

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TOPOGRAPHIE DU FÉMININ : TECHNOLOGIES DU CORPS DANS *DEAD RINGERS* DE DAVID CRONENBERG ET
DANS MA PEAU DE MARINA DE VAN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

LAURENCE PELLETIER

SEPTEMBRE 2014

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

D'abord, mille fois merci à ma directrice Martine Delvaux pour son soutien, sa disponibilité, son enseignement, ses conseils, son féminisme et toute la confiance qu'elle m'a accordée.

Merci au Département d'études littéraires de l'UQAM et à l'Institut de recherches et d'études féministes pour leur soutien financier. Mais, surtout, merci à leurs professeurs qui m'ont épaulée dans mes démarches et rendu ce projet possible.

Merci à ceux et celles qui ont su être mes ami.e.s tout au long de cette maîtrise, ceux et celles qui m'ont fait rire aux larmes, soutenue dans les moments de doute et fait de ma vie universitaire et de la littérature des expériences significatives. Merci à vous Jessica, Karine, Rachel, Louis-Daniel, Emmanuelle, Pascale, Marie-Hélène, Élise, Émile et Céline.

Merci à Camille, chère amie et complice, qui ponctue depuis longtemps mes journées de paroles sincères, de remarques absurdes et d'encouragements constants.

Merci à mes parents, d'avoir été ces parents.

Enfin, je remercie et dédie ce mémoire à Alexa et Dominique, mes sœurs, mes filles préférées.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE CORPS, L'INSCRIPTION, LE SEXE : UN PANORAMA CRITIQUE.....	7
CHAPITRE II	
TECHNOLOGIES DU SEXE ET LA DOMINATION MASCULINE DANS <i>DEAD RINGERS</i>	31
CHAPITRE III	
TECHNIQUES DE SOI ET RÉSISTANCE DU FÉMININ DANS <i>DANS MA PEAU</i>	62
CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	94

RÉSUMÉ

S'inscrivant dans le courant du « corporeal feminism » (Elizabeth Grosz), ce mémoire vise à interroger les pratiques qui produisent, dans et par le corps, des effets de vérité et d'identité.

Le premier chapitre établit l'espace théorique permettant de considérer le corps comme un lieu, non pas neutre, mais déterminé par des rapports de force hétéronormatifs. Les deuxième et troisième chapitres, dédiés respectivement aux films *Dead Ringers* de David Cronenberg et *Dans ma peau* de Marina de Van, s'attardent à penser et à mettre en question l'identité féminine à travers la notion de corporalité, et analysent les pratiques technologiques qui définissent l'existence corporelle des femmes.

Les deux films offrent une représentation du corps de la femme qui implique, dans chacun des cas, une relation particulière et déterminante avec la technologie. Celle-ci opère, littéralement et au figuré, à la manière d'un instrument qui inscrit sur le corps une sémiotique venant définir l'expérience du féminin. Il s'agit, par la conjonction de ces deux longs-métrages, de tenter un exercice conceptuel qui visera à interroger les diverses articulations des états de domination sexistes engendrés par des pratiques d'inscription technologique, pour ensuite parvenir à penser des stratégies de résistance.

En ce sens, l'objectif scientifique de ce mémoire réside dans la volonté de produire une réflexion littéraire et féministe à partir des deux films à l'étude. Nous désirons rendre manifestes : d'une part, les diverses articulations conceptuelles et représentationnelles contemporaines qui travaillent à faire du corps des femmes les objets et les instruments du système patriarcal qui caractérise notre société; d'autre part, à pointer les brèches de ce système à travers lesquelles un espace politique de réflexion et de création féministe est possible.

Mots-clés : David Cronenberg; *Dead Ringers*; Marina de Van; *Dans ma peau*; Corps; Corporalité; Technologie; Féminisme; Femme; Sexualité.

INTRODUCTION

« L'anatomie, c'est le destin¹ » affirmait Freud dans *La Vie sexuelle*, reprenant à son compte l'adage de Napoléon « La géographie, c'est le destin ». Aussi surprenante que puisse paraître la conjonction de la déclaration de Freud à celle de Napoléon, la coïncidence est, au contraire, loin d'être absurde. Comme le note Monique Schneider, « [e]n tant qu'acte d'énonciation, le mot [« destin »] trahit la passion d'emprise qui peut aussi bien caractériser l'homme de pouvoir que le chercheur² ». En effet, de la même manière que l'homme de pouvoir, le chercheur – l'intellectuel, le scientifique – fait du corps un lieu à posséder, tend à travers un déploiement de recherches, de connaissances et de discours à l'immobiliser à l'intérieur de frontières bien définies et à le gouverner.

« L'anatomie, c'est le destin » : cette profération emblématique cristallise aussi et surtout l'orientation et la poursuite idéologique de la culture occidentale vers une essentialisation des sexes à travers l'anatomie et la biologie. La nécessité d'une distinction et d'une catégorisation des attributs sexuels caractérise l'ambition et le pouvoir que s'est octroyé, tout au long de l'histoire « l'approche scientifique, soucieuse de réduire les choses à leur forme essentielle et inaltérable³ », et de prouver par là l'infériorité fondamentale de la femme, l'assigner à une place déterminée, subordonnée à celle de l'homme, et justifier la domination de la femme par celui-ci. En liant ainsi le sexuel et l'ontologie, les traditions philosophique et scientifique ont contribué à l'élaboration d'un « éternel féminin⁴ », comme le posait Simone de Beauvoir, à savoir une féminité qui se réduit à la cartographie anatomique et biologique du corps de la femme, donnant à sa sexualité une forme immobile laquelle, malgré les contingences du vivant, échappe à la temporalité fluide de ce dernier.

¹ Sigmund Freud, *La Vie sexuelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 121.

² Monique Schneider, *La Généalogie du masculin*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1980, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Simone De Beauvoir, *Le Deuxième sexe, tome 1 : Les faits et les mythes*, Paris : Gallimard, 1976, p. 27.

Devant cet état de fait, il a été important pour le féminisme d'investir les savoirs du corps et de faire de celui-ci un lieu politique. L'un des penseurs majeurs ayant participé à l'émergence d'une pensée féministe sur la corporalité est Michel Foucault. Grâce à ses concepts de biopouvoir et de biopolitique, Foucault a permis d'envisager le corps comme la pierre de touche des rapports de pouvoir. Selon lui, le pouvoir qui caractérise notre société moderne s'est érigé et se maintient à travers des relations de force qui reposent sur la prise en charge du vivant, et qui en passe inévitablement par une prise en charge du corps individuel et social :

Pris dans ses ramifications dernières, à son niveau capillaire, là où il touche l'individu lui-même, le pouvoir est physique, et, par là même, il est violent, au sens où il est parfaitement irrégulier, non pas au sens où il est déchaîné, mais au sens, au contraire, où il obéit à toutes les dispositions d'une espèce de microphysique des corps⁵.

Le pouvoir s'exerce selon Foucault de façon capillaire, en réseau; il touche aux individus et opère, s'inscrit à même leur corps. Ceux-ci se présentent dès lors comme les relais par lesquels le pouvoir transite pour devenir effectif. C'est dire qu'ils sont assujettis, travaillés par des relations de force qu'eux-même reconduisent, reproduisent. De ces relations de force, les relations sexistes, par lesquelles les femmes se retrouvent subordonnées et dominées par les hommes du fait de leur identité biologique, constitue l'un des effets du pouvoir.

Ces conceptions du pouvoir et de la subjectivité, si elles ont suscité un grand intérêt chez plusieurs intellectuelles féministes, n'ont toutefois pas échappé à la critique. Associée – ou carrément identifiée – au courant du postmodernisme, la théorie foucauldienne a été accusée de promouvoir une vision relativiste et nihiliste. Plusieurs féministes ont reproché à Foucault de proposer une conception du pouvoir qui rendait impossible l'avenue de politiques émancipatrices, de par ce caractère capillaire et immanent, et du fait que chaque individu produisait, reproduisait et confirmait malgré lui des rapports de domination; rendant difficile voire impossible, toute distinction entre dominants et dominés; condamnant ainsi le sujet à vivre constamment et de façon irrémédiable dans une posture de soumission, et lui déniait une quelconque forme d'agentivité ou de liberté d'action; empêchant enfin toute possibilité de résistance. De plus, on a critiqué Foucault au sujet de la perspective androcentrique avec

⁵ Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*. Paris : Gallimard/Seuil, 2003, p. 16.

laquelle il a abordé les questions de disciplines et de pratiques corporelles, éludant la question de la différence genrée dans la prise en charge des corps par les dispositifs et les technologies de pouvoir⁶.

Or, si pour certaines intellectuelles la conciliation entre la théorie de Foucault et la pensée féministe s'avère problématique et improbable, d'autres y voient une association profitable. En effet, plusieurs théoriciennes féministes – parmi elles, Judith Butler, Anne Balsamo, Donna Haraway, Teresa de Lauretis et Elsa Dorlin, dont nous explorerons et appliquerons les théories tout au long de ce mémoire – se sont approprié la théorie foucauldienne de la biopolitique afin de déployer une pensée et une posture de résistance qui fait du corps le lieu premier de la lutte féministe. Malgré certaines réserves, elles parviennent à trouver chez Foucault, ou à tout le moins à l'aide de concepts foucauldien, des stratégies politiques d'émancipation.

Ce mémoire s'inscrit donc dans cette tendance féministe, et parvient à trouver dans l'œuvre de Foucault à la fois le moyen et les outils théoriques pour analyser les rapports de pouvoir que mobilisent et produisent différentes instances hétérosexistes à même le corps de la femme, et les outils pour penser les possibilités de résistance aux états de domination que suscitent ces rapports. De la sorte, *l'Histoire de la sexualité*, son œuvre finale, s'annoncera comme le point d'Archimède à partir duquel nous produirons notre réflexion.

Avant tout, l'élaboration même de *l'Histoire de la sexualité* constitue pour nous un élément fondamental à l'élaboration de ce mémoire. Avec les deux derniers tomes de son *Histoire de la sexualité* (*L'Usage des plaisirs* et *Le Souci de soi*), Foucault dévie du plan initial qu'il avait annoncé dans *La Volonté de savoir*. Alors qu'il prévoyait offrir une étude dédiée au développement, depuis l'âge classique, de ce qu'il a appelé le dispositif de la sexualité, il réoriente ses objectifs théoriques dans les deux derniers tomes et s'engage dans une étude des techniques et des pratiques de la subjectivité à l'époque gréco-romaine et à l'Ère chrétienne. Alors que certains y ont vu une rupture singulière dans sa pensée, d'autres y

⁶ L'ouvrage *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity* de Margaret A. McLaren traite en profondeur des points de discordance et de convergence entre la pensée féministe et la théorie de Michel Foucault. Voir Margaret A. McLaren, *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity*, New York : State University of New York Press, 2002.

verront une continuité⁷. Foucault lui-même, au sujet de ses travaux de recherches, parle d'un déplacement de perspective, de l'étude des pratiques coercitives de subjectivation aux pratiques d'autoformation du sujet :

Le problème des rapports entre le sujet et les jeux de vérité, je l'avais envisagé jusque-là à partir soit de pratiques coercitives – comme dans le cas de la psychiatrie et du système pénitentiaire –, soit dans des formes de jeux théoriques ou scientifiques – comme l'analyse des richesses, du langage et de l'être vivant. Or, dans mes cours au Collège de France⁸, j'ai essayé de le saisir à travers ce que l'on peut appeler une pratique de soi, qui est, je crois, un phénomène assez important dans nos société depuis l'époque gréco-romaine – même s'il n'a pas été très étudié⁹.

Il effectue ainsi le passage de l'analyse d'une subjectivité engendrée par des dispositifs institutionnels historiquement situés, à celle d'une subjectivité engendrée à l'intérieur du rapport de soi à soi.

L'élaboration de ce mémoire, qui s'intitule « Topographie du féminin : technologies du corps dans *Dead Ringers* de David Cronenberg et *Dans ma peau* de Marina de Van », est tributaire de ce mouvement théorique que trace Foucault et que nous considérons continu et méthodique. D'ailleurs, le choix de ces deux longs-métrages, spécifiquement, relève d'un besoin pratique de démonstration. En effet, leur conjonction nous offre la possibilité d'illustrer les propos théoriques que nous tiendrons et d'envisager la question de la corporalité féminine sur le plan de sa représentation. C'est ainsi que nous pouvons annoncer cette étude comme un exercice conceptuel qui suivra le schème domination-résistance, qui visera à interroger donc des pratiques et des états de domination pour mieux réfléchir aux stratégies de résistance.

Une grande importance sera dès lors accordée aux définitions des concepts théoriques et philosophiques qui viendront ordonner et rythmer les analyses que nous ferons des œuvres de Cronenberg et de de Van. Il nous faudra, dans le premier chapitre, nous attarder à l'idée du corps comme topographie. Ce terme géographique, lorsque appliqué au corps, permet de

⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁸ Il est question ici des cours au Collège de France de 1981-1982. Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, [1984] 2001, p. 1527. Nous pouvons entendre *L'Usage des plaisirs* et *Le Souci de soi* comme l'aboutissement monographique de ces cours.

⁹ *Ibid.*, p. 1528.

penser celui-ci comme un lieu (*topos*) à décrire ou à inscrire (*graphein*). Souscrire à une telle idée implique une conception du corps qui ne va pas de soi. Il nous faudra donc déterminer de quel ordre est le lieu corporel, comment envisager son inscription et en expliquer les effets. C'est en faisant intervenir les conceptions constructivistes de Nietzsche, Foucault, Judith Butler, Donna Haraway et Anne Balsamo qu'il sera possible de préciser la conception et le statut du corps que nous entendons mobiliser par la suite. L'objectif est d'en arriver à définir une corporalité féminine qui découle de pratiques d'inscription hétéronormatives.

De là, la notion de technologie se présentera comme vecteur théorique pour l'analyse que nous comptons faire des œuvres de Cronenberg et de de Van. À partir des notions foucaaldiennes, nous l'envisagerons en deux temps : dans sa portée aliénante (technologie du sexe) et dans sa visée émancipatrice (technique de soi), en nous attardant particulièrement aux propriétés et aux modalités d'inscription de ces technologies du corps et à la manière dont elles sont engagées dans la définition d'une topographie du corps féminin.

Ainsi, comme nous le verrons, chacun des films offre une représentation bien distincte du corps de la femme et qui implique une relation particulière et déterminante avec la technologie. Nous considérerons dans le deuxième chapitre les technologies du sexe, telles qu'elles se manifestent dans *Dead Ringers* de David Cronenberg. Nous les définirons, à l'aide des théories de Teresa de Lauretis et de Louis Althusser, comme des pratiques institutionnalisées qui ont pour conséquence de mettre au jour et de rendre visible et cohérent un corps dit « féminin », un corps rationalisé par les discours institutionnels et envisagé à travers des récits et une symbolique qui correspondent à des intérêts sexistes. Nous nous attarderons à la manière dont le récit de *Dead Ringers* et la représentation du féminin à l'intérieur de ce film, nous permettent de comprendre les implications d'une telle inscription sur la corporalité et la sexualité des femmes.

Le dernier chapitre sera consacré à l'analyse de *Dans ma peau* de Marina de Van, dans lequel nous aborderons les pratiques technologiques à travers le concept des techniques de soi, qui se rapportent essentiellement à des pratiques ou des opérations effectuées sur le corps par le sujet féminin et qui agissent de manière à ouvrir un espace de réinscription et de résistance corporelle. Nous offrirons une définition détaillée de la notion de

phallogocentrisme, suivant les travaux de Jacques Derrida, afin d'envisager le cadre conceptuel à partir duquel de Van produit les points de fuite nécessaires à une subversion et une déstabilisation de la norme corporelle féminine.

L'objectif scientifique de ce mémoire réside dans la volonté de produire une réflexion littéraire et féministe à partir de productions culturelles. Les films de Cronenberg et de de Van se présentent, comme l'indiquait Teresa de Lauretis, comme ce qui symbolise un fantasme propre à une société et qui possède un potentiel de vérité, sujet à l'interprétation et à l'analyse¹⁰. Dès lors, en s'attardant à ce que ces films ont à nous révéler, nous désirons rendre manifestes : d'une part les diverses articulations conceptuelles et représentationnelles contemporaines qui travaillent à faire du corps des femmes les objets et les instruments du système patriarcal qui caractérise notre société; d'autre part les brèches de ce système à travers lesquelles un espace politique de réflexion et de création féministe est possible. Enfin, ce mémoire a la modeste ambition de s'engager à produire une réflexion qui s'inscrit dans le courant du « corporeal feminism¹¹ ». Proposé par Elizabeth Grosz dans son ouvrage *Volatiles Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, ce courant, s'intéresse explicitement à la notion de corps, l'envisage comme le champ de bataille de la lutte féministe, le questionnant en tant qu'objet d'une production et d'une inscription socioculturelle. En interrogeant son rôle dans la constitution de l'identité sexuelle, ce féminisme de la corporalité tend à s'éloigner – voire à s'opposer – d'une part, à l'idée d'un éternel féminin, selon lequel il existerait une essence féminine dont découleraient des caractéristiques spécifiques et innées; d'autre part, aux notions humanistes de subjectivité et d'identité, qui effacent les spécificités des femmes, au profit du concept d'humain. Envisager la subjectivité comme une subjectivité fondamentalement corporelle offre aux femmes la possibilité de se définir à la fois collectivement et individuellement comme sujet féminin. Si le corps s'entend comme un objet culturellement et historiquement situé, chaque sujet a de son corps une expérience particulière; chaque femme, malgré des caractéristiques anatomiques et biologiques communes avec les autres femmes, a une vie corporelle singulière. Ainsi, en misant sur le principe d'une singularité en rapport avec une collectivité féminine (collectivité des corps féminins), il est possible de déjouer la négation et l'effacement des femmes qu'entraînent autant l'essentialisme que l'humanisme.

¹⁰ Teresa De Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris : La Dispute/Snédit, 2007, pp. 125-126.

¹¹ Elizabeth Grosz, *Volatiles Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis : Indiana University Press, 1994.

CHAPITRE 1

LE CORPS, L'INSCRIPTION, LE SEXE : UN PANORAMA CRITIQUE

*Mon corps, c'est le contraire d'une utopie, ce qui
n'est jamais sous un autre ciel, il est le lieu
absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au
sens strict, je fais corps.*

Mon corps, topie impitoyable.

– Michel Foucault, *Le Corps utopique*

Le corps constitue un objet de connaissance à travers lequel il est possible, pour le sujet humain, de se penser, de se définir. Parce que sa matérialité est spécifique et conditionnelle de l'existence humaine, il se présente comme lieu de la représentation subjective. S'il est souvent considéré dans son rapport duel avec l'esprit, les philosophies de Friedrich Nietzsche et de Michel Foucault en font plutôt un objet travaillé par le social, une surface d'inscription; et l'esprit, la subjectivité, apparaît comme l'effet de cette inscription. Par différents procédés et techniques historiquement élaborés, le corps est modelé, fabriqué et conceptualisé. Il se présente dès lors, non plus comme un lieu de représentation subjective, mais plutôt comme un lieu de représentation sociale où s'inscrivent les relations de pouvoir. Ainsi, le corps témoigne avant tout d'une extériorité, celle d'une société, celle d'une histoire. L'identité subjective s'en trouve quant à elle à évoluer suivant les différentes configurations corporelles qui sont affectées et marquées par des contingences sociales et historiques. Une telle conception nous permet d'envisager le corps comme un point stratégique à partir duquel le sujet est défini et se définit.

Dans cette optique, ce chapitre veut s'attarder à une réflexion qui tend à poser l'identité subjective comme un effet matériel, dépendant des conditions corporelles individuelles et

sociales. Cela permettra d'interroger les dispositions dans et par lesquelles le sujet advient, et sera aussi l'occasion de porter une attention sur les différents types de corporalités, plus spécifiquement celle des femmes. Il faudra dans un premier temps se pencher sur le statut du corps comme surface, et détailler les différentes implications d'une telle position théorique. Il faudra ensuite situer ce corps en relation au pouvoir qui le travaille. Ainsi, nous accorderons une place importante à Michel Foucault et à sa conception du biopouvoir. Afin de rendre compte de la situation particulière du corps féminin dans ses rapports au pouvoir, il sera de mise de pousser la notion du biopouvoir vers celle d'un biopouvoir qui serait sexué, c'est-à-dire qui se déploierait à partir de rapports de forces sexistes. Nous tendrons par-là à démontrer que le corps n'est pas un lieu neutre et que celui de la femme, plus particulièrement, est pris dans des relations de pouvoir bien spécifiques, qui l'investissent et travaillent à instituer une identité féminine.

*

Concevoir le corps comme une surface implique de considérer celui-ci comme lieu, comme topos, comme une partie d'espace bien définie. Cela implique aussi de le considérer dans sa qualité première, à savoir son extériorité. Comme l'explique Elizabeth Grosz, la peau, les vaisseaux sanguins, le squelette, les ligaments, les organes internes ne sont que plis et replis d'une même surface, espace où prend place l'inscription des événements, de l'histoire, des effets de pouvoir¹². Parce que le corps n'est pas d'emblée fermé, circonscrit, il ne suppose aucune intériorité. Celle-ci apparaît comme un effet des interactions de surface. La subjectivité – le sujet – est alors à envisager comme le produit de rapports de pouvoirs qui agissent sur le corps.

C'est dans un texte intitulé « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », que Michel Foucault introduit cette vision du corps. Il affirme que

[...] le corps -et tout ce qui tient au corps, l'alimentation, le climat, le sol-, c'est le lieu de la *Herkunft* : sur le corps, on trouve le stigmaté des événements passés, tout comme de lui naissent les désirs, les défaillances, et les erreurs; en lui aussi ils se nouent et soudain s'expriment, mais en lui aussi ils se dénouent, entrent en lutte, s'effacent les uns les

¹² Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies*, op. cit., p. 117.

autres et poursuivent leur insurmontable conflit¹³.

Ce corps que présente ici Foucault, ce corps nietzschéen, est un lieu sur lequel se jouent et s'inscrivent des forces historiques. Il porte avec lui toutes les sanctions et les séquelles de l'histoire, les erreurs et vérités qui travaillent sa physiologie: respiration, alimentation, digestion ; « il est pris dans une série de régimes qui le façonnent; il est rompu à des rythmes de travail, de repos et de fêtes; il est intoxiqué par des poisons-nourritures ou valeurs, habitudes alimentaires et lois morales tout ensemble¹⁴ ». La surface corporelle est exposée à ces hauts et bas, aux grandeurs et décadences d'une histoire qui le marque, et laisse la trace d'une jonction événementielle et contingente de forces qui le définissent. Ce corps donc : lieu sans milieu; c'est-à-dire qui n'a pas de centre fixe, n'obéit à aucune loi prédéterminée. Le corps advient et est façonné par la disposition et la rencontre hasardeuse de forces dominantes et dominées. Comme le souligne Deleuze dans son ouvrage sur Nietzsche, le corps est ici à comprendre comme « unité de domination », phénomène multiple défini par ces forces actives et réactives, créant des corps tantôt biologiques, chimiques, sociaux, politiques, etc¹⁵.

De cette analyse de la philosophie nietzschéenne, Foucault retire une conceptualisation du corps qui se retrouve au centre de sa production intellectuelle. Toutefois, la formule « surface d'inscription des événements¹⁶ » qu'emploie Foucault dans son texte, laisse certains éléments théoriques dans un flou. Judith Butler, dans un article intitulé « Foucault and the paradox of bodily inscriptions », questionne le statut du corps chez Foucault et, plus particulièrement, le statut de l'inscription historique. Butler voit dans « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » une vision supposant une histoire qui viendrait inscrire, s'imprimer sur un corps anhistorique. Il y aurait quelque chose comme un corps vierge, blanc de tout, préculturel qui serait disposé à recevoir l'inscription, la signature dûment apposée par l'histoire. Or, cette critique qu'amène Butler semble plus ou moins juste puisque qu'à aucun moment Foucault ne fait allusion à ce corps avant l'histoire. Bien au contraire, histoire et

¹³ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris : Gallimard, [1971] 2001, p. 1011.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1015.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », Paris, 2010, p. 45.

¹⁶ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *op. cit.*, p. 1011.

corps sont intimement liés, presque dans une relation de nécessité : « L'histoire, avec ses intensités, ses défaillances, ses fureurs secrètes, ses grandes agitations fiévreuses comme ses syncopes, c'est le corps même du devenir¹⁷ ». On retrouve au sein de l'histoire quelque chose comme une physiologie, lutte de forces par laquelle les événements adviennent, par laquelle les corps se créent. Les corps ne se pensent pas en dehors de l'histoire. Et l'inscription historique ne se produit qu'à travers la rencontre inopinée de rapports de dominations, historiquement situés. Le corps de Foucault, corps décidément nietzschéen, surface inscrite par les événements, est donc à comprendre comme toujours et déjà culturel, défini et pensé à travers différents rapports de force, différents régimes de pouvoir et de savoir.

En ce sens, une analyse de l'histoire, et plus précisément, une analyse de l'histoire du pouvoir, peut nous amener à saisir le corps dans ses manifestations, dans ses spécificités et sa contingence. Foucault, tout au long de sa carrière, a travaillé à l'élaboration d'une conception du pouvoir qui s'adresse fondamentalement au corps, qui se fonde par la prise en charge du corps individuel et du corps social. Dans une perspective générale, le pouvoir doit être envisagé comme une économie de relations¹⁸ (par exemple, relations homme-femme, médecin-patient, patron-ouvrier, etc.), qui trouve son activité et son effectivité dans le corps social. L'économie des rapports se définit par un ensemble d'actions s'induisant et se répondant mutuellement, plus particulièrement comme « un mode d'action qui n'agit pas directement et immédiatement sur les autres, mais qui agit sur leur action propre¹⁹ ». Le pouvoir s'effectuant comme cela à travers le mode d'action de certains sur l'action de certains autres, il faut le comprendre comme un pouvoir venant du bas. C'est-à-dire

[...] qu'il n'y a pas, au principe des relations de pouvoir, et comme matrice générale, une opposition binaire et globale entre les dominateurs et les dominés, cette dualité se répercutant de haut en bas, et sur des groupes de plus en plus restreints jusque dans les profondeurs du corps social. Il faut plutôt supposer que les rapports de force multiples qui se forment et jouent dans des appareils de production, les familles, les groupes restreints, les institutions, servent de support à de larges effets de clivages qui parcourent l'ensemble du corps social²⁰.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1008.

¹⁸ Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », dans *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, [1982] 2001, p. 1043.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1054-1055.

²⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, p. 124.

S'il ne faut pas privilégier une analyse du pouvoir qui identifierait celui-ci à l'appareil d'État ou à la structure juridique – bref à des structures fixes et unitaires – c'est parce qu'il ne peut être réduit à des faits idéologiques ou juridiques, et son action à une relation simple et directe des « uns sur les autres ». Les relations de pouvoirs prennent acte à partir de points multiples et immanents, à partir d'une diversité de foyers locaux et agissent au niveau de l'action, au niveau du rapport lui-même. Par conséquent, le pouvoir n'est pas de l'ordre du consentement, de la renonciation de liberté, du transfert de droit. Il est capillaire, il opère à la surface du corps social, et n'existe qu'en acte, qu'à travers l'exercice mobile et inégalitaire des relations de pouvoir. Venant d'en bas, il ne peut dès lors être pensé en termes négatifs, à savoir prohibitifs et répressifs, mais bien plutôt dans une perspective positive de production. Le pouvoir en est un d'incitation, d'induction et de multiplication, se déployant de manière ascendante vers des dispositifs ou des technologies de pouvoir plus généraux. Foucault opte de fait pour une analyse du pouvoir qui est celle d'un pouvoir technologique. Si le pouvoir n'existe qu'en acte, il procède à travers des mécanismes et des procédés spécifiques que Foucault conçoit comme des techniques.

Dans la *Volonté de savoir*, Foucault propose une histoire des pouvoirs en Occident qui se concentre sur la façon dont ils se sont élaborés dans et à partir de la sexualité. Selon ce qu'il nous rapporte, il s'est produit, tout au long des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, une transformation des techniques de pouvoir. La transition d'un pouvoir monarchique global – et par-là même lacunaire et discontinu (parce que ne pouvant, d'un point fixe, contrôler tous les éléments, conduites et processus) –, vers un pouvoir continu, précis et individualisant (touchant et contrôlant chaque individu jusque dans son corps, ses gestes), est allée de pair avec une mutation technique. Celle-ci s'est élaborée à l'intérieur de deux pôles : une anatomo-politique et une bio-politique. L'anatomo-politique désigne une famille de techniques qui relève de la discipline des corps et qui s'est développée au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. La discipline est à comprendre comme un mécanisme de pouvoir qui vise l'individu, pour le contrôler, le surveiller, gérer ses comportements, optimiser sa performance, etc. Les institutions comme l'armée, l'école, la caserne, l'atelier, y allant de réflexions sur la tactique, l'apprentissage, l'éducation, etc., procèdent à la répartition des corps dans l'espace et à leur dressage, dans l'optique d'un contrôle plus intensif et précis. La bio-politique concerne quant à elle une seconde famille de techniques, qui s'est développée à partir du XVIII^e siècle, et qui

s'attarde à la régulation de la population. La population définit le corps social en ce qu'il est composé d'êtres vivants, et des êtres vivants pouvant être traversés et régis par des processus et des lois biologiques. Suivant cela, la bio-politique opère – à l'aide de taux de natalité et de mortalité, d'instances démographique, de suivis statistiques, de programmes de gestion d'hygiène publique et des habitats, de taux de croissance de la population et de la migration, de rapports ressources/habitants, etc. – au contrôle de l'espèce. La discipline et la régulation constituent donc les deux modes qui caractérisent cette grande mutation des techniques de pouvoir et « cette grande technologie à double face – anatomique et biologique, individualisante et spécifiante, tournée vers les performances du corps et regardant vers les processus de la vie – caractérise un pouvoir dont la plus haute fonction désormais [est][...] d'investir la vie de part en part²¹ ». Ces techniques qui caractérisent l'exercice de ce que Foucault nomme le biopouvoir participent à développer tout un champ de connaissances concernant la vie et à produire de multiples relations de pouvoir se jouant à même le corps (individuel et social). Ainsi, le biopouvoir permet une élaboration et une disposition des différents savoirs à propos des conditions d'existence, des probabilités de vie, de la santé individuelle et collective, etc., d'une façon où il se créent divers effets de pouvoir (hiérarchie sociale, ségrégation, rapports de domination ou d'hégémonie, etc.); et cela à travers une multitude de relations entre individus (hommes, femmes, parents, enfants, médecins, patients, patrons, employés, etc.). Les relations de pouvoir qui se déploient dans et par le vivant sont à la fois partout et dans chaque individu.

Ainsi, le biopouvoir est « coextensi[f] à la vie et dans son prolongement; [il] est li[é] à une production de la vérité - la vérité de l'individu lui-même²² ». Les rapports de savoir/pouvoir qui le définissent l'impliquent dans un processus de production de vérité, celle-ci étant à envisager comme un effet de rapports de forces historiquement situés. Comprendre le pouvoir c'est de fait comprendre comment le savoir – la vérité – est produit, localisé, distribué, comment il s'exerce, se conserve, se répercute à l'intérieur de ces rapports.

Se constate donc, à partir du XVII^e siècle, toute une transformation des mécanismes de pouvoir qui participent à organiser et instituer un pouvoir venant du bas, s'exerçant en

²¹ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 183.

²² Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », *op. cit.*, p. 1048.

surface, à travers le réseau complexe des rapports de forces. L'épanouissement d'un tel pouvoir capillaire, rendu possible par l'entremise de l'investissement des corps et de la population, disqualifie toute conception d'un pouvoir qui reposerait sur une structure permanente, et cesse d'être essentiellement juridique. Il devient, dès cette époque, un pouvoir matérialiste : il traite et opère à partir des choses réelles²³. La vie du corps et de l'espèce entre dans le domaine du pouvoir. Et, à la jonction des techniques disciplinaires du corps et de régulation de la population, le sexe apparaît comme point stratégique de pouvoir.

*

Dans *La Volonté de savoir*, Foucault s'est de fait penché sur les conditions par lesquelles le sexe est devenu ce point capital de l'élaboration et de l'activité du biopouvoir. Il remarque, durant cette période de transformation, qui se tient entre les XVII^e et XIX^e siècles, un double phénomène en ce qui a trait à la sexualité : « d'une part, un phénomène général mais repérable seulement au niveau des individus, qui était la méconnaissance par le sujet de son propre désir [...] et en même temps, au contraire, un phénomène de sur-savoir culturel, social, scientifique, théorique de la sexualité²⁴ ». Ce que Foucault tend à faire dans son histoire de la sexualité, c'est non pas d'expliquer l'explosion des discours et des théories sur la sexualité à partir de la méconnaissance du désir, mais plutôt l'inverse, à savoir expliquer le désir de connaissances, la volonté de savoir à partir d'un phénomène de surproduction discursive sur la sexualité. Il faut ainsi aborder le fait discursif comme dispositif par lequel se déploie le pouvoir, et qui produit et agit sur des phénomènes individuels et socioculturels.

Ce que Foucault nomme ainsi dispositif de sexualité commence à se déployer du fait que le sexe est devenu enjeu politique. Il se présente comme instrument de disciplinarisation des corps (par une surveillance intensifiée des comportements sexuels individuels, des aménagements spatiaux méticuleux, des examens médicaux et psychologiques, etc.) et de régulation de la population (par l'incitation ou le frein à la procréation, la mise en place d'un système de santé publique, etc.). La sexualité se voit dès lors poursuivie, régulée, contrôlée

²³ Michel Foucault, « Les mailles du pouvoir », dans *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, [1981] 2001, p. 1013.

²⁴ Michel Foucault, « Sexualité et pouvoir », dans *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, [1978] 2001, p. 554.

dans le but de favoriser la vie, mais aussi de maximiser la production individuelle et sociale. Cette politique du sexe qui s'est élaborée dès le XVII^e siècle et qui s'inscrit à la jonction du corps et de la population, Foucault en détache quatre lignes d'attaque se trouvant à la base du déploiement discursif : la sexualisation de l'enfant, l'hystérisation de la femme, la psychiatisation du plaisir pervers et la socialisation des conduites procréatrices. De là, sont ciblés la santé du corps, de la progéniture, de la race, et l'avenir de l'espèce.

Le sexe devient dès lors la cible du biopouvoir, lequel découle et s'appuie sur une production exhaustive des savoirs et des connaissances sur la sexualité. Or, cette volonté de savoir le sexe repose, selon Foucault, sur un phénomène paradoxal d'occultation. Le déploiement d'une science de la sexualité s'avère être le résultat de tout un processus de production de vérité qui se fonde sur des techniques de mise en discours du sexe. La prise en charge par les institutions (juridiques, médicales, scolaires, etc.) de cette discursivité – qui tient ses racines du procédé chrétien de l'aveu – donne lieu à tout un disparate sexuel et à une démultiplication de ce qu'on identifiait comme des sexualités singulières et perverses. Au lieu de parler de la vérité du sexe, le phénomène discursif joue plutôt un rôle de défense. Comme le soutient Foucault, « à tant en parler, à le découvrir démultiplié, cloisonné et spécifié là justement où on l'a inséré, on ne cherchait au fond qu'à masquer le sexe : discours-écran, dispersion-évitement²⁵ ». La sexualité ne se déploie pas de ce point fictif qu'est le sexe, c'est au contraire le sexe qui est dépendant et pris dans la sexualité, il est cet élément spéculatif et nécessaire au fonctionnement du dispositif :

[...]il ne faut pas concevoir [la sexualité] comme une sorte de donnée de nature que le pouvoir essaierait de mater, ou comme un domaine obscur que le savoir tenterait, peu à peu, de dévoiler. C'est le nom qu'on peut donner à un dispositif historique: non pas la réalité d'en dessous sur laquelle on exercerait des prises difficiles, mais grand réseau de surface où la stimulation des corps, l'intensification des plaisirs, l'incitation au discours, la formation des connaissances, le renforcement des contrôles et des résistances, s'enchaînent les uns avec les autres, selon quelques grandes stratégies de savoir et de pouvoir²⁶.

Par conséquent, la technologie de la sexualité travaille à créer l'idée d'une identité sexuelle. Elle y travaille de telle manière qu'elle s'adresse et inscrit sur les corps, sur leur surface, tout un régime de significations qui tend à définir l'existence subjective. La vérité sexuelle du

²⁵ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 71.

²⁶ *Ibid.*, p. 139.

sujet apparaît, si nous suivons Foucault, comme un effet de rapports extérieurs qui s'effectuent et agissent sur la surface corporelle. Ainsi, le corps doit être envisagé dans son histoire et dans sa biologie selon « une complexité croissant à mesure que se développent les technologies modernes de pouvoir qui prennent la vie pour cible²⁷ ». Il ne peut être pris objectivement, dans sa neutralité, dans sa supposée vérité. Il existe comme corps parce qu'il est impliqué à l'intérieur d'une évolution technologique qui le fait apparaître, historiquement.

Cette vision de la corporalité qu'il est possible de retenir de la philosophie foucauldienne, nous permet de brosser le portrait d'une conception du pouvoir qui s'exprime par un réseau de relations complexes et qui se consacre, entre autres, à ancrer le sujet dans une norme sexuelle, une identité. Or, bien que celle-ci est à comprendre comme le produit d'un pouvoir qui s'inscrit sur le corps, elle demeure sur le plan de l'inscription corporelle un flou théorique. Chez Foucault, le corps sexuel, saturé de sexualité, ne correspond pas à un corps genré, c'est-à-dire auquel seraient imposés des attributs « mâles » ou « femelles ». Il fait certes allusion, dans *La Volonté de savoir*, au phénomène d'« hystérisation du corps de la femme », programme disciplinaire et régulateur par lequel les pratiques sexuelles de la femme se voient prises en charge et orientées, et duquel naît la spécification sexuelle de l'« hystérique ». Toutefois, il n'est pas clair si le corps de la femme est de la même manière disposé aux techniques de pouvoir que celui de l'homme et si ce « corps de la femme » est lui-même un produit des effets de pouvoir. Or, si, comme nous l'avons mentionné, le corps ne peut pas être pris dans une neutralité mais doit plutôt être envisagé comme toujours et déjà culturel, nous pouvons supposer que les rapports de forces qui agissent sur le corps de la femme et le produisent sont spécifiques et différents de ceux qui agiraient sur celui de l'homme. Parce qu'il doit convenir justement comme corps féminin au sein d'une société réglée par l'exercice du biopouvoir, il doit être appréhendé d'une manière qui lui est particulière.

Afin de proposer une critique du pouvoir qui implique la question du corps genré, un dernier retour sur un argument de Foucault s'impose. Pour lui, le sexe constitue une catégorie conceptuelle qui découle d'un régime de sexualité historiquement situé et qui tend à s'instituer comme une vérité subjective. Ironiquement, le dispositif de la sexualité met en place cette idée fictive du « sexe ». Il soutient que

²⁷ *Ibid.*, p. 200.

[...] la notion de « sexe » a permis de regrouper selon une unité artificielle des éléments anatomiques, des fonctions biologiques, des conduites, des sensations, des plaisirs et elle a permis de faire fonctionner cette unité fictive comme principe causal, sens omniprésent, secret à découvrir²⁸.

Ainsi, le « sexe » comme identité sexuelle agit paradoxalement comme effet des techniques de pouvoir et comme cause des catégories sexuelles. En effet, cette idée du « sexe » devient la cause d'un effet normalisateur qui se matérialise sous la forme de l'hétéronormativité. L'hétérosexualité se voit de cette manière naturalisée et confirmée comme la seule sexualité évidente et valide, établissant de plus une dichotomie très stricte entre le masculin et le féminin, forçant un comportement sexuel pour chacune de ces identités. Judith Butler souligne cet argument de Foucault et ajoute que le corps de la femme se retrouve de la sorte à endosser des traits caractéristiques qui constitueraient son essence féminine et les lois de son désir, alors qu'ils sont la conséquence d'une organisation historiquement singulière de la sexualité²⁹.

*

Dans *Ces corps qui comptent*, Judith Butler utilise le cadre théorique foucauldien pour développer l'argument selon lequel le corps genré – le corps « féminin », le corps « masculin » – est le résultat de pratiques régulatrices et normatives. Faisant remarquer que la différence sexuelle est de manière générale sanctionnée par une différence qui serait matérielle, c'est-à-dire soutenue par le fait anatomique, l'aspect manifeste du corps, Butler tend à démontrer que la matérialité est, en soi, construction. Avant d'élaborer son propos et pour mieux le situer, elle s'applique à une critique du constructivisme linguistique. Puisqu'elle conçoit elle-même le corps sexué comme le donné d'une construction discursive, il est nécessaire pour Butler de défendre sa pensée et se distancer de cette conception problématique. Ainsi, constate-t-elle, le constructivisme linguistique, dans sa position radicale, s'expose à une aporie qui viendrait disqualifier son entreprise. S'appuyant, depuis Beauvoir, sur la distinction sexe/genre et défendant l'idée selon laquelle le genre est une construction sociale produite par le langage, ce constructivisme échoue à rendre compte du

²⁸ *Ibid.*, p. 204.

²⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte, 2006, p. 197.

« sexe ». Soit, le sexe et le genre se conçoivent comme provenant d'une seule et même substance, à savoir la substance linguistique. Le constructivisme s'envisagerait alors comme un monisme linguistique, une pratique discursive par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme, où tout advient grâce au pouvoir de la nomination et où le sexe, donc, est le produit du langage au même titre que le genre. Cela suggère une performativité métaphysique et déterministe qui à la fois cause et compose ses objets. Par ailleurs, cette position nie la matérialité des corps. Soit, il est alors question d'une puissance ou d'un sujet culturel qui agit sur une surface naturelle et construit par l'acte langagier le genre, supposant du coup un sexe prédiscursif. Ainsi, lorsqu'il n'est pas condamné au déterminisme, le constructivisme se voit reprocher son volontarisme. S'il implique un sujet volontaire, où le sujet fait son genre, où l'action qu'il pose est déterminante, le genre devient un artifice manipulable et le sujet reste présupposé à l'action. Au final, le constructivisme linguistique radical empêche le sujet humain soit dans le déterminisme, soit dans la fatalité d'un acte qui intervient sur un corps prédiscursif et préculturel de manière artificielle et unilatérale.

Pour palier cette impasse théorique, Butler propose d'élaborer un constructivisme sans présupposé. Pour articuler cette position, elle utilise la notion de matière en l'envisageant « comme un processus de matérialisation qui, au fil du temps, se stabilise et produit l'effet de frontière, de fixité et de surface que nous appelons la matière³⁰ ». Butler souhaite par là venir appuyer ce qu'elle avait postulé plus tôt dans *Trouble dans le genre*, à savoir que le sexe est une fiction et que c'est le genre – le sexe socialement construit/matérialisé – qui crée cette idée du sexe. À l'instar de ce que Foucault soutenait dans *La Volonté de savoir*, le sexe chez Butler s'avère également être un point fictif, un idéal régulateur, agissant comme catégorie normative qui à la fois fonctionne comme une norme et fait partie d'une pratique régulatrice qui produit des corps. Son activité productrice est une activité différentiatrice. C'est-à-dire que l'idéal régulateur impose sa matérialisation en démarquant, en discriminant et en fixant les corps à travers la pratique discursive et les rend intelligibles à l'intérieur de la matrice hétérosexuelle. Il fait du corps un corps sexué, matérialise la différence sexuelle et renforce ainsi l'impératif hétérosexuel. Et il est bien important pour Butler de spécifier que la matérialisation de la norme sexuelle n'est pas subie par le sujet, mais qu'elle est ce par quoi le

³⁰ Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009, p. 23.

sujet est formé et trouve son intelligibilité. La matrice hétérosexuelle amène le sujet à « assumer » un sexe, à s'identifier comme sujet sexué. Par conséquent, celui-ci se retrouve à participer du processus, à en faire partie. Il n'est pas cette matière malléable, artificielle et aculturelle sur laquelle une instance quelconque agirait dans l'absolu, comme le laissait supposer certaines positions constructivistes. Comme le mentionne Butler, « il ne peut y avoir de référence à un corps pur qui ne participe pas à la formation de ce corps³¹ ». Dès lors, le constructivisme de Butler repose sur un « toujours et déjà culturel », sur le postulat que le genre repose sur une interpellation fondatrice, qui repose elle-même sur sa répétition par diverses autorités normatives, matérialisant du coup sur les corps cette fiction qu'est le sexe. Ce que Butler nomme la performativité et qui constitue cette pratique réitérative et citationnelle « n'est donc pas un acte singulier, elle est toujours la réitération d'une norme ou d'un ensemble de normes; dans la mesure où elle acquiert un statut d'acte dans le présent, elle masque ou dissimule les conventions dont elle est la répétition³² ».

Ce en quoi Butler se démarque de Foucault, c'est en mettant de l'avant l'hypothèse selon laquelle les relations de pouvoir qui parcourent et travaillent le corps social, créent des effets matériels, dont l'un d'eux³³ serait l'imposition et le renforcement de la norme hétérosexuelle. Fait d'une réitération historique, par l'entremise de diverses pratiques culturelles, l'hétéronormativité en viendrait donc à définir le pouvoir qui caractérise nos sociétés modernes. Même si Butler n'utilise pas cette formule, il serait sans doute juste, dans la logique de cette analyse, de parler d'un biopouvoir sexué. Si le biopouvoir advient et se déploie à travers la prise en charge du corps individuel et social, et que ces corps, comme le défend Butler, sont sexués selon l'impératif hétérosexuel, il est possible d'affirmer que le biopouvoir repose sur la production de corps masculins et de corps féminins, et se maintient par cette catégorisation stricte.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 27.

³³ En effet, Butler mentionne dans une note de bas de page que « le sexe n'est pas la seule norme par laquelle les corps sont matérialisés », (*Ibid.*, p. 16). Plus loin, elle précisera que « la régulation sociale de la race émerge non pas simplement comme un autre domaine de pouvoir, entièrement séparable de la différence sexuelle, ou de la sexualité, mais comme ce qui, en venant s' "ajouter" à l'impératif hétérosexuel, [...] en subvertit le fonctionnement monolithique » (*Ibid.*, p. 32). De la sorte, même si Butler se concentre sur la norme hétérosexuelle, elle laisse la porte ouverte à une analyse intersectionnelle.

*

Donna Haraway dans son *Cyborg Manifesto*, s'inscrit dans ce cadre théorique féministe et s'applique à décrire une biopolitique dans laquelle le pouvoir s'exercerait à travers des rapports scientifiques et technologiques. Cette biopolitique, c'est celle de l'Occident moderne dont l'histoire est marquée par la persistance de traditions spécifiques : « the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as ressource for the productions of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other³⁴ ». Ces traditions que Haraway décline, se rejoignent toutes dans une logique téléologique, à savoir cette doctrine selon laquelle notre monde, notre histoire, obéit à une finalité. Cette doctrine s'impose depuis le mythe de l'origine, à travers les récits eschatologiques, jusqu'à une fin du monde, qui suggère le retour vers une complétude initiale. Ce mythe suppose une unité primordiale de laquelle a été produite la différence. L'apparition de la Culture, trait caractéristique de la civilisation, de l'humanité et de son travail, s'est distinguée de la Nature en ce qu'elle a rompu avec une condition dite naturelle et primaire, qu'elle a marqué l'acquisition de la liberté d'action et de la raison humaine et l'a inscrite dans une logique du progrès humain, laquelle procède par la maîtrise, le contrôle et la domination de cette Nature. Cette dialectique, qui est celle des grands récits traditionnels occidentaux³⁵, repose donc sur le postulat et le maintien de cette différence, qui a été rendue possible par la mise en place de frontières conceptuelles, dont nature/culture, homme/femme, corps/esprit, humain/machine, public/privé, sont les exemples les plus représentatifs. La frontière serait donc au service d'un grand récit et définirait (et légitimerait) tous rapports de domination sexiste ou raciste, d'appropriation, de production et de reproduction. Or, pour Haraway, ce grand récit occidental n'est que fiction, et c'est dans cette optique qu'elle nous propose sa propre politique-fiction, ce *Cyborg Manifesto* où le cyborg s'annonce comme la figure de l'ironie qui brouille la frontière et met en péril le système dichotomique.

³⁴ Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century » dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London : Free Assosiation Books, 1991, p. 150.

³⁵ Haraway invoque entre autres les dogmes religieux, la psychanalyse et certaines philosophies, dont le marxisme, courant auquel elle adhère en en faisant la critique. *Ibid.*, p. 153.

Ce qui ressort de son argumentation, c'est que la frontière est le résultat d'interactions sociales, lesquelles sont le fait contingent d'un agencement ou de circonstances spécifiques. Et les sciences et technologies se présentent comme les outils pouvant créer de telles interactions :

I used the odd circumlocution, "the social relations of science and technology" to indicate that we are not dealing with a technological determinism, but with a historical system depending upon structured relations among people. But the phrase should also indicate that science and technology provide fresh source of power³⁶.

Il importe pour Haraway de ne pas tomber dans un déterminisme technologique. En effet, l'évolution d'une société n'est pas dictée par l'évolution des sciences et des technologies, mais est plutôt définie par les discours, processus et objets que les sciences et technologies peuvent occasionner.

Dans un tel contexte, le corps se présente comme un objet devant s'insérer et vivre à l'intérieur des rapports techno-scientifiques qui définissent la société occidentale. Même si Haraway affirme que, dans le cadre de sa politique-fiction, le cyborg ne serait pas sujet des biopolitiques foucaaldiennes, elle met en lumière le fait que le pouvoir actuel a tendance à user des innovations techno-scientifiques dans la perspective d'une intensification du contrôle, de la surveillance et de la régulation :

Another critical aspect of the social relations of the new technologies is the reformulation of expectations, culture, work, and reproduction for the large scientific and technical work-force. A major social and political danger is the formation of a strongly bimodal social structure, with the masses of women and men of all ethnic groups, but especially people of colour, confined to a homework economy, illiteracy of several varieties, and general redundancy and impotence, controlled by high-tech repressive apparatuses ranging from entertainment to surveillance and disappearance³⁷.

Les rapports techno-scientifiques fonctionnent ainsi de manière à réifier des rapports de domination, d'appropriation, de production et de reproduction, d'une société dont le récit culturel tend à se définir par une structure bimodale (*bimodal social structure*), et donc par l'imposition de frontières. La biopolitique, qui caractérise l'exercice d'un tel pouvoir, manifeste son effectivité par la génération des frontières qui visent à maintenir le vivant – le corps individuel et social – à l'intérieur de ces rapports de force.

³⁶ *Ibid.*, p. 165.

³⁷ *Ibid.*, p. 169.

Dans cette optique, le corps se présente comme l'objet de connaissances, et par conséquent, comme objet de frontières. Dans son article *Biopolitics of Postmodern Bodies*, Haraway souligne, à l'instar de Simone de Beauvoir, qu'on ne naît pas organisme, on le devient³⁸. Ce corps moderne, l'organisme, doit se comprendre comme une construction issue de diverses pratiques, historiquement situées, qui travaillent à produire et matérialiser des frontières et délimiter ce corps de manière à le faire entrer dans un régime culturel spécifique. Ces frontières, les délimitations corporelles, sont instituées par ce que Haraway nomme des « mapping practices », à savoir des pratiques qui créent des connexions, des intersections et forment un réseau de sens, un réseau matériel et sémiotique. Comme elle l'explique : « Bodies as objects of knowledge are material-semiotic generative nodes. Their boundaries materialize in social interaction; 'objects' like bodies do not pre-exist as such³⁹ ». Les « corps biologiques », par exemple, émergent, se matérialisent à l'intersection de l'écriture et de la recherche biologique, des pratiques médicales et institutionnelles et des technologies. Ces « mapping practices » créent ces objets que sont les corps, les rendent cohérents, les dotent d'une sémiotique qui fait advenir leur matérialité.

On retrouve ici un jargon qui rejoint à la fois la théorie de Butler et, de manière évidente, celle de Foucault. Haraway utilise par ailleurs l'expression « apparatus of bodily production »⁴⁰ (ce qu'on peut traduire par « dispositif de la production corporelle »), pour renvoyer aux mécanismes et pratiques qui permettent et maintiennent l'exercice du pouvoir dans sa prise en charge du corps. Les corps comme objets de savoir et de pouvoir apparaissent comme des projets de frontières, des nœuds sémiotiques codés par le langage des pratiques qui les produisent. En effet, selon Haraway, la traduction de l'information par les pratiques techno-scientifiques, constitue un enjeu crucial dans la production de relations sociales et l'institution de rapports de force. Les instruments que fournissent, entre autres, les sciences de la communication et de la biologie moderne, offrent la possibilité de traduire le monde, de le coder, de lui donner sens :

We have all been colonized by those origin myths, with their longing for fulfilment in

³⁸ Donna Haraway, « The Biopolitics of Postmodern Bodies: Constitutions of Self in Immune System Discourse » dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, op. cit, p. 208.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

apocalypse. The phallogocentric origin stories[...] are built into the literal technologies — technologies that write the world, biotechnology and microelectronics — that have recently textualized our bodies as code problems on the grid of C³I [command-control-communication-intelligence]⁴¹.

Ce qu'il faut retenir de ce propos de Haraway, c'est que technologies et langage sont intimement liés et que ce lien participe d'un processus d'inscription culturelle. L'inscription est une *action* qui fait *sens*. Elle se trouve à la jonction du langage et de l'outil, à la jonction du mot et de la chose. L'inscription, dans notre culture occidentale, est de façon générale, phallogocentrique. Le phallogocentrisme, non seulement est-il à comprendre comme le privilège du logos masculin, blanc et capitaliste, il définit aussi ce système d'oppositions métaphysiques, cette structure bimodale que l'homme institue comme vérité⁴². Et c'est cette action, celle de désigner, d'attribuer la signification aux objets, de les rendre cohérents à l'intérieur d'un cadre fait de frontières et de dichotomie, qui constitue l'inscription phallogocentrique. En d'autres termes, les outils techno-scientifiques servent le phallogocentrisme, deviennent des relais stratégiques de pouvoir et de savoir. Et lorsqu'ils sont mobilisés dans le contexte d'un biopouvoir sexué, où les corps constituent les objets privilégiés de l'inscription, ceux-ci se voient nécessairement contraints à un cadre normatif de significations phallogocentriques et se retrouvent à ne fonctionner et à n'exister qu'à l'intérieur de ce cadre. Butler faisait remarquer que la matérialisation de la norme à travers la formation corporelle produit un espace rationnel de corps normaux, mais aussi et surtout un espace de corps rejetés dans l'abjection, où ces corps qui échouent à être reconnus comme pleinement humains assurent et renforcent la norme qui les exclut⁴³. Il semble ainsi que les technologies inscriptives telles que décrites par Haraway, travaillent à la matérialisation de ces normes corporelles, à fixer le site des corps sexués, et à renforcer la distinction entre le discutable et l'indiscutable, le légitime et l'illégitime, l'admis et l'abject, etc. Dans une telle perspective, les corps qui ne conviennent pas au registre du naturalisme scientifique, ces corps qui ne correspondent pas aux corps vrais, bons, sains, beaux et productifs, ces corps-là sont des corps abjects, défailants, des corps anormaux.

⁴¹ Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*, op. cit., p. 175.

⁴² Voir Jacques Derrida, *Éperons : les styles de Nietzsche*, Paris : Flammarion, 1978. Nous reviendrons plus en détail sur cette notion au troisième chapitre.

⁴³ Judith Butler. *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 30.

À l'instar de Haraway, la théoricienne Anne Balsamo soutient que le corps est un concept-frontière, de la même manière que l'est la question du genre. Dans son ouvrage *Technologies of the Gendered Body*, Balsamo porte une attention particulière aux conséquences du déploiement technologique qui se remarque à notre époque, dans la société occidentale. Elle s'applique à dégager les relations et interactions technologiques qui produisent les frontières et fabriquent le corps genré. Reprenant le postulat de Butler selon lequel le genre est le produit d'une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur, et qu'il relève d'une performance [enactment] de l'idée de sexe naturel, Balsamo soutient que les technologies participent de cette performance et contribuent à réitérer et renforcer l'idée du corps naturel, du corps sexué :

[...] in investigating the gendered aspects of the new technological formations, I have tried to specify the forms of institutionalization that support the use of these technologies and the system of differentiation that structures a person's participation, rights, and responsibilities vis-à-vis such technologies⁴⁴.

Si Haraway se concentre sur une critique épistémologique des métarécits qui ont orienté et orientent toujours les recherches et applications scientifiques et technologiques, Balsamo dirige plutôt son analyse vers le processus d'institutionnalisation, à l'intérieur duquel les technologies fonctionnent comme le cadre, ou la scène, de cette performance du genre. En effet, elle entend la notion de technologie comme une formation technologique, c'est-à-dire comme une formation culturelle, un agencement devant être envisagé à travers la multiplicité des interactions impliquant entre autres les instruments et appareils technologiques, les savoirs spécialisés, les pratiques scientifiques et le contexte socio-historique⁴⁵. La conjonction de ces matérialités donne lieu à des organisations, des regroupements de concepts, de thématiques et de théories technologiques. Anne Balsamo, qui inscrit ses recherches dans ce qu'elle nomme les « cultural studies of science and technology⁴⁶ », se propose d'étudier la technologie en tenant compte de la contingence de son apparition, de son champ d'utilisation et de ses conditions d'existence pour rendre compte des effets matériels, plus spécifiquement des effets de genre qui en découlent.

⁴⁴ Anne Balsamo, *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*, Durham : Duke University Press, 1996, p. 10.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

Adoptant une perspective féministe, Balsamo porte son attention aux conséquences matérielles qui touchent au corps de la femme. Voulant mettre en évidence la manière dont le déploiement technologique fabrique et reproduit un cadre genré favorisant lui-même la reproduction et le renforcement des stéréotypes féminins, elle prend pour exemple, dans l'un de ses chapitres, le corps de la femme tel qu'il est investi et mobilisé à travers les discours et les pratiques institutionnelles médicales⁴⁷. Parce qu'elles s'adressent directement à la chair de la femme, les technologies de la reproduction permettent à Balsamo d'illustrer son raisonnement. Les technologies de la reproduction (qui incluent entre autres les technologies de visualisation telles les échographies et laparoscopies, les technologies pour la procréation médicalement assistée et les techniques de contraception) font intervenir différentes relations de pouvoir qui se jouent à même le corps des femmes, relations qui se retrouvent par la suite engagées dans un processus d'institutionnalisation. Non seulement impliquent-elles le développement de centres médicaux et de cliniques de fertilité, mais elles entraînent aussi la modification et/ou la création de droits et devoirs légaux visant les parents, les donneurs et les enfants. De plus, le rôle de ces technologies est, selon ce que soutient Balsamo, de l'ordre de l'intensification. La laparoscopie (technologie de visualisation et technique chirurgicale favorisant le prélèvement d'ovules et l'implantation d'embryons), par exemple, amène à l'existence (technologique) de nouveaux agents – les embryons, les fœtus – qui se retrouvent à leur tour à jouer un rôle dans ce processus d'institutionnalisation et qui entraînent ainsi la modification de la pratique, des savoirs, de la législation, etc⁴⁸. De fait, l'application matérielle des nouvelles technologies est impliquée dans et prend part à une formation discursive/technologique de la reproduction, qui produit et reproduit des rapports qui, au lieu de fournir à la femme une plus grande autonomisation corporelle (comme Haraway le souhaite et le défend à travers la figure du cyborg), la contraint à un régime plus intense de contrôle, de discipline et de surveillance. Ce qui amène Balsamo à soutenir que

[t]his articulation of instruments, professional histories, and mediated discourses has created cultural conditions in which new reproductive technologies are used to discipline material, female bodies as if they were potentially maternal bodies, and maternal bodies

⁴⁷ Nous portons notre attention principalement sur les technologies de la reproduction, d'une part parce qu'elles servent bien la démonstration théorique, d'autre part parce qu'elles constituent l'un des thèmes principaux du film *Dead Ringers* qui sera analysé dans le prochain chapitre.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 82.

as if they were all potentially criminal⁴⁹.

La femme, sujet par excellence de la profession gynécologique-obstétrique, voit son corps et la vie de son corps (nutrition, exercice, hygiène, consommation, etc.) investis à l'intérieur d'un système de surveillance normalisant. La présence et l'utilisation d'appareils de monitoring dans le milieu gynécologique-obstétrique constituent, pour Balsamo, un aperçu d'une tendance technologique plus large de la sphère médicale. De manière générale, le discours médical moderne en est un qui incite le « monitoring » du corps, du fait de la disponibilité et de la diversité des outils technologiques, et des informations qu'ils produisent et livrent :

Modern medical discourse encourages us to monitor consumption of, among other things, sugar, caffeine, salt, fat, cholesterol, nicotine, alcohol, steroids, sunlight, narcotics, barbiturates, and over-the-counter medications such as aspirin. Consumption is monitored technologically through the use of such devices as electronic scales, sugar-diabetes tests, blood pressure machines, fat calipers⁵⁰.

La conscience corporelle se trouve de fait technologiquement amplifiée. Désormais, le corps moderne tire sa cohérence des informations que fournissent ces technologies, qui obligent par le fait même le sujet à une auto-surveillance, un suivi constant des données, des statistiques et des taux qui codent et définissent à présent l'existence et la vie de son corps. Un tel éventail de nouvelles techniques de visualisation et de surveillance, de plus en plus précises et spécialisées, a également pour conséquence d'entraîner un phénomène de fragmentation du corps. Le corps est fracturé en organes, fluides, codes génétiques, etc. Il est envisagé en fonction de ses éléments. Le quadrillage technologique découpe, désincarne le sujet de son propre corps, fait parler ses fragments. Le corps advient par l'organisation, la reconstruction des différentes parties en organisme. Comme l'a affirmé Haraway, on ne naît pas organisme, on le devient. Sous cet angle, le corps de la femme – son organisme – est constitué, construit à partir de ses fonctions reproductives.

Traditionnellement le corps de la femme s'est vu automatiquement associé à son utérus. Ce lien essentialisant découle d'un récit culturel dominant selon lequel le corps de la femme est un corps reproducteur. Or, il semble qu'une telle relation métonymique soit confirmée et

⁴⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 6.

renforcée par les pratiques technologiques institutionnalisées :

The technological isolation of the womb from the rest of the female body promotes the rationalization of reproduction, such that the process of reproduction itself can be isolated into discrete stages : egg production, fertilization, implantation, feeding, and birthing⁵¹.

Les nouvelles technologies de la reproduction et les biotechniques qu'elles impliquent – médicaments inducteurs d'ovulation, insémination artificielle, laparoscopie, fécondation in vitro, cryoconservation de l'embryon, échographies, etc. – alors qu'elles isolent de la sorte l'utérus et interviennent sur les processus qui normalement se déroulent à l'intérieur du corps, en viennent à littéralement produire l'objectivation et la fragmentation du corps de la femme. Les fonctions physiologiques qui le définissaient sont abstraites de son corps; elles sont manipulées, re-constituées [re-enacted] et intentifiées. Le corps de la femme sert à contenir et à recevoir les processus remaniés, de sorte qu'il se présente comme l'objet de sa propre corporalité. Autrement dit, le corps de la femme devient un des matériaux par lesquels est modelée et remodelée sa féminité (sa maternité). Le corps féminin « naturel » est en fait technologiquement reproduit selon des stéréotypes de genre qui le précèdent, stéréotypes hérités d'une tradition occidentale qui le conçoit comme le corps reproducteur. Les technologies au sein de l'institution gynécologique et obstétrique, se présentent de fait comme la scène où se joue la production de la maternité.

Par conséquent, même lorsque la femme n'est pas enceinte, son corps se retrouve évalué, physiologiquement et moralement, comme le contenant potentiel de l'embryon, du fœtus. Grâce aux technologies de visualisation, des images du fœtus sont produites et transmises. Le fœtus se met ainsi à exister comme entité, plus encore, comme patient de l'institution médicale. Et le corps de la femme est objectivé, devenant le médium à travers lequel le fœtus est observable et doit être surveillé : « the technological gaze literally penetrates the female body to scrutinize the biological functioning of its reproductive organs [and] [i]n the the process, the female " potentially maternal" body is objectified as a visual medium to look through⁵² ». Il en résulte que l'objectivation de son corps entraîne un phénomène de « dépersonnification » de la femme, au profit de la personnification du fœtus. Ce dernier

⁵¹ *Ibid.*, p. 91.

⁵² *Ibid.*, p. 93.

devient un agent social, acquiert des droits, reçoit des soins grâce au regard technologique, tandis que la femme, par le même moyen, voit ses droits restreints, sa santé et son mode de vie contrôlés. Ce raisonnement amène Balsamo à soutenir que le déploiement des nouvelles technologies de reproduction travaille à consolider le pouvoir institutionnel médical en s'appropriant, par des méthodes de contrôle et de surveillance, l'acte d'enfanter⁵³.

La question du regard est ici déterminante. Le regard, la vue, joue un rôle crucial dans l'élaboration et la constitution des savoirs scientifiques. L'empirisme qui caractérise la méthode scientifique pose l'expérience comme source de toute connaissance. Le visible, du coup, se présente comme le connaissable. Le scientifique qui voit, qui constate le réel, est doté d'un privilège, celui « d'un regard pur, antérieur à toute intervention, fidèle à l'immédiat qu'il reprend sans le modifier⁵⁴ ». Saisir la pureté, la vérité sensible du phénomène qui se montre : voilà la prérogative de la science. Et celui qui voit est muni du pouvoir de reconnaître ce qui est vu. Le point de vue constitue ainsi un lieu critique où s'articulent des rapports de savoir et de pouvoir.

Toutefois ce privilège scientifique de voir et reconnaître la vérité est, comme l'a soulevé Haraway suivant Derrida, un privilège phallogocentrique :

This is the gaze that mythically inscribes all the marked bodies, that makes the unmarked category claim the power to see and not be seen, to represent while escaping representation. This gaze signifies the unmarked positions of Man and White, one of the many nasty tones of the word *objectivity* to feminist ears in scientific and technological, late industrial, militarized, racist, and male dominant societies⁵⁵.

Comme le signale Haraway, le regard scientifique inscrit les corps, les marque du sceau de l'objectivité, de la vérité. Celui qui regarde, qui constate et parle du corps, le fait entrer dans un cadre conceptuel où il prend cohérence, mais une cohérence située dans une économie de savoir et de pouvoir qui sert les intérêts de la classe dominante. L'action du regard sur les corps est décrit par Haraway comme une action aliénante. C'est-à-dire que le regard scientifique, et par ricochet les technologies de visualisation, distancient le sujet d'une

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009, p. 153.

⁵⁵ Donna Haraway, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective » dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, *op. cit.*, p. 188.

expérience corporelle qui lui est propre et créent ainsi un effet déincarnant [disembodiment]⁵⁶.

De la sorte, lorsque les institutions scientifique et médicale soumettent le corps de la femme à leur regard, lorsqu'elles multiplient les techniques pour rendre toujours plus visible, pour magnifier, amplifier les moindres phénomènes de son corps – comme dans le cas du fœtus – la femme est éloignée de son propre corps, désincarnée. Ce n'est plus son corps mais celui de la mère, de la bonne mère saine et docile. Plus encore, ce n'est plus un corps à proprement parler, c'est un matériau procréateur, un organisme dont les processus doivent s'accorder pour produire la vie.

Car c'est bien dans cette perspective que ces rapports s'établissent : dans une stratégie caractéristique d'un biopouvoir qui s'élabore par une prise en charge de la sexualité, vers une optimisation du vivant. Le déploiement technologique prend part à une stratégie de pouvoir qui investit, sacrifie le corps de la femme, au profit de la santé et de l'avenir du corps social. Or, cet avenir semble être dicté par des désirs et des intérêts masculins. Le développement et le maintien des autorités scientifiques de pair avec le développement des nouvelles technologies travaillent à renforcer et consolider le privilège patriarcal. Privilège qui passe entre autres par « the promotion of the institutions of heterosexual marriage and the traditional family structure, the continued accumulation of profit for medical institutions, and the reproduction of men's objectification of women's bodies for cultural and social gain ⁵⁷ ». Le corps de la femme ne va pas de soi. Sa matérialité advient à travers la réitération de pratiques à l'intérieur d'un cadre régulateur. Sa surface est caressée des yeux, ses régions intensifiées, sa sexualité prise à bras-le-corps, de sorte que ce corps est à la fois l'effet et l'instrument du processus de normalisation de la sexualité.

*

La question de la résistance féministe arrive à la suite de cet exposé théorique, comme une question incertaine. Anne Balsamo semble plutôt pessimiste en ce qui concerne le

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 188-189.

⁵⁷ Anne Balsamo, *Technologies of the Gendered Body*, *op.cit.*, p. 94.

développement technologique qui a lieu à notre époque. Les pratiques technologiques, qui procèdent à même le corps, n'offrent selon elle que de minces promesses quant à l'autonomisation de la vie corporelle des femmes. Elles travaillent plutôt à une intensification et au maintien des stéréotypes de genre et du cadre régulateur auquel elles participent. Si Balsamo invite néanmoins à une posture critique et éducative, la perspective de résistance reste abstraite. Avec une approche un peu plus optimiste, Haraway entrevoit la possibilité d'une subversion technologique. Les sciences et technologies, comme elle le défend, sont le résultat des interactions socioculturelles qui ont eu lieu à travers l'histoire. En créant de nouvelles interactions sociales, pourraient se créer de nouveaux rapports technologiques, de nouveaux rapports de forces, serait alors possible de reconstruire nos rapports au corps, nos rapports aux femmes. La dispersion, à l'inverse de la détermination et de la limitation, devient le mode privilégié par lequel s'envisage ce que Haraway nomme la nouvelle identité cyborg. C'est un mode permettant l'exploration et l'ébranlement, à l'intérieur mêmes des systèmes scientifiques et technologiques, des frontières corporelles et de la sociabilité corporelle. C'est un mode qui incite à une réinscription, un re-codage, une re-textualisation de l'information scientifique et qui subvertit le phallogocentrisme et le naturalisme scientifique.

Entendu que le corps n'est pas à comprendre comme le simple fait de lois physiologiques mais qu'il se présente plutôt comme une surface matérielle produite à travers la réitération de normes sociales, et de rapports de force historiquement situés, il est possible de penser un corps qui résiste à la matérialisation du corps genré, par des pratiques qui viendraient la faire rater ou la resignifier. Haraway, se concentrant sur les technologies de visualisation et l'effet désincarnant de la vision patriarcale, souhaite une pratique féministe qui viendrait redéfinir la notion d'objectivité du point de vue, proclamée par les autorités scientifiques : « I want a feminist writing of the body that metaphorically emphasizes vision again, because we need to reclaim that sense to find our way through all the visualizing tricks and powers of modern sciences and technologies that have transformed the objectivity debates⁵⁸ ».

Dans cette optique, les prochains chapitres s'intéresseront à la manière dont le corps de la femme est mis en scène, à la manière dont il est vu. Ils interrogeront les effets

⁵⁸ Donna Haraway, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective » dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, op. cit., p. 189.

qu'impliquent les rapports technologiques et se pencheront sur les différentes pratiques d'inscription qui sont représentées dans les films *Dead Ringers* de David Cronenberg et *Dans ma peau* de Marina de Van, et qui tantôt mettent en scène le regard normatif, tantôt le désamorcent. Ces pratiques, ces topographies, seront considérées sous deux acceptions : les technologies du sexe et les techniques de soi. Bien que ces termes font écho à et découlent des concepts foucaldiens, ils feront l'objet d'une réappropriation et seront resitués dans un cadre où le biopouvoir est le biopouvoir sexué que nous venons de théoriser dans ce chapitre. De fait, nous aborderons le film *Dead Ringers* en tentant de rendre manifeste le mode d'inscription propre au pouvoir patriarcal, puis *Dans ma peau* qui propose une inscription résistante à ce dernier.

CHAPITRE 2

TECHNOLOGIES DU SEXE ET LA DOMINATION MASCULINE DANS *DEAD RINGERS*

*Ce corps délateur, de par son état morbide,
espion à la solde des lois impérieuses de l'espèce,
trahit les affections sourdes et même les
« secrets » les plus intimes des femmes.*

– Elsa Dorlin, *La Matrice de la race*

Dans son ouvrage *La Matrice de la race : Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Elsa Dorlin se penche sur les schèmes d'intelligibilité qui caractérisent les savoirs dominants, entre autres celles propres à l'histoire des sciences et de la médecine, et qui ont travaillé historiquement, à travers différents dispositifs et techniques, à informer et fabriquer des corps sexués et racisés. L'un des points qui ressort de son analyse est le caractère fondamentalement plastique du corps. Les techniques normatives décrites par Dorlin et qui s'entendent comme des processus de mutation des corps, rendent compte « de l'extrême plasticité des corps [et] de l'extrême malléabilité des logiques dominantes qui se ménagent une véritable palette catégorielle, permettant de subsumer tous les corps et de s'adapter à toutes les configurations de pouvoir⁵⁹ ». Le corps se présente ainsi comme le médium par lequel le pouvoir – le biopouvoir, comme nous l'entendions dans le chapitre précédent – impose et fixe des rapports sociaux tels que le sexisme et le racisme. Il est une surface sur laquelle s'inscrivent les représentations et les fantasmes de l'idéologie dominante, une surface qui suit, évolue et se transforme en même temps qu'évolue et se transforme le pouvoir.

Dead Ringers, de David Cronenberg, met en scène une telle dialectique entre corps et pouvoir. Littéralement, nous constatons dans ce film la mutation du corps de la femme. Sous

⁵⁹ Elsa Dorlin, *La Matrice de la race : Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris : La Découverte, 2009, p. 67.

le regard et les instruments des deux gynécologues, le corps de la femme advient et se transforme : du corps maternel, il devient corps mutant. Il suit et se modèle aux discours et aux pratiques des médecins. Comme nous le verrons dans l'analyse que nous ferons de ce film dans les prochaines pages, la mutation, qui s'annonce d'abord dans le récit comme un fait biologique et corporel, s'avère plutôt être un fait conceptuel et idéologique : la mutation relève elle-même d'un processus de mutation. En envisageant la relation entre le pouvoir et le corps comme une relation topographique, c'est-à-dire comme un rapport qui inscrit et circonscrit le lieu corporel et y établit le siège de la féminité, il nous sera possible de mettre en évidence la plasticité et la malléabilité de ces processus et de ces technologies qui fabriquent le corps de la femme et produisent la différence sexuelle.

Comme ce chapitre se concentre sur l'aspect aliénant de la technologie dans son rapport au genre, il est de mise de faire appel à un outil théorique, élaboré par Teresa de Lauretis, et qui nous servira pour l'analyse du film. Cela nous permettra de considérer *Dead Ringers* – l'aspect formel, le récit, les dialogues, le contexte sociohistorique, les personnages, etc. – à l'aune des concepts et des enjeux critiques qu'il mobilise.

*

Cet outil théorique est ce que de Lauretis a nommé la technologie du genre. S'inspirant de la notion de « dispositif de sexualité » (« technology of sex » en anglais) de Michel Foucault – c'est-à-dire un ensemble de techniques mobiles et conjoncturelles de pouvoir et de savoir, dont le relais principal est le corps (le corps qui produit et qui consomme) et qui en arrive à créer ce point fictif qu'est l'identité sexuelle –, de Lauretis élabore une technologie du genre. Puisque la théorie de Foucault n'a pas pris en compte la différence de traitement des sujets masculins et des sujets féminins par les différents discours et pratiques déployés par le dispositif de sexualité⁶⁰, il importe pour de Lauretis de remédier à cette lacune. C'est comme cela qu'elle invite à penser le genre comme une technologie du sexe et plus spécifiquement

⁶⁰ Par ailleurs, De Lauretis soutiendra que, non seulement la perspective du genre fait-elle défaut dans la théorie foucauldienne, mais qu'il s'agit carrément d'une négation : « [la théorie de Foucault et certaines autre théories contemporaines masculino-centrées] nient l'existence du genre pour combattre les technologies sociales qui produisent la sexualité et l'oppression sexuelle. Mais nier le genre, c'est nier avant tout les relations sociales de genre qui constituent et valident l'oppression sexuelle des femmes », Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires*, op. cit., p. 68.

comme « le produit et le processus d'un certain nombre de technologies sociales, d'appareils techno-sociaux ou bio-médicaux⁶¹ ». Le sexe est donc à comprendre non pas comme une donnée de nature, mais comme l'effet de diverses relations de pouvoir et de savoir. La technologie du genre s'élabore historiquement via un ensemble de pratiques et de techniques que peuvent constituer le cinéma, les discours institutionnels, les épistémologies, les pratiques critiques et les pratiques quotidiennes, et qui prennent en charge le corps d'une telle manière que le genre est produit et reproduit par et à travers lui.

Avant de procéder à l'analyse de *Dead Ringers*, il est important de décliner les spécificités de cette technologie de genre, afin de mettre en évidence les modalités qui définissent le genre et la production de corps genrés. Nous nous proposons donc de suivre l'argumentation que de Lauretis développe dans son article, et de se consacrer à ses trois premières propositions⁶².

Si son sens et ses manifestations débordent des définitions qu'on en donne, de Lauretis offre tout de même quatre propositions, les unes en rapport avec les autres, à partir desquelles nous pouvons appréhender la question du genre. Pour tenter d'en saisir l'étendue, elle amorce son argumentation, dans un premier temps, en présentant la définition du terme « genre » que donnent les dictionnaires. Cet exercice, aussi simpliste puisse-t-il paraître, nous livre cependant les premières intuitions conceptuelles derrière cette technologie que de Lauretis tend à dessiner. Le genre s'annonce avant tout comme un terme de classification, tantôt comme un trait grammatical qui permet de répertorier les choses et les formes entre autres en fonction de leur sexe (féminin, masculin, neutre), tantôt comme une division catégorielle qui se base sur plusieurs traits communs et permet de regrouper différents êtres vivants, objets et formes dans un même ensemble⁶³. Mais pour de Lauretis, le genre se rapporte surtout à cette

⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

⁶² La quatrième proposition concerne les pratiques féministes (ou non) qui œuvrent à la déconstruction du genre et qui travaillent paradoxalement à sa construction, attendu que « le genre, comme le réel, est non seulement l'effet de sa représentation mais aussi son excès ». *Ibid.*, p. 42. Nous ne nous attarderons pas à développer ce point par souci de pertinence et concision.

⁶³ À ce propos, nous pouvons nous référer à Aristote qui, avec son traité *Catégories* (premier traité de son *Organon*), institua les bases d'une logique et d'une ontologie par lesquelles l'être se définit par le langage, la prédication et la catégorisation. Avec son traité *De la génération des animaux*, suivant la même logique, Aristote s'intéressa à la catégorisation sexuelle, attribuant au mâle et à la femelle des prédicats respectifs. Ainsi, le mâle est le sexe actif, la femme le sexe passif. Ce schème conceptuel qui s'imposa dans l'histoire de la pensée occidentale instaura un ordre du monde

autre définition que nous retrouvons également dans le dictionnaire et qui nous indique que le genre est une représentation. C'est-à-dire que le genre *représente* une relation, un rapport d'appartenance à un groupe, une classe, une catégorie :

Le genre assigne donc à une entité, disons à un individu, une position dans une classe et une position par rapport à d'autres classes préconstituées. [...] Le genre est la représentation de chaque individu dans le cadre d'une relation sociale particulière qui préexiste à l'individu et présuppose l'opposition conceptuelle et rigide (structurale) de deux sexes biologiques⁶⁴.

Le genre est à comprendre comme ce schème conceptuel, ce système symbolique par lequel un individu se voit attribué (et acquiert) un genre qui le précède. Aux sexes anatomiques sont imputées des significations et valeurs socioculturelles qui font entrer les êtres humains dans une logique où le masculin et le féminin s'érigent comme des catégories complémentaires et exclusives. Du coup, le système sexe/genre, tel que le conçoivent plusieurs théoriciennes féministes, est ce qui constitue pour de Lauretis le « genre ». C'est la dichotomie, la différence qui est faite entre sexe et genre qui définit le fondement du système, qui établit le rapport d'appartenance à une catégorie culturelle et qui rend effectif le genre. Cela amène de Lauretis à proposer que

[s]i les représentations du genre sont des positions sociales porteuses de significations différentes, alors être représenté et se présenter soi-même comme homme ou femme implique et présuppose l'ensemble de ces effets de signification. [...] [De fait,] la construction du genre est à la fois le produit et le processus de sa représentation⁶⁵.

Dans un second temps, de Lauretis rapproche ce système de genre à celui de l'idéologie, tel qu'il est abordé par Louis Althusser dans son ouvrage *Idéologie et appareil Idéologique d'État*. Parce que le genre a à voir avec les subjectivités féminine et masculine, il s'avère pertinent de faire appel à l'analyse qu'offre Althusser du concept de sujet. Ainsi, de Lauretis cite l'affirmation selon laquelle « la catégorie de sujet n'est constitutive de toute idéologie, qu'en tant que toute idéologie a pour fonction (qui la définit) de "constituer" des individus concrets en sujet⁶⁶ ». L'idéologie doit ici se comprendre sous deux acceptions. Tout d'abord il faut l'envisager en tant que rapport imaginaire, abstrait, par lequel un individu en vient à se reposant sur des frontières strictes et s'exprimant entre autres par un dualisme sexuel hiérarchique.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 44-45.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

représenter ses conditions d'existence. L'idéologie fonctionne de telle sorte qu'elle offre à l'individu une conception du monde à laquelle se référer et s'adapter. Ensuite, il faut prendre en compte le sens matériel de l'idéologie. Ses manifestations concrètes, réelles sont telles du fait qu'elle existe toujours dans un appareil d'État et à travers les pratiques que celui-ci engendre et produit. Il est donc possible d'observer la matérialité de l'idéologie dans les différents rapports sociaux et les dynamiques de pouvoir qui se jouent entre individus, dans une société ou un État donnés. Or, un individu qui rapporte ses conditions d'existence matérielles à une abstraction idéologique, se retrouve nécessairement dans une situation de déformation imaginaire. Autrement dit, un individu vivant dans l'idéologie tend à expliquer sa situation, ses comportements, ses décisions en fonction de croyances, de valeurs, etc. qu'il voudrait issues d'un libre choix, d'une libre conscience, alors que cette « conscience » est en fait travaillée par l'idéologie. La représentation du monde est aliénée par l'idéologie. Cette dernière agit dans le rapport, sur le plan de la relation entre l'individu et les relations sociales qui définissent son existence; et elle agit de telle manière qu'elle le pousse à confirmer et maintenir l'effectivité de l'appareil d'État idéologique⁶⁷.

Suivant ce raisonnement, l'idéologie pour fonctionner a besoin du sujet. C'est-à-dire que ce qui la définit, la fait fonctionner, c'est ce processus par lequel elle constitue, recrute ou transforme des individus en sujet. Selon l'expression exacte d'Althusser, l'idéologie *interpelle* le sujet⁶⁸. L'idéologie s'adresse à l'individu, en tant qu'il est sujet et qu'il se reconnaît en tant que tel. Or, il faut comprendre que cette interpellation du sujet par l'idéologie est faite au nom d'un sujet abstrait, unique, absolu. L'ambiguïté du terme « sujet » où se confond la notion de subjectivité libre, volontaire et responsable de ses actions et le sujet en tant qu'entité assujettie, constitue le lieu où se joue ce qu'Althusser nomme un « redoublement spéculaire », où l'idéologie « *assujettit* les sujets au Sujet, tout en leur donnant, dans le Sujet où tout sujet peut contempler sa propre image (présente et future) la *garantie* que c'est bien d'eux et bien de Lui qu'il s'agit⁶⁹ ». Est en jeu ici cette déformation imaginaire – déformation spéculaire –

⁶⁷ Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'État. Notes pour une recherche*, http://w7.ens-lyon.fr/amrieu/IMG/pdf/Althusser_ideologie_Etat_1970.pdf Dans le cadre de : « Les classiques des sciences sociales », une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

par laquelle un individu accuse le reflet qui lui est offert, reconnaît l'existence qui lui est adressée, se représente comme sujet. Croyant avoir librement et consciemment choisi et défini cette existence, le sujet est toujours et déjà pris dans l'assujettissement idéologique.

Cela étant dit, de Lauretis s'accorde avec cette analyse et dans une même logique, et pour pallier l'absence de la réalité du genre, elle propose de substituer le terme « genre » à celui d'« idéologie »; ce qui lui permet de formuler la proposition suivante : « le genre a pour fonction (ce qui le définit) de constituer des individus concrets en tant qu'homme ou en tant que femme⁷⁰ ». Le genre constitue une instance de l'idéologie et travaille dans un même processus à interpellier des individus en tant qu'ils sont des sujets féminins ou masculins. La relation imaginaire qu'instaure le système de genre, par laquelle les femmes persistent à devenir la Femme et par laquelle des pratiques représentationnelles les mènent à se reconnaître comme cette Femme, travaillent à un assujettissement, une oppression des femmes⁷¹.

Reprenant d'Althusser le principe de l'interpellation, de Lauretis s'accorde donc pour penser le genre comme ce qui interpelle les sujets genrés. De fait, elle s'applique, dans un troisième temps, à décrire les modalités de l'interpellation du genre et les appareils – ou plutôt les technologies – par lesquelles une telle interpellation procède. Pour l'auteure, la subjectivité advient par le processus qu'elle nomme expérience et qui consiste en un « complexe de significations, d'effets, d'habitudes, de dispositions, d'associations et de perceptions qui résultent de l'interaction sémiotique entre soi et le monde extérieur⁷² ». L'expérience qui définit le sujet dépend donc d'un arrangement sémiotique, par lequel certains signes sont produits, codés et communiqués, et qui caractérise la réalité sociale à laquelle participe ce sujet. L'interpellation des technologies du genre « gendérise » un individu à travers la production et la reproduction de signes. Ainsi faut-il la comprendre

⁷⁰ Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires*, *op. cit.*, p. 48.

⁷¹ Et le genre, comme l'idéologie, est un système qui est toujours et déjà là, toujours et déjà en fonction. Si Althusser accordait un dehors de l'idéologie (que pouvaient occuper la science et les savoirs scientifiques) de Lauretis soutient qu'il n'y a pas de dehors du genre. En effet, pour l'auteure « nous persistons dans cette relation imaginaire, quand bien même nous savons, en tant que féministes, que nous ne sommes pas cela, mais que nous sommes des sujets historiques gouvernés par des relations sociales réelles qui incluent le genre de manière centrale », *Ibid.*, pp. 56-58.

⁷² *Ibid.*, p. 76.

comme un processus reposant sur la présentation, la représentation et l'autoreprésentation d'une sémiotique genrée, formant l'environnement ou la réalité du sujet qui en fait l'expérience. Les technologies du genre – les discours institutionnels, les épistémologies, les pratiques critiques et théoriques, les pratiques médiatiques telles que le cinéma ou les pratiques quotidiennes – qui constituent l'expression d'un discours dominant et patriarcal, produisent et communiquent une idée de la femme, soit par la construction d'un sujet féminin, soit en éludant totalement la question du genre. Celles-ci mettent en place et font la promotion de schèmes conceptuels dans lesquelles les femmes se heurtent à une représentation de la Femme, qu'elles subissent et absorbent. C'est comme cela que les pratiques signifiantes produites et reproduites par les technologies du genre participent à la constitution d'une expérience du sujet féminin.

S'être ainsi consacrés à détailler les différentes spécificités et articulations de la technologie du genre tire sa pertinence du fait que ces précisions ont rendu explicite ce qui investit et travaille le sujet féminin. Loin d'être une structure théorique fixe, le concept de technologie du genre a cela de particulier qu'il s'élabore de façon singulière, contingente, à travers l'histoire et dans un contexte social bien précis. Bien que son effet se constate par la différence sexuelle et la production de sujets genrés, ses lieux d'ancrage sont variables (discours institutionnels, cinéma, technologies biomédicales, etc.) et son déploiement est circonstanciel. De fait, il constitue un outil théorique pertinent dans la perspective de l'analyse littéraire et cinématographique, nous amenant à questionner la représentation du sujet féminin, nous poussant à rendre manifeste les divers rapports et relations qui sont mobilisées dans ce processus de « genrification ». C'est en ce sens que s'annonce l'analyse qui suivra dans les prochaines pages. À la lumière des propos de de Lauretis, nous soumettrons ainsi le film *Dead Ringers* à une étude qui tentera de dévoiler les mécanismes et les enjeux de la technologie du genre qui opère dans ce film, et les particularités de l'expérience des personnages féminins de ce film.

*

Le 17 juillet 1975, les docteurs Stewart L. Marcus et Cyril C. Marcus, jumeaux identiques et tous deux gynécologues de renom, ont été retrouvés morts dans leur luxueux

appartement de Manhattan. Décédés depuis plus d'une semaine, ils avaient succombé à une overdose de barbituriques, médicaments auxquels ils étaient devenus dépendants. Ce suicide conjoint, qui a défrayé la chronique à l'époque, non seulement a créé l'émoi au sein de la communauté médicale, il a aussi marqué l'imaginaire social, au point où les auteurs Bari Wood et Jack Geasland en 1977, en ont fait un roman, duquel le réalisateur canadien David Cronenberg, en 1988, a produit un long-métrage⁷³.

Dead Ringers se déploie à partir de ce fait divers, mais repose surtout sur l'ambiance qui émane de celui-ci : l'idée de deux gynécologues, jumeaux identiques, travaillant ensemble et mourant ensemble, impose d'emblée une certaine étrangeté, une angoisse, voire une horreur qui sert et anime l'élaboration de ce film de Cronenberg. Bien que ces éléments semblent former les prémisses d'un drame essentiellement masculin, le fait gynécologique sous-tend la question de la femme et de son corps, et cette question constitue la pierre de touche de l'histoire que nous raconte *Dead Ringers*. La femme constitue le point à partir duquel les personnages masculins se définissent et définissent leur vie. Le cinéma de Cronenberg étant associé au genre du « body horror », à savoir un courant cinématographique regroupant des œuvres où l'horreur découle de la destruction et de la dégénérescence corporelle, le corps de la femme s'annonce ici comme le lieu de l'angoisse et de la terreur. D'ailleurs, comme le fait remarquer Nick Redfern, les femmes, dans les films de Cronenberg, agissent souvent à titre de « patient zéro », celles qui présentent les premières manifestations de la maladie. Elles incarnent en quelque sorte un symptôme entropique, l'élément qui amène ou provoque le désordre du système en place⁷⁴. Puisque la gynécologie constitue en soi un système – une institution – qui repose sur la prise en charge du corps de la femme, il est intéressant de se pencher sur les rapports que mobilise ce corps dans un film qui fait de cette institution le cadre thématique. Suite à un résumé du film, nous articulerons notre analyse autour de quatre points qui permettront de définir le rôle et les implications du féminin dans *Dead Ringers*. Nous nous intéresserons donc à l'institution gynécologique et à son histoire; nous nous

⁷³ John F. Burns, « FILM; Post Mortem on Twin Doctors », *The New York Times*, New York, 1 Mai 1988. *The New York Times*, 2013, en ligne, <<http://www.nytimes.com/1988/05/01/movies/film-post-mortem-on-twin-doctors.html?pagewanted=all&src=pm>>, consulté le 25 Juin 2013.

⁷⁴ Nick Redfern, « From Science to Chaos with David Cronenberg ». *Research into Film, an Empirical Approach to Film Studies*. 2009, en ligne, <<http://nickredfern.wordpress.com/2009/11/05/from-science-to-chaos-with-david-cronenberg/>>, consulté le 29 Juin 2013.

attarderons ensuite aux personnages des jumeaux Mantle puis aux personnages féminins, plus particulièrement à celui de Claire Niveau; nous dirigerons notre attention sur le rôle de la technologie médicale et des instruments gynécologiques et, enfin, sur le rôle de la science dans ce contexte institutionnel.

Dead Ringers se déploie à partir de l'histoire des jumeaux Elliot et Beverly Mantle, lesquels se présentent dès leur enfance comme des êtres très froids et analytiques. Après un générique d'ouverture quelque peu inquiétant, de par la musique et les illustrations anciennes de dessins d'anatomie, le film installe son récit dans le gris d'une banlieue de Toronto, en 1954. Les deux garçons, alors âgés de neuf ans, discutent sexualité. Croisant une petite voisine, ils lui demandent de se joindre à eux pour une « expérience », c'est-à-dire pour une relation sexuelle. La petite les insulte, leur reprochant d'ignorer ce qu'est vraiment le sexe. Interloqués et confus, ils retournent chez eux où nous les retrouvons, dans leur chambre, en train de « jouer » aux docteurs, pratiquant sur leur poupée une chirurgie « intra-ovulaire » [intra-ovular surgery].

Une ellipse nous amène ensuite à Cambridge, en 1967, dans un cours d'anatomie de la faculté de médecine. Ils opèrent à présent sur un cadavre, à l'aide d'un instrument fait sur mesure pour eux. Méfiant et sceptique, le professeur qui les supervise leur assure que cet instrument convient peut-être aux cadavres, mais qu'il ne conviendra certainement pas à un patient vivant. Dans la scène suivante, le doyen de la faculté, à l'occasion d'une cérémonie officielle, félicite les « jumeaux fabuleux » et les remercie d'avoir ainsi lancé le monde de la gynécologie vers un brillant avenir et vers la gloire, leur remettant un « Mantle Retractor » – l'instrument ainsi nommé – en or massif, devenu à présent le standard de l'industrie.

Une autre ellipse nous ramène enfin à Toronto, en 1988, où prendra lieu l'essentiel de l'histoire. L'intrigue se déploie à partir d'un événement particulier. Elliot et Beverly qui ont à présent leur clinique et une réputation bien établie, passent en examen une actrice, Claire Niveau, venue consulter pour un problème de fertilité (« her life is empty without children. »). Beverly, en l'examinant, constate que son anatomie dévoile une anomalie : elle a un utérus trifide, c'est-à-dire un utérus divisé en trois cavités. Elliot qui, curieux, a pris la place de son frère entre les jambes de la patiente, est fasciné et émerveillé par cette

particularité. Ce dernier, se faisant passer pour Beverly, aura une liaison avec Claire, liaison qui, pour Beverly (le vrai), se traduira en réelle romance, puis en un amour obsessionnel. La venue de cette femme vient déséquilibrer et compromettre le lien particulier qui unissait les jumeaux et signe leur déclin mental et physique. En effet, la présence de Claire dans leur vie coïncide avec la consommation et l'abus de drogues et de médicaments. Au comble de la déchéance, Beverly se persuadera que le corps des femmes est anormal, qu'elles sont en train de muter, et créera, pour la cause, des instruments gynécologiques, s'apparentant à des instruments de tortures dédiés au traitement des femmes mutantes. L'histoire se clot avec la mort des jumeaux, dans leur cabinet, s'étant entre-tués avec ces mêmes instruments.

La diégèse du film s'inscrit dès le départ dans une histoire linéaire, celle du progrès scientifique, plus particulièrement du progrès de la profession gynécologique. Le générique d'ouverture joue en ce sens un rôle référentiel. Sans agir comme une simple présentation formelle, sans non plus immerger le spectateur directement dans l'œuvre, ce générique fait office d'antichambre. Section autonome, il a une fonction bien spécifique : il retient le spectateur ou la spectatrice, l'espace de quelques minutes, dans une séquence diaporama où sont présentés les vestiges d'un passé savant, les lieux d'ancrage d'un héritage scientifique. Ces images, que nous supposons tirées de livres ou de traités médicaux, nous renvoient à un procédé de représentation visuelle qui a, depuis l'Antiquité, servi diverses disciplines scientifiques et qui participe à une stratégie qui vise à rendre visible l'invisible. Comme le note Barbara Stafford dans son ouvrage *Body Criticism*, la représentation imagée du corps humain constituait une technique par laquelle il était possible de conceptualiser et métaphoriser les articulations entre l'intérieur et l'extérieur du corps, et ainsi rendre manifeste ce qui ne se laissait pas appréhender autrement. Ainsi, cette pratique travaillait à combler un vide épistémologique, permettait de saisir et de conceptualiser l'intangible⁷⁵. Cette dialectique entre le visible et l'invisible qui s'enclencha grâce à l'intervention du médium visuel, mena à l'élaboration d'un *Logos*, d'une méthode, dont l'illustration et l'image devinrent en quelque sorte les instruments du logicien. Cette méthode, que Stafford place sous le terme de « anatomical method », servait non seulement l'éducation et la formation de connaissances, mais s'inscrivait également dans une visée de maîtrise et de contrôle du monde empirique :

⁷⁵ Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, MIT Press, 1993, pp. 1-45.

Analogies of dissection, specifically, functioned on two interrelated levels. The literal, corporeal sense derived from the tactile cuts inflicted by actual instruments. Digging knives, invading scissors, sharp scalpels mercilessly probed to pry apart and distinguish muscle from bone. The figurative sense played upon the allusion to violent and adversarial jabbing. Such excavation stood for an investigating intellectual method that uncovered the duplicity of the world. [...] Both meanings shared the connotation of a searching operation performed on a recalcitrant substance. One involved manual probing, the other cerebral grasping. Each suggested the stripping away of excess by decomposition and fragmentation for the purpose of control. The messiness of the body, as well as the unruliness of everyday life, were thus managed by the use of either a reducing tool or an analytical system⁷⁶.

Dès lors, l'image, l'illustration, fonctionne comme une dissection métaphorique, par laquelle le corps est révélé, conceptualisé et rendu public. L'illustration est de l'ordre de la saisie intellectuelle; elle consiste en une mise en concept du corps, une idéalisation du corps. Stafford ajoute que, par ailleurs, cette méthode anatomique a persisté jusqu'au XX^e siècle et persiste toujours à l'ère de la machine électronique, où l'imagerie informatique continue plus intensivement encore à rendre le corps toujours plus visible, toujours plus public⁷⁷. Il y a donc un lien de continuité à tisser entre les anciens procédés d'illustration et les pratiques de visualisation contemporaines (les instruments gynécologiques entre autres). Le besoin de rendre visible et de révéler ce qui se cache persiste et anime la quête des disciplines scientifiques. Ce besoin repose sur une inscription dont l'illustration, et dans son prolongement le discours médical, sont les technologies.

À la lumière de ces considérations, nous pouvons supposer que la présence des illustrations dans le générique d'ouverture travaille à instituer les bases épistémologiques qui définissent la quête des deux gynécologues et la progression et l'évolution de l'histoire qui suivra, une quête s'inscrivant dans ce dévoilement de l'intérieur, de l'invisible. Les illustrations qui nous sont présentées renvoient à trois sujets : l'anatomie de la femme (et de la mère), les fœtus jumeaux et les instruments gynécologiques. La schématisation de la sphère gynécologique, à travers l'exposition de ces trois types d'images, fait de celle-ci un univers qui s'annonce dès le départ assez angoissant : les instruments ressemblent étrangement à des instruments de torture; le corps de la femme est découpé, quelques fois ses organes sont même détachés de son corps. L'alternance de ces deux types d'images nous ramène à l'idée

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 48.

d'un corps charcuté, tailladé, mutilé; et les jumeaux, sont ce curieux phénomène que l'on dégage, retire du ventre et isole pour l'observer, enfin. D'ailleurs, la dissection du corps maternel, suggérée par ces images, renvoie à l'histoire des dissections publiques lesquelles, durant la Renaissance, lorsqu'elles impliquaient des corps féminins, s'efforçaient à révéler cette anatomie dissimulée, le sexe caché. En effet, les organes sexuels de la femme ont longtemps été perçus en opposition aux organes sexuels masculins qui se caractérisaient par leur extériorité. Le corps de la femme, encore plus lorsqu'il s'agissait d'un corps de femme enceinte, se prêtait bien à l'enquête anatomique et satisfaisait l'audience des dissections publiques durant lesquelles devaient être révélés le mystère de son sexe et celui de l'enfantement⁷⁸. Ce générique porte ainsi avec lui le passé d'une science animée par ce désir de rendre visible ce qui est caché, ce désir de contrôler et de maîtriser le corps et la réalité tangible à travers différentes techniques de représentation. Il annonce déjà, à la manière d'un préambule, le propos principal du film, à savoir l'interaction et les rapports de pouvoir qui ont lieu entre science et corps.

Suite à ce générique, qui donne le ton et situe le contexte socioculturel du film, à savoir le monde médical et scientifique occidental, le récit s'amorce avec une indication spatio-temporelle : Toronto, 1954; suivie d'une seconde : Cambridge 1967 et enfin d'une troisième : Toronto 1988. Les deux premiers segments durant lesquels nous sont présentés les jumeaux, dans leur enfance en 1954, et durant leur cursus universitaire en 1967, ne durent à eux deux que quatre minutes. Ces segments situent le récit dans une Amérique du Nord moderne, et établissent la succession des événements dans un ordre chronologique, laissant supposer – depuis leur jouet d'enfant, jusqu'au « Mantle Retractor » – l'idée de progrès, installant de fait les prémisses de l'histoire des jumeaux qui se déploie à partir de 1988. Mais surtout, il semble que cette forme narrative tend à mettre en évidence le développement d'un pouvoir institutionnel, qui ici prend place dans la sphère médico-gynécologique.

Dans leur ouvrage *For her own good*, qui retrace l'histoire de l'expertise médicale et de la pratique de l'avis médical, Barbara Ehrenreich et Deirdre English soutiennent que la profession de la gynécologie obstétrique et son institutionnalisation n'a pu s'ériger qu'en

⁷⁸ C. Jill O'Bryan, *Carnal Art: Orlan's Refacing*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2005, pp. 39-80. Voir également Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the human body in Renaissance culture*. New York : Routledge, 1995.

fonction de l'exclusion des femmes du champ d'expertise⁷⁹. Avec la révolution industrielle du XIX^e siècle, l'Occident bascule d'un ordre sociétal agraire et patriarcal vers un ordre commercial, industriel et masculiniste. Si l'ancien ordre se caractérisait par une sorte d'unité et une organisation du monde hiérarchique, la révolution industrielle vient rompre cette unité, divisant l'expérience sociale en sphères publique et privée. Conséquemment, la sphère publique, le travail, la production, revient aux hommes; et le privé, la sphère domestique, la reproduction, aux femmes. Coïncide avec cette mutation sociohistorique, un processus d'institutionnalisation par lequel les différents savoirs et pratiques (parmi ceux-ci les savoirs et les pratiques médicales) s'établissent comme structures sociales permanentes. L'essor de la logique d'économie de marché – c'est-à-dire un système économique se définissant en fonction de la logique de l'offre et de la demande, laquelle détermine la production, l'échange, et la distribution de biens et de services – offre les conditions favorables à l'établissement d'une profession médicale. En faisant du savoir médical une propriété et des soins une marchandise, les hommes du XIX^e siècle, les « economic men », visent à instituer la médecine comme une carrière lucrative. Pour y arriver, il leur faut en assurer l'exclusivité aux « gentlemen »⁸⁰, et après avoir obtenu le soutien financier nécessaire, écarter tout obstacle et compétition. C'est en s'attribuant le statut d'« experts » qu'il y arrivent.

L'expert, l'homme de science, est rationnel, objectif; il est celui qui poursuit de manière désintéressée la *vérité*. La science, se présentant comme un savoir sécularisé et amoraliste, paradoxalement, s'impose comme idéologie : elle devient la source de préceptes moraux (ainsi le concept darwinien d'évolution devient-il associé à celui de progrès – progrès de la race humaine – et la théorie microbienne se retrouve associée au péché, accablant ceux qui n'ont pas obéi aux « lois de l'hygiène », etc.). Du coup, tous ceux qui pratiquent la médecine, mais qui ne s'en remettent pas à la science, sont dans le tort. Les médecines alternatives – la médecine thomsonienne, médecine jacksonnienne, l'homéopathie, l'hydropathie, la botanique, etc. – se voient de facto disqualifiées. Les sages-femmes, toutefois, ne constituent pas en soi un problème direct de compétition. Exigeant une formation systématique d'étudiants et de

⁷⁹ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *For Her Own Good : Two Centuries of the Experts' Advice to Women*, New York : Anchor, 2005, p. 104.

⁸⁰ Le désir de faire du métier de médecin une profession était animé par l'idéal du médecin « gentleman » – c'est-à-dire un homme d'élite, cultivé, éduqué et distingué – dont l'origine et l'influence remonte, du plus loin qu'il est possible de le situer, chez Hippocrate. *Ibid.*, pp. 37-53 et 101.

professeurs, la construction d'hôpitaux et de laboratoires, l'institution médicale ne peut achever son développement qu'à partir d'un « matériau »⁸¹ essentiel : le patient. Or, les sages-femmes, « retenant » les patientes à leur domicile, font de l'examen gynécologique et de l'accouchement des préoccupations d'ordre privé. Pour le bien de l'institution, il faut fournir des corps aux élèves et aux formateurs, donc éloigner les femmes de la scène médicale et les ramener au statut de patiente, uniquement. C'est ainsi qu'au début du XX^e siècle, le métier de sage-femme est proscrit, mis hors-la-loi, et que les femmes voient leur corps assujettis à l'hégémonie biologique de la profession médicale⁸².

Nous avons affaire, avec *Dead Ringers*, à un pouvoir institutionnel qui s'inscrit dans cette tradition et qui reflète les principes élitistes, sexistes et capitalistes qui sont à la base de cette profession. En effet, le milieu médical de *Dead Ringers* en est un qui semble exclusivement masculin, qui valorise la recherche et l'expérimentation médicale, vise le progrès de l'expertise professionnelle, congratule ses membres à l'occasion de cérémonies glamours – des experts se récompensant les uns les autres, se complaisant dans leur succès, laissant l'impression qu'il s'agit d'une version moderne des « gentlemen clubs » du XIX^e siècle. L'absence de la femme de la profession est non seulement une caractéristique contextuelle; elle s'impose dans le film comme un élément ordonnateur. La temporalité du film est divisée de telle manière que les séquences de 1954 et 1967 fonctionnent, un peu comme l'a fait remarquer Marcie Frank dans son article *The Camera and the Speculum*, à la manière d'un microcosme, comme la reproduction réduite du récit qui se déploie par la suite, en 1988⁸³. En 1954, les jeunes Elliot et Beverly rencontrent un personnage féminin, qui les rejette. 1967 est marqué par l'absence de personnages féminins et l'invention de l'instrument gynécologique qui signe leur succès au sein de l'institution. La disparition de la femme dans le segment de 1967 et dans la seconde partie du film, apparaît comme la condition favorable à l'implication de ces deux hommes dans leur profession et leur contribution au régime du savoir qui le caractérise. Nous pouvons de fait suggérer que l'histoire de *Dead Ringers* renvoie à un sexisme institutionnel qui prend racine historiquement et qui, dans le cadre de ce

⁸¹ *Ibid.*, p. 105.

⁸² *Ibid.*, pp. 1-108.

⁸³ Marcie Frank, «The camera and the speculum: David Cronenberg's *Dead Ringers*» dans *PMLA*, vol. 1, no. 3, 1991, p. 462.

film, se joue à même le corps de la patiente.

*

Bien que l'intrigue du film fasse intervenir plusieurs éléments, situations et personnages, *Dead Ringers* met à l'avant-plan l'histoire de Elliot et Beverly Mantle et notamment leur condition de jumeaux identiques. Cette particularité a une importance déterminante dans leur propre relation, dans leur relation avec autrui, mais aussi en ce qui a trait à leur position dans la sphère médicale. En effet, la gémellité constitue une question, tout comme celle de la femme, qui s'est présentée dans l'histoire médicale comme un mystère, une curiosité, voire un phénomène monstrueux. Comme le note Luigi Gedda dans son ouvrage *Twins in history and science*,

During the many centuries dominated by the Arabic and Salernitan schools of medicine, writers merely reiterated the ideas about twins already expressed by the old classic authors. During and following the Renaissance the subject was approached indirectly through studies of double monstrosities, and also by direct obstetrical observation⁸⁴.

La gémellité constitue ainsi un sujet d'étude historiquement ancré dans la sphère scientifique, les jumeaux s'offrant comme matériel de recherche, à l'intersection de l'obstétrique et de la tératologie. Cette dernière, admise communément comme la science des monstres, s'intéresse aux malformations et anomalies congénitales, dont les « double monstrosities » et les jumeaux siamois représentaient des cas d'étude types. Si Elliot et Beverly se présentent de prime abord comme des frères jumeaux sains et normaux, la figure des Siamois semble toutefois hanter et déterminer leur relation. Une première allusion est faite en ce sens dans le film, alors que Beverly a un cauchemar dans lequel il forme un couple siamois avec Elliot, lié à lui par le thorax, puis séparés par Claire qui déchire le lien à l'aide de ses dents. Puis, lors d'une scène dans laquelle Elliot tente de raisonner Beverly, aux prises avec une dépendance aux médicaments, les fameux frères siamois Chang et Eng Bunker sont évoqués :

ELLIOT : Don't do this to me, Bev!

BEVERLY : But I'm doing it to me, Elly. Don't you have a will of your own? Why don't

⁸⁴ Luigi Gedda, *Twins in history and science*, Springfield : Publication Charles C Thomas, 1961, p. 23.

you just go on with your very own life?

ELLIOT : Do you remember the original Siamese twins? Remember how they died?

BEVERLY : Chang died of a stroke in the middle of the night. He was always the sickly one, he was always the one who drank to much. When Eng woke up beside him and found his brother was dead, he died of fright right there in the bed.

ELLIOT : Does that answer your question?

Cette référence aux frères Bunker – « the original Siamese twins » – n'est pas banale puisqu'elle semble affirmer l'inscription dans une filiation : celle des jumeaux monstrueux. Les frères Mantle se reconnaissent comme les membres de cette lignée et sont déterminés par le legs symbolique de celle-ci. Chang et Eng, représentant le couple d'origine de la lignée, supposent une parenté analogique, qui se constaterait par la similarité de la provenance, ici la provenance d'une grossesse gémellaire anormale. Dans cette optique, il n'est pas surprenant que les frères Mantle aient fait de la reproduction humaine leur principal centre d'intérêt et cela dès leur plus jeune âge, qu'ils aient dédié leur vie et leur carrière à la gynécologie et aux recherches sur la fertilité. Cela s'inscrit dans une quête des origines, quête qui prend la forme, dans *Dead Ringers*, de l'enquête scientifique et médicale.

La découverte de l'utérus trifide de Claire Niveau constitue un point crucial dans le cadre du récit, mais aussi dans l'histoire généalogique qu'est celle des jumeaux Mantle. Il faut savoir qu'un utérus trifide, c'est-à-dire un utérus doté de trois cornes utérines, est une impossibilité biologique, une malformation qui n'existe pas. Elle n'existe et n'est possible que dans le contexte du film. Il semble donc pertinent de s'interroger sur la raison pour laquelle il est question spécifiquement d'un utérus trifide, et non pas d'un utérus bifide, par exemple, qui est une malformation génitale réelle. Nous pouvons proposer, toujours suivant l'idée de la filiation analogique, que l'utérus trifide s'annonce comme le produit d'une mutation qui caractériserait la lignée des grossesses gémellaires anormales. L'utérus bifide, qui résulte d'une mutation génétique⁸⁵, est à comprendre comme une variation, une expression évoluée de l'utérus sain ou normal. De la même façon, l'utérus trifide doit se comprendre comme

⁸⁵ L'origine de cette malformation est encore de l'ordre de l'hypothèse. Voir Lionel Savey et Arnaud Le Tohic, « Malformations utérines », [Article 123-A-10] dans *EMC - Gynécologie*, 2003, p. 5.

l'expression évoluée de l'utérus bifide, celui qui aurait pu porté Elliot et Beverly⁸⁶. Sous cette perspective, constater l'utérus de Claire Niveau, c'est pour les jumeaux être confrontés à leurs origines, l'utérus trifide se posant en continuité évolutive dans la lignée des jumeaux monstrueux, et annonçant peut-être quelque chose d'encore plus monstrueux.

À leurs yeux, la gémellité de Elliot et Beverly est pour ainsi dire une dégénérescence. Leur condition de jumeaux se comprend comme l'altération d'une condition plus primitive, le morcellement d'une condition unitaire. De l'utérus normal à l'utérus bifide, puis trifide, il y a une fragmentation, l'altération d'une condition humaine saine et complète. Comme s'ils auraient dû ne faire qu'un, mais qu'une malformation utérine les en aurait empêchés.

Si l'allusion aux frères Bunker situe les frères Mantle dans ce que nous avons nommé une filiation analogique, la figure des Siamois joue également le rôle d'impératif narratif. C'est-à-dire qu'elle règle et ordonne la dynamique des jumeaux dans le récit du film. La spécificité des siamois réside dans le fait qu'il s'agit de deux individus liés physiquement, et d'un lien vital. Du coup, la vie de l'un est essentiellement dépendante de la vie de l'autre, au point où la vie de l'un devient la vie de l'autre. Non seulement cela, mais cette figure des Siamois, et particulièrement celle de Chang et Eng, semble aussi dicter un déterminisme par lequel les jumeaux se dirigeraient inévitablement vers une mort conjointe⁸⁷. En ce sens, le titre du film est très éloquent. Un « dead ringer », signifie littéralement une copie exacte. Ce qu'il y a de particulier dans le titre *Dead Ringers*, c'est que l'on semble jouer sur l'ambiguïté du mot « dead », signifiant à la fois « exacte » et « mort », présageant ainsi la fin tragique de l'histoire d'Elliot et Beverly. De plus, le fait que « Ringers » soit écrit au pluriel suppose que

⁸⁶ Très rares, et la plupart du temps avortées, les grossesses gémellaires dans un utérus bifide sont toutefois possibles. *Ibid.*, p. 8. Puisque les jumeaux identiques proviennent d'un seul zygote (cellule initiale) – les jumeaux fraternels provenant de deux zygotes – il semble invraisemblable que les jumeaux Mantle puissent s'être développés dans chacune des cornes d'un utérus bifide. Or, il n'empêche que l'invention de l'utérus trifide impose un raisonnement qui va en ce sens et nous permet de tisser le lien de continuité. À propos de la génétique gémellaire, voir Hampton L. Carson et Arthur Robinson, M.D, « Human genetics » dans *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2013. Web. 12 Jul. 2013. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/228983/human-genetics>>.

⁸⁷ C'est selon Cronenberg ce qui constitue l'essentiel de la quête des jumeaux : « But the twins research suggests a fair amount of biological predestination. Twins just provide a basis to investigate that, not as an aberration but as cases in point of genetic power ». Christ Rodley (dir.). *Cronenberg on Cronenberg*, Londres : Faber & Faber, 1993, p. 144.

l'un est la copie exacte de l'autre, et vice-versa, qu'il n'y a pas d'original et qu'ils ne forment à eux deux qu'un seul individu déterminé par une double existence physique : deux corps équivalents, absolument interchangeables. Ainsi, il s'avère que la figure des Siamois, dans *Dead Ringers*, modèle la sphère psychique plutôt que physique (Elliot et Beverly n'étant pas matériellement liés au niveau du corps). Toutefois l'essence du lien siamois et les conséquences qu'il implique restent les mêmes, à savoir une vie et inévitablement une mort conjointes.

Le couple Elliot et Beverly est donc défini par l'héritage symbolique des Siamois, qui régit et conduit leur vie, de telle sorte qu'ils sont habités par la détresse d'une complétude perdue. En effet, comme le soutient Cronenberg, « Elliot and Beverly are a couple, not complete in themselves »⁸⁸. Leur relation est marquée par une franche dichotomie. Elliot est le frère masculin, Beverly le frère féminin. D'ailleurs leurs nom respectifs en attestent, comme le fait remarquer Claire à Beverly : « "Beverly", that's a woman's name. Why did your mother give you a woman's name, I wonder? ». Elliot est sociable, entreprenant, séducteur et arrogant, tandis que Beverly est timide, nerveux, tendre et réservé (« Beverly is the sweet one and you're the shit »). Il y a une division du travail très stricte, Elliot s'occupe des conférences et des discours, alors que Beverly se dédie à la recherche et aux chirurgies (« I slave over the hot snatches and Elliot makes the speeches »). Bref, la personnalité de l'un est bâtie en opposition à celle de l'autre. Une division aussi flagrante, quasi caricaturale, sert le récit en ce qu'elle permet d'illustrer le rapport qui tient lieu entre les deux frères. Il s'agit pour ceux-ci de se maintenir en équilibre, en synchronie avec l'autre. Leur impossibilité à agir séparément, à avoir une vie indépendante l'un de l'autre, une carrière propre à chacun, témoigne bien de ce lien nécessaire qui doit être maintenu entre eux deux, faute de quoi c'est le désordre, la déchéance, la mort. (D'ailleurs c'est ce qui se produit lorsque Beverly tente de s'émanciper d'Elliot et de construire une relation avec Claire : l'harmonie, l'équilibre est perdu et leur condition mentale et physique ne font que dégénérer.) Une des séquences est à cet égard très révélatrice. Alors que Beverly est aux prises avec une grave dépendance aux médicaments, la première tentative d'Elliot consiste à contrôler la cure de désintoxication de son frère. La situation ne s'améliorant pas, il décide de devenir lui-même un toxico, afin de se remettre en synchronie :

⁸⁸ *Ibid.*, p. 147.

CARY : Wow, it's getting hard to tell the two of you apart. [...] Look, your reputation's separate from Bev's. You've still got a career.

ELLIOT : Cary, my brother's research is the basis of my career. I need him. Besides, the truth is, nobody can tell us apart. We are perceived as one person. If Bev goes down the tubes, I go with him. I've got to get him back. [...] Look, don't you get it yet? Whatever's in his bloodstream goes directly into mine. [...] Beverly and I just have to get synchronised. Once we're synchronised, it'll be easy.

Être en synchronie, c'est maintenir la coïncidence de l'identité de l'un avec celle de l'autre, c'est atteindre la stabilité nécessaire pour que le couple Mantle puisse fonctionner, vivre et survivre, pour que le lien qui les attache l'un à l'autre ne se déchire pas (comme l'évoquait le cauchemar de Beverly).

Nous aborderons le sujet des personnages féminins – principalement Claire Niveau – dans la prochaine section de cette analyse. Cependant, nous poserons ici un regard plus général sur les relations qu'entretiennent les jumeaux avec les femmes, plus précisément au rôle que ces relations jouent dans la dynamique qui est la leur. À la lumière de ce qui vient d'être exposé, nous pouvons admettre qu'un lien essentiel joint Elliot et Beverly et que ce lien définit leur existence en ce qu'il établit un rapport d'équilibre et d'harmonie entre ces deux frères qui devraient sans doute ne former à eux deux qu'un seul individu. Dans une telle situation, la femme se présente comme un intermédiaire, un médium par l'entremise duquel il est possible pour les deux hommes d'avoir un rapport sexuel. Cela se présentait déjà dans leur enfance alors qu'ils demandaient à leur petite voisine de se joindre à eux pour une expérience :

JUMEAU 1 : Rafaella, will you have sex with us in our bathtub? It's for an experiment.

RAFAELLA : Are you kidding? Fuck off you freaks! I'll tell my dad you talk dirty. Besides, I know for a fact that you don't even know what fuck is.

Leur disposition à l'interchangeabilité leur permet d'échanger les partenaires, sans qu'elles ne s'en rendent compte. C'était en effet, avant l'arrivée de Claire, la routine des jumeaux : « If we didn't share women, you'd still be a virgin. You'd never get laid on your own ». Deux autres scènes nous poussent aussi à penser le désir homosexuel qui caractérise la relation des deux frères. La première nous montre Elliot qui, résidant dans une chambre d'hôtel lors d'un congrès, reçoit deux escortes, elles aussi jumelles identiques : « Listen, so that I know which

one of you is which, I'd like you, ...Coral, to call me Elly, and you, Mimsey, to call me Bev ». En prenant les deux noms, Elliot y va encore de l'interchangeabilité de l'identité, faisant advenir Beverly par l'énonciation de son prénom et provoquant une coïncidence, une superposition des identités – une sorte d'accouplement du couple Mantle. Dans une autre scène, Elliot encourage Beverly à danser avec sa copine Cary, pour ensuite les rejoindre et les étreindre et les caresser. Les femmes ne servent, au bout du compte, qu'à transmettre le désir d'un frère à l'autre. Le partage des partenaires constitue le seul moyen (non incestueux) à leur disposition, et le plus près d'un partage physique, d'atteindre la communion, de retrouver la complétude perdue.

*

La femme, dans *Dead Ringers*, c'est avant tout son corps : le corps maternel ou le corps monstrueux; c'est l'utérus fertile ou l'utérus mutant. C'est un corps qui sert la relation des jumeaux, en même temps qu'il sert leur profession et leurs recherches. Elliot et Beverly, tout comme les « dévots de l'abject » de Julia Kristeva, recherchent « le dedans désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject du corps maternel »⁸⁹. Ce dedans désirable et terrifiant – l'utérus – s'offre d'ailleurs comme motif formel, structurant l'aspect visuel du film. La conception que les jumeaux ont de la sexualité et de la reproduction se façonne et s'enracine dans leur enfance, durant la séquence de 1954 :

JUMEAU 1 : I've discovered why sex is.

JUMEAU 2 : Fantastic!

JUMEAU 1 : It's because humans don't live underwater.

JUMEAU 2 : I don't get it.

JUMEAU 1 : Well, fishes don't need sex, because they just lay the eggs and fertilize them in the water. Humans can't do that, because they don't live in the water. They have to internalize the water. Therefore we have sex.

JUMEAU 2 : So you mean humans wouldn't have sex if they lived in the water?

JUMEAU 1 : Well, they'd have a kind of sex, but the kind where you wouldn't have to

⁸⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Éditions du Seuil, 1980, p. 66.

touch each other.

JUMEAU 2 : I like that idea.

L'appartement qu'ils habitent en 1988, ainsi que leur bureau et leurs salles d'examen et d'opération, ont d'ailleurs ce caractère sous-marin, teinté de bleu et de gris : « the feeling is like an aquarium »⁹⁰. Les lieux dans lesquels défilent les frères Mantle rappellent ainsi cette métaphore aquatique de la sexualité. Ils se retrouvent en quelque sorte immergés et contenus dans un environnement englobant où la sexualité est intériorisée. Cette idée d'immersion dans un milieu liquide rappelle spécifiquement l'image de l'utérus et souligne sur un plan plus abstrait l'obsession qui conduit leur existence⁹¹. La couleur rouge qui apparaît ponctuellement – dans le générique d'ouverture, les vêtements, le vin, l'habit chirurgical, le ventre d'une patiente sur la table d'opération – contraste avec ce décor stérile et rappelle le sang – celui de la naissance, des menstruations et de la mort⁹². À la fin du film, nous pouvons également remarquer une mise en scène évoquant l'utérus trifide (mutant) de Claire caractérisé par trois entrées cervicales ([three doorways]). Les jumeaux sous l'influence de drogues, s'étant réunis dans leur appartement, se retirent dans la pièce où se dérouleront leurs derniers moments. Traversant la pièce d'une extrémité à l'autre, un travelling suit leur déplacement, que viennent entrecouper trois cadres de porte. Le lieu où s'accomplit la mort des deux frères, bordé par trois portes, fait écho à l'utérus trifide de Claire. Ainsi, l'environnement du film semble symboliser l'utérus : encadrant et évoluant avec l'histoire des jumeaux, le décor suit et évoque la progression fascinant-terrifiant de l'utérus de Claire.

En effet, lorsque celle-ci se présente à la clinique des frères Mantle pour un examen et que les jumeaux constatent son anatomie anormale, son utérus trifide, ils l'identifient de prime abord comme le foyer de la beauté de cette femme. C'est une beauté rare qui semble susciter chez les jumeaux une forte attirance. Cette femme stérile, l'impossible mère, pour laquelle ils développent une passion obsessionnelle, s'oppose pourtant à la quête qui définit leur vie, c'est-à-dire celle de la fertilité, d'une production du corps maternel – sa malformation

⁹⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁹¹ William Beard, *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, Toronto : University of Toronto Press, 2001, p. 248.

⁹² Cronenberg, dans les suppléments du DVD. David Cronenberg, *Dead Ringers*, Criterion collection, 1988, 115 mins.

génitale rendant impossible la maternité. Or, le corps maternel se présente dans le cadre de ce film comme l'idéal régulateur. Cette notion foucauldienne, reprise par Judith Butler dans entre autres *Gender Trouble* et *Bodies That Matter*, définit cette construction idéale qui s'impose comme catégorie normative qui, à la fois fonctionne comme une norme et fait partie d'une pratique régulatrice qui produit des corps « normaux »⁹³. Le corps maternel, nécessaire à l'institution gynécologique et au travail des jumeaux Mantle, est reproduit par eux, par leur pratique et leur discours, et se voit de fait reproduit – « rematérialisé » pour reprendre une formule de Butler. La conséquence matérielle de l'idéal régulateur, c'est qu'il participe à fixer, stabiliser le corps et le rendre intelligible à l'intérieur d'une matrice culturelle spécifique – ici, la matrice hétéronormative. Jusqu'à l'apparition de Claire Niveau dans leur vie, le travail de Elliot et Beverly s'inscrivait dans ce processus de production du corps féminin « naturel », du corps maternel. Jusqu'à Claire, la dynamique de pouvoir se tenait et produisait son effet. D'ailleurs, durant la première moitié du film, le corps de Claire participe à renforcer l'idéal régulateur du corps maternel et reproducteur; il participe à naturaliser la féminité d'après l'organe reproducteur :

CLAIRE : I'll never get pregnant. I'll never have children. When I'm dead, I'll just be dead. I'll really never have been a woman at all. Just a girl. A little girl.

BEVERLY : You could always adopt a baby.

CLAIRE : It wouldn't be the same. It wouldn't be part of my body.

BEVERLY : Yes... that's true.

CLAIRE : Don't tell. Please don't tell anybody about me. Please don't tell. I'm so vulnerable. I'm slashed open.

La malformation génitale de Claire vient confirmer le champ normal de la corporalité féminine. Toutefois, dans la seconde moitié du film, ce même corps vient compromettre la stabilité du système et la dynamique des jumeaux, ainsi que la fixité de l'idéal régulateur qui oriente leur travail et leurs pratiques.

Comme nous l'avons mentionné, le rapport que les jumeaux ont au corps de Claire est de prime abord défini par la fascination, fascination de cette beauté qui la caractérise. Comme

⁹³ Judith Butler, *Trouble dans le genre. op. cit.*, p. 197 et Judith Butler, *Ces corps qui comptent, op. cit.*, p. 25.

lui a affirmé Elliot lors de son examen gynécologique, elle détient une réelle beauté intérieure. Mais cette beauté est une beauté qui se dérobe au regard de Claire, à sa propre conscience, et qui ne peut appartenir qu'à celui ou à ceux qui la constatent. Lors d'un souper avec Elliot (qu'elle croit en réalité être Beverly), elle lui demande de lui parler de son utérus :

ELLIOT : Well, it has three doorways, three cervixes, leading into three separate compartments in your uterus. That is fabulously rare. Do you have trouble with your periods?

[...]

CLAIRE : I almost never have periods. Once or twice a year. Not very enthusiastic ones. Could I have triplets, do you think? One in each compartment?

ELLIOT : No, it doesn't work like that.

CLAIRE : Really? How does it work?

De toute évidence, les jumeaux Mantle, en tant que gynécologues, détiennent un savoir du corps de la femme auquel elle n'a pas accès. Eux seuls connaissent l'utérus, son fonctionnement. Ils peuvent l'expliquer, en faire le discours, le prendre en charge. Cette position, celle du savant, leur offre un privilège particulier, celui de dévoiler ce qui se cache; celui de parler du corps de la femme et d'en faire un corps reproducteur. Et ce privilège que leur octroie leur profession s'inscrit dans cette tradition que nous exposons plus tôt avec Barbara Stafford, Barbara Ehrenreich et Deirdre English, à savoir la tradition des experts scientifiques et médicaux qui prennent et défendent leur pouvoir d'étudier le corps des femmes, de l'ausculter et le maîtriser, enfin, avec le recours d'outils et de discours légitimés par leur position. Ils sont les seules personnes adéquatement outillées – matériellement et conceptuellement – pour cette tâche qu'est de faire advenir cette beauté qui se cache.

Un revirement de situation vient par ailleurs exacerber ce rapport de domination. Lorsque Claire apprend qu'ils se sont joués d'elle, qu'ils se sont faits passer pour une seule et même personne, elle les quitte et les rejette. Beverly la convaincra de lui donner une seconde chance, qu'elle lui accordera. Quittant Toronto pour les besoins d'un film, elle le laisse cependant angoissé, persuadé qu'elle le trompe avec d'autres hommes. Ce dernier sera à ce point affecté et affligé par cette pensée, que cela l'amènera à développer une idée fixe, celle de la femme-mutante. Les femmes portent en elles une anomalie, elles sont en train de muter,

de devenir des mutantes, pense-t-il. Dès lors que la femme désirée lui devient inaccessible, la condition psychique de Beverly se dégrade. S'enclenche du coup une sorte de rejet de l'objet de désir dans cette idée de femme-mutante. Ce qu'il aimait au départ – cette femme unique, dotée d'une physiologie fabuleusement rare – se transforme en un objet d'horreur et d'abjection. Cette femme – ce corps – qui n'obéit plus aux désirs et aux exigences de cet homme, doit être corrigé, dominé. Il s'opère alors un déplacement de l'idéal régulateur. Si au départ, le corps de la femme était ramené à un corps maternel et traité en fonction du paradigme de la fertilité, il doit à présent être envisagé comme un corps qui n'est pas mutant; un corps défaillant, anormal et monstrueux qui ne doit plus l'être. La nouvelle dynamique de pouvoir qu'enclenche ce déplacement conceptuel permet de constater le processus par lequel le corps de la femme se voit pris en charge et sa sexualité régulée.

Ce déplacement conceptuel peut s'appréhender comme la conversion d'une obsession subjective (masculine) et affective en une obsession technique. Parce que le corps féminin n'apporte plus le réconfort voulu, parce qu'il ne joue plus si facilement son rôle de médium entre les deux frères, qu'il a en fait poussé leur relation vers son déclin et qu'il ne peut donc plus être instrumentalisé, il faut faire appel à la technologie et plus spécifiquement aux instruments gynécologiques pour remettre en place ce corps.

*

Pour la théoricienne Anne Balsamo, le déploiement technologique qui a lieu dans les institutions médicales contribue à renforcer les grands récits culturels, dont celui de l'hétéronormativité et du corps reproducteur et maternel. L'institution investit les diverses technologies de significations qui répondent la plupart du temps à l'idéologie dominante. Elles agissent comme le relais des relations de pouvoir, et sont ainsi forgées et définies selon des standards de genre hétéronormatifs⁹⁴. Et c'est bien ce qui se révèle dans l'histoire de *Dead Ringers*. Les instruments utilisés par les jumeaux Mantle apparaissent comme le moyen par lequel ils rendent effectif et valide leur position de médecin. Ainsi, le « Mantle Retractor » devient le standard de l'industrie, et on les voit, tout au long du film, donner des exposés sur leurs recherches sur les prochaines innovations technologiques. C'est lorsque les jumeaux en

⁹⁴ Anne Balsamo, *Technologies of the Gendered Body*, op. cit., p. 10.

arrivent à vouloir traiter les femmes mutantes que le caractère arbitraire et aliénant de l'usage de la technologie devient évident.

Dans son cabinet, alors qu'il ausculte une patiente d'une façon très rude et agressive, Beverly utilise sur elle le Mantle Retractor, outil chirurgical ne s'utilisant normalement que sur les patientes anesthésiées. Agacé par les gémissements et l'indisposition de la patiente, Beverly lui reproche de se plaindre :

PATIENTE : Ow, that really hurts.

BEVERLY : This? This hurts?

PATIENTE : I don't know exactly what it is that's hurting...

BEVERLY : Mrs Bookman, this is a solid gold Mantle retractor. Solid gold! It's the best there is. This clinic is the best there is! I mean, we have the technology. It couldn't possibly hurt.

PATIENTE : I didn't mean to...

Suite à cet incident, Elliot s'inquiète du fait qu'il ait pu se servir du Mantle Retractor sur une patiente :

ELLIOT : You used this on Mrs Bookman?

BEVERLY : Yes.

ELLIOT : Bev, this is not for internals, remember? This is for surgical retraction. No wonder it hurt her!

BEVERLY : No, no, it's not the... There's nothing the matter with the instrument! It's the body! The woman's body was all wrong!

Sans faire grand cas de l'avis de son frère, il se rend chez un artiste sculpteur pour lui remettre des croquis d'instruments gynécologiques dédiés aux femmes mutantes, lui demandant de les créer pour les besoins de son travail. Lorsqu'il tente de les utiliser en salle d'opération, il est arrêté juste à temps. Auprès d'Elliot, il tente une fois de plus de s'expliquer :

BEVERLY : You don't know the kind of patients we've been getting lately. You don't know what's going on out there. The patients are getting strange. They look all right on the outside, but their insides... they're deformed. Well, I had to deal with it somehow! Radical technology was required!

Dans ces scènes, une chose devient claire : l'instrument n'est pas fait suivant le corps et les besoins de la femme; plutôt on modèle le corps par rapport à l'instrument. C'est-à-dire que le corps se plie à l'usage pour lequel a été créé l'instrument, et la manière dont il est utilisé ne doit pas être questionnée. Il devient évident que l'idéologie, la mentalité ou les fantasmes y sont pour beaucoup dans la manière dont le médecin intervient sur la patiente, dans les protocoles et les codes éthiques de la pratique. L'usage régit le corps. La technologie est informée par une idée qui précède le sujet féminin. Et dans *Dead Ringers*, il s'agit de celle de la femme-mutante.

Elsa Dorlin écrit, dans *La Matrice de la race*, qu'il n'y a pas de science des Hommes sans une médecine des femmes :

En d'autres termes, l'Homme s'est progressivement constitué comme objet de son propre savoir par le biais d'un décentrement majeur : ce n'est pas lui qu'il a d'abord objectivé, mais bien un corps traditionnellement considéré comme subalterne – le corps féminin⁹⁵.

La science des Hommes dans *Dead Ringers* repose sur le même concept. L'institution à laquelle prennent part les frères Mantle, les recherches et le savoir qu'ils produisent, reposent indéniablement sur la disponibilité du corps des femmes et leur prise en charge. Ce qu'il y a de particulier dans l'histoire d'Elliot et Beverly, c'est l'évidence avec laquelle ce décentrement majeur dont parle Dorlin s'exprime. D'abord, la gynécologie est sans aucun doute un domaine qui favorise l'accès au corps de la femme et qui a participé historiquement à sa médicalisation et à sa pathologisation⁹⁶. Et puis, dans ce film, le traitement du corps de la femme vise manifestement à combler un désir et résoudre un problème masculin. L'accès

⁹⁵ Elsa Dorlin, *La Matrice de la race*, *op.cit.*, pp. 14-15.

⁹⁶ « Si l'art médical est par définition une technique où l'Homme est à la fois sujet et objet de connaissance, aux XVII^e et XVIII^e siècles, au moment où la médecine se constitue comme science, les femmes sont définitivement reléguées du côté de l'objet de savoir. Tout comme les esclaves, elles occupent donc une place à part dans la genèse des sciences de l'Homme : seuls groupes humains réputés pathologiques en raison d'un principe endogène de morbidité, ils en sont à la fois l'une des conditions de possibilité et l'une des cibles privilégiées ». *Ibid.*, p. 15. Voir aussi « Au sujet des corps, des techniques et des féminismes » de Nelly Oudshoorn, au sujet de l'invention du corps naturel et du corps hormonal féminin et la manière dont la gynécologie fournit un contexte favorable à la naturalisation du corps de la femme : « La pratique clinique de la gynécologie fonctionne comme un contexte institutionnel puissant qui fournissait une clientèle préexistante et sujette à une large palette de maladies pouvant être soumises à un traitement hormonal ». Nelly Oudshoorn, « Au sujet des corps, des techniques et des féminismes », dans Delphine Gardey et Ilana Löwy (dir.), *L'invention du naturel*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2000, pp. 31-44, p. 40.

privilegié au corps et à la sexualité de la femme donne l'occasion aux jumeaux de s'ériger comme sommités dans le domaine de la gynécologie. Cela leur permet aussi de faire passer des intérêts et des préoccupations personnelles sous le couvert de la recherche scientifique et du progrès institutionnel. Comme le souligne William Beard, la science dans *Dead Ringers* sert de camouflage à l'obsession des jumeaux :

Their project to investigate women's sexual organs as a scientific study, is more plainly than ever presented as the result of a particular male neurosis. [...] [The Mantle brother's radical gynecology] peers directly into women's private parts and tries to reify every surge of sexual desire and psychic uneasiness into the ordered and camouflaged environment of 'science'⁹⁷.

Lorsque Beverly explique à une patiente que sa spécialité, ce sont les femmes – « We don't do husbands. We do female infertility. We do women. That's our specialty! » –, une équivoque s'installe et vient remettre en question l'éthique et la pratique médicales des jumeaux. La polysémie qu'implique la locution « we do women » – c'est-à-dire « nous nous occupons des femmes », « nous fabriquons les femmes », ou encore « nous baisons les femmes » – provoque une ambiguïté qui confirme l'abus de pouvoir qui caractérise la pratique des jumeaux. Ce que nous pouvons déjà admettre, c'est que l'institution gynécologique dans *Dead Ringers*, fabrique la femme – la femme-mère et la femme-mutante. Elle crée ce point fictif essentiel au fonctionnement et au maintien de la position et du pouvoir des deux gynécologues. La femme-mutante est de toute évidence le fruit d'un fantasme masculin, celui de Beverly, qui trouve dans cette fiction le moyen de maîtriser et dominer sa propre histoire. Et parce que le corps de Claire s'annonce comme un corps inquiétant, qu'il ne répond pas aux normes anatomiques, qu'il n'est pas un corps reproducteur et parce qu'il annonce symboliquement l'avenir de la filiation des jumeaux monstrueux, il se pose comme le reflet de leur propre mutation; et l'invention de la femme-mutante peut s'envisager comme le rejet de ce destin génétique.

Ensuite, Elliot et Beverly « do women » au sens où, effectivement, ils ont des rapports sexuels avec leurs patientes. Déjà dans les premiers moments du film, nous apprenons que leur métier de gynécologue constitue, pour les jumeaux, un moyen de rencontrer des femmes :

⁹⁷ William Beard, *The Artist as Monster*, op. cit, p. 237.

ELLIOT : If we didn't share women, you'd still be a virgin.

BEVERLY : No.

ELLIOT : You'd never get laid on your own.

BEVERLY : I don't get out much.

ELLIOT : Listen, the beauty of our business is you don't have to get out to meet beautiful women.

Il ne semble pas y avoir de ligne distincte séparant leur vie professionnelle et leur vie privée. Ce qui fait de la gynécologie un milieu où la sexualité en tant que spécialité médicale et la sexualité en tant que pratique intime se confondent. La sexualité ne consiste qu'en une chose : un moyen de servir leurs intérêts, leurs recherches. Le rapport qu'ils ont avec les femmes est strictement pratique et il ne doit surtout pas nuire à leur mode de vie.

Non seulement l'institution médicale permet-elle de camoufler des pratiques déviantes et abusives, les laissant passer sous le couvert du pragmatisme, ou au nom du progrès scientifique; ce contexte permet surtout l'institutionnalisation de privilèges masculins. La création des instruments gynécologiques est motivée par une obsession personnelle, dans l'intérêt des médecins et non des patientes et souvent sans l'approbation préalable de l'institution – celle-ci se prononçant, dans le film, toujours après-coup. Le monde gynécologique de *Dead Ringers*, c'est le « Mantle inc. », l'entité bénéficiaire de leur conduite et de leurs actions :

ELLIOT : How did it go with la bella contessa? Did we get our grant?

BEVERLY : You were great. Seductive and charming as usual. And I think you've got your grant.

ELLIOT : Hey, wait a minute. What's this I hear? It's for us, not just for me. It's for Mantle Inc.

BEVERLY : Yes, yes.

Si le financement de leurs exploits médicaux et les bénéfices qu'ils retirent de leurs relations avec les femmes doivent revenir à Mantle Inc., la production et la reproduction de la fertilité féminine, en ce qu'elles constituent le résultat de leur travail, répond à un besoin et à un intérêt qui échappent à la simple santé féminine. Lorsque Elliot fait allusion à « Mantle

Inc. », il réfère moins à une entreprise légale qu'à l'association privée et intime qu'il forme avec son frère. De ce qu'il est possible d'en déduire, il semble que les jumeaux visent par la recherche médicale et gynécologique à maintenir leur couple et, plus encore, à le faire évoluer et progresser. Autrement dit, Elliot et Beverly représentent des figures de médecins qui incarnent un fantasme homosexuel par lequel l'homme en arriverait, par sa propre expertise et par le contrôle technologique du corps de la femme, à sa propre reproduction. C'est une sexualité qui est exclusivement masculine, définie et pratiquée par des hommes, entre les hommes, selon leurs conditions et dans leur intérêt. Nous avons souligné dans le premier chapitre, à l'aide de la théorie d'Anne Balsamo, que l'articulation de l'histoire de la profession médicale, des discours institutionnels et des instruments technologiques ont permis de créer les conditions favorables à la discipline et la prise en charge du corps de la femme pour en faire un corps maternel. Cette instrumentalisation du corps féminin sert le récit culturel dominant masculin, lequel repose sur le fantasme du contrôle et de la domination de la nature par la culture, de la femme par l'homme, de la reproduction par la production, etc. Or, le récit de *Dead Ringers* correspond à ce fantasme : Elliot et Beverly travaillent dans l'optique d'un contrôle et d'une domination de la vie – de leur vie et de leur survie – par leurs recherches scientifiques et leurs expériences avec la sexualité féminine. C'est par cette dernière qu'il est possible pour les jumeaux de conceptualiser leur existence, leur relation entre frères et leur condition de jumeaux. Contrôler le corps de la femme et la reproduction, c'est aussi contrôler la gémellité et la reproduction des jumeaux monstrueux.

*

Nous avons souligné, avec la théorie de Teresa de Lauretis, que le sujet féminin advenait par un processus qu'elle nommait l'expérience et qui consistait en un arrangement sémiotique genré. Dans *Dead Ringers*, la sémiotique genrée repose sur une sémiologie médicale. Le sujet féminin répond en effet à une interpellation institutionnalisée : la mère, la femme fertile, « women who [provide] that most precious thing: the gift of life ». Les patientes venant consulter les jumeaux Mantle viennent se faire ausculter, guérir... et réparer : « I am a woman and I want you to take care of me ». Elles exigent la fertilité, sans quoi leur féminité s'en trouve déçue, elle ne sont pas de vraies femmes et dérogent du schème hétéronormatif qui

définit l'idéologie des frères Mantle et qui domine l'institution. Le désir et l'impossibilité de la maternité chez Claire confirment l'effet représentationnel du genre : la relation d'appartenance que recherche Claire à la catégorie de « mère » témoigne d'une assignation du genre à une représentation qui précède l'individu. Lorsqu'elle obtient la confirmation qu'elle ne pourra jamais porter d'enfant, elle se trouve condamnée à ne jamais atteindre la féminité; elle ne sera jamais une femme, ne restera qu'une fille. Le genre institue ainsi un rapport imaginaire et cela se constate de façon flagrante lorsque les fantasmes personnels des jumeaux enclenchent un déplacement conceptuel, de la femme maternel à la femme mutante. D'ailleurs, *Dead Ringers* est un film qui met en évidence la technologie du genre dans son effectivité. Comme le mentionne Elsa Dorlin à propos de ce qu'elle nomme les processus de mutation des corps,

[...] parallèlement à un processus général de pathologisation des différences sociales, dont la pathologisation du corps féminin est le paradigme, il existe des techniques discursives et pratiques d'intervention sur les corps qui permettent de moduler ce processus, de résorber les incohérences ou de les neutraliser, afin qu'elles n'aient pas l'occasion d'invalider le dispositif en son entier⁹⁸.

En effet, le genre, en dehors de l'idéal régulateur que constitue la femme mère/mutante, nécessite des pratiques d'intervention à même le corps des patientes pour fonctionner et maintenir sa cohérence. De fait, le corps prend forme sous l'usage des instruments et de la technique gynécologique. Les frères Mantle doivent, comme le pose Dorlin, résorber les incohérences du corps qui s'écarte du cadre conceptuel qu'ils ont construits. Ainsi se constate la matérialité de l'idéologie dominante et oppressive dans *Dead Ringers* : la régulation du corps de la femme et de sa sexualité produit et reproduit des rapports sociaux qui maintiennent les individus dans une société déterminée par une division stricte de deux sexes biologiques. Cette régulation correspond à une configuration du pouvoir qui serait celle d'un biopouvoir sexué et qui vise l'optimisation des forces du vivant (par la reproduction spécifiquement dans ce film) qui en passent par l'oppression du corps de la femme.

Il nous aura été possible avec ce film de Cronenberg de proposer une lecture critique des différentes expressions d'un pouvoir défini par des principes sexistes pouvant se manifester dans un contexte institutionnel. Il faudra à présent se concentrer sur la possibilité de faire du

⁹⁸ Elsa Dorlin, *La Matrice de la race*, op. cit., p. 66.

corps un lieu de résistance dans un tel contexte. De Lauretis admettait dans la dernière proposition de son article (que nous avons éludé plus tôt pour des raisons de concision), un espace de résistance à ce qu'elle nomme le « trauma du genre⁹⁹ », le situant dans l'ailleurs du discours, dans les espaces en marge des discours dominants, dans les hors-champs de la représentation, dans les failles du système de genre. Nous aurons l'occasion, avec Marina de Van, d'explorer l'aspect émancipateur de la technologie.

⁹⁹ Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires*, op. cit., p. 82.

CHAPITRE 3

TECHNIQUES DE SOI ET RÉSISTANCE DU FÉMININ DANS *DANS MA PEAU*

*Sexe voilé en transparence, la pointe retournée
contre soi, c'est aussi la Lucrece daguée de
Cranach. Comment la femme peut-elle, étant la
vérité, ne pas croire en la vérité? Mais aussi bien
comment être la vérité en y croyant encore?*

– Jacques Derrida, *Éperons*

Dans son livre *The Book of Skin*, Steven Connor soutient que la peau est à la fois ce qui, de par son omniprésence, assure l'intégrité corporelle et subjective, et ce qui nous expose au monde, à autrui et donc nous met à risque. Il note que cette exposition de la peau la présente et la soumet aux différents sens, et particulièrement à la vue :

The skin figures. It is what we see and know of others and ourselves. We show ourselves in and on our skins, and our skins figure out the things we are and mean : our health, youth, beauty, power, enjoyment, fear, fatigue, embarrassment or suffering. The skin is always written : it is legendary. More than the means of what we happen voluntarily or involuntarily to disclose to sight, it has become the proof of our exposure to visibility itself¹⁰⁰.

La peau figure : elle est une surface sur laquelle s'inscrivent une variété de régimes signifiants issus de la société et des pratiques culturelles auxquelles elle est exposée. Son extériorité, sa visibilité, lui octroie une puissance signifiante et représentative. En ce sens, alors qu'elle s'annonce comme surface d'écriture corporelle, il est possible de remarquer à même la peau les effets matériels – les topographies – des systèmes culturels dominants.

À l'intérieur du système hétéronormatif qui définit la société occidentale, la peau des femmes a été historiquement associée à des valeurs essentialisantes qui connotaient une

¹⁰⁰ Steven Connor, *The Book of Skin*, New York : Cornell University Press, 2004, p. 51.

douceur et une vulnérabilité qui les astreignaient – elles, leur corps, leur sexualité – à l'ordre de la passivité¹⁰¹. Grâce à l'analyse que nous avons faite de *Dead Ringers* dans le dernier chapitre, il est devenu évident que cette société hétérosexiste repose sur et se maintient par l'exercice de divers dispositifs de pouvoir qui prennent en charge le corps de la femme et l'inscrivent dans une logique de production et de reproduction de corps genrés, une logique dichotomique et hiérarchisante qui institue la domination de la femme par l'homme. La peau se conçoit ainsi comme un lieu corporel pris en charge et défini par ces rapports de force hétéronormatifs. Partant de là, et plus particulièrement du phénomène d'institutionnalisation de l'identité sexuelle, nous aimerions, dans ce chapitre, produire une réflexion qui puisse penser des modes de résistance par rapport à ce système et à ses régimes signifiants. *Dans ma peau*, le long-métrage réalisé par Marina de Van, propose des pistes de réflexion qui nous aident à envisager une telle résistance. Faisant de son corps et de sa peau le lieu même d'une contestation sémiotique, un lieu de surface sur lequel se marquent et se confondent l'horreur et l'érotisme, la santé et la maladie, la rationalité et la folie, etc., Marina de Van parvient à élaborer des techniques de résistance.

Afin de décortiquer et bien considérer les techniques que de Van met en jeu, ce chapitre débutera la réflexion en s'attardant, dans un premier temps, à l'analyse du « concept » de phallogocentrisme, tel que proposé par Jacques Derrida, ainsi qu'à la dissémination, à savoir cette méthode, cette stratégie qu'il élabore en réponse – ou du moins comme moyen de résistance – au dogmatisme phallogocentrique. De là, il sera possible d'envisager une esthétique du décalage, telle qu'elle est mobilisée dans le film *Dans ma peau*, suivant laquelle le corps de la femme se présente comme le lieu d'une tactique disséminatrice. Nous entrerons ainsi dans l'analyse de *Dans ma peau* en portant une attention aux codes génériques qu'il convoque afin de montrer la place ambiguë qu'occupe ce film dans le paysage cinématographique traditionnel. Nous verrons que *Dans ma peau* en arrive à créer un agencement de thèmes narratifs qui s'élabore à travers une déstabilisation des conventions. Du coup, nous nous attarderons à cet agencement, à la manière dont il construit le récit, l'aspect formel, et le contexte narratif du film. De là, il nous sera possible de mettre au jour les diverses stratégies narratives et représentationnelles qui nous permettent d'appréhender une technique de soi qui se conçoit comme un mode d'inscription corporelle spécifiquement

¹⁰¹ Monique Schneider, *La généalogie du masculin*, op. cit., pp. 23-54.

féminin, qui s'adresse à la peau et à la chair, et qui agit et mise sur la déstabilisation et le décalage afin d'ouvrir un espace de résistance corporel.

*

Le terme « phallogocentrisme », amené par Jacques Derrida, apparaît pour la première fois dans son texte « Tympan » dans *Marges de la philosophie*. S'il ne s'arrête pas, à cette époque, à en détailler les spécificités, ce terme nous ramène toutefois à une conception à laquelle il avait tôt fait de s'attaquer : le logocentrisme. Dans *De la grammatologie*, il reproche à la philosophie occidentale son asservissement au primat du logos, à la parole pleine, et souligne et questionne la reconduction de la logique du langage par laquelle celui-ci devient son propre modèle de référence :

[...] un certain modèle d'écriture s'est nécessairement mais provisoirement imposé [...] comme instrument et technique de représentation d'un système de langue. Et que ce mouvement, unique dans son style, a même été si profond qu'il a permis de penser, *dans la langue*, des concepts comme ceux de signe, de technique, de représentation, de langue. Le système de langue associé à l'écriture phonétique-alphabétique est celui dans lequel s'est produite la métaphysique logocentrique déterminant le sens de l'être comme présence. Ce logocentrisme, cette époque de la parole pleine a toujours mis entre parenthèses, *suspendu*, réprimé, pour des raisons essentielles, toute réflexion libre sur l'origine et le statut de l'écriture¹⁰².

Le logocentrisme repose ainsi sur l'assomption d'un pensé pur, d'un signifié transcendantal¹⁰³ qui ne renvoie qu'à lui-même et établit par le fait même la vérité dans et du langage. Il suppose – impose – également une systématisme qui s'exprime, si on peut le dire ainsi, par

¹⁰² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967, pp. 63-64.

¹⁰³ Derrida réfléchit à partir de la théorie linguistique de Ferdinand de Saussure qui affirme une structure du langage reposant sur la notion de signe, laquelle s'élabore à travers une différence correspondante entre signifiant (manifestation matérielle) et signifié (concept, représentation mentale). Cette théorie suppose, malgré un désir critique chez Saussure de s'en distancier, un signifié idéal duquel des signifiants (phoniques, graphiques) seraient dérivés. Cette différence rejoint selon Derrida la logique oppositionnelle métaphysique de l'intelligible et du sensible, et va jusqu'à affirmer que la théorie linguistique saussurienne participe d'une métaphysique de la présence qui soutiendrait qu'une vérité (signifié) immédiate puisse exister a priori, « phonétiquement », dans la pensée : « La notion de signe implique toujours en elle-même la distinction du signifié et du signifiant, fût-ce à la limite, selon Saussure, comme les deux faces d'une seule et même feuille. Elle reste donc dans la descendance de ce logocentrisme qui est aussi un phonocentrisme : proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens » (*Ibid.*, p. 23). Voir également Jacques Derrida, *Positions*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, pp. 30-31.

oppositions binaires : signifiant/signifié, sensible/intelligible, présence/absence, nature/culture, écriture/parole, espace/temps, passivité/activité, etc. Ces oppositions conceptuelles qui informent la pensée et le discours et qui s'enchaînent de façon nécessaire depuis l'impératif du logos ne se rapportent pas à une « coexistence pacifique d'un *vis-à-vis*, mais à une hiérarchie violente. Un des deux termes commande l'autre (axiologiquement, logiquement, etc.), occupe la hauteur¹⁰⁴ ». Déterminant et constitutif de la tradition philosophique occidentale, ce système enferme le langage dans une logique dichotomisante et hiérarchisante, que Derrida tente, avec ce qu'il nomme une « stratégie générale de la déconstruction¹⁰⁵ » (que nous aborderons plus loin), de remettre en question.

Derrida en vient à définir le phallogocentrisme en joignant au logocentrisme le phallogocentrisme, terme qu'il envisage à partir de la notion de phallus telle qu'élaborée dans les théories psychanalytiques de Freud et de Lacan. Il avait auparavant lié le logocentrisme au masculin, déjà dans *L'Écriture et la différence*, lorsqu'il faisait remarquer la « virilité essentielle du langage métaphysique¹⁰⁶ », et dans *La Dissémination*, alors qu'il soutenait que le logocentrisme se maintient par sa référence au père – « Le logos est un fils dont l'origine est son père, et qui se détruirait sans sa présence¹⁰⁷ » –, situant le langage dans une filiation où le père est présence, parole pleine, garant de la vérité du logos, et où le fils est la raison, la logique qui y revient et le confirme. Or, c'est dans *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* qu'il expose de manière plus définie les lois du système phallogocentrique. En s'appuyant sur la psychanalyse et particulièrement sur la théorie lacanienne du symbolique, Derrida associe le phallus au logos de la métaphysique en affirmant que « la voix [est] le lieu idéal du phallus¹⁰⁸ ». Lacan posait explicitement ce lien dans sa conférence *La Signification du phallus* alors qu'il affirmait que « le phallus est le signifiant privilégié de cette marque où la part du logos se conjoint à l'avènement du désir¹⁰⁹ ». Ce que Derrida tente de démontrer,

¹⁰⁴ Jacques Derrida, *Positions*, op. cit., pp. 56-57.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁶ Note de bas de page dans Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 228.

¹⁰⁷ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 95.

¹⁰⁸ Jacques Derrida, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris : Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1980, p. 506.

¹⁰⁹ Jacques Lacan, « La Signification du phallus » dans *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, p. 692.

c'est que le phallus agit ici comme un signifiant transcendantal, comme le corrélat du signifié privilégié : le langage n'advient qu'en présence du phallus. Derrida parle ainsi d'un « transcendantalisme phallogocentrique ¹¹⁰ », d'un processus d'idéalisation de la parole à l'intérieur de l'économie du désir et de la sexualité; cette économie qui, par ailleurs, dans la psychanalyse, par la psychanalyse, est marquée du signe masculin : « il n'y a qu'une libido, donc pas de différence, encore moins d'opposition en elle du masculin et du féminin, d'ailleurs elle est masculine par nature »¹¹¹. Le logos est ainsi un « phallogos », par lequel la femme se présente comme l'autre absolue : l'autre du langage et l'autre du désir.

Pour remettre en cause le logocentrisme qui allègue le primat de la parole sur l'écriture (l'écriture phonétique, alphabétique étant subordonnée à la parole, ne devant s'envisager que comme reproduction ou représentation de la parole pleine) et qui repose sur une différence ontico-ontologique (qui suppose une différence originaire entre signifié et signifiant, ou forme et contenu, et l'effacement de cette différence, par un mouvement constitutif, au profit d'une substantialisation du signe), Derrida suggère de penser l'origine ou la présence à travers la notion de *trace* :

La trace (pure) est la différence. Elle ne dépend d'aucune plénitude sensible, audible ou visible, phonique ou graphique. Elle en est au contraire la condition. Bien qu'elle n'existe pas, bien qu'elle ne soit jamais un étant-présent hors de toute plénitude, sa possibilité est antérieure en droit à tout ce qu'on appelle signe (signifié/ signifiant, contenu/expression, etc.), concept ou opération, motrice ou sensible¹¹².

C'est à la présence, à la coïncidence entre la voix et la Vérité, supposée par le signe de la métaphysique, que la trace répond. Elle montre – devient – la non-coïncidence, l'antériorité de la différence de l'être et de l'étant dans la dite origine du logos. Ni présence, ni absence, la trace est dès lors une empreinte, renvoyant à un passé, à un « toujours-déjà-là ». Elle est l'origine qui ne peut, de fait, exister.

L'écriture, dans cette perspective, ne peut plus être pensée dans une opposition structurelle avec la voix, la parole, puisque sans origine, il n'y pas de hiérarchie. C'est d'ailleurs dans l'écriture que Derrida trouve la possibilité de déconstruire cette autorité de la

¹¹⁰ Jacques Derrida, *La Carte Postale. De Socrate à Freud et au-delà*, op.cit. p. 506.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 510.

¹¹² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 92.

parole, l'autorité de l'« étant-là » de la parole et du logos. De la notion de trace, il élabore le concept de la *différance*¹¹³, un néo-graphisme par lequel le projet d'une écriture autre¹¹⁴, détachée de la parole deviendrait possible :

*Premièrement, différence renvoie au mouvement (actif et passif) qui consiste à différer, par délai, délégation, sursis, renvoi, détour, retard, mise en réserve. [...] Ce qui diffère la présence est ce à partir de quoi au contraire la présence est annoncée ou désirée dans son représentant, son signe, sa trace... [...] Deuxièmement le mouvement de la différence, en tant qu'il produit les différents, en tant qu'il différencie, est donc la racine commune de toutes les oppositions de concepts que scandent notre langage, telles que, pour ne prendre que quelques exemples : sensible/intelligible, intuition/signification, nature/culture, etc*¹¹⁵.

Cette écriture, en ce qu'elle peut se comprendre comme « trace de trace », diffère. L'écriture devient disséminatrice : elle disperse le sens, crée une multiplicité d'effets sémantiques, fait dévier la linéarité de l'écriture phonétique et logique. Par ses stratégies de délai, de renvoi, de retard, ce que Derrida nomme aussi la « différence séminale », vise à neutraliser la substance phonique, le « signe » métaphysique; il tend à rendre compte – par différence – des jeux de différences dans le langage, à disqualifier l'ordre de la signification et de la présence du langage et ainsi remettre en cause l'origine et la vérité du logos.

Ceci étant dit, dans l'optique de la déconstruction du phallogocentrisme, l'écriture disséminatrice fait intervenir et investit des métaphores sexuées, en en faisant des figures d'indécidabilité, des traces, plus spécifiquement « des unités de simulacre, de "fausses" propriétés verbales, nominales ou sémantiques, qui ne se laissent plus comprendre dans l'opposition philosophique (binaire) et qui pourtant l'habitent, lui résistent, la

¹¹³ « Sans doute ce silence pyramidal de la différence graphique entre le *e* et le *a* ne peut-il fonctionner qu'à l'intérieur du système de l'écriture phonétique et à l'intérieur d'une langue ou d'une grammaire historiquement liée à l'écriture phonétique comme à toute la culture qui en est inséparable. Mais je dirais que cela même — ce silence fonctionnant à l'intérieur seulement d'une écriture dite phonétique — signale ou rappelle de façon très opportune que, contrairement à un énorme préjugé, il n'y a pas d'écriture phonétique. Il n'y a pas d'écriture purement et rigoureusement phonétique » Jacques Derrida, « Différance » dans *Marges – De la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972., pp. 4-5.

¹¹⁴ Derrida ne tend pas, dans une sorte de dialectique inversée, à donner à l'écriture l'ascendance sur la parole. L'écriture apparaît plutôt, justement en raison la position opposée que lui a octroyé la philosophie, comme le terrain de prédilection de la déconstruction du logocentrisme. Elle offre le moyen à Derrida de remettre en cause la supposée origine et unité du logos.

¹¹⁵ Jacques Derrida, *Positions*, op. cit., p. 17.

désorganisent¹¹⁶ ». C'est ainsi que nous retrouvons dans les textes derridiens, particulièrement dans *La Carte postale, Éperons : les styles de Nietzsche et Parages*, la mise en jeu des figures du phallus, de la semence, de l'hymen, de la membrane, du voile. Celles-ci travaillent à l'intérieur du texte à défaire la marque masculine du logos. En les invoquant, depuis leur lieu dans la pensée philosophique occidentale – chez Platon, Kant, Nietzsche, Heidegger, Freud et Lacan, notamment – Derrida les inscrit dans une « chaîne ouverte de la différance¹¹⁷ », où elles en viennent à perdre toute logique sémantique et à échapper à la binarité et à la hiérarchie sexuelles.

Dans *Éperons*, en particulier, Derrida met en lumière le mouvement qu'opère la philosophie occidentale dans ses rapports à la vérité et à la femme, entendu que ces deux termes sont traditionnellement associés de telle sorte que la femme comme allégorie de la vérité et la vérité de la femme (son essence, sa nature) en constituent les lieux d'ancrage fondamentaux. En ce sens, il observe, à l'instar de Nietzsche, qu'à la matière – la matrice¹¹⁸ – la philosophie vient inscrire une marque. Elle vient, avec son éperon – qui constitue le trope de l'inscription phallique – extraire la forme et instituer toute l'économie de la vérité et de la sexualité. C'est cette attitude, propre aux philosophes qui croient à la vérité et à la femme, qui leur donnent lieu, qui définit le phallogocentrisme : « à cette vérité qui est femme, le philosophe qui croit, crédule et dogmatique, à la vérité comme à la femme, n'a rien compris. Il n'a rien compris ni à la vérité, ni à la femme¹¹⁹ ».

Or, Derrida, pour mettre en péril la marque éperonnante du phallogocentrisme, met en jeu une opération féminine par laquelle une catégorie du féminin, assumable par tous les sexes et qui ne reviendrait plus en propre à la femme, serait possible. Il décline dans l'œuvre de Nietzsche trois positions en regard de la femme. Elle apparaît d'abord comme figure de mensonge, celle qui ne détient pas le pouvoir phallique, celui de désigner, d'établir la vérité. Il arrive ensuite qu'elle se dise elle-même détentrice de la vérité, la sienne, s'appropriant l'éperon pour produire la marque; elle viserait ainsi à tromper l'homme à qui la vérité et le phallus appartiennent en propre. Dans les deux cas, la femme est le lieu où se remarque la

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁸ Jacques Derrida, *Éperons*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

présence ou l'absence de l'inscription phallique, là où l'économie de la vérité a cours. La troisième position en est une qui échappe à cette économie, puisqu'elle se situe dans un jeu de voilement/dévoilement, dans un jeu de différance, de distance. C'est en reprenant une phrase de Nietzsche – « Le charme le plus puissant des femmes, [...] c'est de le faire sentir au loin ([une opération à distance]), et pour parler le langage des philosophes, c'est une *actio in distans* : mais pour cela il faut tout d'abord et avant tout – de la distance!¹²⁰ » – que Derrida élabore les conditions d'une telle opération. Selon lui, si la femme est vérité, si vérité de la femme il y a, alors « la femme sait qu'il n'y a pas la vérité, que la vérité n'a pas lieu, et qu'on n'a pas la vérité. Elle est femme en tant qu'elle ne croit pas, elle, à la vérité, donc à ce qu'elle est, à ce qu'on croit qu'elle est, que donc elle n'est pas¹²¹ ». La femme est le scepticisme, l'indécidable, et être femme, c'est d'y aller de la dissimulation, du jeu : jouer de l'effet de vérité, tout en sachant que cette vérité (la femme comme vérité, la vérité de la femme) n'aura pas lieu. L'opération de la femme s'effectue par espacement, par distanciation, en créant l'abîme, en dérobant son identité, cette fausse adéquation de l'idée de la femme avec elle-même : « il n'y a pas d'essence de la femme parce que la femme écarte et s'écarte d'elle-même¹²² ». La femme, donc, en tant que figure d'indécidabilité, dissémine (le sens, le sème, la semence, le sperme¹²³), suspend de fait la marque de la vérité, l'action du langage et son effet de profondeur, qu'elle fait jouer en surface, pour en venir à faire errer le sens, la signification, qui jamais ne peut/doit se fixer. C'est dans cette optique que Derrida peut admettre que « [c] qui à la vérité ne se laisse pas prendre est – féminin¹²⁴ ».

Grâce à la stratégie disséminatrice – à ce jeu de différance, de distance –, le féminin se retrouve à dépasser et précéder toute binarisation imposée par le phallogocentrisme. Le féminin ne se comprend plus comme catégorie naturalisée/naturalisante, mais comme un lieu

¹²⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹²¹ *Ibid.*, p. 40.

¹²² Jacques Derrida, *Éperons*, *op. cit.* p. 38.

¹²³ Derrida faisait remarquer la ressemblance fortuite, « la parenté de pur simulacre entre *sème* et le *semen* » (Jacques Derrida, *Positions*, *op. cit.* p. 62), *semen* qui se rapporte aussi à la semence, au sperme de la dissémination. Celle-ci « renvoie [...] à deux usages du sperme ou de la semence : sperme paternel régi par la loi économique de la descendance d'une part, sperme du fils – fil perdu, orphelin et parricide – qui, échappant à l'instance paternelle, se « dissémine », se gaspille ». Françoise Collin, Evelyne Pisier et Eleni Varikas, *Les femmes de Platon à Derrida. Anthologie critique*, Paris : Plon, 2000, p. 682.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 43.

de différance, de sorte que désormais nous puissions penser *des* différences sexuelles et que « homme » et « femme » ne s'entendent plus comme des « sujets mais [comme] les effets [du] contrat [phallique], [d]es sujets produits par la loi de ce contrat qui d'ailleurs n'en est pas un, au sens strict¹²⁵ ».

*

Dans ma peau est un film qui met en jeu cette opération féminine. Il entreprend, en effet, de disséminer depuis un système phallogocentrique, en opposant à la parole pleine, masculine, une écriture autre. Or, le lieu d'inscription de la trace disséminatrice n'est pas, dans ce cas-ci, le texte, mais le corps, le corps de la femme. Du discours qu'on en fait, qu'on en a fait, le corps de la femme est devenu le lieu probant de sa vérité, de son identité. Les mots, les gestes de

[...] ces maîtres [ont] *mis en scène et représenté* (occulté, sublimé, élevé, voilé, vêtu, dévêtu, révélé, dévoilé, revoilé, mythifié, dénié, connu ou méconnu, en un mot *vérifié*, cela revient au même, à la vérité) : le corps de la femme. Qui a tout *supporté*. Toujours la femme support et subjectile, la femme-sujet, la femme aura été leur sujet¹²⁶.

Dans son ouvrage *Prégnances*, Derrida renvoie au corps de la femme, comme ce qui a été marqué de l'éperon phallogocentrique. Le corps est cette matière/matrice, cette surface d'inscription sur laquelle les signes ont été agencés de façon à produire ce « corps propre de la femme ». Ainsi, de l'utérus (matière/matrice) de *Dead Ringers* à la peau (matière/tissu) de *Dans ma peau*, le corps de la femme se tend sous les instruments/stylets/éperons d'un pouvoir phallogocentrique qui en fait le support de ses discours, ses lois et ses fantasmes. Or, *Dans ma peau* réussit, dans sa représentation, à jouer de cette propriété/propreté¹²⁷ du corps de la femme, à le disséminer, en l'inscrivant dans une esthétique de décalage et d'espacement. Mais

¹²⁵ Jacques Derrida, « Voice II » dans *Boundary 2*, Vol. 12, no. 2, Hiver 1984, p. 86.

¹²⁶ Jacques Derrida, *Prégnances : Lavis de Colette Deblé. Peintures*, Paris : L'Atelier des Brissants, 2004, p. 10.

¹²⁷ Comme le fait remarquer Carole Dely, Derrida, dans *Prégnances*, « parle du "corps propre" de la femme mais sans dire ce que c'est – en employant le double sens du mot "propre" (ce qui est lavé, sain ou assaini et ce qui est approprié, authentique, comme la vision d'un corps qui revient à soi-même) ». Carole Dely, « Jacques Derrida : le "peut-être" d'une venue de l'autre-femme », dans *Sens Public, Revue électronique internationale*, 31 juillet 2006, consulté le 18 décembre 2013 <<http://sens-public.org/spip.php?article297>>. Nous verrons, au cours de l'analyse, que *Dans ma peau* mise également sur cette polysémie du terme « propre ».

avant d'élaborer sur les modalités d'une telle esthétique, nous prendrons quelques instants pour exposer le récit et l'aspect formel de ce film.

Dans ma peau s'ouvre avec un générique nous montrant un écran scindé en deux. Dans chaque partie se trouve une image, fixe, d'un paysage urbain, d'immeubles, de piétons, d'une pièce intérieure, d'un couloir, d'une table de travail, d'outils de rédaction, etc. La juxtaposition s'enchaîne de façon séquentielle en même temps que défile le générique à l'écran. Le récit débute dans la chambre d'Esther, où nous la retrouvons, assise à son bureau, enlacée des bras de son amoureux Laurent, travaillant à son ordinateur. Esther, jeune professionnelle, douée et ambitieuse, est une jeune femme qui réussit bien, autant dans sa vie professionnelle que personnelle. Lors d'une fête chez des collègues de travail, elle tombe dans un amas de déchets métalliques, qui lui entaille la jambe. Ce n'est que quelques heures plus tard, alors qu'elle se rend à la salle de bain, voyant couler le sang, qu'elle constate l'état de sa jambe et celui de sa peau : à vif, béante et sanglante. Le médecin qu'elle consulte à la suite de l'incident, qui s'inquiète de son état, trouve singulier qu'elle n'ait pas remarqué plus tôt sa blessure et ressenti de la douleur. Suite à une remarque malvenue sur sa santé mentale – « Vous ne vous êtes pas aperçu? Vous avez pas eu mal? Vous êtes distraite. Vous êtes sûre que c'est votre jambe? » –, il lui suggère fortement la chirurgie plastique, tant les dommages causés ont ravagé sa peau. Refusant catégoriquement et avec froideur toute intervention, elle retourne chez elle où Laurent la reçoit animé d'une inquiétude qui oscille entre le souci attentionné et le dégoût. Esther, au départ agacée et embarrassée par sa blessure, devient de plus en plus intriguée, voire obsédée par sa peau ainsi disposée et révélée, à un point où ce désir l'amène à trouver, entre le bureau et son appartement, des endroits privilégiés – débarras, entrepôt, salle de bain – où elle peut s'adonner à des séances de mutilations, s'entailler à répétition, plus profondément, plus soigneusement. Esther se laisse ainsi porter, tout au long du récit, par le désir de son corps et celui de cette nouvelle intimité qui la mène, dans la scène culminante du film, à s'isoler dans une chambre d'hôtel et à se livrer à une session intensive de mutilation et d'autophagie.

Ce qui fonde l'intérêt de ce film pour notre analyse, c'est le cadre phallogocentrique à partir duquel il se déploie. En effet, divers éléments narratifs participent à établir un contexte qui impose un certain regard et un certain discours sur la femme, sur son corps. Marina de

Van, à travers le personnage d'Esther, à la fois nous pointe ce contexte et travaille à s'en détacher. Parmi ces éléments – dont nous déclinons les diverses expressions tout au long de ce chapitre –, il est intéressant de s'attarder dans un premier temps au médium cinématographique lui-même. Traditionnellement et comme nous l'avons fait remarquer plus haut avec Derrida, celui-ci fonctionnait et continue de fonctionner parfois, de nos jours, comme le support d'une représentation objectivante de la femme. Or, Marina de Van, avec son film, investit et réussit à faire bouger ce cadre, à en brouiller les contours et en permettre un débordement au moyen de diverses stratégies disséminantes.

Pour mieux cerner la question de la représentation de la femme, il convient d'aborder en premier lieu les tactiques de déstabilisation formelle que met en œuvre de Van, en relation avec les codes génériques établis par la tradition cinématographique. *Dans ma peau* est un film qui mise sur le brouillage des limites et des conventions filmiques, ce qui rend la définition du genre de ce film problématique. En effet, celui-ci joue à la fois avec les genres de l'horreur, de l'érotique et de la pornographie. En s'attardant aux définitions respectives de chacun de ces genres, les zones de brouillage et les techniques que fait intervenir Marina de Van apparaîtront plus évidentes.

Au premier abord, *Dans ma peau* a tout pour être identifié au film d'horreur. Il convoque des thèmes et des codes propres au genre. Dans son article « Recreational Terror : Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film », Isabel Pinedo s'applique à décliner les spécificités du film d'horreur contemporain. Essentiellement, celui-ci présente un récit qui repose sur une rupture abrupte de la vie quotidienne, la transgression et la violation de frontières conceptuelles, la mise en doute de la pensée rationnelle, l'absence de conclusion narrative et la provocation d'un sentiment de crainte et de peur. Et surtout, la violence constitue un élément narratif structurant :

Horror is produced by the violation of what are tellingly called natural laws, by the disruption of our presuppositions about the integrity and predictable character of objects, places, animals, and people. Violence disrupts the world of everyday life; it explodes our assumptions about normality¹²⁸.

Règle générale, cette violence se déploie à travers un concept de monstruosité, à savoir un

¹²⁸ Isabel Pinedo, « Recreational Terror : Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film » dans *Journal of Film and Video*, vol. 48, no. 1/2, printemps/été 1996, p. 20.

contexte ou un personnage qui perturbe et trouble l'état normal et naturel des choses. Le monstre est, pour ainsi dire, ce qui met en péril la stabilité du monde ou du système dans lequel il évolue; il est une force déviante :

The monster violates the boundaries of the body through the use of violence against other bodies and through the disruptive qualities of its own body. The monster's body dissolves binary differences. It disrupts the social order by dissolving the basis of its signifying system, its network of differences: me/not me, human/nonhuman, life/death¹²⁹.

Dans ma peau est un film qui assimile ces caractéristiques. Le point de départ du récit s'ancre dans la vie quotidienne et banale d'une jeune professionnelle. Esther est une femme tout ce qu'il y a de plus normale, comme le sont son conjoint, ses amis, ses lieux de résidence et de travail. En fait, les décors dans leur ensemble sont ordinaires, les couleurs sont ternes, la lumière neutre. Tout semble réuni – contextes narratif et esthétique – pour mettre en évidence la normalité qui définit la vie d'Esther. Le moment où elle se blesse à la jambe signe la rupture avec cette normalité. À partir du moment où elle laisse libre cours à ses pulsions qui l'amènent à s'automutiler, le personnage d'Esther provoque une oscillation au sein du récit qui vient brouiller les dichotomies conventionnellement admises du normal et de l'anormal, de la raison et de la folie, de la santé et de la maladie, etc. En effet, ne donnant aucune explication claire et rationnelle aux actions morbides d'Esther, le film suspend toute logique et empêche un dénouement narratif, refusant ainsi au public un quelconque sentiment de réconfort, suscitant plutôt une impression continue d'étrangeté, de répulsion et de frayeur.

Ce qu'il y a de particulier en ce qui concerne l'horreur et la violence déployées dans ce film, c'est qu'elles s'expriment bel et bien grâce à un principe de monstruosité, par une figure de monstre, Esther, mais un monstre qui opère en se mettant lui-même en péril. Manifestement, Esther se retrouve envahie d'une force qui vient dérégler son univers. Elle s'en prend, sans raison apparente, à elle-même, à son corps. La monstruosité est en ce sens autoréférentielle, c'est-à-dire qu'elle compromet le lieu d'où elle naît.

De surcroît, comme le souligne Pinedo, la violence représentée dans les films d'horreur contemporains tient sa particularité du fait qu'elle repose sur la monstration, c'est-à-dire l'acte de montrer des images graphiques, explicites de la dégradation du corps humain. Le spectacle

¹²⁹ *Ibid.*, p. 21.

du sang, du corps mutilé, de la mort active nécessite ce mode expressif de la violence. Et donc, ce qui devient effrayant et fascinant pour celui ou celle qui visionne le film d'horreur, n'est pas « primarily the suffering of the victim but her or his bodily ruination [...]. The postmodern genre [of horror film] is intent on imaging the fragility of the body by transgressing its boundaries and revealing it inside out¹³⁰ ». C'est exactement ce à quoi nous assistons dans *Dans ma peau* : nous sommes témoins de la mutilation d'un corps, de la dégradation de ses frontières; de Van nous montre un corps ensanglanté, une peau à vif, des plaies béantes, qui rythment le récit par la répétition de plans graphiques, autant d'images qui nous renvoient, aux premiers abords, à la condition mortifère de la corporalité d'Esther.

Or, malgré tous ces points de coïncidence, l'appartenance de *Dans ma peau* au genre de l'horreur n'est pas évidente. Comme le rapporte Greg Hainge dans son article « A full face bright red money shot : Incision, wounding, and film spectatorship in Marina de Van's *Dans ma peau* », le film répond également aux conventions du cinéma érotique. Selon lui, les scènes d'automutilations correspondent à des scènes d'autoérotisme, lesquelles sont filmées en accord avec les codes du cinéma érotique¹³¹. En effet, la structure narrative du film de de Van se conforme, à certains égards, à ce genre et plus particulièrement au genre pornographique, dans la mesure où il reprend à tout le moins une structure narrative qui n'est pas sans rappeler celui-ci.

Les cinémas érotique et pornographique, s'il faut en donner une définition simple, se caractérisent par la représentation et la mise en récit d'actes sexuels. Alors que le premier focalise son attention sur le scénario et mise sur la suggestion d'actes sexuels, le second se distingue par la présentation explicite des actes sexuels, dont le scénario est le prétexte organisateur. Pour Linda Williams, qui refuse de les envisager en termes exclusifs, le sous-genre pornographique (hard-core) ne se distingue du sous-genre érotique (soft-core) que par l'évidence avec laquelle il met en jeu les codes génériques¹³². À l'instar de Williams, nous considérerons le genre pornographique en tenant compte du fait qu'il englobe les

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Greg Hainge, « A full bright red money shot: Incision, wounding and film spectatorship in Marina de Van's *Dans ma peau* », dans *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 26, no. 4, Août 2012, p. 570.

¹³² Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley : University of California Press, 1999, p. 6.

caractéristiques du genre érotique.

Dans son ouvrage *Hard Core : Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Williams décortique le cinéma hard-core, l'envisageant comme partie prenante du déploiement discursif sur la sexualité, comme l'entendait Foucault, partie prenante de cette volonté de savoir et par le fait même de la construction d'une « vérité » du sexe. Elle nomme « frenzy of the visible » (ou « frénésie du visible ») cette part visuelle de la production et de la prolifération discursive de la sexualité et des plaisirs sexuels qui travaille, suivant l'adage « voir, c'est croire » (« we know it when we see it¹³³ »), à rendre visible la « vérité » du sexe. Vérité qui n'est, en fait, comme le pose Foucault, qu'un point fictif, qu'un effet des rapports de pouvoir et des relations de forces qui rendent possibles ces discours. L'un des points défendus par Williams dans son ouvrage est que cette frénésie du visible rend manifeste la quête représentationnelle de ce point fictif qu'est le plaisir féminin et témoigne d'une domination masculine dans la tradition pornographique qui s'est élaborée à travers la fétichisation de ce plaisir : « It is as if the male fetishistic imagination, at this point in the history of the genre's attempts to capture the hard-core truth of pleasure, could not countenance any vision of female difference when representing the orgasmic heights of its own pleasure¹³⁴ ». Nous reviendrons plus loin sur l'enjeu de la représentation du plaisir féminin. Pour l'instant, il nous faut retenir que, parce qu'il se caractérise par son caractère involontaire et incontrôlable, l'orgasme s'impose comme la manifestation la plus probante du plaisir sexuel. Plus spécifiquement, il *confesse* la vérité du plaisir sexuel. Le genre pornographique s'est ainsi historiquement élaboré suivant cet impératif de l'orgasme, avec comme finalité la nécessité de rendre visible cette vérité du plaisir, d'en organiser, d'en provoquer l'aveu.

De fait, le film pornographique se construit selon « an erotic organization of visibility¹³⁵ », une organisation formelle et narrative qui agence et coordonne, de façon générale, la séquence convenue « érection/pénétration/orgasme¹³⁶ ». Williams décline les conventions du genre en indiquant que celui-ci repose sur un enchaînement de numéros sexuels, agrémentés de gros plan « close-up » et à l'occasion d'effets sonores, qui servent de

¹³³ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 119.

médiateurs aux oppositions structurales du récit et doivent mener celui-ci vers sa résolution : règle générale, l'orgasme. L'une des conventions visuelles les plus persistantes de l'histoire de la pornographie est le *money shot*, la scène qui vient clore et donner au récit pornographique toute sa valeur symbolique et marchande et qui est traditionnellement représentée par l'orgasme masculin, plus précisément l'éjaculation masculine. Comme le souligne Williams, la puissance représentationnelle du *money shot* repose sur la limite de la représentation du plaisir sexuel, « [f]or to show the quantifiable, material "truth" of pleasure, the male pornographic film performer must withdraw from any tactile connection with genitals or mouth of the woman so that the "spending" of his ejaculate is visible¹³⁷ ». Avec cette convention, le film pornographique trouve la garantie (symbolique et monétaire) du plaisir sexuel dans le passage du plaisir tactile au plaisir visuel.

Dans ma peau joue avec les mêmes conventions cinématographiques que le film pornographique. Tout d'abord, le récit est construit selon la séquence « érection/pénétration/orgasme » (ou autrement dit, par la séquence « montée du désir sexuel/actes sexuels/résolution du plaisir sexuel »). Admettant l'incision et la mutilation comme des composantes d'une pratique sexuelle autosexuelle, l'érection d'Esther se produit suite à son accident, alors qu'elle dévoile sa blessure sous les pansements. À partir de ce moment, l'histoire – somme toute simple et rudimentaire, n'ayant pour intrigue que l'obsession inquiétante d'Esther, et comme finalité la résolution de cette obsession – est ordonnée de manière à occasionner des séances où l'acte sexuel sera performé. Ainsi, au travail, pour mettre en évidence l'urgence du désir d'Esther, l'attention est mise sur ses doigts qui tapent sur le clavier, comme pour mimer ou anticiper les gestes qu'elle posera quelques instants plus tard sur sa propre peau, dans un débarras. Même chose alors qu'elle se retrouve à un souper d'affaires, qu'elle observe avidement les ustensiles déchieter la nourriture dans les assiettes, avant de s'isoler dans l'entrepôt du restaurant. Tout, dans l'environnement de Esther, devient incitateur de son désir, de ses pulsions; tout vise cette seule fin : l'assouvissement de celles-ci. De fait, le récit du film encadre et structure les divers « numéros sexuels », c'est-à-dire les quatre scènes – à son bureau, au restaurant, puis deux fois à l'hôtel – où Esther s'adonne à satisfaire ses envies. Ces scènes – particulièrement les deux dernières – sont filmées de manière à faire ressortir le caractère sensuel et amoureux des

¹³⁷ *Ibid.*, p. 101.

gestes d'Esther¹³⁸. Nous la voyons s'embrasser, s'étreindre, se lécher et se mordre, manger sa peau. Les plans rapprochés sur ses membres (qui ne sont pas sans évoquer les *close-up* des films pornographiques) et les travelling très lents fragmentent son corps et donnent l'impression qu'il y a contact entre deux corps, qu'il y a un *rapport* sexuel. Les angles, le cadrage, le montage s'accordent pour montrer cette relation du corps à lui-même, ses gestes lents et amoureux.

L'orgasme, la résolution du plaisir sexuel d'Esther, prend quant à lui les allures d'un *money shot* sanglant, une « full face bright red money shot¹³⁹ » pour reprendre l'expression de Greg Hainge. En effet, la dernière séance de mutilation prend fin sur Esther couverte de sang, de la tête aux pieds, se regardant dans un miroir, comme pour constater la preuve visible de son plaisir assouvi. Renvoyant une fois de plus à la convention du film pornographique, Marina de Van nous offre ici la représentation d'un plaisir sexuel qui trouve sa confirmation dans le passage du tactile au visuel. Par ailleurs, le rôle symbolique de ce *money shot* est appuyé par deux autres éléments. D'abord, un morceau de peau découpé de sa jambe qu'Esther veut conserver en le tannant : celui-ci devient l'artefact de son expérience, le symbole concret venant immortaliser ce nouveau rapport à son corps. Ensuite le projet photographique qu'elle entreprend durant la dernière séance de mutilation : elle multiplie et réunit des photographies qu'elle prend de sa peau ensanglantée, comme si elle voulait fixer l'image de son corps au moment où se manifestait cet orgasme, fixer la « vérité » de son plaisir.

Cette oscillation entre deux genres cinématographiques donne au long-métrage de Marina de Van un caractère ambiguë. Elle trouble la lecture que nous pouvons faire de ce film, elle déplace les attentes. En mélangeant ce qui est habituellement effrayant avec ce qui devrait être érotisant, en confondant, superposant et mélangeant les significations de certains aspects esthétiques et techniques, *Dans ma peau* crée un effet de décalage entre l'attente et la lecture que nous en faisons. Les plans rapprochés agissent à la fois selon un mode de monstration de l'horrible et un mode de représentation pornographique du corps; le sang tantôt nous ramène à l'horreur et à la mort, tantôt au plaisir; le corps mutilé, découpé, sert le

¹³⁸ Greg Hainge, *op. cit.*, p. 570.

¹³⁹ *Ibid.*

principe de violence tout en servant celui de l'érotisme; la monstruosité du personnage d'Esther n'est plus si évidente puisque se confond la violence destructrice et le plaisir sexuel. Comme le soutient Barbara Creed, dans la tradition du film d'horreur nous retrouvons ce phénomène du « monstrous-feminine »¹⁴⁰ qui repose sur la représentation monstrueuse de la femme et plus particulièrement de la mère et de ses facultés reproductives. *Dans ma peau*, en faisant d'Esther à la fois le bourreau et la victime, et en en faisant un être désirant, met en échec les modalités de représentation conventionnelles de la femme. En effet, la femme n'est plus l'agent monstrueux, ni l'objet sexuel (comme dans la tradition pornographique), justement parce qu'elle est un sujet sexuel : un sujet qui maîtrise son plaisir et se sert de l'horrible et de l'érotisme comme outils de subjectivation. Nous reviendrons plus en détail sur cette question.

Ce procédé qu'emploie de Van, donc, qui consiste à reprendre des codes et des conventions traditionnels afin d'en déplacer l'utilité et en disperser le sens en en multipliant les effets, n'est pas sans rappeler la stratégie disséminatrice de Derrida. En fait, en dérogeant des attentes formelles, structurelles qu'imposent la tradition cinématographique – prise dans son propre phallogocentrisme –, *Dans ma peau* s'arrogue une posture qui déborde d'un cadre strict. Bien qu'on puisse tenter de situer ce long-métrage à l'intérieur d'un courant ou d'une tendance filmique¹⁴¹, celui-ci, grâce à la polysémie de ses codes, s'écarte de toute convention, déplace les attentes et offre une interprétation singulière des thématiques convoquées dans le récit.

*

¹⁴⁰ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York : Routledge, 1993. Voir aussi Isabel Pinedo, *op. cit.* p. 19.

¹⁴¹ Tim Palmer regroupe sous le thème de « Cinéma du corps » divers films français, dont *Dans ma peau*, qui ont comme particularité d'engager de façon graphique et brutale la représentation du corps : « This *cinéma du corps* consists of arthouse dramas and thrillers with deliberately discomfiting features : dispassionate physical encounters involving films sex that is sometimes unsimulated; physical desire embodied by the performances of actors or nonprofessionals as harshly insular; intimacy itself depicted as fundamentally aggressive, devoid of romance, lacking a nurturing instinct or empathy of any kind; and social relationships that disintegrate in the face of such violent compulsion. [...] The agenda here is an increasingly explicit dissection of the body through its sexual capacities; unmotivated or predatory sex, ambiguously consensual encounters, arbitrary sex stripped of conventional or even nominal gestures of solidarity ». Tim Palmer, *Brutal Intimacy : Analysing Contemporary French Cinema*, Middletown : Wesleyan University Press, 2011, pp. 57-58.

Maintenant que nous nous avons pointé certains points de tension en ce qui a trait aux conventions génériques, il faut s'arrêter à la manière dont le film de Marina de Van agence ces thématiques et parvient à proposer une interprétation singulière de la corporalité féminine. Nous exposerons dans cette section les stratégies de décalage reposant sur une figure qui ordonne la composition du film : l'incision. En effet, dans *Dans ma peau*, l'incision est une figure qui anime et nourrit toute l'élaboration du film. Autant le langage cinématographique que le récit et le corps même de Marina de Van s'offrent comme surfaces d'inscription, une surface qu'il s'agit de fendre et d'écarter. Avant de s'attarder à ces manifestations, il faut spécifier que l'incision n'est pas envisagée comme une division nette, une coupure qui viendrait séparer deux éléments, ce qui reviendrait à instituer un rapport binaire, une absence entre deux présences mises à part. L'incision relève plutôt de la fente, de l'abîme : elle est ouverture dans la matière. Elle est distance, différence dans le temps et l'espace. En ce sens, l'incision est à comprendre comme un motif de dissémination.

Dès le générique, ce motif s'impose. L'écran est scindé. Dans les deux parties, on voit différentes perspectives sur une ville, des immeubles, des autoroutes, des piétons. Or, les deux images dans cet écran scindé ne concordent pas; elles ne se répondent et ne se complètent pas. Ce sont deux images, fixes, d'un même lieu, mais d'un angle différent, en décalage l'une par rapport à l'autre. De plus, une image est positive et l'autre négative, comme deux valeurs d'une photo qui n'est pas la même. Toutes ces images urbaines, donc, se succèdent et s'enchaînent, à l'aide de fondus, quand une séquence animée vient interrompre cette série, faire coupure. Nous voyons Esther, dans sa chambre, en sous-vêtements, taper à son ordinateur. Son amoureux vient l'enlacer. La caméra remonte lentement le long de sa jambe. Puis, le générique reprend et nous revenons à l'écran scindé et aux images fixes. Cette fois, ce sont des images d'intérieur qui sont mises les unes à la suite des autres, toujours dans un écart de perspective les unes par rapport aux autres : des images représentant des outils de travail (crayon, ordinateur, règle, etc.), un bureau, une cage d'escalier, le couloir, etc. Cette composition formelle, cette succession de clichés photographiques qui informe le générique, travaille déjà à une esthétique du décalage. Le fait que chacune des images soit à chaque fois dédoublée et décalée par l'écran scindé provoque un effet d'irrégularité, crée une perspective sur le réel qui repose sur une impossibilité de concordance. De plus, les deux séries, mises

ensembles, tracent et représentent un trajet bien spécifique : partant de l'extérieur vers l'intérieur, d'un environnement urbain et social à un environnement privé. Or, la séquence animée, qui fait irruption entre ces deux séries, vient déstabiliser la linéarité du générique; parce qu'il s'agit justement d'une scène animée mais aussi parce qu'il est question d'une scène d'intimité et érotique. Cette interruption trouble la continuité narrative (public-privé) qui tentait de s'établir, ce qui participe à la discontinuité et au déphasage formel. À la toute fin du film, nous retrouvons à nouveau l'écran scindé, cette fois avec deux séquences animées. Apparaissent des images de la chambre d'hôtel dans laquelle s'est isolée Esther, des images placées côte à côte, mais désynchronisées et prises aussi à partir d'angles différents. Les deux séquences sont filmées et apposées de telle manière qu'elles semblent glisser l'une sur l'autre et se fondre l'une dans l'autre, produisant un effet d'abîme. De plus, la bande sonore qui les accompagne rapporte des bruits de l'extérieur. Nous entendons le bruit de la ville, des voitures, des piétons, leur voix, etc. alors que les images sont celles de gestes sensuels et érotiques, celles d'un moment d'intimité. Le caractère extérieur, public et étranger de la bande sonore détonne avec le visuel. L'intimité et les moments érotiques apparaissent ici comme les lieux privilégiés d'un débordement, d'un brouillage des repères et du langage filmique. Ainsi, le motif de l'incision travaille la composition de ces scènes et fonde une esthétique du décalage, où la désynchronisation et la discontinuité sont des éléments déterminants.

Inversement, il est intéressant d'interroger l'érotisation de l'espace qui participe à créer cet effet de déstabilisation et d'abîme. Les segments de décalage formel arrivent à deux moments spécifiques, deux moments intimes – soit au tout début lorsque Laurent étreint Esther, et à la toute fin alors que cette dernière se retrouve dans la chambre d'hôtel. La séparation entre extérieur et intérieur, vie sociale et vie privée – qui constitue une dichotomie instituant l'économie de l'intimité et la reléguant du côté du privé, du chez-soi et de la chambre – ne tient plus, se trouble. Car l'intimité, dans *Dans ma peau*, se vit dans des lieux au statut ambigu, toujours dans l'entre-deux : le débarras, l'entrepôt, la chambre d'hôtel. Ainsi, il n'est pas étonnant que la scène culminante du récit se déroule dans la chambre d'hôtel. Parce qu'elle se situe dans la sphère publique – en ville, loin de la maison – tout en procurant un espace privé, elle brouille les conventions qui régissent l'ordre de l'intime. En fait, la chambre d'hôtel dans ce film institue un espace filmique autre où le concept d'intimité se voit redéfini et où il donne lieu à une expression sexuée et sexuelle déstabilisante.

Il semble juste de suggérer que cet usage de l'intimité se pose en réaction au contexte institutionnel qui informe le récit de *Dans ma peau*. En effet, le film campe les prémisses de son histoire dans des circonstances qui se rapportent à un biopouvoir, comme le définissait Foucault, à savoir un pouvoir qui s'adresse à la vie du corps individuel et social dans une visée d'optimisation des forces du vivant. Plus précisément, *Dans ma peau* s'en prend et tente de se distancier du phénomène de médicalisation et/ou d'hystérisation du corps de la femme, ces processus de disciplinarisation et de régulation par lesquels on en vient rendre docile et adéquat, selon les exigences d'une société donnée, le corps et la sexualité de la femme. Dans le film, le point de résistance à ce biopouvoir réside dans la symbolique du sang.

Dans son ouvrage fondamental *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, l'anthropologue Mary Douglas se penche sur les différentes significations culturelles des notions de souillure et d'hygiène, nous invitant à les considérer dans le cadre d'un système symbolique à l'intérieur duquel elles se trouvent mobilisées de manière à assurer le maintien des frontières et de l'ordre social. Comme elle le rapporte, « [l]a saleté est une offense contre l'ordre. En l'éliminant, nous n'accomplissons pas un geste négatif; au contraire, nous nous efforçons, positivement, d'organiser notre milieu¹⁴² ». Entendu que le corps se conçoit comme une structure complexe, engageant une variété de relations et de fonctions entre ses différentes parties, « le corps est un symbole de la société, [il] reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale¹⁴³ ». L'organisation et la régulation symbolique du corps, la protection de ses frontières, répond en ce sens à un besoin d'organisation sociale. Puisque ce qui menace l'intégrité d'une structure (sociale ou corporelle) est ce qui se trouve au-delà de ses limites, de ses marges,

[il] est logique que les orifices du corps symbolisent les points les plus vulnérables. La matière issue de ces orifices est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine, excréments, larmes dépassent les limites du corps, du fait même de leur sécrétion. De même, les déchets corporels comme la peau, les ongles, les cheveux coupés et la sueur¹⁴⁴.

À la suite de Douglas, Julia Kristeva reprend ces notions de souillure et de pollution en les

¹⁴² Douglas, Mary. *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris : Éditions de la Découverte, 2001, p.24.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 137.

mettant en rapport avec ce qu'elle nomme le corps « sémiotique¹⁴⁵ ». Selon elle, une disposition prélinguistique, déterminée par le refoulement de frustrations et d'interdictions, ferait du corps un territoire « avec des zones, orifices, points et lignes, surfaces et creux où se marque et s'exerce le pouvoir archaïque de la maîtrise et de l'abandon, de la différenciation du propre et de l'impropre, du possible et de l'impossible¹⁴⁶ ». La constitution de cette topographie du corps repose ainsi sur la menace de l'abject (la souillure et la pollution), laquelle en vient à instituer l'ordre du corps propre (dans les deux sens du terme), un réseau de sens qui définit les limites de l'intégrité physique et de la subjectivité. Pour Kristeva, le rite – « système d'exclusions dites rituelles¹⁴⁷ » – est à comprendre comme écriture; c'est-à-dire que le rite a une fonction topographique de démarcation et de signification par lequel le corps est protégé de la souillure : « [I]es rites cathartiques fonctionnent comme une "écriture du réel". Ils découpent, démarquent, tracent un ordre, un cadre, une socialité, sans avoir une autre signification que celle immanente au découpage lui-même et à l'ordre qui s'enchaîne¹⁴⁸ ».

Enfin, le sang est un fluide symbolique qui tire une connotation négative de sa connotation positive. Le sang s'est vu associé à la vie, à la descendance, à la pureté de la race. Par ailleurs, dans l'histoire de la médecine, le sang qualifie un tempérament, le tempérament sanguin, qui servait tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles à désigner des individus de constitution saine, forte et virile et de caractère jovial, bienveillant et mesuré¹⁴⁹. Or, la visibilité et le déversement du sang renvoient à des notions de perte, de corruption, d'avilissement et de mort. Concevoir le sang comme une substance souillée et/ou pathologique, c'est l'insérer dans ce système symbolique avec la nécessité d'organiser, de purifier et d'ordonner le milieu social¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 87.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁹ Elsa Dorlin, *La Matrice de la race*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁵⁰ La politisation de ce système du sang a constitué un élément organisateur important pour la notion et dans l'exercice de la souveraineté. Comme le mentionne Foucault : « Le sang est resté longtemps un élément important dans les mécanismes du pouvoir, dans ses manifestations et dans ses rituels. Pour une société où sont prépondérants les systèmes d'alliance, la forme politique du souverain, la différenciation en ordres et en castes, la valeur des lignages, pour une société où la famine, les épidémies, les violences rendent la mort imminente, le sang constitue une des valeurs essentielles; son prix tient à la fois à son rôle instrumental (pouvoir verser le sang), à son fonctionnement dans l'ordre des signes (avoir un certain sang, être du même sang, accepter de risquer son sang), à sa précarité aussi (facile à répandre, sujet à se tarir, trop prompt à se mêler, vite susceptible de se corrompre) ». Même si Foucault soutient que

Dans ma peau retire la symbolique du sang du champ du pathologique. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, le milieu social qui définit le contexte diégétique du film est défini par un biopouvoir, plus spécifiquement un biopouvoir sexué¹⁵¹. En effet, le film raconte l'histoire d'une femme qui se mutile. Dans la société occidentale contemporaine, l'automutilation est envisagée comme un symptôme associé à un trouble de la personnalité, plus généralement à la maladie mentale¹⁵². Se fendre la peau, se faire saigner sont des comportements pathologiques. C'est le point de départ du récit de *Dans ma peau* : le sang est d'abord la cause d'un souci institutionnel. Lorsqu'à la fête, on découvre les traces de sang laissées sur le tapis par la blessure d'Esther, les gens présents pensent immédiatement au cadavre, se demandent s'ils ne devraient pas contacter la police. À la clinique, le médecin lui suggère la chirurgie plastique, avant de faire allusion à sa santé mentale. Son copain et son amie Sandrine suggèrent à quelques reprises à Esther de retourner consulter un docteur; ils vont même jusqu'à lui conseiller une consultation psychiatrique. Le sang est automatiquement associé au pathologique, au morbide et à la mort.

Toutefois, Marina de Van procède de manière à faire échouer l'impératif institutionnel du corps sain, du corps propre et du corps propre de la femme. Tout d'abord, l'absence de narration et la quantité restreinte de dialogue ne sont pas des particularités anodines. Outre le fait que cela ajoute au caractère minimaliste et créatif du film, elles ont pour effet de dé-psychologiser le comportement du personnage d'Esther. Rien, exceptés probablement nos a priori en ce qui a trait au phénomène de l'automutilation, ne nous laisse penser qu'Esther est sujette à un trouble de la personnalité, qu'elle souffre de détresse psychologique et que la mutilation serait pour elle le moyen de canaliser sa tristesse, son angoisse ou sa douleur. Nous n'avons aucun accès à ses intentions ou à ses motivations, autre que ce moment où elle se confie à Sandrine :

ESTHER : Je suis enfermée dans mon bureau depuis ce matin, j'suis pas descendue

l'Occident a vécu le passage d'une société du sang à une société de la sexualité, il ne nie pas l'importance et la subsistance à notre époque de la symbolique du sang. Michel Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit., pp. 193-194.

¹⁵¹ Tel que développé dans le premier chapitre de ce mémoire, c'est-à-dire un biopouvoir qui advient et se déploie selon un impératif hétéronormatif, à travers la prise en charge des corps, en tant qu'ils sont des corps sexués, et donc qui repose sur la production de corps masculins et de corps féminins, et se maintient par cette catégorisation stricte.

¹⁵² E.D. Klonsky et J.J. Muehlenkamp, « Non-Suicidal Self-Injury : A research review for the practitioner » dans *Journal of Clinical Psychology*, vol. 63, no. 11, 2007, p. 1039.

manger...Mon bureau... Après je suis allée m'entailler dans le débarras près des archives...
Débarras, après mon bureau... Avec l'air-climatisation, on peut pas ouvrir une fenêtre,
j'étouffe.
[...]

SANDRINE : Mais pourquoi t'as fait ça?

ESTHER : Je sais pas.

Esther ignore la raison de son comportement et il est impossible pour nous de donner une explication rationnelle, de situer ses actions à l'intérieur d'un raisonnement scientifique (psychologique ou médical). Tout ce que nous pouvons supposer, c'est qu'Esther obéit à un désir, un besoin instinctif.

Ajoutées à ce procédé de dé-psychologisation, les techniques d'intimisation et d'érotisation amènent le corps d'Esther à se défiler et à résister à la pression institutionnelle et particulièrement à ce phénomène de médicalisation du corps de la femme. Comme nous l'avons fait remarquer, *Dans ma peau* joue avec les conventions du cinéma pornographique, ce qui permet d'envisager la pratique de l'automutilation comme une pratique sexuelle. Nous l'avons également souligné, le film mise sur un travail d'érotisation de l'espace qui rend possible, en créant de manière inattendue des moments et des lieux d'intimité, de troubler l'ordre social, lequel répond de la dichotomie public/privé. Autant d'éléments qui participent à l'élaboration de la sexualité déstabilisante du personnage d'Esther.

Un dernier élément, qui concerne spécifiquement la pratique sexuelle d'Esther et qui constitue le point de tension thématique, recoupe tout ce dont il a été question plus tôt dans cette analyse et expose avec force le travail de décalage à l'œuvre dans le film de Marina de Van. Ce point de tension dont il est question réside dans le *money shot* sanglant qui constitue la scène culminante du film. Nous en avons parlé en référence aux conventions du genre pornographique; il faut à présent y revenir afin de révéler la portée et les implications de la symbolique du sang tel qu'elle est mise en jeu dans cette scène. Ainsi, conventionnellement, la *money shot* fonctionne de manière à rendre manifeste, visible la « vérité » du plaisir sexuel, l'éjaculation masculine en étant l'archétype. La normalisation du plaisir masculin dans cette représentation matérielle a pour conséquence, selon Linda Williams, la négation du plaisir féminin :

The paradox of contemporary feature-length pornography and its fetish of the money shot might therefore be described as follows: it is the obsessive attempt of a phallic visual economy to represent and "fix" the exact moment of the sexual act's involuntary convulsion of pleasure. The money shot utterly fails to represent the satisfaction of desire as involving a desire for, or of, the other; it can only figure satisfaction as failing to do what masculine sexual ideology frequently claims that the man does to the woman: to occupy, penetrate, possess her¹⁵³.

La domination visuelle du plaisir phallique fait de l'orgasme une figure du manque qui empêche et rend impossible la démonstration matérielle et visible du plaisir féminin.

Or, le *money shot* de *Dans ma peau* reprend à son compte et détourne l'effet fétichisant et négateur de cette frénésie du visible propre au cadre phallogocentrique de la tradition cinématographique. Elle le fait par une resignification de la symbolique du sang dans un contexte d'intimité. À l'instar du sperme, c'est le sang qui se présente, dans le film de de Van, comme la preuve visible du plaisir sexuel d'Esther. Répandu sur son corps, son visage, ses membres, son sang, qu'elle fait sortir de sa peau en la pénétrant d'objets métalliques, en la déchirant de ses ongles, de ses dents, devient une substance associée au désir, à l'érotisme, au débordement et à l'assouvissement du plaisir. Par ailleurs, ce sang, n'est pas un sang généré. Ce n'est pas le sang « féminin », le sang menstruel lequel, comme le mentionne Kristeva, signifie la différence sexuelle¹⁵⁴. C'est un fluide neutre, en ce sens, qui échappe au genre, qui défait le rapport généré dans la représentation de l'acte sexuel. L'automutilation, l'incision, qui acquiert dans ce contexte le statut de rite au sens où l'entendait Kristeva, devient pour le personnage d'Esther le moyen de déplier et réinterpréter la symbolique du sang en rendant manifeste un plaisir qui se distancie d'une normalité prescrite et de pratiques conventionnelles. En faisant du sang un signifiant érotique, en faisant du corps mutilé et sanglant un corps pornographique, Marina de Van retire la corporalité féminine d'un discours et d'une logique institutionnelle, propose plutôt une dé-médicalisation de celle-ci.

*

En optant pour des représentations déstabilisantes, qui misent sur le décalage des conventions filmiques, sociales et culturelles, *Dans ma peau* nous donne à voir une

¹⁵³ Linda Williams, *Hard Core*, op. cit., pp. 113-114.

¹⁵⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 87.

topographie corporelle autre. L'automutilation apparaît ici comme une pratique disséminatrice puisqu'elle rend effective une mise à distance de toutes dichotomies conceptuelles (propre/impropre, rationnel/irrationnel, santé/maladie, etc.). Cette pratique, perçue à certains égards (culturels et institutionnels) comme morbide et abjecte, s'entend comme une inscription corporelle par laquelle le corps d'Esther se soumet à la destruction et à l'abject; mais une destruction et une abjection qui ont un pouvoir disséminant et créatif. Julia Kristeva parle de l'abjection comme d'un dehors qui à la fois appelle et repousse, fascine et écœure, mais qui reste toujours autre du « je », l'horreur consistant en cette souffrance – innommable, impensable – dont il faut s'accommoder. Les pouvoirs de l'horreur sont abordés dans leur potentiel menaçant et inquiétant, et par là fondateur¹⁵⁵. Marina de Van, pourtant, s'empare des pouvoirs de l'horreur, leur donne une puissance positive, créatrice. Le personnage d'Esther ne résiste pas à cet appel de l'abjection, à la fascination que suscite une pratique connotée horrible, que suscite un corps fendu, mutilé et qui coule. Elle ne fait pas que s'accommoder de l'abject. Elle le revêt et en fait un espace de réconfort, de sensualité, de souci de soi.

Dans cette optique, nous pouvons rapporter cette pratique de l'automutilation à ce que Michel Foucault nommait une « technique de soi ». Dans le cadre de ses recherches pour son *Histoire de la sexualité*, Foucault en est venu à s'intéresser, suite aux technologies de pouvoir (dans la *Volonté de savoir*), aux technologies de la subjectivité (dans ces deux derniers ouvrages *L'Usage des plaisirs* et *Le Souci de soi*). Ce qu'il désigne donc par « techniques de soi » correspond à ce qui permettait aux individus, dans l'Antiquité grecque et romaine et durant l'Ère chrétienne, « d'effectuer, seuls ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité¹⁵⁶ ». Ces pratiques d'ordre diététique, économique, érotique ou spirituelle, amenaient le sujet à s'édifier en sujet moral, dans la perspective d'un art de vivre, d'une vie éthique. En s'intéressant à ces technologies de la subjectivité, Foucault est donc passé d'une analyse des pratiques coercitives de la sexualité à une analyse des pratiques d'autoformation du sujet par l'étude de ses plaisirs sexuels et de ses rapports érotiques. Il a « étudié] comment l'activité sexuelle a été constituée en "problème moral" et cela à travers des techniques de

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 9-14.

¹⁵⁶ Michel Foucault, « Les Techniques de soi » dans *Dits et écrits II 1976-1988*, Paris : Gallimard, [1988] 2001, p. 1604.

soi permettant d'assurer la maîtrise sur les plaisirs et les désirs¹⁵⁷ ». En ce sens, les techniques de soi fonctionnent à l'intérieur d'une entreprise créatrice qui a comme principale caractéristique la déssexualisation du plaisir, à savoir le déplacement du plaisir du sexe strictement et donc la dissémination de celui-ci par une érotisation du corps dans son ensemble ou encore d'objets s'y rapportant¹⁵⁸. Bien que le travail de recherche de Foucault prend ancrage dans des contextes historiques bien définis, et que les techniques de soi soient reliées à une quête éthique – donc toujours à la lumière de principes moraux culturels dominants – elles permettent toutefois de penser des modes de résistance face aux formes de pouvoir modernes qui contraignent le corps à la « vérité » de son sexe.

Ce que met en scène *Dans ma peau*, c'est la pratique d'une technique de soi, d'une opération spécifiquement féminine, qui s'adresse à la peau et à la chair, qui se pose en résistance aux pratiques d'inscription institutionnelles, en venant déssexualiser et défétichiser le plaisir et la sexualité féminine en érotisant le corps, et spécialement la pratique de la mutilation. Comme nous l'avons souligné avec Haraway dans le premier chapitre, l'action des technologies de visualisation, mobilisées par différentes instances scientifiques sur les corps, est une action fondamentalement aliénante. Le regard scientifique distancie le sujet d'une expérience corporelle qui lui est propre et crée un effet désincarnant. Or, il semble que le geste technique mis en scène par de Van reflète et s'oppose à ces rapports technologiques aliénants, en ce qu'il procure au sujet féminin, à Esther, une expérience corporelle singulière. En effet, en brouillant les frontières conceptuelles et représentationnelles qui fixent le corps dans un cadre déterminé, de Van, via le geste déstabilisant de l'incision, donne au corps la possibilité de devenir signifiant et de projeter cette « frenzy of the visible » – pour reprendre l'expression de Linda Williams, en dehors de ces contraintes phallogocentriques.

Enfin, nous avons travaillé, dans ce chapitre, à superposer les théories de Foucault et de Derrida à l'œuvre de Marina de Van afin de penser une topographie féminine qui échappe et fait trembler le système dichotomique et hiérarchisant du biopouvoir phallogocentrique. En effet, dans *Dans ma peau*, la pratique de soi qu'est l'incision cutanée met en acte, incarne – au sens littéral du terme – la pensée derridienne de la différance. Esther, se coupant, produit à même sa

¹⁵⁷ Michel Foucault, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, [1984] 2001, pp. 1429-1430.

¹⁵⁸ Michel Foucault, « Michel Foucault, un interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, [1984] 2001 p. 1555.

peau une brèche dans la logique phallogocentrique. Avec la coupure, Esther compromet les frontières, joue avec le danger de l'absence, de la négativité. Elle ouvre sa peau, mais elle ne la laisse pas guérir, elle garde la plaie toujours ouverte. Cette peau à vif, qui laisse voir et couler le sang, ramène le corps à sa surface. En refusant la guérison, la cicatrice, Esther met la « vérité » – la « vérité » phallogocentrique de son médecin, de son copain et ses amis, de tous ceux qui veulent faire de son corps un corps féminin beau, sain, propre – sous rature; elle la suspend à la surface et l'empêche de s'inscrire en profondeur, d'y rester. Elle est « ouverture écartée¹⁵⁹ » pour reprendre la formule de Derrida. Tout est ramené et se passe dans l'acte de l'incision, celui de l'écartement, celui de la distanciation. La marque de la femme, celle de l'indécidabilité se lit, se voit, se matérialise sur/dans la peau d'Esther. Est provocante et déstabilisante, donc, cette corporalité féminine singulière qui advient par cette écriture différante, cette inscription disséminatrice du plaisir et de la sexualité féminine, par laquelle De Van en vient à faire rater l'ordre phallique du logos et à décentrer celui-ci de la logique rationnelle traditionnelle. Le corps d'Esther devient ainsi l'archétype du film, ramenant tous les aspects esthétiques, formels et narratifs à ce geste technique de l'incision.

¹⁵⁹ Jacques Derrida, *Éperons*, *op. cit.*, p. 38.

CONCLUSION

La démarche privilégiée dans ce mémoire nous aura donné l'occasion de soumettre notre pensée à un exercice théorique par l'entremise duquel la question de la corporalité féminine nous apparaît comme un lieu névralgique de l'identité féminine. Le choix d'étudier ensemble *Dead Ringers* et *Dans ma peau* découlait d'un besoin pratique de révéler les divers rapports de forces qui peuvent se jouer à même le corps de la femme. Il nous fallait des films dans lesquels les conséquences matérielles des jeux de pouvoir s'offraient à la représentation, nous permettaient d'en dégager divers effets de sens et d'en déduire les implications conceptuelles et politiques. Il nous fallait des films qui puissent mettre en scène des technologies du corps qui convenaient respectivement aux deux acceptions que nous en avons données – à savoir les technologies du sexe et les techniques de soi – et qui puissent montrer la puissance d'inscription de ces technologies. L'inscription, en ce qu'elle se conçoit comme une action qui fabrique du sens, produit des réseaux de significations dont la configuration découle du contexte de cette inscription même. Les réseaux de sens, la sémiologie que nous avons voulu interroger est une sémiologie sexuelle, par laquelle l'identité féminine peut être appréhendée.

Avec *Dead Ringers*, nous avons situé l'inscription technologique dans le contexte institutionnel et médical, plus précisément dans la sphère de la gynécologie. L'institution gynécologique, portant le poids de sa propre tradition – une tradition qui repose sur l'appropriation, la médicalisation et la pathologisation du corps des femmes par les hommes – assure le maintien de son pouvoir par des processus de rationalisation et de normalisation du corps des femmes et de leur sexualité. Le monde de la gynécologie tel que mis en scène par Cronenberg permet l'analyse de stratégies de domination par le logos masculin. Il s'est avéré que la pratique médicale de Beverly et Elliot obéissait à un idéal régulateur, celui de la femme-mère. Leurs discours d'experts, leurs recherches, leurs interventions avaient pour objectif de faire du corps des femmes des corps fertiles et maternels. C'est en constatant le déplacement de cet idéal régulateur vers celui de la femme-mutante que les lieux de domination sont devenus perceptibles. En effet, à partir du moment où le corps des femmes

est apparu aux jumeaux comme fondamentalement incohérent, anormal et monstrueux, l'oppression et l'abus dans leur pratique sont devenus évidents. En soumettant le corps des femmes à l'usage de leur instrument, les gynécologues ont mis en acte la violence de l'inscription phallique. Et en voulant le rendre conforme à leur fantasme, ils ont révélé la plasticité du corps féminin et la nécessité qu'ils avaient de le dominer pour assurer leur succès dans l'institution.

Dans ma peau nous a permis d'envisager une inscription qui met à mal l'inscription phallogocentrique, une inscription qui se détourne d'une sémiologie normalisatrice et genrée, misant plutôt sur une sémiologie qui trouble le genre. Avec le film de Marina de Van, nous sommes partis d'un a priori du corps de la femme, qui convenaient aux normes et aux conventions sociales. La pression qu'impose le contexte institutionnel sur la vie corporelle du personnage d'Esther, l'impératif du corps propre, sain, beau et immaculé qui lui incombe, est mis en échec lorsque Esther donne libre cours à ses envies de mutilation. En donnant à des actions qu'on qualifierait de pathologiques et à des images qui pourraient sembler horribles et monstrueuses des connotations sensuelles et érotiques, de Van est venue déstabiliser les schèmes de significations conventionnels. Elle a défait le genre à travers un réagencement sémiotique de sa sexualité. Le corps sanglant d'Esther est devenu un corps pornographique sur lequel le geste technique de l'incision, qui venait fendre la peau et faire jaillir le sang, travaillait à mettre en péril les traces d'un système phallique de représentation de la corporalité féminine; système qui instaure l'ordre de la désirabilité du féminin, lequel s'élabore à travers la représentation d'un corps beau, propre, lisse, une sexualité passive et un plaisir fétichisé. L'automutilation s'est ainsi présentée comme une pratique de soi, une pratique de résistance qui renvoie à elle-même et s'attaque à toutes ses marques de l'inscription violente qui oblige la corporalité féminine à un cadre normatif. En misant sur l'indéfini, l'entre-deux et le décalage, *Dans ma peau* permet aux signifiés de se dérober de tout signifiant, empêche le logos de se poser sur la peau d'Esther, de faire sens et de le contraindre à un schème identitaire essentialiste.

Ce qu'il y a de particulier et de spécifique dans *Dead Ringers* et *Dans ma peau*, et qui justifie encore leur juxtaposition dans cette étude, est que le plaisir sexuel s'est présenté dans chacun des films comme l'un des points stratégiques majeurs des processus d'inscription de

l'identité sexuelle. Michel Foucault, dans une section de *La Volonté de savoir* intitulée « L'implantation perverse », fait remarquer qu'un phénomène de démultiplication des sexualités singulières et périphériques s'est déployé depuis l'âge classique, phénomène qui témoigne d'une volonté positive de production des savoirs sur le sexe et de régulation des corps afin de mieux définir le pouvoir et la norme sexuelle qui le renforce :

L'implantation des perversions est un effet-instrument : c'est par l'isolement, l'intensification et la consolidation des sexualités périphériques que les relations du pouvoir au sexe et au plaisir se ramifient, se multiplient, arpentent le corps et pénètrent les conduites. Et sur cette avancée des pouvoirs, se fixent des sexualités disséminées, épinglées à un âge, à un lieu, à un goût, à un type de pratiques¹⁶⁰.

Les pratiques, les goûts ou les préférences singulières et individuelles sont ainsi intégrés à un système qui vise à poser la norme et marquer les frontières entre le normal et l'anormal, le sain et le pathologique. D'ailleurs, il semble que la dimension « contre-nature » se soit imposée comme catégorie discriminante¹⁶¹. Ce qui est « naturel », c'est la sexualité hétérosexuelle monogamique, féconde et productive. Le « reste » contrevient aux « lois naturelles » que produisent et reproduisent les institutions scientifique, médicale, psychiatrique et juridique.

Or, c'est justement là où opèrent, dans les deux films, les jeux de pouvoir. En raison de son appétit sexuel jugé démesuré et de ses pratiques infécondes, Claire Niveau déroge de l'idéal de la sexualité féminine naturelle pour lequel se dévouent les jumeaux Mantle. Ce qui amène ces derniers à attribuer au corps et à la sexualité de leurs patientes des définitions de l'ordre de l'anormal, du monstrueux. En raison de ses envies déviantes, Esther s'attire les regards et les commentaires réprobateurs, moralisants et dégoûtés de son entourage. L'automutilation, associée dans le film à une pratique autosexuelle, défie les lois naturelles en ce qu'elle constitue également une pratique inféconde et improductive, qui contrevient à l'ordre naturelle hétérosexuelle. Ce qui est particulier chez Marina de Van, c'est qu'elle joue, à travers une pratique sexuelle singulière, de cet effet d'abjection, « contre-nature », monstrueux et horrible, pour renverser l'ordre normalisant et brouiller les frontières entre le naturel et le contre-nature, le normal et l'anormal, etc. De fait, alors que dans *Dead Ringers*, la sexualité féminine monstrueuse sert à pointer les rapports de domination, *Dans ma peau*

¹⁶⁰ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit. p. 66.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 54.

travaille à y résister.

Suivant l'analyse de Foucault, Linda Williams soutient que la tradition cinématographique et particulièrement la tradition du cinéma pornographique a participé à l'implantation perverse en fétichisant des pratiques dites déviantes et en les insérant dans une logique normative hiérarchique et dichotomique du plaisir sexuel, élaborée selon les termes actif/passif, sadique/masochiste, homme/femme¹⁶². Toutefois, elle émet la possibilité, à l'intérieur du cadre cinématographique, d'un potentiel émancipateur :

As long as sexual pleasure is viewed as having a proper function and an end – whether that end be reproduction, love, control over another, or even orgasm considered as a climactic goal-driven release – it tends to reside within the relatively parsimonious masculine economy of production. But when sexual pleasure begins to cultivate (already inherent) qualities of perversion; when it dispenses with strictly biological and social functions and becomes an end in itself; when it ceases to rely on release, discharge, or spending for fulfillment; when a desiring subject can take up one object and then another without investing absolute value in that object; and finally when this subject sees its object more as exchange value in an endless play of substitution than as use value for possession – then we are in the realm of what must now be described as a more feminine economy of consumption, an economy best represented by that image which Steven Marcus (1974, xiv) found disturbing : the orgasmic woman masturbating "with the aid of a mechanical-electrical instrument"¹⁶³.

En s'insérant dans le système et les codes du récit et de l'imagerie pornographique, en imposant des stratégies de déstabilisation et de décalage, et en reproduisant cette dérangeante image de l'« orgasmic woman masturbating », *Dans ma peau* brouille les limites conceptuelles et représentatives traditionnelles. Ce film participe ainsi à cette économie féminine de la production et de la consommation des corps et du plaisir sexuel. Bien qu'il ne soit pas à strictement parler un film pornographique qui aurait pour objectif l'excitation sexuelle du spectateur, il est néanmoins évident que le film propose une remise en question de la représentation du plaisir féminin à travers la reprise des codes propre à ce genre.

Donna Haraway souligne l'importance fondamentale de l'imagerie corporelle dans l'ordre de la représentation et du langage politique¹⁶⁴. Le corps est le lieu de jeux de signification, qui en font le vecteur de diverses relations de pouvoir. En en appelant à la

¹⁶² Linda Williams, *Hard Core*, *op. cit.*, p. 36 et 274.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 273.

¹⁶⁴ Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto », *op. cit.*, p. 173.

figure du cyborg, Haraway vise à mettre en lumière les procédés phallogocentriques d'inscription qui viennent fixer et identifier le corps des femmes à l'intérieur de politiques hétérosexistes; elle met en avant la nécessité du re-codage, de la re-signification des corps par des procédés technologiques :

Our bodies, ourselves; bodies are maps of power and identity. Cyborgs are no exception. A cyborg body is not innocent; it was not born in a garden; it does not seek unitary identity and so generate antagonistic dualisms without end (or until the world ends); it takes irony for granted. One is too few, and two is only one possibility. Intense pleasure in skill, machine skill, ceases to be a sin, but an aspect of embodiment¹⁶⁵.

L'étude, dans ce mémoire, de la représentation du corps des femmes et des modalités discursives et techniques qui définissent la corporalité féminine dans *Dead Ringers* et dans *Dans ma peau*, nous aura permis de mettre en évidence le rôle de l'inscription technologique dans son rapport à l'identité sexuelle et son importance dans l'élaboration d'une politique du corps. Cela nous aura surtout – car, enfin, là réside sans doute l'ultime recherche, l'ultime objectif de ce projet – donné l'occasion d'appréhender des stratégies féministes, par lesquelles il est possible d'envisager une corporalité féminine résistante, une corporalité cyborg, qui travaille à défaire le genre à travers des tactiques disséminantes qui mettent en échec la domination masculine.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 180.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'étude

Cronenberg, David, *Dead Ringers*, Criterion collection, 1988, 115 mins.

De van, Marina, *Dans ma peau*, Rezo Films, 2002, 93 mins.

Sélection d'articles et d'ouvrages sur les œuvres étudiées

I. Dans ma peau

Hainge, Greg, « A full bright red money shot: Incision, wounding and film spectatorship in Marina de Van's *Dans ma peau* », dans *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 26, no. 4, Août 2012, pp. 565-577.

Palmer, Tim, *Brutal Intimacy: Analysing Contemporary French Cinema*, Middletown : Wesleyan University Press, 2011.

II. Dead Ringers

Beard, William, *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, Toronto : University of Toronto Press, 2001.

Burns, John F, « FILM; Post Mortem on Twin Doctors », *The New York Times*, New York, 1^{er} Mai 1988. The New York Times, 2013, en ligne, <<http://www.nytimes.com/1988/05/01/movies/film-post-mortem-on-twin-doctors.html?pagewanted=all&src=pm>>, consulté le 25 Juin 2013.

Frank, Marcie, « The camera and the speculum: David Cronenberg's *Dead Ringers* » dans *PMLA*, vol. 1, no. 3, 1991, pp. 459-470.

Redfern, Nick, « From Science to Chaos with David Cronenberg », dans *Research into Film, an Empirical Approach to Film Studies*. 2009, en ligne, <<http://nickredfern.wordpress.com/2009/11/05/from-science-to-chaos-with-david-cronenberg/>>, consulté le 29 Juin 2013.

Rodley, Chris (dir.), *Cronenberg on Cronenberg*, Londres : Faber & Faber, 1993.

Corpus critique

Althusser, Louis, *Idéologie et appareils idéologiques d'État. Notes pour une recherche*. <http://w7.ens-lyon.fr/amrieu/IMG/pdf/Althusser_ideologie_Etat_1970.pdf>, dans le cadre de : « Les classiques des sciences sociales », une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi.

Aristote, *Des Parties des animaux, suivi de la Génération des animaux*, Paris : Les Belles Lettres, 2002.

———, *Catégories/Sur l'interprétation*, Paris : Garnier Flammarion, 2007.

Balsamo, Anne, *Technologies of The Gendered Body: Reading Cyborg Women*, Durham : Duke University Press, 1996.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte, 2006.

———, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris : Amsterdam, 2009.

Carson, Hampton L. et Arthur Robinson, M.D, « Human genetics », dans *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2013. Web. 12 Jul. 2013. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/228983/human-genetics>>.

Collin, Françoise, Evelyne Pisier et Eleni Varikas, *Les Femmes de Platon à Derrida. Anthologie critique*, Paris : Plon, 2000.

Connor, Steven, *The Book of Skin*, New York : Cornell University Press, 2004.

Creed, Babara, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York : Routledge, 1993.

De Beauvoir, Simone, *Le Deuxième sexe, tome 1 : Les faits et les mythes*, Paris : Gallimard, 1976.

De Lauretis, Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris : La Dispute/Snédit, 2007.

Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. «Quadrige», 2010.

Dely, Carole, « Jacques Derrida : le "peut-être" d'une venue de l'autre-femme », dans *Sens Public, Revue électronique internationale*, 31 juillet 2006, consulté le 18 décembre 2013 <<http://sens-public.org/spip.php?article297>>.

- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- , *L'Écriture et la différence*, Paris : Éditions du Seuil, 1967.
- , *Marges – De la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- , *Positions*, Paris : Édition de Minuit, 1972.
- , *La Dissémination*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- , *Éperons: Les Styles De Nietzsche*, Paris : Flammarion, 1978.
- , *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris : Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1980.
- , « Voice II » dans *Boundary 2*, Vol. 12, no. 2, Hiver 1984, pp. 63-93.
- , *Prégnances : Lavis de Colette Deblé. Peintures*. Paris : L'Atelier des Brissants 2004.
- Dorlin, Elsa, *La Matrice de la race : Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris : La Découverte, 2009.
- Ehrenreich, Barbara et Deirdre English, *For Her Own Good : Two Centuries of the Experts' Advice to Women*, New York : Anchor, 2005.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris : Éditions Gallimard, 1976.
- , *Histoire de la sexualité, tome 2: L'Usage des plaisirs*, Paris : Éditions Gallimard, 1984.
- , *Histoire de la sexualité, tome 3: Le Souci de soi*, Paris : Éditions Gallimard, 1984.
- , « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris : Gallimard, [1971] 2001, pp. 1004-1024.
- , « Sexualité et pouvoir », dans *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, [1978] 2001, pp. 552-570.
- , « Les mailles du pouvoir », dans *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, [1981] 2001, pp. 1001-1020.
- , « Le sujet et le pouvoir », dans *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris :

Gallimard, [1982] 2001, pp. 1041-1062.

———, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris : Gallimard, [1984] 2001, pp. 1428-1450.

———, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » dans *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris : Gallimard, [1984] 2001, pp. 1527-1548.

———, « Michel Foucault, un interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris : Gallimard, [1984] 2001, pp. 1554-1565.

———, « Les Techniques de soi » dans *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris : Gallimard, [1988] 2001, pp. 1602-1632.

———, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*, Paris : Gallimard/Seuil, 2003.

———, *Naissance de la clinique*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009.

Freud, Sigmund, *La Vie sexuelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

Gedda, Luigi, *Twins in History and Science*, Springfield : Publication Charles C Thomas, 1961.

Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a corporeal feminism*, Indianapolis : Indiana University Press, 1994.

Haraway, Donna, « A Cyborg Manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century » dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Free Assosiation Books, London, 1991, pp. 149-181.

———, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective » dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Free Assosiation Books, London, 1991, pp. 183-201.

———, « The Biopolitics of Postmodern Bodies: Constitutions of Self in Immune System Discourse » dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Free Assosiation Books, London, 1991, pp. 203-230.

Klonsky, E.D. et J.J. Muehlenkamp, « Non-Suicidal Self-Injury : A research review for the practitioner » dans *Journal of Clinical Psychology*, vol. 63, no. 11, 2007, pp. 1045-1056.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Lacan, Jacques, « La Signification du phallus » dans *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil,

1966.

McLaren, Margaret A, *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity*, New York : State University of New York Press, 2002.

O'Bryan, C. Jill, *Carnal Art: Orlan's Refacing*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2005.

Oudshoorn, Nelly, « Au sujet des corps, des techniques et des féminismes », dans Delphine Gardey et Ilana Löwy (dir.), *L'invention du naturel*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2000, pp. 31-44.

Pinedo, Isabel, « Recreational Terror : Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film » dans *Journal of Film and Video*, vol. 48, no. 1/2, printemps/été 1996, pp. 17-31.

Savey, Lionel et Arnaud Le Tohic, « Malformations utérines », [Article 123-A-10] dans *EMC - Gynécologie*, 2003, pp. 1-17.

Sawday, Jonathan, *The Body Emblazoned : Dissection and the human body in Renaissance culture*, New York : Routledge, 1995.

Stafford, Barbara Maria, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge : MIT Press, 1993.

Williams, Linda, *Hard Core : Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley : University of California Press, 1999.