Küppers, *op. cit.*, p. 133.

<sup>215</sup> Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 16.

<sup>216</sup> *Ibid.*

À mesure d'exemple, les implants de silicone aux tempes de l'artiste, désormais des attributs célèbres, révèlent son parcours métamorphique atypique. ORLAN les maquille d'un fard étincelant lors de ces apparitions postopératoires. Elle refuse en ce sens de les stigmatiser et leur assigne, à travers l'usage de produits cosmétiques, un caractère érotique. Ces bosses autrement disgracieuses acquièrent une signification particulière pour l'artiste qui les investit d'un récit ou d'une mémoire (inter)subjective de ses mutations. En effet, les spectateurs participent à la construction de sens et à la validation du corps hybride de l'artiste en lui fournissant un miroir. La posture narcissique de certaines femmes artistes dans le cadre de performance du corps révèle paradoxalement, selon Amélia Jones, une ouverture fondamentale à l'autre. Récapitulant les moments charnières du stade du miroir lors duquel l'enfant se reconnaît dans la mère (m(other)), Jones affirme le caractère interdépendant et collectif de la subjectivité :

[N]arcissism – the exploration of and fixation on the self – inexorably leads to an exploration of and implication in the other – the self turns itself inside out, projecting its internal structures of identification and desire outward. Thus, narcissism interconnects the internal and external self as well as the self and the other.<sup>217</sup>

Dans le cas d'ORLAN, cette posture narcissique perce l'écran et se confirme à travers les nombreux autoportraits qui ponctuent sa démarche. Ce retournement de l'intérieur vers l'extérieur dans la *Réincarnation*, à la fois littéral et symbolique, intègre activement le spectateur et le conduit à considérer sa propre mixité, puisqu'ORLAN agit réciproquement en tant que miroir. En écho au refrain d'Eugénie Lemoine-Luccioni, le techno-corps d'ORLAN représente et relève le caractère hybride de toutes identités en l'exacerbant. « [T]he monstrous triggers the recognition of a sense of multiplicity contained within the same identity<sup>218</sup> », confirme Braidotti, soulignant la recherche éthique et féministe qui sous-tend le devenir-nomade. Performer la différence et découvrir les possibles et les virtualités emmurés

---

<sup>217</sup> Jones, *op. cit.*, p. 46.

<sup>218</sup> Braidotti, *op. cit.*, p. 204.

à même le corps concourent à élargir l'ordre phallique et à fournir des modèles audacieux de subjectivités nomades :

It is against the contemporary forms of nihilism that a critical philosophy of immanence needs to disintoxicate us and to re-set the agenda in the direction of affirmation and sustainable subjectivity. In this project, the metamorphic company of monsters – those existential aristocrats who have already undergone the mutation – can provide not only a solace, but also an ethical model.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 211.

## CONCLUSION

À l'image de la théorie du devenir, le mémoire s'oriente vers l'abstraction sensible. Emportée par les lectures et les rencontres, l'écriture s'est animée d'une vie et d'un rythme inespérés. Sans l'artifice d'une contrefaçon ni la fidélité d'un pastiche, le style et l'orientation du mémoire se sont imprégnés de la pensée des auteur.e.s qui le parcourent et l'alimentent. C'est ainsi que l'analyse prend un tournant conceptuel et s'aventure sur une route parfois sinueuse.

La figure du *cyborg* dans les performances opérations dévoile un modèle éthique enraciné dans le pouvoir de l'imaginaire. Transitant par le monde de l'art et de la performance artistique, ORLAN, figure centrale de ce mémoire, met en scène son désir de devenir-autre par l'entremise de la technique. Le paradigme cybernétique, auquel ORLAN répond en se hasardant au code et au simulacre, advient comme mode d'expression. Si la série *La Réincarnation de Sainte-ORLAN* découvre une éthique, elle n'a pourtant rien d'ouvertement normatif ou systématique. La démarche de la performeuse paraît somme toute assez personnelle, voire narcissique : les deux grands axes de sa pratique performative le confirment, soit la mise en scène de la chirurgie esthétique et la création considérable d'autoportraits. Et pourtant, son parcours atypique révèle un « devenir-minoritaire ». Le croisement ininterrompu dans ces performances opérations de bribes et de fragments d'entités, de discours et de forces éparses et hétérogènes fait valoir la composition métissée de son corps mutant. Sa dispersion identitaire, si elle semble d'abord répondre à une pulsion masochiste ou à une volonté d'illustrer la violence symbolique, signale davantage une métamorphose du soi.

L'autocréation d'un corps dit « biosubjectif » s'inscrit dans une politique culturelle plus large qui « fonde la relation sociale sur la tolérance et le métissage<sup>220</sup> ». Au cœur de cette politique

---

<sup>220</sup> Bernard Andrieu, *Mutations sensorielles*, op. cit., p. 18.

postcoloniale siège le concept d'hybridité. La figure du monstre, en l'occurrence du *cyborg*, s'érige de la sorte en tant qu'« alternative épistémologique<sup>221</sup> » et ontologique<sup>222</sup>. La posture féministe de l'artiste se révèle notamment dans cet engagement à intégrer la différence, qu'elle soit odieuse ou séduisante, dans l'ordre symbolique. Dorénavant une figure cyborgienne, ORLAN illustre la viabilité et la praticabilité du nomadisme identitaire et du pouvoir d'affirmation et d'expression qu'il octroie à celui ou celle qui s'y risque. « To me what counts is to circulate around those possible images, to extract and unravel them, step by step, always astonished by the visions of what one could be and its way of being<sup>223</sup> », affirme ORLAN.

Le devenir-*cyborg* de l'artiste occasionne de ce fait une esthétique trouble. En s'hybridant à l'autre technologique et en invitant le public à prendre part à la métamorphose, ORLAN cède à l'indétermination. Elle relègue son ascendance en tant qu'auteure en devenant l'objet de la mutation tout en préservant un contrôle sur le déroulement des opérations. Ni œuvre ni chef d'orchestre, ORLAN privilégie ces épisodes de confusion lors desquels la métamorphose se révèle comme phénomène esthétique en soi. L'artiste nie d'ailleurs l'influence de la douleur pour mettre de l'avant l'acte métamorphique et l'incroyable plasticité du corps-carte. Le « Manifeste de l'art charnel » trace en ce sens les prémisses d'une pratique au croisement entre le *body art* et le *bioart*; ni corps symbolique ni curiosité scientifico-artistique, ORLAN est avant tout un « ready-made modifié ».

La métamorphose se définit, de surcroît, par la rencontre. Elle est évènement. L'indétermination ou l'irrésolution de sa pratique performative découle donc de cette confrontation avec l'autre sur son corps advenu comme « lieu de débat public ». La résurgence de l'abjection comme affect véhiculé par les performances opérations le relève. En dénaturisant son corps, la performeuse fait émerger l'autre en soi et plonge le public

---

<sup>221</sup> Andrieu, *Les avatars du corps*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>222</sup> En effet, pour Braidotti l'engagement du sujet dans le devenir répond à un désir d'être.

<sup>223</sup> ORLAN, « This is my body... this is my software », *loc. cit.*, p. 38.

dans l'angoisse de la dépossession et du dépouillement. Car en se défigurant, si ce n'est que provisoirement, ORLAN bouleverse son intégrité et celle du sujet qui regarde. Elle exacerbe ce sentiment « que l'on n'est jamais ce que l'on a<sup>224</sup> ». Simon Donger désigne d'ailleurs son corps de « substance itinérante<sup>225</sup> » pour mettre l'accent sur le devenir-autre, vagabond et nomade. Il ajoute qu'« ORLAN invites us to a consensual self-disorientation that unleashes the potential to apprehend many other selves<sup>226</sup> ». Son corps-simulacre exhorte ainsi les spectateurs et les spectatrices à réévaluer leurs subjectivités « propres ». L'expérience du devenir-*cyborg* est donc transposée chez le regardeur, convié au vertige de l'hybridation qui, comme le soutient Andrieu « nous révèle l'effet de l'interaction environnementale<sup>227</sup> ». C'est ainsi que la posture narcissique de l'artiste met ironiquement en lumière l'omniprésence de l'autre.

De Lacan à Deleuze et Guattari, en passant par Irigaray, le sujet se fragmente et se décompose pour n'être qu'affect. Par la voie des philosophies de l'immanence qui postulent le désir comme principe inhérent et constitutif à l'être humain, Rosi Braidotti, auteure phare de ce mémoire, rapproche le féminisme de la différence sexuelle dont elle se porte à la défense et la pensée rhizomatique de Deleuze et Guattari. L'expérience sensible de la minorité se dresse en tant que socle d'une stratégie de valorisation de la différence par l'expression libre du désir. Alors qu'Irigaray s'arme de la métaphore des « deux lèvres » pour représenter la spécificité du désir des femmes, le duo Deleuze-Guattari privilégie la pratique de la perversion.

Progressivement donc, le sujet se déleste de son reflet, de la représentation et de son identité pour advenir en tant qu'affect ou simulacre d'affects. Tout d'abord, le Même et son

---

<sup>224</sup> Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe*, Collection Le Champ Freudien, Paris, Éditions du Seuil, 1983; cité dans Georget Jacques Brunet, « De la chirurgie esthétique à Orlan : Corps performant ou corps performé? », *Interrogations, Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, n° 7, Le corps performant, Décembre 2008, p. 16.

<sup>225</sup> Donger, *loc. cit.*, p. 157.

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> Andrieu, *Mutation sensorielles, op. cit.*, p. 17.

semblable se désaccordent lorsqu'Irigaray entreprend d'investir la « copie » d'une voix et d'un devenir distinctif, lorsqu'elle postule un au-delà du miroir. Multiple, fluide, autosuffisant, le *féminin* de la philosophe belge pose les jalons d'une pensée nomade. Deleuze et Guattari amorcent une réflexion sur le simulacre qui s'affranchit complètement du Même en le reniant ou en le prenant comme amorce pour s'en écarter. Si la mimésis critique se déploie à l'intérieur de la logique phallique, elle reconduit la structure binaire qui l'afflige tout en exposant ces failles et ces névralgies. Le simulacre des philosophes de *L'Anti-Œdipe* répond en l'occurrence à une logique capitaliste et à sa production de surplus et de capital<sup>228</sup>.

Braidotti actualise ainsi l'héritage de la pensée d'Irigaray. Elle y superpose un corps nomade né d'une réflexion sur les incidences du postmodernisme. À la recherche de figurations adéquates pouvant rendre compte de la complexité croissante des rapports du sujet à lui-même et au monde, le techno-corps se pose comme modèle ou prototype idéal. Il est à la fois une actualité et une proposition utopique. Le devenir-*cyborg* d'ORLAN puise par conséquent dans le riche imaginaire de la technique et en extrait les désirs et les appréhensions. Les images du corps mutant qu'elle produit à travers ses performances opérations infirment toutefois la doctrine visionnaire des transhumanistes. La résurgence de l'abject signale une angoisse fondamentale et pourtant incompatible avec le rêve *cyberpunk*, soit la perte de contrôle. Dans le devenir, ORLAN trace une ligne de fuite entre la machine et l'homme et établit de la sorte un rapport d'égalité qui la plonge momentanément dans l'irrésolution et l'incertitude. La technique n'est donc pas instrumentalisée, soumise au programme métamorphique de l'artiste, mais elle y participe en tant qu'élément constitutif. ORLAN devient ainsi simulacre et virtualité tandis que la machine se fixe à la matérialité de sa chair, s'animant d'une étrange vitalité.

Telle une ligne de fuite, ce mémoire s'est dévoilé en cours de rédaction. Privilégiant d'abord une approche phénoménologique davantage en ligne avec un féminisme de la différence

---

<sup>228</sup> La réflexion de Deleuze et Guattari s'inscrit dans une mouvance « matérialiste », voire à filiation marxiste, en ce que les modes de production d'une société altèrent significativement la conscience collective et les rapports que les humains entretiennent face au monde. Si Marx, il est bien connu, défendait une thèse de l'aliénation, Deleuze et Guattari se livrent à l'écriture de nouveaux modes d'être inspirés de l'abstraction de la production.

sexuelle, l'analyse s'est graduellement orientée vers une exploration du devenir comme expérience de rupture. Le modèle intensif a prévalu sur le corps phénoménal; au paradoxe divin de la chair s'est substituée la vitalité du désir et une considération naissante pour les effets au détriment de l'origine ou de la cause. Le thème du Corps sans Organes rompt la continuité idéale du corps avec le monde puisqu'il frôle la limite, « se situe par-delà le vivable, au seuil du chaos<sup>229</sup> ». Impersonnelles, a-subjectives ou virtuelles, les forces qui traversent le corps le dé-spécifie et le fragmente, donnant lieu à une expérience du devenir. Le nomadisme identitaire de Deleuze et Guattari a ainsi modifié l'orientation originale du mémoire et ses concepts avoisinants. Par exemple, si le techno-corps était originalement envisagé comme entité concrète et hybride, il s'est en fait présenté comme « virtualité ». Le techno-corps participe d'un devenir-autre, d'une exploration sensible des potentialités octroyées par la rencontre du corps et de la technique. Dans ce contexte, le virtuel tient à la fois de l'imperceptible, en ce que la mutation est de l'ordre du sensible, et du possible puisqu'il se manifeste provisoirement lors de la prise de contact. Le techno-corps d'ORLAN se pose alors, rappelant les mots de l'artiste, en tant qu' « opening on all the possible images that strengthen moving, mutating, nomadic identities<sup>230</sup> ». Ces réflexions sur le devenir de la dissertation sont transposées dans l'analyse de *La Réincarnation de Sainte-ORLAN* qui s'est remanié en exploration parfois hésitante de son corps intensif.

Cette longue réflexion sur les implications du « devenir-minoritaire » pour un féminisme de la différence sexuelle s'est également avérée buter sur une contradiction vraisemblablement incommensurable. La réconciliation entre l'essentialisme stratégique d'Irigaray et l'antiessentialisme de Deleuze et Guattari qu'opère pourtant Braidotti laisse en suspens une impasse. Comment revendiquer une subjectivité enracinée dans la spécificité d'une expérience dite « de femme » tout en faisant appel au devenir, à la dissolution complète ou

---

<sup>229</sup> Alain Beaulieu, « L'incarnation phénoménologique à l'épreuve du "corps sans organes" », *Laval théologique et philosophique*, vol. 60, n° 2, 2004, p. 305. « Par contre, l'expérience deleuzienne du corps se situe par-delà le vivable, au seuil du chaos. L'expérience vécue est trop faible pour Deleuze parce qu'elle s'en tient invariablement à l'expérience ordonnée et strictement éprouvée sans jamais intégrer le caractère non intelligible des forces. Le corps deleuzien n'est donc pas idéalement connecté avec l'ordre du monde. Il est plutôt traversé par le dehors des forces chaotiques qui échappent à la phénoménologie de la chair. »

<sup>230</sup> ORLAN, « This is my body... this is my software », *loc. cit.*, p. 43.

partielle du sujet? Est-il possible pour Braidotti de maintenir une posture différentialiste, et non séparatiste, en entérinant une théorie nomade et fragmentaire?

La philosophe anticipe ces critiques et ces observations en consacrant la conclusion de son chapitre « Zigzagging through Deleuze and Feminism » à l'éclaircissement des lieux communs des philosophies d'Irigaray et de Deleuze et Guattari. Braidotti adosse les notions de *féminin* et de devenir, comme il a été démontré précédemment, en ce qu'ils engagent une sortie de l'ordre phallogocentrique et de son circuit normé. En favorisant tous deux des postures limites, ces penseur.e.s de l'immanence préconisent les corps multiples, fluides et indéfinis susceptibles de faire valoir la primauté du sensible dans le processus de construction du sujet. Réfléchir en figuration, en image, s'inscrit dans cette démarche de valorisation de la différence.

La philosophe se heurte néanmoins au problème des territorialités artificielles tel qu'énoncé par Pelagia Goulimari. La posture « radicale » de l'auteure l'incite à privilégier une différence dite constitutive au détriment de la diversité des disparités et des contrastes. La radicalité de l'approche différentialiste, en ce qu'elle défend la spécificité des sujet femmes dans l'ordre phallique, influe grandement le potentiel déterritorialisant du devenir. Le *féminin* reconduit en ce sens une forme de ségrégation qu'il érige au sein même du devenir se voulant une rencontre entre sujets, entités et forces « in a creative and non-invidious manner<sup>231</sup> » :

The problem, in Deleuzo-Guattarian terms, is that strategic essentialism turns "being-a-woman" into an artificial territoriality for feminism, thereby simultaneously turning race, age and sexual preference into subdivisions, into subterritorialities of "being-a-woman", with the result that it purports to be necessary for alliances across boundaries and between subterritorialities that it has constructed in the first place.<sup>232</sup>

En d'autres termes, le « devenir-femme » (le *féminin*) se situe comme finalité, assujettissant au passage les différences de sexe, de race et de genre. Goulimari décèle cette ambivalence

<sup>231</sup> Braidotti, *op. cit.*, p. 68.

<sup>232</sup> Pelagia Goulimari, « A Minoritarian Feminism? Things to Do with Deleuze and Guattari », *Hypathia*, vol. 14, n° 2, Spring 1999, p. 106.

dans le travail de Braidotti qui au final, opère un retour vers Irigaray<sup>233</sup>. Cette posture chancelante quant au devenir-femme évoque la divergence sévissant toujours entre les théories de la différence sexuelle et les théories du genre<sup>234</sup>. En effet, Braidotti rejette le concept de genre tout comme le concept du devenir-femme pour des raisons connexes. Selon la philosophe, les deux notions suggèrent une symétrie fondamentale des sexes<sup>235</sup> qui va à l'encontre de la raison d'être du féminisme et qui rend caduques la lutte et l'histoire politique des femmes. En tant qu'exploration et exercice autour du concept de devenir-nomade, l'analyse des performances opératoires s'est avérée symptomatique de cet obstacle conceptuel. L'engagement de l'artiste dans le devenir recourt forcément à l'effondrement provisoire de son identité tandis que l'horizon ou l'espace virtuel qui s'entrouvre de cet abandon est imprévisible. Son expérience de l'œuvre en tant que sujet femme ne se fait voir que de manière posthume aux performances lorsqu'elle assume la responsabilité du processus de transformation, l'investit d'une mémoire spécifique et le transpose dans une narration personnelle et particulière.

Ainsi, malgré les antinomies et les débordements, Braidotti nous apprend à oser la pensée et l'écriture et à risquer les rapprochements. Par l'entremise des théories d'Irigaray et de Deleuze et Guattari, la philosophe adopte une posture indocile et s'affirme en tant que penseuse libre, s'opposant nécessairement à l'obéissante « dutiful daughter ». Entre nomadisme et sédentarité, la philosophe trace une ligne de devenir pour le mouvement féministe en soi; écartelé entre l'exigence de maintenir une identité molaire propre à la lutte et le devoir constamment renouvelé de moderniser et d'ajuster ses frontières, le féminisme gagne à cultiver une ouverture et une spontanéité à la hauteur de ses aspirations pour l'avenir.

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>234</sup> Voir section 2.2 du présent mémoire.

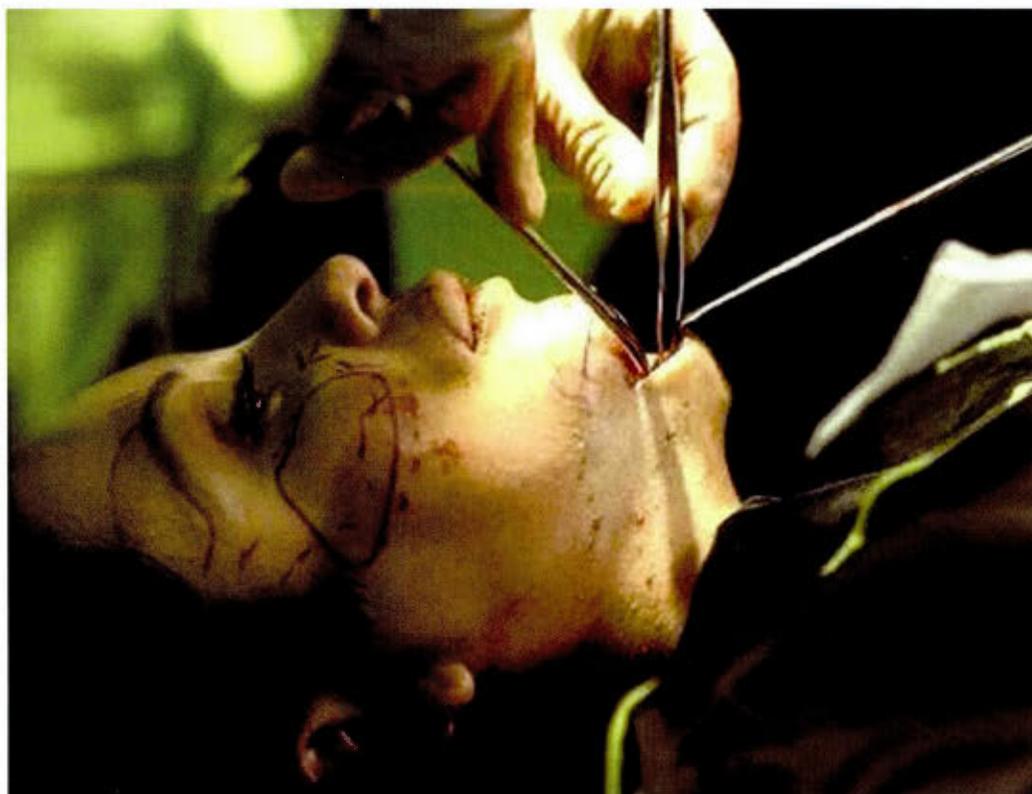
<sup>235</sup> Braidotti, *op. cit.*, p. 81. La réfutation de Braidotti à l'égard du devenir-femme de Deleuze et Guattari se lit comme suit: « Deleuze proceeds as if there was a clear equivalence in the speaking position of the two sexes: he misses and consequently fails to take into account the central point of feminism. I would argue that dissymmetry functions as a re-vindication of radical difference at the psychic and conceptual but also at the political level. Politically, it implies that the identification of points of exit from the phallogocentric mode takes dissymmetrical forms in the two sexes ». [L'auteure souligne] Voir section 2.4.2 du présent mémoire.

Enfin, il paraît primordial de poursuivre cette réflexion éphémère, cet appel à la création et à la recherche de nouvelles figurations. Au devenir-machine d'ORLAN, il serait passionnant d'explorer d'autres types de devenir-minoritaires dans les arts actuels, soit le devenir-animal. Car si la question du devenir-animal demeure souvent abordée en philosophie, on n'a pourtant rarement utilisée celle-ci comme un analyseur de la production artistique des femmes. Et plus précisément, jamais l'a-t-on employée pour aborder l'art posthumain féminin.

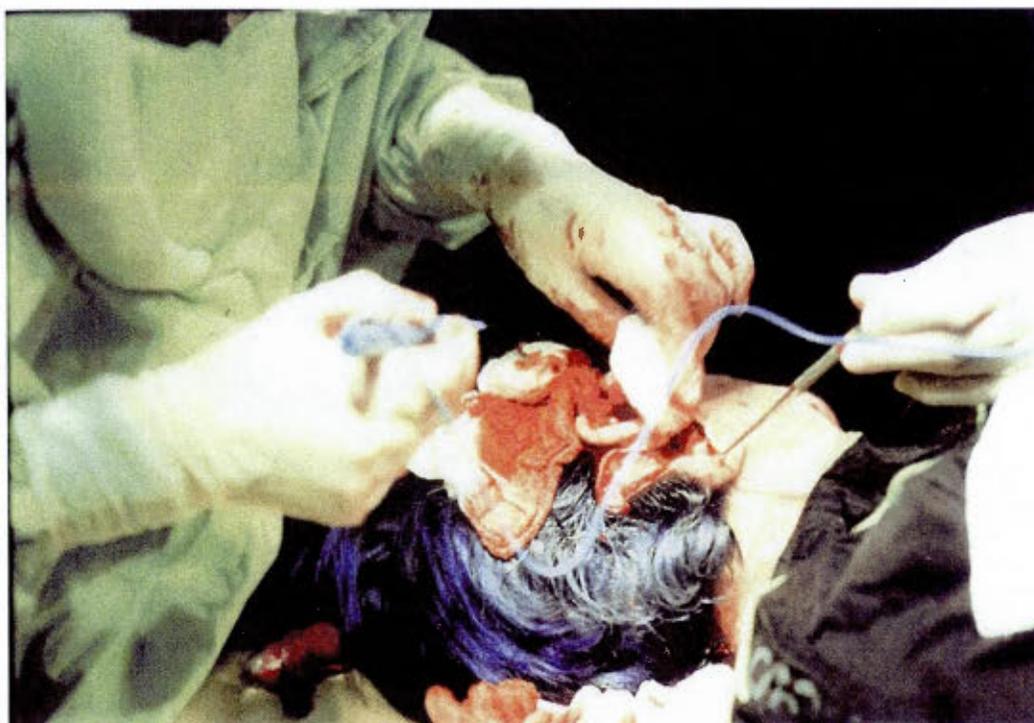
FIGURES



A.1 ORLAN, *Omniprésence n°2*, Détail, novembre 1995-février 1995, quarante et un diptyques en métal et quatre-vingt-deux photographies en couleurs, vue de l'installation dans le cadre de l'exposition *Hors Limites*, Centre Georges Pompidou, Paris.



A.2 ORLAN, *La deuxième bouche*, 7<sup>e</sup> opération chirurgicale, performance dite *Omniprésence*, 21 novembre 1993, cibachrome dans diasec vacuum, 165 x 110 cm, Édition 1+7. Photo Vladimir Sichov.



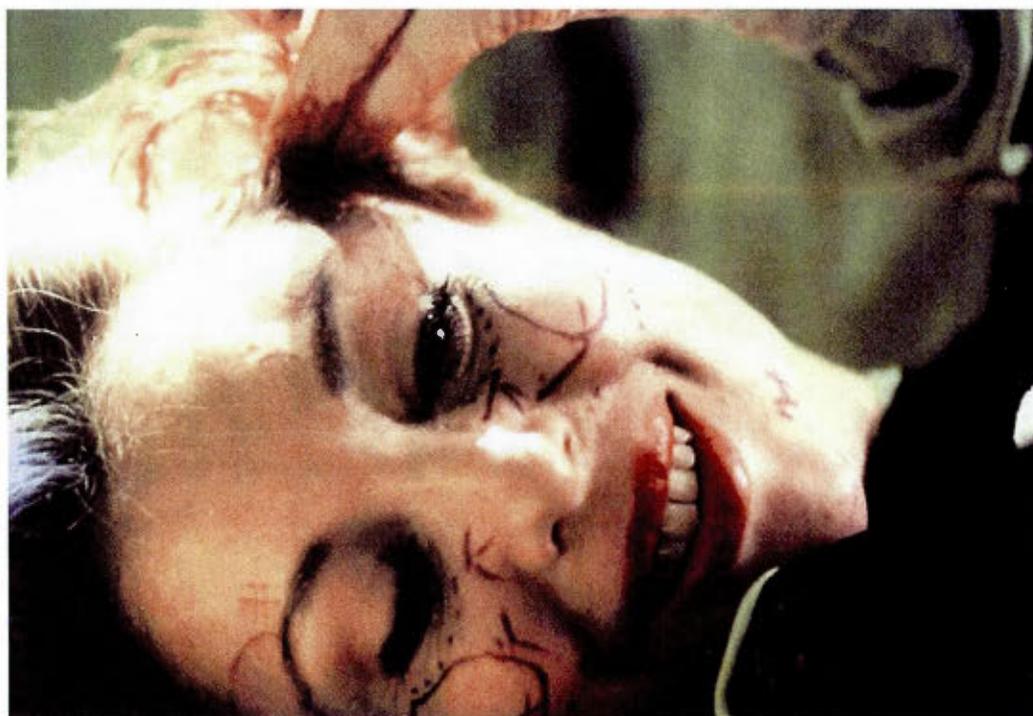
A.3 ORLAN, Gros plan en rouge, bleu et vert sur l'ouverture du corps, 7<sup>e</sup> opération chirurgicale, performance dite *Omniprésence*, 21 novembre 1993, cibachrome dans diasec vacuum, 165 x 110 cm, Édition 1+7. Photo Vladimir Sichov.



A.4 ORLAN, *Omniprésence n°2*, novembre 1995-février 1995, quarante et un diptyques en métal et quatre-vingt-deux photographies en couleurs, vue de l'installation dans le cadre de l'exposition *Hors Limites*, Centre Georges Pompidou, Paris.



A.5 ORLAN, *Entre-deux n°15*, 1994, photographie couleur dans caisson lumineux, 120 x 160 cm, Édition de 5+1.



A.6 ORLAN, Gros plan sur un des rires, 7<sup>e</sup> opération chirurgicale, performance dite *Omniprésence*, 21 novembre 1993, cibachrome dans diasec vacuum, 165 x 110 cm, Édition 1+7. Photo Vladimir Sichov.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ANDRIEU, Bernard, *Les avatars du corps : une hybridation somatechnique*, Montréal, Liber, 2011, 154 p.
- ANDRIEU, Bernard, *Mutations sensorielles*, Clamecy, Les Éditions le mort-qui-trompe, 2008, 93 p.
- BADMINGTON, Neil, « Theorizing Posthumanism », *Cultural Critique*, n° 53, Posthumanism, Winter 2003, p. 10-27.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, 235 p.
- BAUDRY, Patrick, *Le corps extrême. Approches sociologiques de conduite à risque*, Paris, l'Harmattan, 1991, 240 p.
- BEAULIEU, Alain, « L'incarnation phénoménologique à l'épreuve du "corps sans organes" », *Laval théologique et philosophique*, vol. 60, n° 2, 2004, p. 301-316.
- BERGERON, Danielle, « Le féminin, un espace autre pour le désir », *Santé mentale au Québec*, vol. 15, n° 1, 1990, p. 145-164.
- BOSTROM, Nick, « Existential Risk Prevention as Global Priority », *Global Policy*, à venir, University of Oxford, 2012, En ligne, <<http://www.existential-risk.org/concept.pdf>>, site consulté le 18 décembre 2012.
- BOUCHARD, Gianna, « Incisive Acts », *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, dir. publ. Simon Donger, Simon Sherpherd et ORLAN, London & New York, Routledge, 2010, p. 62-72.
- BOUCHARD, Guy, « La métaphore androcentrique de la culture », *Les métaphores de la culture*, dir. publ. Joseph Melançon, Québec, Presses universitaires Laval (Coll. « Culture française d'Amérique »), 1992, p. 3-35.
- BOURATSIS, Sofia Eliza « Auto-métamorphoses : biotechnologies et fictions scientifiques dans l'art d'aujourd'hui », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, 2011, p. 55-76.
- BOUTIN, Frédéric, « "Différence et Répétition", Œuvre de simulacre », *Protée*, vol. 27, n° 3, 1999, p. 119-124.

- BRAIDOTTI, Rosi, *Metamorphosis. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity, 2002, 328 p.
- BRAIDOTTI, Rosi, « Embodiment, Sexual Difference and the Nomadic Subject », *Hypathia*, vol. 8, n° 1, Hiver 1993, p. 1-13.
- BRETON, Philippe, « Cyborg », *Dictionnaire du corps*, dir. publ. Michela Marzano, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 270-274.
- BRUNET, Georget Jacques, « De la chirurgie esthétique à Orlan : Corps performant ou corps performé? », *Interrogations, Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, no 7, Le corps performant, Décembre 2008, p. 6-23.
- CADORA, Karen, « Feminist Cyberpunk », *Science Fiction Studies*, vol. 22, n° 3, 1995, p. 357-372.
- CHEAH, Pheng, Judith BUTLER, Elizabeth GROSZ et Drucilla CORNELL, « The Future of Sexual Difference: An Interview with Judith Butler and Drucilla Cornell », *Diacritics*, vol. 28, n° 1, Irigaray and the Political Future of Sexual Difference, Spring 1998, p. 19-42.
- COMPAGNON, Antoine, « La citation telle qu'en elle-même », *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 15-45.
- CORNELL, Drucilla, *Transformations: Recollective Imagination and Sexual Difference*, New York & London, Routledge, 1993, 239 p.
- COULOMBE, Maxime, *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec, PUL, 2009, 264 p.
- DAVIS, Angela Y., « Foreword », *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis & London, University of Minnesota, 2000, p. xi-xiii.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit (Coll. « Critique »), 1980, 654 p.
- DONGER, Simon, « Carnal Vertigos: Hybridity and alterity in ORLAN's seductive acts of dis/connection », *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, dir. publ. Simon Donger, Simon Shepherd et ORLAN, Londres & New York, Routledge, 2010, p. 155-174.
- ELLUL, Jacques, *Le système technicien*, Paris, Calmann-Lévy (Coll. « Liberté d'Esprit »), 1977, 361 p.
- FABER, Alyda, « Sainte Orlan: Ritual as Violent Spectacle and Cultural Criticism », *TDR (1988-)*, vol. 46, n° 1, Spring 2002, p. 85-92.

- FERNANDEZ DESJARDINS, Anita, Gilles LÉGARÉ et Renée PAQUETTE, « Un espace à construire pour le désir... », *Santé mentale au Québec*, vol. 15, n° 2, 1990, p. 149-156.
- FINK, Bruce, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton & New York, Princeton University Press, 1995, 219 p.
- FOSTER, Hal, « Obscene, Abject, Traumatic », *October*, vol. 78, Autumn 1996, p. 106-124.
- FUSS, Diana J., « “Essentially Speaking”: Luce Irigaray’s Language of Essence », *Hypathia*, vol. 3, n° 3, Winter 1989, p. 62-80.
- GOULIMARI, Pelagia, « A Minoritarian Feminism? Things to Do with Deleuze and Guattari », *Hypathia*, vol. 14, n° 2, Spring 1999, p. 97-120.
- GROSZ, Elisabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 250 p.
- HARAWAY, Donna, « A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s », *The Haraway Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 7-45.
- HAYLES, N. Katherine, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1999, 364 p.
- HAWTHORNE, Susan, « Wild Bodies/Technobodies », *Women’s Studies Quarterly*, vol. 29, n° 3/4, Women Confronting the New Technologies, Fall-Winter 2001, p. 54-70.
- HILL COLLINS, Patricia, « La construction sociale de la pensée féministe Noire », *Black Feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, dir. publ. Elsa Dorlin, Paris, L’Harmattan, 2008, p. 135-176.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n’en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1977, 217 p.
- JAMESON, Fredric, « Postmodernism, and the Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, vol. 1, n° 146, July-August 1984, p. 53-92.
- JOHNSON, Dominic, « Psychic Weight: The pains and pleasures of performance », *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, dir. publ. Simon Donger, Simon Shepherd et ORLAN, Londres & New York, Routledge, 2010, p. 85-99.

- JONES, Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 1998, 349 p.
- KIRMAYER, Laurence J., « La folie de métaphore », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1993, p. 43-55.
- KOERNER, Joseph Leo, « Editorial », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 31, The Abject, Spring 1997, p. 5-8.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 247 p.
- KÜPPERS, Petra, *The Scar of Invisibility: Medical Performances and Contemporary Art*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2007, 259 p.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, 253 p.
- LÖWY, Ilana, « Les corps abjects et la reproduction de la hiérarchie du genre », *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La Dispute, 2006, p. 114-120.
- MAESTRUTTI, Marina, « Techno-imaginaires du corps à l'ère des technosciences. Art contemporain et utopie de la transformation », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, 2011, p. 77-95.
- MARX, Leo, « Technology: The Emergence of a Hazardous Concept », *Technology and Culture*, vol. 51, n° 3, July 2010, p. 561-577.
- MARZANO, Michela, « Abject », *Dictionnaire du corps*, dir. publ. Michela Marzano, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 1-4.
- MAVRIKAKIS, Nicolas, « Pour le corps (de l'histoire de l'art) sans organes : L'art comme perversion », *ETC*, n° 43, 1998, p. 6-9.
- O'BRYAN, Jill, « Saint ORLAN [sic] Faces Reincarnation », *Art Journal*, vol. 56, n° 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, Winter 1997, p. 50-56.
- ORLAN, « This is my body... this is my software », *Orlan: A Hybrid Body of Artworks*, dir. publ. Simon Donger, Simon Shepherd et ORLAN, London & New York, Routledge, 2010, p. 35-47.
- ORLAN, « Manifeste de l'art charnel », *Site officiel d'ORLAN*, En ligne, <<http://www.orlan.eu/texts/#manifestefr>>, site consulté le 3 septembre 2012.

- POISSANT, Louise, « Éléments pour une esthétique des arts médiatiques », *Esthétique des arts médiatiques*, Tome 1, dir. publ. Louise Poissant, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1995, p. 1-23.
- ROSS, Christine, « Redefinitions of Abjection in Contemporary Performances of the Female Body », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 31, The Object, Spring 1997, p. 149-156.
- ROUDINESCO, Elisabeth et Michel PLON, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Troisième édition, Paris, Fayard, 2006, 1790 p.
- SANDOVAL, Chela, *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis & London, University of Minnesota, 2000, 241 p.
- SAUVAGNARGUES, Anne, « Corps sans Organes », *Dictionnaire du corps*, dir. publ. Michela Marzano, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 254-257.
- THACKER, Eugene, « The Science-Fiction of Technoscience: The Politics of Simulation and a Challenge for New Media Art », *Leonardo*, vol. 34, n° 2, 2001, p. 154-158.
- THACKER, Eugene, « Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman », *Cultural Critique*, n° 53, Posthumanism, 2003, p. 72-97.
- WAJCMAN, Judy, *Technofeminism*, Cambridge, Polity, 2004, 148 p.
- WILSON, Sarah, « L'histoire d'O. Sacred and Profane », *Orlan*, London, Black Dog Publishing, 1996, p. 8-17.
- WOLFE, Cary, *What is Posthumanism*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2010, 357 p.
- XU, Ping, « Irigaray's Mimicry and the Problem of Essentialism », *Hypathia*, vol. 10, n° 4, Autumn 1995, p. 76-89.