



*Sociologie au coin de la rue*

COLLECTION

Maxime Coulombe

# Imaginer le posthumain

Sociologie de l'art  
et archéologie d'un vertige



Préface de David Le Breton

*pul*

Facebook : *La culture ne s'hérite pas elle se conquiert*

# IMAGINER LE POSTHUMAIN

---

*Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*

## COLLECTION

### SOCIOLOGIE AU COIN DE LA RUE

Howard Becker, dans *Les ficelles du métier*, rappelle que le sociologue est souvent vu comme celui qui dépense 100 000 dollars pour étudier la prostitution et découvrir ce que le premier chauffeur de taxi venu aurait pu lui dire. Pour élaborer une sociologie du coin de la rue, comme le titre de cette collection le suppose, le sociologue doit d'abord descendre dans la rue, s'intéresser aux déplacements des passants et prendre au sérieux les discussions interminables et oiseuses du commun des mortels. C'est la condition pour prendre le pouls de la vie sociale. Les travaux savants et les essais publiés dans la collection « Sociologie au coin de la rue » se démarquent par une démarche qui se veut au plus près de ce qui se trame dans le ventre de la société.

MAXIME COULOMBE

# IMAGINER LE POSTHUMAIN

---

*Sociologie de l'art et archéologie  
d'un vertige*

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

---

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société d'aide au développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise de son Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

Mise en pages et couverture : Hélène Saillant

Conception graphique de la maquette de couverture : Capture Communication

ISBN 978-2-7637-8851-7

© Les Presses de l'Université Laval 2009  
Tous droits réservés. Imprimé au Canada  
Dépôt légal 2<sup>e</sup> trimestre 2009

Les Presses de l'Université Laval  
Pavillon Maurice-Pollack  
2305, rue de l'Université, bureau 3103  
Québec (Québec) G1V 0A6  
CANADA  
[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

Si vous pouvez faire une machine qui contienne votre esprit, alors la machine est vous-même. Que le diable emporte le corps physique, il est sans intérêt. Maintenant une machine peut durer éternellement. Même si elle s'arrête vous pouvez toujours vous replier dans une disquette et vous recharger dans une autre machine. Nous voudrions tous être immortels. Je crains malheureusement que nous ne soyons la dernière génération à mourir.

John Sussman, *résumés de cours au MIT*.

À l'encontre. Ne plus se vouloir tout est tout mettre en cause. N'importe qui, sournoisement, voulant éviter de souffrir se confond avec le tout de l'univers, juge de chaque chose comme s'il l'était, de la même façon qu'il imagine, au fond, ne jamais mourir. [...] Nous ne sommes pas tout, n'avons même que deux certitudes en ce monde, celle-là, et celle de mourir.

Georges Bataille, *L'expérience intérieure*.

Page laissée blanche intentionnellement

# TABLE DES MATIÈRES

---

## *Préface*

L'IRONIE DU CORPS.....	XIII
INTRODUIRE .....	I
Pourquoi la posthumanité?.....	3
L'art posthumain .....	4
Organisation des chapitres .....	5
De la thèse au livre .....	6

## *Partie 1*

LES CONDITIONS D'UN RÊVE .....	7
1.1 Technique et science : lorsque la science se penche sur le corps .....	7
Le posthumain .....	11
1.2 L'art posthumain .....	13
L'art comme rencontre .....	15
Épistémè et iconographie analytique.....	16
Iconographie analytique et poststructuralisme.....	19
De l'iconographie analytique à une iconographie épistémique.....	28

*Partie 2*

LA RENCONTRE : CORPS ET CYBERNÉTIQUE. . . . . 31

2.1 Cybernétique. . . . . 31

    Qu'est-ce que la cybernétique? . . . . . 33

    L'origine du mouvement. . . . . 34

    Le paradigme cybernétique. . . . . 36

    Disparition du sujet, disparition du corps. . . . . 41

    Et pourtant, le corps. . . . . 44

    Le cyborg : le corps cybernétique. . . . . 47

2.2 De la cybernétique à la posthumanité . . . . . 51

    Transparence. . . . . 53

*Feed-back*/rétroaction . . . . . 56

    Décontextualisation . . . . . 58

    Codification . . . . . 60

    Entropie . . . . . 61

    Information . . . . . 62

    Déni de la subjectivité. . . . . 64

    Ordinateur et création . . . . . 67

    Retour . . . . . 70

*Partie 3*

DISSOLUTIONS ET TRANSFORMATIONS. . . . . 73

    Découpe de la posthumanité. . . . . 74

3.1 De l'identité à la reconnaissance. . . . . 77

    L'autre et la posthumanité. . . . . 79

    Orlan . . . . . 80

    Plus récemment . . . . . 82

    Le visage comme malheur. . . . . 83

    Généalogie de la souffrance. . . . . 85

    Le nomadisme identitaire . . . . . 88

    Opération no 5. . . . . 89

    Stahl Stenslie. . . . . 92

    Cyber-SM. . . . . 92

    Œuvres récentes . . . . . 93

    Identité et fluidité. . . . . 94

Ricœur et l'identité narrative . . . . .	97
Faire tableau, faire tache . . . . .	102
L'ambivalence du rapport à l'autre. . . . .	105
La sexualité sans autre, la sexualité sans ombre . . . . .	106
L'autre, présent et absent. . . . .	108
3.2 De la performance à l'enjeu du sens. . . . .	111
Une main . . . . .	111
Les choses et la performance. . . . .	112
Stelarc. . . . .	114
Ping Body. . . . .	117
Ses projets. . . . .	119
Corps malhabiles et mondes fascinants . . . . .	119
Primo 3M+. . . . .	123
L'information comme fascination . . . . .	124
Arthur Elsenaar. . . . .	125
Performance et performances . . . . .	128
Un article . . . . .	128
Pourquoi? . . . . .	129
Orbiter hors du monde. . . . .	133
Perte de la fin, perte du référent . . . . .	135
Détour et retour . . . . .	137
Fuir, pour ne pas mourir. . . . .	140
3.3 «Ma» mort: . . . . .	141
Natasha Vita-More . . . . .	144
Primo 3M + . . . . .	146
«It's cool it's cryo» . . . . .	147
Aziz et Cucher . . . . .	149
Interiors . . . . .	151
L'incomplétude et la mort. . . . .	152
Corps et chair. . . . .	155
Tuer le temps . . . . .	157
Ma mort, toujours . . . . .	161
3.4 Fugues . . . . .	164
Histoire d'une disparition: Orlan . . . . .	166
Le mouvement de l'identité, le mouvement du sens . . . . .	168

La menace d'une vérité . . . . .	171
Le sujet et l'humanisme . . . . .	173
Narcissisme et cybernétique: Stelarc . . . . .	174
Narcissisme secondaire et régression . . . . .	178
Narcissisme . . . . .	178
Pulsion de mort et narcissisme . . . . .	180
Entrer dans la mer . . . . .	183
Mort de l'homme et pulsion de mort . . . . .	185
L'amère cybernétique . . . . .	186
Antihumanisme et mort de l'homme . . . . .	188

*Partie 4*

LE CORPS ET L'IMAGE . . . . .	191
4.1 Le corps malgré tout . . . . .	192
Identité . . . . .	192
Performeur . . . . .	195
Performance: Stelarc, Orlan et Elsenaar . . . . .	196
Puis mourir . . . . .	199
Nouer obsolescence et présence . . . . .	201
4.2 Faire une image . . . . .	202
Imago . . . . .	202
L'éternisation du désir . . . . .	204
Anthropologie et image . . . . .	207
L'image et la posthumanité . . . . .	207
L'autre et l'image . . . . .	210
Image et visage . . . . .	213
L'image et la mort . . . . .	214
Cybernétique et image . . . . .	216
4.3 Paradigme cybernétique et art posthumain . . . . .	220
OUVERTURE . . . . .	225
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	229
Sources primaires (entrevues, manifestes, écrits d'artistes posthumains) . . . . .	229
Bibliographie générale . . . . .	231

## *Préface*

# L'IRONIE DU CORPS

---

L'ouvrage de Maxime Coulombe est une plongée fascinante au sein de l'un des imaginaires postmodernes les plus puissants à irriguer nos sociétés contemporaines : le paradigme informationnel issu de la cybernétique, bien analysé par Philippe Breton et Céline Lafontaine. Ce paradigme tend à dissoudre l'humain, et toute forme de relations, à une somme de données numérisables et manipulables. Le monde se décline alors en une suite infinie d'informations échangées par des procédures de communication. Des auteurs comme Dibbell expliquent tranquillement que l'ordinateur rompt désormais toute frontière entre le symbolique et le réel. Le monde n'est plus qu'un message que l'ordinateur retranscrit ou projette à l'extérieur. Les ambiguïtés du sens sont seulement en attente d'un logiciel efficace pour les réduire, elles ne soulèvent plus de problèmes. Précession du simulacre, dirait Jean Baudrillard. Si l'on en croit Dibbell, en effet, le réel est liquidé au profit de l'hyperréel. Idéologie de la transparence qui efface toute épaisseur individuelle, toute intériorité, mais également toutes les ambivalences du monde pour le réduire à une somme d'informations en interaction. Seul importe dès lors la capacité à communiquer ou la facilité à transformer une forme vivante ou inerte en cristallisation d'informations. Les technosciences ne participent plus d'un souci de connaissance ou d'amélioration du goût de vivre, elles sont aujourd'hui emportées dans une quête éperdue de performance. Elles entendent concourir à une accélération de l'information et à un contrôle accru sur le monde.

Maxime Coulombe montre que l'art post-humain est une tentative d'application de ce schéma à un corps toujours en retrait et en retard, sorte de grain de sable ironique dans la belle machine informationnelle. Tant que la condition humaine demeure une condition corporelle, les rouages se grippent au grand dépit des adeptes de la vitesse, de l'efficacité, du ren-

dement, toujours contraints aux basses œuvres d'une condition humaine à leurs yeux déjà obsolète : manger, dormir, faire l'amour... Autant d'entraves à la circulation optimale de l'information. Autant de perte de temps pour le puritanisme de ce paradigme vouant une haine farouche au désir qui inclut nécessairement l'imprévisible. Mais au-delà des idéologies, ce qui freine la transformation cybernétique du monde, c'est d'abord l'individu lui-même, avec ses ambivalences, ses amitiés, son amour de la vie, son attachement à la saveur du monde malgré le paradis informatisé et sans corps promis par les adeptes les plus engagés dans ces croyances. Si le corps est la première objection au paradigme cybernétique, la seconde ombre au tableau consiste dans la conscience de l'homme, dans cette ambivalence, ce manque de transparence à soi que Freud nomme l'inconscient.

Une poignée d'artistes sont les fils conducteurs du cheminement de Maxime Coulombe à travers les interrogations radicales qu'ils soulèvent autour de ce qui devient aujourd'hui la question du corps. Les uns les autres opèrent un transfert de questions contemporaines dans un autre champ où elles sont expérimentées à travers une mise à l'épreuve de soi. Il ne s'agit pas d'y répondre et de pacifier les tensions. La création est en ce sens davantage un élargissement de la blessure soulevée par la question afin de laisser la plaie béante. Le corps n'est plus lieu de l'évidence d'être au monde, mais lieu problématique d'un enfermement en soi qui devient insupportable pour nombre de contemporains. Le corps est un *hardware*, un pur matériel sans dignité, seule importe désormais le *software*, c'est-à-dire les informations que cristallise ou traverse l'individu. Lui-même est un *hardware*. Le corps devient alors le révélateur des résistances au tout informationnel.

Pour le post-humain le corps est une maladie de l'esprit tristement rivé à une post-humanité aspirant à la fulgurance de la communication. Il n'a de valeur résiduelle que d'être compatible à la machine avec les éventuels logiciels qu'il convient de lui adjoindre. Le corps n'est plus que le parasite de la machine, il hante encore une vieille humanité promise à une disparition prochaine. Il impose de continuer à compter avec lui. Les imaginaires du post-humain mêlent la fiction et le réel, ils tiennent un discours de salut sur le monde à travers l'idée d'une « amélioration » de l'homme par un usage pertinent des technosciences et notamment le recours à des prothèses informatiques vouées désormais à pénétrer la chair et non plus à se tenir à sa périphérie comme les anciennes prothèses. Pour employer un vocabulaire informatique il convient de configurer le corps sous une forme plus appropriée à l'importance des technologies de communication. Arracher le

biologique pour y substituer le bionique. Face à l'ordinateur l'individu n'est plus rien, sinon un obstacle qui ralentit son fonctionnement: « L'information est la prothèse qui soutient le corps obsolète (...) Le *cyberbody* devient un système élargi – non seulement pour soutenir le moi, mais pour améliorer les opérations et initier des systèmes alternatifs intelligents. En fait, il est temps de redessiner l'humain pour le rendre compatible avec les machines. « Les systèmes symbiotiques sont les meilleures stratégies », dit le plasticien Stelarc.

La scène du *Body art* ne cesse de déconstruire le corps, le genre, elle proteste contre les frontières, conteste la biologie, l'appartenance sexuelle, et revendique haut et fort le couplage homme-machine au nom de la communication et de la vitesse. Orlan revendique de faire de son corps un lieu public de débat. La parole vaut pour nombre de ces plasticiens qui troublent les représentations occidentales du corps comme refuge sacré de l'en-soi, et s'attaquent non seulement à la chair, mais aussi à la symbolique qu'elle incarne comme le fait par exemple Orlan en se revendiquant transsexuelle de femme à femme. « Le corps est obsolète. Il ne fait plus face à la situation. Nous mutons à la vitesse de cafards, mais nous sommes des cafards qui ont leurs mémoires dans les ordinateurs, qui pilotent des avions, des voitures que nous avons conçus bien que notre corps ne soit pas conçu pour leur vitesse et que tout va de plus en plus vite. Nous sommes à la charnière d'un monde pour lequel nous ne sommes prêts ni mentalement ni physiquement ». Et l'artiste australien Stelarc entend se poser en éclaircisseur de nouvelles formes de mises au monde d'une humanité décrite aujourd'hui avec dépit: « The artist can become an evolutionary guide, extrapolating new trajectories; a genetic sculptor, restructuring and hypersensitizing the human body; an architect of internal body space; a primal surgeon, implanting dreams, transplanting desires; an evolutionary alchemist, triggering mutations, transforming the human landscape. » L'expérience artistique des postmodernes n'est pas seulement réductible à un discours sur la cybernétique. Leurs performances contribuent à « désorganiser » le paradigme post-humain comme le souligne si bien Maxime Coulombe.

Une attitude de fascination devant les technologies contemporaines, une totale absence de recul critique, pose l'informatique, le virtuel ou la robotique en substituts profanes de Dieu, mais d'un Dieu conciliant à qui il suffit de proposer pour que bientôt il satisfasse toutes les demandes de puissance et d'immortalité. Ainsi, l'artiste Natasha Vita More explique qu'elle aimerait que son corps s'adapte aux circonstances: « J'aimerais renforcer la puissance de mes jambes pour marcher dans la montagne, possé-

der un voile épidermique protecteur qui me protégerait des dangers particuliers à cet environnement, pouvoir rafraîchir ma température interne et bénéficier d'une ouïe et d'une vision amplifiées, ainsi que d'un réseau de senseurs capables de récupérer des données et de les représenter graphiquement. Également des relais mentaux vers des robots de reconnaissance visuelle et une interface avec un réseau global de satellites dotés d'importantes capacités de zoom.» Fantasme de toute puissance qui s'appuie sur un imaginaire millénariste des technologies, profondément ethnocentrique, qui ne se pose aucune question sur leurs usages politiques ou sociaux.

Un discours de dénigrement de soi reproche au corps son « manque » de prise sur le monde, sa vulnérabilité, sa « lenteur » dans la réception et la transmission de l'information, la nécessité d'un « entretien » journalier insupportable, la disparité trop nette avec une volonté de maîtrise sans cesse démentie par la condition éminemment précaire de l'homme. Ce dernier se tourne avec ressentiment vers un corps marqué du péché originel de n'être pas une pure création personnelle. Seul vaudrait un esprit voué à la toute puissance et débarrassé du fardeau méprisable du corps. Dans le monde gnostique de la haine du corps que préfigure une part de la culture virtuelle, le paradis est nécessairement un monde sans corps rempli de puces électroniques et de modifications génétiques ou morphologiques. Si les idéologies ou les religions ont perdu leur faculté de relier les hommes autour de croyances communes, nombre de scientifiques s'engouffrent dans la brèche et annoncent un avenir radieux grâce aux avancées de la génétique, de la médecine ou du cyberspace sous l'égide de l'information.

Les artistes postmodernes nourrissent le fantasme de se poser en architectes d'un corps inédit dont la dimension de chair serait éradiquée ou réduite au minimum. Et ils cherchent une issue à la quadrature du cercle qui enracine l'homme dans une chair persistante malgré leur désir de s'en défaire. Ils sont en effet « hantés » par un corps qui leur colle à la peau. La frontière ontologique disparaît entre la chair et le métal, entre la conscience et l'information, mais le corps ressemble à un reste encombrant que l'imagination post-humaine s'efforce de réduire, mais qui demeure dans son ironie comme le sourire flottant du chat du Cheshire. L'homme a disparu mais son corps continue à flotter dans l'espace.

David Le Breton  
 Professeur de sociologie à l'Université Marc Bloch de Strasbourg.  
 Membre de l'Institut Universitaire de France.

# INTRODUIRE

---

La modernité a une dent contre le corps. Depuis Descartes, se multiplient les accusations et les charges envers ce bout d'humanité : le corps serait ce morceau de contingence jamais choisi, dégoûtant de ses odeurs, de ses ordures et de ses chairs ; il serait lent, épais, mortel... Le corps se révélerait notre part maudite, la limite à notre capacité d'être. Imparfait qu'il est, le corps n'en finirait plus de nous faire mal, d'exiger des soins. Autrement dit, il n'en finirait plus de mourir et de nous faire mourir...

Certains voient cependant dans les avancées technologiques récentes se profiler la possibilité de dépasser notre condition mortelle, notre condition existentielle, notre condition d'homme. On annonce le clonage humain comme imminent, on contrôle désormais de mieux en mieux les humeurs à l'aide de médicaments, les athlètes augmentent leur performance sportive à coups de nouvelles drogues. Se fondant sur le point de fuite que semblent indiquer ces avancées scientifiques, on commence à célébrer d'un nom nouveau la venue d'une espèce humaine transfigurée par la technologie : « *posthuman* » ont suggéré les Anglo-Saxons.

La posthumanité est fondée sur l'espoir que l'homme saura, dans un avenir prochain, rompre avec les limites de sa condition biologique. L'homme n'est pas immortel, il n'a que deux bras et deux jambes ; ses performances sont limitées par son physique, mais aussi par la nature même des réactions chimiques qui se développent en lui. Son identité est stable, exception faite de la douce patine du temps et des malheurs du monde, et enfin, il n'existe que dans un seul lieu à la fois. La posthumanité espère ainsi repousser les limites de l'homme en souhaitant dépasser les « limites » du corps. Elle a donc un destin lié aux technosciences.

Cette célébration de l'advenue prochaine d'un humain nouveau, car amélioré par la technologie, fascine et inquiète. Sommes-nous même sûrs que les avancements scientifiques sauront nous délivrer du corps ? Est-il si

monstrueux, après tout ? Notre condition corporelle, existentielle n'est-elle pas aussi la condition de notre éthique, de nos valeurs, de l'humanisme ? À la séduction des promesses posthumaines, ne se joue-t-il pas, en sous-main, quelque influence louche menaçant de réduire la liberté de l'homme plutôt que de l'accroître ? Le vocabulaire même de cette aspiration, tenant de la foi et de la croyance, n'ouvre-t-il pas à une nouvelle forme de transcendance, athée, dont nous connaissons mal les jeux de pouvoir ?

Interroger ne serait-ce qu'un peu les promesses posthumaines nécessite non pas de tenter d'en tirer des conclusions sur l'homme de demain, pour déterminer s'il sera plus ou moins libre, plus ou moins contraint, heureux ou équilibré que celui qui l'a précédé. Cela serait accorder déjà trop de crédit à ces promesses, à ces propositions, à ce *regard* sur l'homme et sur le monde de demain. Ce serait s'extasier de ces prophéties, les prendre comme des faits et s'y projeter. La posthumanité n'est pas le futur de l'homme, elle est d'abord et avant tout un *imaginaire*. L'analyse d'un imaginaire ne tient pas à la vérification de son effectivité, puisque son enjeu ne loge pas dans sa réalisation. Son pouvoir – car l'imaginaire est bien loin d'être sans efficacité – est ailleurs, dans l'influence qu'il exerce sur les mentalités.

La posthumanité est *un rêve*. Il ne faut toutefois pas réduire ce rêve, cet imaginaire à un simple délire, manière de le placer en marge du social et de ce qui le met en mouvement, niant de la sorte son importance mais aussi ses enjeux. Car ce rêve n'a pas – n'ont-ils jamais ? – l'extériorité d'une pure fantaisie. Il est, au contraire, partie prenante du développement même des technosciences. Comme le notait magnifiquement Philippe Breton : « Les représentations qu'une société se forme de l'homme l'irriguent dans ses moindres recoins et jouent probablement un rôle d'autant plus important qu'elles sont souterraines et discrètes » (Breton 1995 : 71). Le rêve posthumain ne saurait se réaliser ainsi que ses plus ardents défenseurs l'espèrent. N'en demeure pas moins que ce discours et cette conception de l'homme et du monde pourraient avoir une incidence considérable sur la façon même dont nous envisageons notre existence, notre rapport à l'autre, notre mort. En faisant briller des lendemains qui chantent d'une humanité meilleure, car biologiquement en phase avec le développement technoscientifique, ce sont ces propositions qui, fascinantes, tendent à faire progressivement passer dans le discours commun l'imperfection, la fatalité, l'incompatibilité de l'homme à son corps, voire le malheur de notre condition humaine<sup>1</sup>. Voilà pourquoi il importe de les analyser.

---

1. Car, faut-il le rappeler, même la science est un construit dans ses directions, dans ses aspirations, dans son épistémologie : c.f. Foucault 1972 ; Latour 1997 : 130 et *passim*.

## POURQUOI LA POSTHUMANITÉ ?

La posthumanité est à la fois très contemporaine et très ancienne. Très *contemporaine*, d'abord en ce qu'elle est l'héritière d'une conception du monde où la productivité et la performance sont reines. L'imperfection du corps que ne cesse de ressasser la posthumanité a son terreau dans l'accélération des communications, le développement de l'ordinateur, des réseaux : le corps ne serait tout simplement plus en phase avec l'explosion technologique. Qu'on songe : le corps reste irrémédiable derrière lors du branchement sur la toile, il semble limiter notre capacité de communication avec l'ordinateur. À l'ère de la productivité professionnelle toujours plus effrénée, de ce que Nicole Aubert nomme « *Le culte de l'urgence* », le corps se ferait un fardeau à traîner dans la course à l'efficacité. Il est celui qui se fatigue, qui se tend sous le stress, celui qui craque. La posthumanité permettrait d'être enfin au diapason de cette course à la productivité en remettant à niveau le corps – en attendant de pouvoir l'abandonner définitivement. En d'autres mots, dans un monde qui s'accélère, organisé par et pour des ordinateurs, le corps serait trop fragile et trop lent. Il serait dépassé. À l'aune d'une telle lecture, la sélection naturelle ne saurait plus être le moyen d'évolution de l'homme... à la technologie, désormais, de se faire la voie de notre amélioration.

Et tout à la fois, la posthumanité est aussi très *ancienne* en ce qu'une large part du rêve qui l'anime ne date pas d'hier. Si « l'homme n'est pas tout », comme le rappelait Georges Bataille dans *L'expérience intérieure* (1954), il aspire de tout temps à le devenir. La posthumanité en prolonge l'aspiration et propose de répondre aux insuffisances de l'homme par la technique. Le rêve d'améliorer le corps naît du terreau de l'incomplétude constitutive de l'homme ; c'est elle qui organise en creux les possibilités d'amélioration du corps. À défaut d'offrir – pour le meilleur et le pire – un métadiscours partagé permettant de donner sens à cette incomplétude et à la mort, à chacun de ces jours qui passent, la culture contemporaine voit naître un ensemble de discours qui proposent au sujet de quoi espérer : naissance de nouveaux groupements sectaires, retour aux religions traditionnelles et naissance d'une foi technoscientifique. C'est bien là que loge la promesse posthumaine. Cette *science-fiction* – et nous verrons que les deux termes, ici, importent – est profondément ancrée dans les limites et les insatisfactions qui sourdent de la culture occidentale actuelle. La posthumanité n'est donc qu'une fiction scientifique qu'à être, d'abord et avant tout, ancrée dans certaines des questions les plus immémoriales qui animent le sujet : le sens de la vie, mais peut-être surtout de la mort. Les propositions posthumaines, pour étonnantes qu'elles puissent sembler au premier

regard, sont bien des tentatives – souvent troublantes – de réponses à ces grandes questions existentielles.

## L'ART POSTHUMAIN

J'ai privilégié une avenue assez particulière pour analyser la posthumanité : celle de l'art. Choix de sensibilité, certes, mais choix étrange. Il y aurait eu, bien sûr, mille et une autres façons d'approcher cet objet de recherche : entrevue avec des chercheurs clefs en génie-génétique, en robotique, analyses des manifestes posthumains, etc. Pourtant, pour un objet tenant de l'imaginaire, pour un discours tentant de se frayer un chemin dans les consciences, le recours à l'art comme lieu de réflexion est d'une prodigieuse fécondité. Les artistes sont de véritables bricoleurs d'imaginaire (c.f. *infra*), glanant à l'air du temps quelques perspectives intrigantes, puis tentant de les formuler visuellement et de se les approprier personnellement. En cela, un certain nombre d'artistes ont donné forme et chair au rêve posthumain : ils ont ainsi su donner vie aux motivations animant ce désir de dépasser l'homme.

L'art posthumain est très récent, fils des développements du numérique et des avancées actuelles en robotique et en biogénétique. S'il fallait le dater, on pourrait en situer la naissance au début des années 1990 ; sa paternité/maternité en est d'ailleurs toujours débattue (Orlan 1997 ; Stelarc 1995). Disons, de manière générale – l'identité de son premier glossateur n'ayant qu'une valeur anecdotique – qu'on peut retrouver des fondateurs de cette mouvance en Australie, en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis.

Visuellement, ces œuvres présentent des femmes, des hommes et parfois des animaux transformés virtuellement ou réellement par la technologie, que ce soit par ajout ou par retrait : transformation du visage (Orlan), ajout de bras et robotisation (Stelarc), changement de couleur de peau (Kac), retrait des organes génitaux (Aziz et Cucher), etc.<sup>2</sup> Les œuvres de ces artistes, parfois inquiètes, parfois jubilatoires, sont *travaillées* par les enjeux de la posthumanité et nous les donnent à voir. Il nous faut donc regarder.

J'analyse ici la production de sept artistes actuels des années 1990 jusqu'en 2004 : Stelarc, Orlan, Arthur Elsenaar, Aziz et Cucher, Stahl Stenslie et Natasha Vita-More. Avouons-le d'emblée, ils ne furent pas choisis en vertu d'une quelconque forme de représentativité sociologique. L'art nous confronte à des exceptions, à des diversités de formes rendant caduque voire naïve et réductrice toute tentative de trouver un « art

2. Pour la présentation des artistes cités dans le présent travail, voir les présentations, encadrées, au fil des chapitres.

moyen», et ce n'est certes pas dans une quelconque forme de représentativité que se joue leur pertinence, nous le verrons.

Stelarc et Orlan se révèlent être, sans l'ombre d'un doute, les artistes les plus célèbres de l'art posthumain, ceux ayant la carrière la plus longue, les œuvres les plus montrées et peut-être les plus controversées de cette mouvance: il allait de soi qu'ils devaient prendre place dans cette analyse. Ils y occupent d'ailleurs un rôle prépondérant, représentatif de la diversité des questionnements qu'ils ont su soulever au fil des années, de la variété de leurs créations et de l'indissociable emboîtement de leur existence et de leur production.

La carrière artistique d'Aziz et Cucher est jeune, mais les deux artistes sont parvenus à se faire connaître, déjà au début des années 1990, par la rigueur de leur démarche, résolument posthumaine, et la pertinence des enjeux qu'ils savaient mettre en scène. Dans le cas de Stenslie, de Vita-More et d'Elsenaar, tous trois sont assurément moins connus: Stenslie vient de compléter son doctorat en pratique des arts; Vita-More est reconnue pour sa position au sein du mouvement transhumain, mais sa production est souvent passée sous silence, tandis que chez Elsenaar, ingénieur de formation, sa démarche à mi-chemin entre l'art et la recherche scientifique lui a surtout valu le dédain de la critique. Peu de commentaires, peu d'entrevues, voire peu de publications existent encore à leur sujet. Ils complètent bien ce florilège posthumain en démontrant la fascination qu'exercent cette mouvance et la diversité des enjeux qu'elle soulève<sup>3</sup>.

## ORGANISATION DES CHAPITRES

Il importe d'abord de définir les notions clefs employées au fil de ces pages: posthumanité, technoscience, autant d'expressions dont la définition participe, déjà, de l'analyse et dont il nous faudra convenir. Afin de nous donner les outils de cette analyse, il faudra présenter les conditions de possibilité d'un recours à l'art pour réfléchir la posthumanité. Le passage de l'art au social est bien loin de s'imposer d'emblée: pourtant, il est des voies de passage, ouvertes par le structuralisme et le poststructuralisme qui,

---

3. Une remarque encore, peut-être. Tous ces artistes ont abordé à une étape ou à une autre de leur carrière les rapports entre la technologie et le corps. Je ne me référerai, pourtant, qu'à une part spécifique de l'art posthumain: celle directement liée à *l'amélioration du corps par l'entremise des technosciences*. Il ne sera donc pas question, ici, de la vie artificielle (l'A-Life) comme telle ou des développements et des manipulations biologiques (le Bio-Art), bien que je croiserai certains des discours et des arguments qui les organisent. C'est plutôt l'homme en tant que corps que je souhaite observer, au moment où une technologie nouvelle vient s'arrimer à lui.

rafraîchies et prolongées, se révèlent d'une grande fécondité à l'analyse de l'art posthumain (Chapitre 1).

Nous verrons qu'une conception de l'homme et du monde travaille en sous-main l'art posthumain : la cybernétique. Cette théorie naquit au cœur de la Seconde Guerre mondiale et chemina silencieusement dans les consciences, jusqu'à se faire largement responsable à la fois du sentiment d'obsolescence du corps ressenti par certains contemporains et du désir de le changer par le recours aux nouvelles technologies (Chapitre 2).

Et pourtant, la cybernétique n'explique pas à quels désirs existentiels tente de répondre la posthumanité, autrement dit la façon dont elle promet d'améliorer notre existence. Nous mettrons en lumière à la fois les insuffisances supposées de la vie contemporaine et la façon dont la posthumanité permettrait de les résoudre (Chapitre 3).

Il nous faudra enfin revenir sur la notion même *d'imaginaire* posthumain, car l'expression de « dépassement du corps et de l'homme » est peut-être mal choisie. L'enjeu de l'art posthumain loge plus simplement, plus dramatiquement aussi, dans cette volonté de reprendre sens et valeur dans le monde contemporain (Chapitre 4).

## DE LA THÈSE AU LIVRE

Ce livre a d'abord été une thèse de doctorat, réalisée en cotutelle entre l'Université Marc Bloch de Strasbourg (Sociologie) et l'Université Laval à Québec (Histoire de l'art). Les années passées en France, à Strasbourg d'abord, puis à Paris, furent d'une richesse extraordinaire tant d'un point de vue personnel qu'intellectuel. Je tiens à remercier tout spécialement David Le Breton, mon directeur de recherche à Strasbourg et désormais ami. Son humanisme et son souci de l'écriture furent pour moi des modèles ; j'ai appris avec lui le plaisir de penser. Merci aussi à Marie Carani, ma directrice de recherche à Québec, pour sa présence et sa confiance. Merci d'avoir cru en moi plus que moi-même. Merci à Denis Jeffrey, mon directeur de collection, pour ses suggestions, sa patience et son intérêt pour ce projet. Merci au Fond québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), de même qu'au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH). Sans leur soutien financier, cette recherche n'aurait pu voir le jour.

Merci à mes parents. Merci à Dominique, ma compagne et complice de tousjours.

## *Partie 1*

# LES CONDITIONS D'UN RÊVE

---

Seul un observateur superficiel peut nier qu'il y ait des correspondances entre le monde de la technique et le monde archaïque des symboles de la mythologie.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*.

### **1.1 Technique et science : lorsque la science se penche sur le corps**

Technoscience est l'un de ces mots qui, passé dans le langage courant, en est venu à constituer une nébuleuse aux limites et au sens incertains. « Au cœur de l'évidence, il y a le vide », notait le poète Edmond Jabès dans *Le livre des questions*. Les technosciences sont d'une évidence trompeuse. Que se cache-t-il derrière ce mot déjà usé ?

Mais tout d'abord, n'y a-t-il pas un paradoxe à parler de science et de technique en un seul et même mot ? Ne s'agit-il pas, traditionnellement, des deux extrémités du champ de la recherche : l'une tenant de la réflexion, de la *théorie* et l'autre de l'utilisation de cette théorie, de la *pratique* ? On pourrait sans doute le croire, si ce « paradoxe » ne constituait pas aujourd'hui la forme de recherche peut-être la plus féconde et assurément la plus financée – la plus féconde car la plus financée ? – du domaine des sciences dites « dures ». Les technosciences sont en effet à la mode. Elles font continuellement parler d'elles et sont en voie de bouleverser le monde dans lequel nous vivons.

Tentons donc de leur donner une définition de départ, une définition qui nous servira d'amorce. Or, c'est d'abord sur la technique qu'il faut

nous pencher ; c'est elle qui influe sur la définition et indique plus précisément le sens à donner à « science ». Partons de Heidegger dans *La question de la technique* :

Nous nous questionnons au sujet de la technique, quand nous demandons ce qu'elle est. Chacun connaît les deux réponses qui sont faites à cette question. D'après l'une, la technique est le moyen de certaines fins. Suivant l'autre, elle est une activité de l'homme. Ces deux manières de caractériser la technique sont solidaires l'une de l'autre. Car poser des fins, constituer et utiliser des moyens, sont des actes de l'homme (Heidegger 1958 : 10).

Heidegger présente là deux conceptions de la technique, qui, si elles n'en constituent pas l'essence, selon le philosophe, résumant néanmoins extrêmement bien le fondement même de ce concept. Si la première définition a surtout intéressé la philosophie antique et la seconde les recherches sociologiques et philosophiques menées depuis les années 1950, toutes deux constituent la majeure partie des arguments développés sur ces questions. Par exemple, pour Gilbert Simondon, la technique tient bien d'une rationalisation se faisant médiation entre l'homme et le monde (Simondon 1958), tandis que pour Jürgen Habermas, elle est une activité instrumentale tournée vers une fin pratique (Habermas 1974 : 3-25).

Entendue ainsi, la technique de ces « technosciences » infléchit la définition de la science vers une lecture pragmatique et utilitariste. Les technosciences visent moins à augmenter la *compréhension* du monde (définition *idéale* de la science) qu'à augmenter le *contrôle* sur ce monde (de manière symbolique ou réelle : définition de la *technique*)<sup>1</sup>. La technique tirerait la science vers ses usages, appellerait à la concrétisation de ses vues, souhaiterait en produire un *usage*. C'est ce qu'Habermas notait dans son ouvrage au titre révélateur, *La technique et la science comme idéologie* : « L'activité rationnelle par rapport à une fin est en vertu de sa structure même l'exercice d'un contrôle » (Habermas 1974 : 5).

Une autre caractéristique des technosciences est la nécessité d'utiliser un appareillage de plus en plus élaboré, de plus en plus sophistiqué – et donc technique –, afin de faire progresser la recherche. D'où aussi la nécessité de développer simultanément la technique permettant l'expérimentation et la réalisation de l'expérimentation elle-même. Dans son livre *La science en action*, Bruno Latour rappelait à cet effet que le développement de la compréhension de la structure à double hélice de l'ADN a nécessité

1. Telle est d'ailleurs la définition donnée par Ellul de la technique (Ellul 1977).

aussi bien le génie de chercheurs en biologie et en chimie que le développement d'ordinateurs superpuissants permettant de figurer la structure de cette double hélice (Latour 1989 : 22-23).

Voilà bien pourquoi Latour peut affirmer à propos de la manière dont les faits scientifiques peuvent être produits, soutenus et assurés dans leur existence :

On comprend maintenant pourquoi je n'ai introduit depuis le début de ce livre aucune distinction entre un fait dit « scientifique » et un objet ou artefact « technique ». Cette division, bien que traditionnelle et commode, est artificielle parce qu'elle tranche arbitrairement à travers les différentes façons de passer les alliances qui permettent de résister à une controverse (Latour 1989 : 320).

Bien que la science et la technique travaillent ensemble et sont le fruit d'une profonde synergie, la distinction entre les deux ne peut qu'être impertinente selon Latour. La science ne peut prendre forme, souligne-t-il, que grâce à des objets techniques – eux-mêmes imbibés de science – qui la concrétisent, qui rendent possibles ses expériences et la font progresser<sup>2</sup>.

Voilà, pour une bonne part, l'origine de la fascination qu'exercent les technosciences : elles sont à la fois *scientifiques* et toutes tournées vers une *finalité* qui les organise et qu'elles projettent d'atteindre ; elles sont à la fois théoriques et pratiques. Contrôler le monde vers une fin empirique, pratique et désirée. Une telle science, on peut le constater, peut donc se muter aisément en un exercice extrêmement rentable. Il en est de même pour la réciproque : qui cherche à se faire financer dans le domaine des sciences se doit de trouver une fin pragmatique et utilitariste à sa recherche. « [La] Technique, soulignait Jacques Ellul, entre forcément dans un monde qui n'est pas inerte. Elle ne peut se développer que par rapport à lui. Aucune Technique ne peut se développer hors d'un certain contexte économique, intellectuel, si autonome qu'elle soit » (Ellul 1977 : 30).

Tout comme la beauté nécessite un regard pour l'apprécier, l'usage d'un objet – et, antérieurement, sa production – nécessite un individu qui en a besoin. La finalité possible d'un objet, tout comme celle d'une technologie, s'inscrit dans le jeu des valeurs partagées et des désirs qui en naissent.

---

2. Si l'on peut s'interroger lorsque Latour place toutes les technosciences sur un même pied, rognant sur l'importance que joue l'usage futur d'une technoscience sur son financement, il faut convenir qu'il a su mieux que quiconque montrer l'emboîtement de la science et de la technique. Les technosciences sont tournées vers une finalité, car la science telle qu'elle se pratique, la « science en action », l'est déjà.

Heidegger soulignait déjà : « La fin, selon laquelle la nature des moyens est déterminée, est aussi regardée comme cause » (Heidegger 1958 : 12). Ainsi, Internet ne constitue un outil merveilleux que dans le cadre d'une société de l'information, du visuel et de la vitesse. Au sein d'une autre configuration épistémique, il n'est pas clair qu'il apparaîtrait comme une réussite, voire qu'il serait tout simplement apparu à un lieu et à un moment de l'histoire.

Pour une science tournée vers une finalité claire, la question des désirs et des valeurs sociales dans laquelle elle s'inscrit est en effet fondamentale. C'est une question de vie ou de mort. Ce sont ces désirs et ces valeurs qui fondent les conditions de possibilité même d'un usage de cette science. Songeons aux entreprises de clonage ou aux recherches sur le cancer qui se lancent à la bourse et qui voient leur valeur dépendre tant des avancées de leurs recherches que de l'importance symbolique de ce qu'elles veulent atteindre. En conséquence, il ne faut pas s'étonner qu'une rencontre d'art posthumain qui se tenait récemment à Toronto ait été financée par des laboratoires de biotechnologies<sup>3</sup>. Ayant flairé la bonne affaire, ceux-ci ont vu dans cette rencontre scientifique universitaire une excellente façon de faire entrer progressivement dans le champ de l'imaginaire, et donc du désir, les progrès qu'ils espèrent réaliser.

Comme le rappelait Philippe Breton à propos des créatures artificielles dans son ouvrage *À l'image de l'homme* : « Une bonne partie de la rhétorique des publicitaires dans ce domaine [l'intelligence artificielle] et de celle des laboratoires de recherche en quête de financement porte son effort sur l'effacement et le brouillage de la frontière entre la réalité et le projeté » (Breton 1995 : 52). Ces rapports entre science et imaginaire s'offrent donc comme autant de prises pour le chercheur cherchant à cerner les configurations sociales qui lui sont contemporaines. Dit autrement, l'un des enjeux des technosciences loge précisément dans l'imaginaire : tant celui dans lequel elles baignent que dans celui qu'elles savent susciter<sup>4</sup>.

---

3. Il s'agit de l'événement « TransVision », une rencontre d'art *bio-tech* et d'art posthumain organisée à l'Université de Toronto du 6 au 8 août 2004.

4. Fukuyama avançait une telle idée : « Il y a aujourd'hui, beaucoup moins de recherche scientifique fondamentale, et « pure », sans liens avec l'industrie biotechnique et sans intérêts commerciaux dans certaines technologies » (Fukuyama 2000 : 372).

## *Le posthumain*

La posthumanité est héritière de l'imaginaire des technosciences : à cheval entre réalité et fiction, elle est l'exemple par excellence de l'incidence d'une recherche sur l'imaginaire, et de l'imaginaire sur une recherche.

Le clonage humain n'est plus désormais qu'une question de mois, s'il n'a pas encore été effectué dans les officines de quelque laboratoire peu scrupuleux des lois bioéthiques. Les transformations de l'humeur, l'amélioration des performances sportives, voire intellectuelles, par des médicaments, sont maintenant monnaie courante<sup>5</sup>. L'ingénierie génétique, déjà utilisée dans les biotechnologies agricoles, soulève la question d'un nouvel eugénisme. Si elle est toutefois extrêmement loin de transformer son savoir sur le génome humain en véritable capacité démiurgique de sélectionner et d'améliorer les enfants qui verront le jour, la progression dans la compréhension du rôle de chaque gène rend possible des interventions spécifiques<sup>6</sup>. Mais qu'est-ce qu'on entend dès lors par posthumanité ?

« *Post-humain* » s'ajoute à une longue lignée de concepts ayant émergés depuis les années 1960 et se référant à un temps de l'*après*. Selon certains penseurs, nous aurions quitté la modernité (d'où une notion de post-modernité), nous assisterions aux conséquences du colonialisme (d'où l'expression postcolonialisme), à celles du communisme (d'où le post-communisme), etc. Aussi, le posthumain signifierait-il donc un *après-humain*. Étrange affirmation s'il en est une. Comment peut-on croire que nous pourrions assister, en tant qu'humains, à la fin de notre règne ? L'humanité n'est-elle pas coextensive à la pensée humaniste même, à la sociologie, à la philosophie ?

Notons, en premier lieu, que le terme même de posthumanité a eu une plus grande fortune critique en langue anglaise qu'en langue française. L'ouvrage de Fukuyama, *La fin de l'homme*, publié en 2002, avait pour titre original anglais, *Our Posthuman Future*. La transformation du titre en fran-

---

5. Par exemple, récemment, les autorités des ligues américaines de baseball, après avoir découvert que le meilleur joueur de l'année consommait des stéroïdes, s'interrogeaient à savoir s'il ne fallait néanmoins pas conserver son nom dans le livre des records, n'y jouxtant qu'un petit astérisque rappelant les conditions dans lesquelles ses exploits avaient été réalisés.

6. Voir à ce sujet les comptes-rendus récents de Le Breton et de Fukuyama (Le Breton 1999 ; Fukuyama 2000).

çais souligne bien que ce signifiant était peu clair en France il y a quelques années encore<sup>7</sup>.

Selon Fukuyama, et dans le cadre d'un regard néolibéral sur le futur de l'humanité, le posthumain consisterait à « manipuler la nature humaine » (Fukuyama 2002 : 42), celle-ci étant définie comme « La somme des comportements et des caractéristiques qui sont *typiques* de l'espèce humaine ; elle naît de facteurs génétiques plutôt qu'environnementaux » (Fukuyama 2002 : 231). Une telle définition est cependant insatisfaisante, car elle repousse à la question du *type* la détermination de l'humain et donc du posthumain. Si cette intervention de Fukuyama souligne bien où se loge la difficulté, son essai d'élucidation de ce que serait la « normalité humaine » à l'aide de graphiques et de courbes n'est pas sans nous donner des frissons dans le dos<sup>8</sup>.

Pour sa part, François Rastier, en une formule heureuse, entend la posthumanité comme un mouvement à deux étapes : d'abord une régression de l'homme à un animal biologique qui ensuite permettrait en second lieu de créer, fruit de cette régression formidable, des surhommes (Rastier 2004). David Le Breton abonde dans le même sens dans son ouvrage *L'Adieu au corps* (1999). Bien que le terme de posthumanité n'y soit jamais utilisé comme tel, Le Breton rappelle la conception du corps nécessaire à la manifestation d'un tel désir :

Pour certains courants de la technoscience que nous étudions dans cet ouvrage l'espèce humaine semble entachée d'une corporité qui rappelle trop l'humilité de sa condition. La reconstruction du corps humain, voire son effacement, sa disparition, est l'entreprise à laquelle se vouent ces nouveaux ingénieurs du biologique (Le Breton 1999 : 10).

Deux des principaux arguments permettant de cerner l'enjeu majeur de la posthumanité sont esquissés ici. En premier lieu, comme Le Breton le souligne – il en fait même le cœur de son livre –, et tel que je l'ai exprimé dans mon préambule, le corps s'y envisage comme imparfait : c'est bien parce que le corps est gauche, brouillon, que les technosciences peuvent prétendre l'améliorer. Le second argument s'enclenche sur le premier : l'homme

7. Sur la pensée des fondateurs des mouvements trans-humains et posthumains, voir l'ouvrage récent d'Antoine Robitaille, *Le nouvel homme nouveau*, Montréal, Boréal, 2007.

8. Fukuyama précisait, sans que cela ne soit, en rien, rassurant : « [...] ni les nains ni les géants n'aiment être caractérisés en tant que tels, puisque ces mots traînent avec eux une connotation d'anormalité et de stigmatisation, et que, moralement parlant, il n'y a aucune raison de stigmatiser ces personnes. Toutefois, rien de tout cela ne signifie qu'il soit insignifiant de parler de tailles « typiques de l'espèce » pour une population d'êtres humains. » (Fukuyama 2000 : 233)

peut s'améliorer. S'il fut naguère « la mesure de toute chose », ce temps est complètement révolu. Il est maintenant possible de le transformer en vertu d'une nouvelle référence, de nouveaux idéaux. De l'humanité, le post-humain ne conserve que le corps. Au cœur de ce déplacement nocturne, l'équivoque de ce concept; le corps se fait ainsi le bouc émissaire de l'imperfection de l'homme et la cause de l'amélioration de l'humain.

Autre argument encore repris à la fois par Changeux (2004), Max More (1994), Stelarc (Stelarc 1995: 93) et Le Breton (Le Breton 1999: 63-96), entre autres: la posthumanité marquerait la fin de la sélection naturelle, telle que l'avait définie Darwin. Suivant ce nouveau regard, le sens de la transformation de l'homme passerait désormais par une sélection génétique et l'adaptation serait prise en main par une armée de laborantins veillant à reformuler les conditions d'évolution de l'homme. Le post-humain est donc une critique du corps, un désir de faire naître l'homme, amélioré, sous un jour nouveau.

Dans l'orbe de ces différents raisonnements, avançons la conception de la posthumanité qui nous servira de définition générale à préciser dans le fil de notre propos : *la posthumanité est le désir de transformer le corps au-delà de ses capacités biologiques*. Bien plus qu'un simple état des recherches conduites dans le domaine des technosciences, elle est d'emblée une perspective sur l'homme et son futur. Un tel recours aux « capacités biologiques » renvoie à une référence non pas normalisée, mais facilement expérimentable, voire existentielle. La posthumanité est, à la fois projet et fantasme. On a pu le saisir précédemment, si elle est projet, c'est que, simultanément, elle se fait fantasme. La posthumanité est autant science que désir. Si elle fascine, c'est qu'elle se place au diapason des aspirations de l'homme: elle leur donne forme<sup>9</sup>. De la sorte, la technologie est tout autant soluble dans la fluidité du désir que peut l'être le corps.

## 1.2 L'art posthumain

*Un homme assit au centre de la scène ; son visage, grimaçant, agité par de brefs chocs électriques. La torture actionnée à l'aide d'un ordinateur à sa gauche, dans la pénombre. Une voix hachée décrit puis se rie des rictus de l'homme. Cette voix électronique, inhumaine, semble responsable du déroulement de la*

---

9. Deleuze notait d'ailleurs à propos du temps, dans une lecture que n'aurait pas reniée Merleau-Ponty: « Le passé et le futur ne désignent pas des instants, distincts d'un instant supposé présent, mais les dimensions du présent lui-même et tant qu'il contracte les instants » (Deleuze 1987: 97). La posthumanité n'est pas le futur de l'homme ; elle est, plus précisément, une lecture du futur en fonction du présent et de ses besoins.

*performance. La salle est silencieuse. La démonstration perdue encore un peu, puis prend fin.*

Le message métaphorique de cette œuvre d'Arthur Elsenaar paraît clair : l'impact d'un geste simple sur la vie d'un autre individu, la possible perte de contrôle de notre subjectivité aux mains d'un ordinateur.

Dans l'étendue de la réflexion sur les technosciences, que vient y faire, que peut y faire, l'art ? L'art posthumain a-t-il quoi que ce soit à voir avec les arguments précédemment développés ? La teneur des débats entourant les technosciences pénètre-t-elle dans la sphère de l'art ? L'art prend-il part à ces débats, les prolonge-t-il, les présente-t-il ?

Les interprétations de l'art posthumain se polarisent entre trois lectures. D'une part, on peut penser que l'art n'est qu'un effet de surface dans tous les débats sur les liens possibles entre le corps et les nouvelles technologies. Rien de plus qu'un travail formel utilisant les nouvelles technologies comme simple moyen plastique. Le développement technique ayant laissé derrière lui des artéfacts (moyens technologiques, robotiques, ou technologies numériques), les artistes les reprendraient tout en poursuivant leur recherche visuelle : une couleur de plus dans la palette esthétique, en quelque sorte. L'art serait candide à la nature de ses médiums, sa naïveté le protégeant des implications que suppose le recours à la technologie, le protégeant même des raisons de sa fascination pour les nouvelles technologies (c.f. *infra* et Heinich 2001 : 100).

Il s'agit d'une autre lecture que de percevoir les artistes, à l'inverse, comme des prophètes, êtres hypersensibles en avance sur leur temps, véritables Pythies vibrant sur les sensibilités d'une époque et profilant plastiquement son devenir. La difficulté, classique en un sens, logerait dans le décodage des messages sibyllins ainsi envoyés : l'artiste en devin, l'historien d'art en interprète.

D'une part, l'art posthumain ne comprendrait rien à la posthumanité, rien de ce qui l'anime, rien de ses questions, de ses points de fuite ; ou, au contraire, il comprendrait tout, et mieux que tous. Ces deux lectures sont aux antipodes, mais elles possèdent toutefois une symétrie. Dans les deux cas et malgré une telle polarité, quelque chose se perd de la nature artistique de l'œuvre : si l'œuvre est décrochée du monde qui l'entoure, sa richesse plastique et sa force esthétique demeurent inexplicables ; si elle est l'essence même du monde, elle perd tout enjeu formel pour se faire pure indication sociologique et philosophique.

Il importe de penser une voie de passage entre ces deux pôles. Une troisième lecture qui, si elle est partagée dans l'analyse de l'art contemporain (Couchot 1998 ; Wilson 1996 ; Miglietti 2003, entre autres), n'est pourtant que trop peu théorisée. À l'être, une telle voie de passage permettrait de penser, dans les limites de l'histoire de l'art, les relations existant entre l'art posthumain et la société postmoderne.

### *L'art comme rencontre*

Depuis Barthes, on s'accorde pour dire que l'auteur est parlé tout autant qu'il parle : la majeure partie de son propos, de son imaginaire, exprime une logique symbolique (langage, mythes, valeurs, etc.) largement partagée. Il combine et assemble, donne à voir ce que l'homme du commun use dans son commerce quotidien à l'autre et au monde. L'artiste ne crée que parce qu'il peut s'appuyer sur un discours, un cadre symbolique, voire mythique, qui le précède et qui rend possible sa propre expression. Plus généralement, le langage nous est donné, et avec lui le sens qu'il transige. C'est de la sorte qu'il faut entendre l'affirmation de Foucault, à quelques pages de son compte-rendu d'une « certaine encyclopédie chinoise », dans *Les mots et les choses* :

Les codes fondamentaux d'une culture – ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ses valeurs, la hiérarchie de ses pratiques – fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordres empiriques auxquels il aura affaire et dans lesquels il se retrouvera (Foucault 1967 : 11).

La spécificité des artistes posthumains ne loge pas dans le fait qu'ils sont les seuls à posséder un discours – dût-il être visuel – sur les nouvelles technologies ; ils ne sont pas les seuls – beaucoup s'en faut – à extrapoler des alliaages entre la chair et l'acier. Ces représentations sont partagées, animent les discussions de cafés et de salons, les films de science-fiction. L'art n'est donc pas en marge du social, n'ayant qu'un rapport de synchronie avec la société qui lui est contemporaine : au contraire, l'art loge au cœur du social et de ses débats<sup>10</sup>. L'art reprend et prolonge, concrétise et reformule donc les questions qui animent le monde dans lequel il s'inscrit.

Aussi, les « codes fondamentaux » de Foucault fixent-ils de même, et forcément, l'art. Qu'on songe à sa fameuse description des *Ménines* de

10. Comme le soutenait Georges Didi-Huberman, prêtant un tel propos à Aby Warburg : « Comme si les images avaient la vertu – peut-être la fonction – de conférer une plasticité, intensité ou réduction de l'intensité, aux choses les plus affrontées de l'existence et de l'histoire. » (Didi-Huberman 2002 : 183)

Vélasquez, qui rendait compte de « la représentation de la représentation classique » (31). L'ensemble de ces codes fondamentaux, et la logique de leur organisation, Foucault leur a donné le nom d'*épistémè*.

Suivons-le encore un peu dans son *Archéologie du savoir* (1969). C'est là où il a explicité et redéfini ce concept d'*épistémè* afin de rendre compte de manière générale de ce champ discursif lorsqu'il est appliqué aux sciences<sup>11</sup>.

Par épistémè, on entend, en fait, *l'ensemble des relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, à des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés [...].* En outre, l'épistémè, comme ensemble de rapports entre les sciences, des figures épistémologiques, des positivités et des pratiques discursives, *permet de saisir le jeu des contraintes et des limitations qui, à un moment donné, s'imposent au discours [...]* (Foucault 1969 : 250-251 ; je souligne).

L'épistémè renvoie ainsi à la fois à une question de *relations* et de *contraintes* mêlées, à une question de *rapports*. Il s'agit d'une attention portée aux conditions de possibilité des discours, aux zones de contact entre les pratiques discursives et au mode de rapports spécifiques (exclusions, contradictions, unions, etc.) entre elles (c.f. Foucault 1969 : 39-43 ; 160-173 ; et *passim*).

### ***Épistémè et iconographie analytique***

Quelles conceptions du corps et des nouvelles technologies sont nécessaires pour créer une œuvre posthumaine ? Consciemment, aucune. Pourtant, dans l'assemblage du corps et de la technique, un certain nombre de récurrences formelles apparaissent et laissent poindre une logique à l'œuvre dans ces transformations corporelles. Malgré l'infinité des possibles, les lieux d'intervention de la technique dans l'art posthumain sont fort limités : visage, mains, organes génitaux dans la majorité des cas. De plus, les modalités de ces transformations sont, elles aussi, restreintes ; les formes de l'amélioration semblent indiquer un programme : dissolution de l'identité, augmentation de la performance du corps et rejet des signes renvoyant à la condition animale de l'homme. Au simple jeu esthétique que l'observateur naïf aurait pu attendre, l'art posthumain propose plutôt une organisation : appelons cela une structure figurative.

11. De *Les mots et les choses* à *L'Archéologie du savoir* la définition de l'épistémè s'ouvre. Alors que l'épistémè renvoyait d'abord à l'organisation paradigmatique des sciences à un moment de l'histoire, elle en vient dans *L'Archéologie* à renvoyer au champ discursif en entier.

Une telle structure figurative n'existe en fait qu'en raison même d'une formule sous-jacente qui en ordonne l'événementialité : si toutes les parties du corps ne sont pas transformées, si toutes ces transformations organisent un plan de réaménagement du corps, c'est que court en dessous des formes une conception du corps et de la technique elle aussi spécifique, et qui prépare leur agencement. Ainsi, et de manière générale, il faut donc que le mode de rapports au monde apparaisse comme insatisfaisant afin de souhaiter y apporter des changements ; il faut de même que le corps soit totalement réifié, puis perçu comme imparfait, afin que la technologie puisse avoir une incidence sur celui-ci ; il faut que la technologie ait un mode d'existence semblable à celle du corps pour qu'elle puisse envisager l'améliorer. Il faut tout cela, et bien d'autres choses encore, pour que la post-humanité soit ne serait-ce qu'envisageable, pour qu'elle se fasse visible. Cette structure est donc, nécessairement, organisée : toutes les combinaisons entre les éléments la constituant ne sont pas possibles ; peu, en fait, se réalisent. Or, il faut théoriser ce passage du discours « sous-jacent » à l'œuvre d'art, car c'est là où toutes les difficultés, mais aussi toutes les richesses – théoriques et analytiques – logent.

Existeraient donc des zones de contact entre le corps et la technologie, que l'art exprimerait sémiotiquement. Une telle mise en rapport de thèmes avait été théorisée par Daniel Arasse dans son ouvrage *Le sujet dans le tableau*, et avait reçu le nom *d'iconographie analytique* (Arasse 1997). Certes, son analyse visait à faire émerger le contraire même de ce que nous cherchons, c'est-à-dire la subjectivité de l'artiste<sup>12</sup>. Mais, plus profondément, c'est tout d'abord à souligner les propriétés associatives générales de certains thèmes iconographiques que son analyse put s'ancrer. Il me faut reprendre *l'iconographie analytique* là où Arasse l'avait laissée : dans les minces quatorze pages théoriques de *Le sujet dans le tableau*. Procédons par étapes.

[L]'image peut (décidément ou involontairement) prêter à une figure ce qui appartient à une autre dès lors que la parenté tacite des thèmes ou des figures l'autorise (ou encourage le désir de l'artiste) (Arasse 1997 : 10).

Il existerait donc une parenté entre les thèmes que l'image enlance, et c'est en vertu de cette parenté que ces relations prendraient forme. Arasse utilise l'expression heureuse de « dénominateur commun » – que je lui emprunterai désormais – pour traiter de ces relations entre les thèmes et les figures représentées (Arasse 1997 : 10). C'est bien parce que le corps et la techno-

12. Une recherche du peintre dans la peinture qui remontait déjà à *Le détail* (Arasse 1992 : 8).

logie possèdent, aux yeux des artistes posthumains, une parenté sur le plan de leurs lois spécifiques qu'il est possible de les unir. Arasse écrivait encore :

[i]l faut enregistrer cette *potentialité associative* du figural et tenter de déchiffrer les *associations d'idées*, d'idées et d'images, que la figuration peut introduire dans le « message » de la représentation. Autrement dit, il faut tenter une « iconographie analytique » seule à même de démêler les enjeux qui sont à l'origine des associations d'idées dont jouent certaines images – et qui motive leur production. [...] si ces thèmes ont été associés, c'est qu'ils pouvaient l'être – en particulier à travers les rapprochements virtuels que leurs définitions réciproques autorisent. *Employée à démêler ces associations, l'iconographie permet d'identifier des « dénominateurs communs » entre des thèmes objectivement distincts que peut exploiter l'artiste, à des fins intimes* (Arasse 1997 : 10 ; je souligne).

Ces dénominateurs communs se concrétisent, pour Arasse, à travers « des thèmes que l'image enlace » (10). Et c'est à identifier « les points communs qui, de thème à thème, ont permis de construire l'association dans l'image » (10), qu'une interprétation, ce qu'il nomme une « iconologie analytique », serait possible. Nous abondons dans le même sens, et c'est précisément ce dont il sera question ici : déterminer « l'organisation sous-jacente » (Damisch) et les formes d'emboîtement régissant l'art posthumain. C'est à ce prix que les logiques formelles pourront prendre sens et cohérence.

Dans l'art posthumain, ce dénominateur commun liant le corps et la technologie se révèle être un certain regard sur le monde, un regard qui a émergé au tournant de la Seconde Guerre mondiale et qui s'est progressivement répandu dans le champ des sciences jusqu'à constituer certaines des valeurs fondatrices de l'après-guerre. Un regard qui a ensuite poursuivi son chemin pour intégrer lentement le champ des consciences, et pour les travailler en silence. Ce dénominateur commun, ce regard, c'est le paradigme cybernétique. Prolongeant en cela le discours moderne, il considère le corps comme imparfait, mais croit qu'il est désormais possible de le réparer. Si le corps est une forme brouillonne, la force, plus justement la capacité, est maintenant donnée à l'homme d'améliorer cette imperfection, de reformater la chair.

Présentons brièvement ici ce paradigme cybernétique, (nous y reviendrons plus longuement *infra*). Philippe Breton le définissait ainsi :

La cybernétique est [...] explicitement vouée à la recherche des lois générales de la communication, qu'elles concernent des phénomènes naturels ou artifi-

ciels, qu'elles impliquent les machines, les animaux, l'homme ou la société [...]. Pour la première fois peut-être dans l'histoire du savoir moderne, une science prétend contenir tout à la fois sa théorie et sa pratique, les conditions de son emploi et, pour finir, son éthique (Breton 1992: 19).

Son contexte d'émergence et son utopie se trouveraient alors dans la croyance que la communication saurait réussir là où l'humanisme a échoué. La transparence allait répondre à l'horreur des camps, à la folie des hommes. Elle allait proposer la définition probablement la plus large de l'homme : à savoir, un être capable de communiquer. De moyen de rapport à l'autre, la communication allait se faire valeur ; la communication, d'elle-même, résoudrait les tensions et les malheurs de l'homme. L'homme gagné par les valeurs de la cybernétique se conçoit non plus comme mesure de toute chose, mais doit désormais se mettre au rythme de celles-ci afin d'entrer dans la danse de cette nouvelle valeur. En fait, dans ce désir de communication généralisée, l'homme apparaît comme mal adapté, comme déphasé : son corps fonctionne à rebours des valeurs cybernétiques. C'est le corps qui se fait le fardeau de sa condition : épais à l'ère de la transparence des réseaux, lent à l'ère de la vitesse, ancré au monde à l'ère de la fluidité. « Le corps est obsolète », répètent tant Stelarc qu'Orlan. voire même, dans le cas de Stelarc « Information is the prosthesis that props up the obsolete body » (Stelarc 1997: 91).

L'art posthumain, en cela, est la manipulation de ce discours cybernétique et de son application au corps, l'expérimentation des points communs entre le corps et la technologie, de leur zone de passage tendant à améliorer la condition de l'homme par la mise à niveau du corps. Le visage, sous l'angle d'une fluidité, se révèle transformable par la chirurgie esthétique (Orlan) ou par la désincarnation que propose le Web (Stenslie) ; le corps, sous l'angle d'une performance accrue, est combinable avec la robotique (Stelarc) ; tandis que l'expressivité du corps s'améliore désormais grâce à la capacité combinatoire de l'ordinateur (Elsenaar). L'artiste assemble ainsi une représentation du corps avec la technique ; de la sorte, il expérimente les figures du posthumain.

### ***Iconographie analytique et poststructuralisme***

Jean Duvignaud avait une expression qui lui était propre pour évoquer de ce que manipulait l'artiste. Il parlait à ce sujet de « l'outillage mental ». Outillage mental, comme ce qui, partagé par tous, permet de penser le monde, de formuler nos désirs et de tenter de les atteindre. Il écrivait ainsi :

Mais toujours, et chaque fois d'une manière nouvelle, [la création artistique] brasse, manipule, bricole, ajuste et réajuste tout ce qui compose « l'outillage matériel et mental » d'une époque – langage, sons, couleurs, instruments, idées communes. Et les détourne de leur fonction coutumière en les « donnant à voir », à lire, à entendre (Duvignaud 1967 : 7<sup>13</sup>).

L'art figure l'épistémè. Mais encore, l'« outillage mental », de même que l'utilisation du verbe « bricoler », ne sont évidemment pas sans rappeler le concept de bricolage élaboré par Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* (Lévi-Strauss 1962 : 26-44). Selon Lévi-Strauss, le bricolage et la pensée mythique posséderaient des logiques sensiblement similaires. Le bricoleur, travaillant à l'aide d'un répertoire d'objets limités, élaborerait des formes originales ; ces objets, marqués par leur emploi précédent, formeraient ainsi un corpus de signifiés récupérés en tant que des signifiants à assembler. Lévi-Strauss tissait ainsi un parallèle entre le bricolage et la pensée mythique. Il notait :

Le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations qu'on observe entre les deux (Lévi-Strauss 1962 : 26).

Or, et c'est bien là la fécondité de ce choix ; les formes tout autant que la manière de les combiner, sont révélatrices à la fois de la culture et du bricoleur ayant procédé à l'assemblage<sup>14</sup>, car Lévi-Strauss rappelait encore :

La poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses : *racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur* (Lévi-Strauss 1962 : 32 ; je souligne).

Autrement dit, le choix des morceaux, tout autant que leur assemblage, informent tant sur la culture, que sur le bricoleur proposant cette

---

13. Il ajoutait d'ailleurs : « Le style [...] mesure l'intensité avec laquelle un artiste s'empare de « l'outillage mental » que lui fournit une époque, le modifie selon les formes propres de sa vie psychique, de son insertion dans le monde et de ce qu'il attend de ce monde, pour formuler une classification sublimée et transposée » (Duvignaud 1965 : 40).

14. Nous récusons, à la suite de Derrida, la distinction que Lévi-Strauss instaure entre l'œuvre d'art et le bricolage. Nous croyons en effet que toute œuvre d'art est fondamentalement bricolage (Derrida 1967 : 418).

combinaison. Les possibilités de combinaisons et les « agencements d’idées » y sont tributaires de l’articulation des morceaux-symboles utilisés, de la manière dont se conçoit le monde à l’aune de cette symbolique, du symbolique.

Dans le cas particulier qui nous intéresse ici, la capacité de nouer le corps et les technosciences au moyen du paradigme cybernétique est ainsi le signe d’un agencement ayant cours dans une part de la culture actuelle. Nous retrouvons là la pensée d’Arasse et son « iconographie analytique ». Arasse notait d’ailleurs, critiquant l’approche iconographique/iconologique de Panofsky et manifestant clairement son affinité avec les conclusions (post)structurales :

L’iconographe réussit sans doute [...] à constituer des « mots », il parvient même à identifier des « motifs » qui représentent des « thèmes » ou des « concepts ». Mais il ne fait jamais que commencer à « lire » son contenu car il ne prend pas en considération l’unité propre de sens constituée par le *mode d’assemblage* de ces motifs à travers la surface de la représentation (Arasse 1997 : 11).

« Mode d’assemblage » (Arasse), « codes fondamentaux » (Foucault), « structure de représentation » (Arasse 1997 : 12), « organisation sous-jacente » (Damisch), « potentialité associative » (Arasse), « bricolage » (Lévi-Strauss et Duvignaud) : se construit ainsi un champ lexical et sémantique qui indique une véritable parenté. Duvignaud informé par Lévi-Strauss, Damisch par Foucault et Arasse par le (post)structuralisme : ces rencontres intellectuelles et *idéelles* ne sont pas fortuites. Elles indiquent un espace de pensée, en art, reliant le symbolique et l’acte de création, reliant l’épistémè et l’art.

Il faut cependant demeurer prudent. L’art n’est pas que la simple expression d’un épistémè, serait-il entendu de manière artistique. Le mode de rapport entre les représentations y est spécifique, unique. L’art non seulement nous confronte à des énoncés discursifs, mais il nous confronte surtout à leurs débats, à leurs conflits. L’art n’est pas qu’une mise en scène de formations discursives, une mise à plat de l’invisible de notre rapport au monde. Si l’art est *rencontre*, cette rencontre n’est pas toujours paisible, tranquille. Quel serait l’intérêt, dans un tel cas, de la mettre en forme ? La mise en rapport des formes artistiques est bien une question d’expérimentations formelles, certes, tous en conviendront dans l’histoire de l’art moderne, mais elle s’est faite aussi – plus clairement encore depuis 1968 – une question existentielle à travers même ces expérimentations. Les questions à

la réponse évidente ne nous entraînent pas sur les sentiers de la création, le doute, plutôt, y mène<sup>15</sup>.

L'art est l'expression de tensions. Une manière de donner à voir et donc, pour l'artiste, de *se* donner à voir, d'exprimer certaines des questions qui l'habitent. Manière d'extérioriser ce qui maraude dans le « silence de la conscience » (Jeffrey 1998), l'art serait le creuset d'inquiétudes partagées à un niveau épistémique.

L'art ne résout rien aux conflits déjà existants, aux tensions qui tourmentent ; plutôt, il les exprime, il les extirpe de leur tanière ombrageuse, il les met en lumière et, en cela, en scène, pour mieux nous montrer ce qui, souvent invisible, nous définit pourtant. L'art ne nous libère de rien, il ne fait que souligner les conflits et les passions qui nous animent : à nous, ainsi, de nous retrouver au détour d'une image<sup>16</sup>.

La technologie est le lieu de tous les fantasmes et de toutes les aspirations en ce qu'elle réifie la cybernétique. Mais, tout à la fois, elle inquiète aussi en ce qu'elle semble menacer la nature de l'homme, son autonomie et sa souveraineté. Comme je le notais d'entrée de jeu, l'épaisseur de l'homme est aussi son mystère. D'où cette tension inapaisée dans l'art posthumain : ces œuvres apparaissant comme d'étranges oxymores où la fatalité de la chair se mêle à la puissance de la technologie, le rythme du corps à la vitesse de la machine, l'étoffe de l'être à la transparence des réseaux. Autrement dit, où s'éprouvent, en même temps, le malaise de la remise en question de ce « véhicule de l'être au monde » (Merleau-Ponty) qu'est le corps et le vertige des possibilités que semble offrir la technologie. C'est rappeler que l'imaginaire, et celui de la technologie n'y échappe pas, est d'abord et avant tout une histoire de désirs.

---

15. Rappelons-nous Deleuze qui, en ouverture de sa thèse, le notait de même à propos de l'écriture :

Comment faire pour écrire autrement que sur ce que l'on ne sait pas, ou ce que l'on sait mal ? C'est là-dessus nécessairement qu'on imagine avoir quelque chose à dire. On n'écrit qu'à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir de l'ignorance, et qui fait passer l'un dans l'autre. C'est seulement de cette façon qu'on est déterminé à écrire (Deleuze 1968 : 4).

16. Duvignaud écrivait encore dans *Sociologie de l'art* :

On conçoit combien, par là, la création artistique plonge dans la trame existentielle de la vie collective, répond aux attentes, aux sollicitations, que les hommes manifestent durant les phases de changements parce qu'elles sont comme le mirage ou le schéma d'une liberté qui se cherche à travers (et malgré) les déterminismes anciens, suggérant des relations nouvelles entre les hommes, sinon plus riches que celles qui ont déjà été fixées et codifiées par l'habitude et la stagnation, du moins différentes (Duvignaud 1967 : 96).

Si l'œuvre d'art posthumain est bien ainsi l'incarnation d'une tension inapaisée entre le corps et la technologie, son étude permet d'approcher la manière dont cette tension se spécifie, comment ce corps et cette technologie se nouent, comment la création désormais transite par l'entremise de cette expérimentation<sup>17</sup>. Le corps est certes l'ancrage de l'homme au monde ; en cela, il peut apparaître comme une lourde contingence à l'aune des idéaux de la performativité (Stelarc) et de la fluidité identitaire (Orlan), ou de la libération sexuelle (Stenslie). Pourtant, dans l'évanouissement de son épaisseur et de son mystère au moyen de sa prise en charge technique, les artistes posthumains indiquent que quelque chose se perd. Aussi le mettent-ils en image, tentant de figurer cet étrange passage.

Lorsqu'on demandait aux artistes Anthony Aziz et à Sammy Cucher d'expliquer leur usage de la technologie et du biologique dans leurs dernières œuvres, leur réponse rendait compte d'une inquiétante étrangeté : «A crossover which is producing a new notion of the uncanny based in what we can call the biotechnological unconscious.» Et quant à leur sentiment à cet égard : «And you are ambivalent about it ?», la réponse est claire : «Yes, we experience the new biotechnological reality as both something comforting and disconcerting» (Aziz et Cucher 2000. Dit autrement, la réalité biotechnologique, c'est-à-dire celle qu'ils mettent en scène depuis une dizaine d'années, n'est pas pour eux pétrie d'évidences ; bien au contraire, elle est *à la fois* réconfortante et déconcertante.

Aziz précisait davantage, dans sa réponse concernant son ambivalence à propos des développements biotechnologiques, l'important ancrage personnel qu'avait ce thème chez lui :

I was diagnosed with HIV in 1989, and was very ill for a couple of years. Yet, I owe my current active life to the fact that there were medicines developed out of recent research in bioengineering which allowed scientists to study the AIDS virus and design these very particular drugs that attack or inhibit its replication. It's an example of how our ability to tamper with the bio-molecular world through technology has produced Protease Inhibitors which have literally changed the relationship of my body to the AIDS virus. Whereas once my body was just deteriorating before my very eyes, now it's a body that functions very well. It's an active body (Aziz et Cucher 2000).

---

17. Comme l'écrivait Deleuze : «Nous ne trouverons jamais le sens de quelque chose (phénomène humain, biologique ou même physique), si nous ne savons pas quelle est la force qui s'approprie la chose, qui l'exploite, qui s'en empare ou s'exprime en elle » (Deleuze 1962 : 3).

Ainsi, le rapport entre le corps et la technologie, dans le cas de Aziz et Cucher, se double d'un rapport direct à la sexualité. La technologie, permettant de prolonger la vie, bouleverse la manière dont Aziz perçoit son corps. Mais, à même ce regard, une inquiétude naît, une inquiétude perceptible dans leur production artistique et dans leur discours, une inquiétude liée aux limites de telles technologies et aussi à leurs possibles incidences.

Prenons l'une de leurs œuvres. Il s'agit d'une photo numérique de la série *Faith, Honor and Beauty Series* (1992). La photo d'un homme musculeux et nu, marchant vers l'objectif, regardant et indiquant de la main droite un point, hors champ, situé au-dessus de l'angle de prise de vue. Cet homme tient, de sa main gauche, un ordinateur portable dont le couvercle est relevé. Ses organes génitaux et ses mamelons ont été gommés par un travail numérique et il est totalement imberbe à l'exception des cheveux. Tout décor est absent et la profondeur du champ est impossible à estimer, tant le sol que le fond de la représentation étant remplis d'un même bleu sombre.

Iconographiquement, on peut affirmer sans trop hésiter que l'ordinateur portable au couvercle relevé – signifiant son fonctionnement – tisse ici un lien direct avec le geste et la marche du personnage. L'ordinateur apparaît comme indiquant un chemin, et ce, à l'instar d'une boussole ou, mieux, d'un sextant (le personnage regardant vers le haut). Littéralement, la technologie semble indiquer une voie à suivre.

Cette information vient entrer en résonance avec une autre, inscrite dans la nature même de l'œuvre: le corps humain est modifié. Et cette modification est loin d'être innocente; ont été éliminées certaines des principales marques de la «bassesse» originelle (jouant ici avec une expression de Bataille) du personnage. D'une part, son sexe, représentant sa capacité à se reproduire, son ultime manque de l'autre, a été remplacé par une peau lisse et blanche. D'autre part, les poils, ce lieu d'inquiétude de la philosophie – rappelons-nous le *Parménide* de Platon – représentant la nature animale de l'homme, ont été retirés. Il y a alors deux conséquences à ces transformations: en premier lieu, la «posthumanité» du personnage, dont les signes sont prolongés par son regard qui évite d'entrer en contact avec le spectateur pour se porter au-dessus du cadre, et en second lieu, le fait de nous mettre face à un homme intemporel, inhumain et comme invulnérable. Cette dernière image est d'ailleurs prolongée par la forte musculature de ce personnage rappelant un superhéros.

Tout se passe comme si l'humain n'avait été qu'une étape entre l'animal et le posthumain, le passage de l'un à l'autre s'effectuant par l'effacement des ancrages charnels et existentiels de l'homme. Il se tisse donc une relation, prolongée par la nature de l'œuvre, entre l'ordinateur portable et la posthumanité de l'homme : souvenons-nous qu'il s'agit d'une photographie, modifiée numériquement, et impliquant donc – littéralement – une modification du corps par la technologie, par un ordinateur.

Une telle analyse nous montre une trame, un nœud d'équivoques, autant d'entrelacs entre le corps, la technoscience, la sexualité, l'inhumanité, l'immortalité : la froideur travaillant là la représentation plastique et mettant en question la surhumanité comme la force, dégagées par le personnage représenté.

S'agit-il alors d'un nœud qu'il faudrait donc défaire, trancher comme l'a fait Alexandre ? Ce serait pourtant aller à l'encontre du désir même des artistes qui l'ont élaboré, qui ont travaillé à former, à nouer sémiotiquement ces équivoques. Rappelons la phrase de Jabès : « La mort est un nœud défait » (E. Jabès, *Le Livre des Questions*). Comprendre, dès lors, n'est peut-être pas défaire, mais plutôt saisir le tissage même comme geste, comme volonté expressive. Et si c'était là, dans ces ambiguïtés mêmes, que se logeait la richesse de ces œuvres ? Et si Aziz et Cucher ne voulaient ni montrer les avantages de la posthumanité, ni en effectuer une critique, mais véritablement l'expérimenter en la faisant figurer ? L'œuvre d'art posthumain veillerait en ce sens à figurer une interrogation.

C'est en cela que la finalité d'une telle analyse n'est pas de dire le *dernier mot* sur ces œuvres, mais véritablement de comprendre précisément leur condition d'expression. Rendre cette complexité, expliciter cette tension entre le corps et la technique ou montrer l'unité à travers la diversité, ce n'est certes pas réduire ces œuvres, mais approcher leurs conditions d'émergence, le sol d'où elles fleurissent<sup>18</sup>.

Il faut peut-être penser qu'une image, permettant de figurer une contradiction sans l'apaiser, se révèle une manière de donner forme aux non-évidences, aux tissus de doutes, aux questions que pose la postuma-

---

18. La société est une forme en mouvement, en transformation, perpétuellement animée. Et l'imaginaire, loin d'être à détacher de celle-ci, loin d'être à désincarner, serait bien plutôt à saisir comme là où les questions, les espoirs et les peurs se confrontent et se nouent. Duvidnaud s'était même fixé comme objectif, cinq ans avant Foucault, d'effectuer une « archéologie des structures fondamentales de la vie imaginaire » (Duvidnaud 1967 : 48).

nité. Rappelons-nous ce qu'écrivait Hubert Damisch à propos de la peinture dans sa *Théorie du /nuage/*:

Au même titre que le rêve, où Freud voyait une manière de régression de l'ordre linguistique à l'ordre perceptif, la peinture est appelée à figurer nombre de relations conceptuelles par des procédés formels dont la mise au jour conduit à étendre considérablement le domaine de la « figurabilité » (*Darstellbarkeit*, pour en emprunter le concept à la *Traumdeutung*): l'analogie qu'on est tenté de marquer entre l'art et le rêve étant moins fondée au niveau du sens et des fonctions (la production artistique ne se résout pas en la satisfaction substitutive de désirs enfouis) qu'à celui du *travail*, un travail qui s'effectue à la jointure du dit et du perçu et dont les produits doivent répondre à une condition impérative ; que les pensées y soient rendues à l'aide de traces essentiellement visuelles (Damisch 1972 : 126-127).

L'image aurait donc la plasticité nécessaire pour incarner une tension, un « travail » qui ne sait encore se résoudre<sup>19</sup>. Dans *L'interprétation des rêves* – auquel se référait d'ailleurs Damisch –, Freud notait d'ailleurs cette caractéristique :

Il faut dire tout d'abord que le rêve n'a aucun moyen de représenter [les] relations logiques entre les pensées qui le composent. [...] Les arts plastiques, peinture et sculpture, comparés à la poésie, qui peut, elle, se servir de la parole, se trouvent dans une situation analogue (Freud 1967 : 269).

Cette incapacité n'est pas un manque, mais une force rendant possible l'expression plastique des contradictions, des oppositions et des alternatives. Freud notait encore : « La manière dont le rêve exprime les catégories de l'opposition et de la contradiction est particulièrement frappante : il ne les exprime pas, il paraît ignorer le « non ». Il excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet » (Freud 1967 : 274). L'équivoque que possèdent certaines images ne serait donc pas à percevoir comme une confusion ou un impossible à lire, mais peut-être davantage comme l'expression d'une sensation difficilement exprimable de manière univoque.

Songeons aux *Body Suspensions* de Stelarc, où le médium qu'il utilise – la performance, et en cela son corps – s'oppose au message transmis. *Sitting/Swaying: Event for a Rock Suspension* était présenté à la Galerie

19. Comme l'écrivait Derrida : « Or, dans tout espacement silencieux ou non purement phonétique des significations, des enchaînements sont possibles qui n'obéissent pas à la linéarité du temps logique, du temps de la conscience... du temps de la représentation verbale » (Derrida, cité dans Saint-Martin 2000 : 47). Toute l'œuvre de Fernande Saint-Martin vise d'ailleurs à explorer les logiques non verbales de l'image, principalement à travers la sémiotique topologique qu'elle a fondée. Voir d'ailleurs à cet effet l'ouvrage fondamental, *Sémiologie du langage visuel* (Saint-Martin 1987).

Tamura, à Tokyo, en mai 1980 ; le montage, magnifique, du corps nu de Stelarc en suspension dans les airs et des dix-huit pierres, disposées en cercle et qui lui faisaient contrepoids, laisse songeur. Le rapport entre le corps et les pierres, l'harmonie que dégage l'ensemble – Stelarc dans une position assise ressemblant à celle du lotus –, désorganisent l'obsolescence du corps qui devait être, s'il faut en croire le discours de l'artiste, le premier propos de l'œuvre.

Il faut en convenir : le recours à Freud offre quelques arguments pour penser cette *tension* présente dans les œuvres d'art. L'art, comme le rêve et le symptôme, ne vise pas à figurer des évidences, mais constitue une tentative pour concilier deux forces distinctes, qui pourtant se rencontrent en un point : forme, corps ou image. Freud notait justement la capacité figurative du symptôme dans un texte rédigé en marge de sa recherche sur l'hystérie :

Dans un cas que j'ai observé, la malade tient d'une main sa robe serrée contre son corps (en tant que femme) tandis que de l'autre main elle s'efforce de l'arracher (en tant qu'homme). Cette simultanéité contradictoire conditionne en grande partie ce qu'a d'incompréhensible une situation cependant si plastiquement figurée dans l'attaque et se prête donc parfaitement à la dissimulation du fantasme inconscient qui est à l'œuvre (Freud 1973 : 155).

En quelque sorte, l'art posthumain propose une forme nouvelle de symptôme, il reprend la lutte de l'hystérique, cependant, cette fois, les deux forces en présence ne sont plus un homme et une femme, mais la chair et la technologie. L'art saisit donc des contenus, des aspirations et des menaces hantant l'épistémè et les noue, comme les désirs et les contraintes se nouaient sur le corps de l'hystérique.

Il y a ainsi rencontre entre les désirs personnels et artistiques de l'artiste, transitant au moyen des nouvelles possibilités techniques, et les doutes, les pertes, elles aussi artistiques, personnelles, existentielles, que ce passage semble menacer. « Il s'agit, écrit Arasse, de comprendre comment l'œuvre d'art elle-même “réfléchit ces questions, les exhibe et en est affectée” » (Arasse 1997 : 11). Et si l'œuvre est affectée par ces questions, c'est d'abord que l'artiste, lui-même, l'est.

### *De l'iconographie analytique à une iconographie épistémique*

Par définition, dans presque tous les cas, l'artiste posthumain représente ou met en scène son propre corps<sup>20</sup>. Que ce soit dans le cas des œuvres numériques (Orlan dans ses *Self Hybridations*), ou dans celui, plus évident, des performances (Stelarc, Elsenaar, Marcel.it, Stenslie), l'artiste se met lui-même en scène afin d'expérimenter les propositions posthumaines. La chose n'est pas du tout anodine, comme l'indiquait David Le Breton :

Le rapport de l'homme à son corps est tissé dans l'imaginaire et le symbolique, le corps n'est pas un mécanisme. On ne peut y toucher sans mettre en branle des forces psychologiques enracinées au plus intime du sujet, sans solliciter l'inconscient, c'est-à-dire les fondations de l'identité personnelle (Le Breton 1990 : 246).

À travers le corps, et à travers le corps de l'artiste, les œuvres posthumaines traitent donc d'entrée de jeu d'une subjectivité qui tente de se donner sens : le corps y catalysant le passage de l'épistémè à la sémiotique. Et c'est à partir de cette subjectivité, dans l'analyse attentive tant des performances et des photographies que des installations, qu'une quelconque conclusion plus générale sur l'art posthumain comme mouvement artistique pourra être avancée.

L'art est, et en tant même qu'expression d'un sujet, expression du social. Rappelons-nous Elias :

La forme de commande psychique du comportement d'un individu est, du fait même qu'il a grandi au sein d'un certain groupe [...] absolument « typique » de ce groupe, et elle est en même temps, du fait qu'il a grandi en occupant une position relationnelle unique dans le réseau de sa société, absolument individuelle, c'est une version unique de ce caractère « typique » (Elias 1987 : 102-105).

L'image artistique est un lieu significatif de la culture. Non pas qu'elle délivre une vérité plus profonde ou plus vive, mais elle s'offre comme une illustration de la manière dont les structures et les imaginaires de notre culture sont parcourus de désirs. De tels imaginaires, dans une culture de plus en plus encline à être normalisée par les images (songeons entre autres à la publicité, à la télévision et au cinéma), n'empruntent pas forcément le discours verbal. Pourtant, leurs incidences sur la consommation, sur la

---

20. Pensons à : Stelarc, Orlan, Stenslie, Vita-More, Barney, Elsenaar, Marcel-it, et à d'autres encore.

recherche scientifique — songeons aux technosciences et à la biologie —, sur le rapport au corps, n'en sont pas moins considérables (Le Breton 1998).

Page laissée blanche intentionnellement

## Partie 2

# LA RENCONTRE: CORPS ET CYBERNÉTIQUE

---

Aujourd'hui aura lieu. La surface invisible  
Délimitant dans l'air nos êtres de souffrance  
Se forme et se durcit à une vitesse terrible ;  
Le corps, le corps pourtant, est une appartenance.  
Nous avons traversé fatigues et désirs  
Sans retrouver le goût des rêves de l'enfance  
Il n'y a plus grand-chose au fond de nos sourires,  
Nous sommes prisonniers de notre transparence.  
Michel Houellebecq, *Le sens du combat*

## 2.1 Cybernétique

La chose est d'une troublante évidence: l'avancée de la technique paraît inévitable en ce qu'elle permettrait de réaliser enfin un geste long-temps désiré. Elle se fait entendre comme inévitable par la réalisation d'un acte qu'elle rendrait enfin possible; elle serait inévitable, car elle permettrait ce qui était, avant et autrement, *irréalisable* mais *désiré*; elle serait le moyen d'atteindre une antériorité invisible et latente, presque muette, en nous révélant, téléologiquement, un manque trop longtemps enduré. L'efficacité de la technique tient à son interrelation à un système de pensée qui l'anticipe déjà, qui aménage en creux le vide – le manque – qu'elle viendra remplir.

Autrement dit, l'histoire de la posthumanité, celle de l'art posthumain aussi, ne débute pas avec le rêve des transformations du corps et de la technique. Elle commence bien avant et ailleurs, avec l'élaboration de ce vide, ces manques à être que les technosciences viendront combler. Il faut que le corps apparaisse déjà comme imparfait pour que les développements

technoscientifiques puissent le réparer, et même d'abord, que ceux-ci développent les moyens de cette réparation. La posthumanité est construite d'un discours qui l'environne et l'organise, mais peut-être surtout aménage l'espace qu'elle viendra ensuite occuper. Pour le retracer, il nous faudra remonter en amont des œuvres artistiques, trouver le sol commun qui les a rendus possible. Il faudra sonder le regard nécessaire à cette conception – après tout singulière – du corps comme améliorable; sonder aussi les différentes propositions d'amélioration du corps en ce qu'elles trahissent de mêmes attentes, de mêmes impatiences.

Avançons-le d'emblée, la posthumanité est héritière de la cybernétique. C'est elle qui, d'une main, éclaire les imperfections du corps et, de l'autre, offre les outils pour le transformer. Certes, le contact entre cybernétique et posthumanité est silencieux, souterrain. Souterrain, non pas en ce qu'il tiendrait d'un inconscient social mystérieux et inatteignable, mais plutôt en raison de la progressive intégration des valeurs et des propositions cybernétiques dans le discours entourant la technique informatique, puis, de proche en proche, à la manière de donner sens au lien social. On demeure admiratif, puis pensif, devant sa formidable prolifération, sa capacité à conquérir l'*épistémè* actuel. Le prosélytisme développé par ses adeptes lui a d'ailleurs permis d'apparaître comme solution à la solitude et à la misère du monde, comme l'analyste idéal du champ social, voire comme un pouvoir démiurgique capable de donner vie aux choses inanimées.

Les imperfections du corps soulignées par les artistes posthumains sont tributaires des bouleversements dans la conception du corps produits dans le sillage de cette cybernétique. La transformation du regard sur le corps aménage ce vide sur lequel s'implante la posthumanité. Le rapprochement pourrait étonner: qu'a à voir la posthumanité avec cette science de la communication que fut la cybernétique? En fait, tout.

Il nous faut maintenant nous tourner vers cet étrange paradigme, nous pencher sur le moment de sa naissance, avant qu'il ne se diffracte et ce soit trop profondément ancré dans l'*épistémè*<sup>1</sup>. L'argument est fondamental; il nécessitera un détour assez long. Nous verrons toutefois que c'est au prix de ce détour que l'unité des différentes transformations posthumaines du corps peut apparaître. C'est aussi à ce prix que nous saurons éclairer certai-

---

1. On le constatera, nous élargissons la définition du paradigme de Kuhn, car lancée d'abord comme une conception scientifique, la cybernétique a aujourd'hui intégré les couches les plus profondes du regard que nous pouvons porter sur le monde.

nes des spécificités des arrangements de désirs et de fascinations, de craintes et d'espoir, qui pulsent au cœur des œuvres posthumaines.

### *Qu'est-ce que la cybernétique ?*

Née de l'écume incarnate de la Seconde Guerre mondiale, en repoussant à sa violence, la cybernétique s'est voulue science de la communication et nouvelle vision de l'homme et du monde. Elle s'était d'abord mandatée de rapprocher des disciplines aussi éloignées que la cardiologie, la téléphonie, le décryptage de codes secrets et l'anthropologie. Mandat immense, autant que l'espoir qui le portait. Philippe Breton la définissait ainsi : « La cybernétique est en effet explicitement vouée à la recherche des lois générales de la communication, qu'elles concernent des phénomènes naturels ou artificiels, qu'elles impliquent les machines, les animaux, l'homme ou la société » (Breton 1998 : 19). Ces lois, on l'aura compris, devaient traverser les champs disciplinaires, montrer une récurrence dans la construction du monde, en souligner la régularité.

Si l'idée d'une telle *communio*n scientifique devait émerger progressivement des ruines de la Seconde Guerre mondiale, les conférences de Macy (conférences sur la discipline cybernétique elle-même) tenues dès le tournant des années 1940 jouèrent le rôle de catalyseur des différentes approches et disciplines. Le principe même des conférences devait déjà trahir une telle mentalité. Katherine Hayles rendait compte de ces premiers moments d'effervescence :

The Macy conferences were unusual in that participants did not present finished papers. Rather, speakers were invited to sketch out a main ideas to initiate discussion. The discussions, rather than the presentations, were the center of interest. Designed to be intellectual free-for-alls, the conferences were radically interdisciplinary. The transcripts show that researchers from a wide variety of fields – neurophysiology, electrical engineering, philosophy, semantics, literature, and psychology, among others – struggled to understand one another and make connections between others' ideas and their own areas of expertise (Hayles 1999 : 50-51).

Ces discussions eurent rapidement comme prémisse la parenté de toutes les formes de communication. Puisque, au fond, tous réfléchissaient sur le même objet, mais par des percées distinctes, tous recherchaient, dans le travail de leurs pairs, de quoi confirmer leurs propres vues. Comme si le tissu du monde était, à bien y regarder, fabriqué du même écheveau dont les règles de maillage seraient demeurées partout les mêmes (dans les socié-

tés humaines, dans l'informatique, dans le langage animal, voire dans la biologie). Les scientifiques de Macy recherchaient véritablement les règles d'un métadiscours permettant de saisir le monde d'un seul regard.

Dès les premières correspondances, on songeait déjà aux incidences de la découverte d'une loi générale. Dès ses premiers instants, la cybernétique fut théorie et pratique, puisque ses recherches n'allaient pas sans le vertige de leurs impacts sur le social et le monde. Le projet devint rapidement plus qu'une simple recherche scientifique, il s'agissait de trouver une nouvelle manière de penser le monde.

### *L'origine du mouvement*

La Seconde Guerre mondiale fut d'abord le terreau fertile des premiers développements pratiques de cette nouvelle science. Les scientifiques qui donnèrent ses lettres de noblesse à la cybernétique ont presque tous joué un rôle clef dans la victoire alliée. La recherche-développement (*Research and Development*), plus qu'une simple prospection, a permis des percées ayant infléchi la guerre de manière durable en de nombreuses occasions.

Norbert Wiener, père de la cybernétique, travailla au projet *AA Predator*, un système de défense anti-aérienne visant à évaluer les déplacements des avions ennemis et à élaborer une trajectoire de tir en conséquence. Pour sa part, Alan Turing, l'un des pères de l'informatique, devait user de son génie pour décrypter les communications secrètes allemandes. Il élaborait des « machines électroniques mathématiques », ancêtres de l'ordinateur afin de trouver les règles de codages des messages secrets et de les briser. Enfin, participation la plus cruciale encore – pratiquement, théoriquement, mais surtout moralement – fut l'élaboration de la bombe nucléaire, projet auquel physiciens et mathématiciens joignirent leurs efforts. Von Neumann, autre membre fondateur de la mouvance cybernétique, travailla à améliorer l'efficacité de la bombe.

La science devait ensuite s'horrorifier de sa propre efficacité, et se questionner sur la place à prendre désormais dans le champ social : son impact ne pouvait plus apparaître qu'indirect et marginal. Cette guerre remettait en question l'humanisme même : la politique semblait ne plus être à même d'éclairer le chemin de l'homme. Dans le secret, les nazis avaient mené une opération qui consommait la faillite du projet humain, le consommait, précisément, car elle offrait une vision des conséquences d'un projet moderniste, tournée vers la création d'une race supérieure (c.f. Levi 1992 :

93 et *passim*). Même du côté des alliés, la cruauté et la haine œuvrant en l'homme allaient exploser : qu'on songe, du côté des alliés, au bombardement de Dresde au moment de la reddition de l'Allemagne.

L'horreur à peine mesurable, aussi effroyable que parfois même à peine visible, lourde pourtant des stigmates déchirant le cœur des témoins et des victimes, comment, au milieu des ruines et des cendres, des silences pires que des cris, comment croire au futur de l'être-ensemble ? Comment penser la philosophie, la science, le social ?

La communication et sa science, la cybernétique, apparaissaient comme un baume. Au secret des chambres à gaz, à l'obscurantisme des idéologies, la communication se faisait valeur pragmatique et d'action (Breton 1997 : 94). Son message était simple et possédait des vertus post-traumatiques ; suffisamment général, il avait valeur universelle. La cybernétique offrait de nouvelles possibilités de transparence et d'efficacité, pierres d'assises d'un monde plus clair, plus efficace, plus organisé. Elle était relayée par la technique qui offrait un ensemble de produits qui concrétisaient le projet communicationnel (télévision, développement de l'ordinateur, etc.) et médiatisaient cette nouvelle proposition.

L'ordinateur, qui bénéficia d'un financement considérable durant la guerre, en vint à constituer l'un des principaux vecteurs de diffusion du paradigme cybernétique. Il ouvrait la voie de l'avenir : ses possibilités paraissaient illimitées et rendaient possible de clarifier le monde. Comme le résumait Philippe Breton : « L'ordinateur, de ce point de vue, est bien le cheval de Troie de l'utopie dans la société moderne au double sens de la transparence sociale qu'il permet d'obtenir (un monde informatisé est un monde entièrement explicite) et de la rationalité qu'il injecte dans les processus humains, notamment ceux de la décision » (Breton 1998 : 107).

Qui plus est, la guerre permit à des scientifiques de divers horizons de nouer contact en cherchant conjointement des solutions aux problèmes militaires qui leur étaient proposés ; ces collaborations formèrent le creuset de l'émergence de la cybernétique. Les premières rencontres entre les futurs membres des conférences de Macy se déroulèrent d'ailleurs pendant la guerre (c.f. Lafontaine 2004 : 38). La cybernétique, cette science de la communication, apparaissait comme la voie du salut et une voie efficace afin de employer l'énergie des chercheurs à un projet constructif.

Rapidement, au fil des rencontres de Macy et de celles de Namur qui leur firent suite, le projet cybernétique distingua de moins en moins le

probable et le souhaité, le désir de la réalité: le projet semblait se réaliser, une parenté s'esquissait, et avec elle les rêves d'un monde meilleur. Avec ce projet naissait l'espoir de déterminer une éthique et une morale nouvelles, toutes deux d'autant plus fascinantes qu'elles semblaient s'imposer d'elles-mêmes, comme simples conséquences des prémisses cybernétiques. Des modes de connexions neuronales aux structurations idéales des rapports sociaux, tout le spectre fut balayé<sup>2</sup>. Rappelons d'ailleurs le titre des premières conférences de Macy (1946): *Feedback Mechanisms and Circular Causal in Biological and Social Systems*. Et malgré les débats qui animèrent l'élaboration de ses concepts fondamentaux<sup>3</sup>, la cybernétique gagna progressivement en cohérence. Son succès foudroyant – l'affirmation fait sourire tant ce « foudroyant » est devenu souterrain et joue invisiblement dans les objets qui nous entourent, tout comme sur notre conception du monde – allait se faire garant de sa pertinence: elle devint valeur émergente de la nouvelle modernité post-Seconde Guerre mondiale.

L'exemple par excellence de cette confusion entre résultats concrets et propositions utopiques loge sans doute dans l'ouvrage clef de Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings*, publié en 1949, version grand public de l'ouvrage *Cybernetics* paru l'année précédente. Le livre joua un double rôle: à la fois synthèse des logiques du regard cybernétique sur le monde, il fut également, pour toute une génération, la bible des réflexions et des espoirs sur la cybernétique. Wiener y développa avec force les raisons devant mener à l'essor de la communication comme valeur. Est palpable la forte responsabilité sociale dont les scientifiques se sentaient investis au sortir de la guerre (Breton 1998: 31).

### ***Le paradigme cybernétique***

Mais que contient donc ce paradigme cybernétique? Une fois annoncés son projet et ses espoirs, de quoi est meublé et organisé son propos? En quoi est-il une nouvelle perspective sur le monde<sup>4</sup>?

Dans *Cybernetics*, Wiener insiste sur la lutte incessante que l'homme livre à la désorganisation. Usant de la seconde loi de la thermodynamique,

---

2. Thèmes pris presque au hasard dans la sixième et la septième conférence (1949-1950).

3. Sur ces débats, Hayles décrit dans *How we Became Posthuman* celui, passionnant, entourant la décontextualisation de l'information (Hayles 1999: 50-83).

4. Nous suivons ici l'ouvrage de Philippe Breton, *L'utopie de la communication*, qui doit être considéré comme l'un des meilleurs ouvrages sur l'émergence du paradigme informationnel et cybernétique dans le champ discursif actuel (Breton 1998: 32-47).

il rappelle qu'une entropie générale s'exerce sur le monde. Elle est véritablement le mauvais génie cartésien incarné, responsable des malheurs de l'univers : le monde est prisonnier d'un mouvement de dissolution généralisée contre lequel il importe de lutter. Bien que pessimiste quant aux chances de l'homme devant ce mouvement généralisé, Wiener espère néanmoins que nous oserons lutter ; il croit même que, localement, quelques victoires sont à prévoir (Wiener 1953 : 41). Si cet espoir paraît quelque peu contradictoire, voire dérisoire devant le lent broyage de l'entropie, il trahit sa foi en la cybernétique :

La question de savoir si la seconde loi de la thermodynamique doit être interprétée de manière pessimiste ou bien sans aucune implication mélancolique dépend de l'importance que nous donnons d'une part à l'univers en général et, d'autre part, aux îlots d'entropie localement décroissante que nous y trouvons (Wiener 1954 : 34).

Pour Wiener, l'entropie s'oppose terme à terme à l'information. Étrange polarisation pourtant : l'élaboration d'une ligne de tension entre la dégradation du monde et la communication laisse d'abord interrogateur. Cette polarisation exige en fait une formidable réduction quant à la conception du monde et un recadrage quant au principe actif de l'univers ; une réduction peut-être unique dans l'histoire des idées, réduction si fondamentale qu'elle dissout toute intériorité à l'homme. « Le credo initial de la communication, écrit Breton, se formule ainsi : l'intérieur n'existe pas, l'intériorité est un mythe, un récit qui relève au mieux de la métaphysique, au pis de l'illusion » (Breton 1998 : 27).

Le refus de l'intérieur est la fascination hypnotique et malade de la cybernétique. Pour elle, plus fondamentale est la question des *rappports* : ceux des hommes, ceux des objets. N'est-ce pas ces *rappports* qui permettent de déterminer ce que sont ces objets, qui sont ces gens ? De la sorte, même le matériau, l'incarnation de ces êtres et de ces choses, compte beaucoup moins que leur capacité de relation. L'objet n'a de valeur – scientifique, intellectuelle, mais peut-être aussi morale – qu'en fonction de la complexité de ses rapports et, en second lieu, en fonction de sa faculté à les gérer. Chemin faisant, c'est à l'inutilité de la distinction entre l'homme et les objets qu'en vient la cybernétique. Être *charnel*, *marmoréen* ou informatique : la distinction importe peu puisque nous sommes maintenant tous des êtres *d'information*. « L'analyse comportementale des machines et des organismes vivants est, dans une large mesure, uniforme », affirmait Wiener (Wiener, cité dans Breton 1995 : 110). Chaque mot, ici, manifeste la

logique cybernétique: «analyse comportementale», la seule qui vaille désormais, révèle «l'uniformité» entre les machines et les hommes.

Cet accent mis sur la combinaison des informations est le pendant d'une inquisition de la subjectivité. On l'a vu, l'intériorité est louche. Si Freud a exploré les coulisses du sujet pour y relever l'épaisseur insondable de l'inconscient, rappelant l'impossibilité à saisir, en dernière analyse, les logiques inhérentes au comportement du sujet, la cybernétique renverse pour sa part l'homme comme un gant. Ce sont la surface et les relations qui sont motrices. Le sujet n'est pas un «mystère», ni ne se meut d'après la décision d'un juge intérieur et humaniste. Plus simplement, il est point dans un «rhizome» (Deleuze et Guattari) de rencontres, d'influences, de contacts qui ont cours autour de lui<sup>5</sup>.

Nous entrons ainsi en contact avec l'une des caractéristiques fondamentales de la cybernétique: une simplification du réel. Il n'importe plus de conserver des choses leurs formes originales, le détail de leur incarnation, mais leur capacité à communiquer, leurs relations. Le système de DCA, mis au point par Wiener, n'avait pas à connaître la couleur de l'avion ennemi, ni son modèle, ni même le nombre d'humains à son bord, mais uniquement sa trajectoire et sa vitesse: c'est en fonction de ces critères qu'une estimation du tir à effectuer pouvait être produite. Cette simplification<sup>6</sup>, qui permet à l'information d'être transférée et comparée rapidement, d'un ordinateur à l'autre, d'un lieu à l'autre, rend surtout possible de

---

5. De Lévi-Strauss à Deleuze en passant par Bateson et Lacan, Céline Lafontaine a souligné une telle parenté de pensée traversant les sciences humaines, parenté qu'elle lie à la cybernétique et qui participe de la création d'une conception du sujet qui aura cours à la même période (Lafontaine 2004). Son argument, pour juste qu'il puisse demeurer, est un peu rapide. Malgré son considérable travail, Lafontaine a malheureusement sacrifié d'importantes nuances organisant ces pensées. Il aurait été intéressant de noter les dénégations, les revirements, les zones de fracture qui les animent, marquant parfois une inquiétude quant aux conséquences d'une telle cybernétisation du monde. Songeons au droit au secret que défendait Derrida et qui interroge le désir contemporain de transparence (c.f. Derrida 1995). Citons-le en passant :

Le secret se lie à ce que nous avons dit de la vérité – et de l'im-possible. Il n'est pas seulement ce que l'on cache. Il est l'existence même. Si proche que je sois de l'autre, même dans la « communion » fusionnelle ou l'extase érotique, le secret n'est pas levé. L'autre est séparé. Nous parlons français, donc latin: *secernere* c'est séparer. Elle [la séparation] donne sa chance à la rencontre, à l'événement, à l'amour même (Derrida 2004: 29).

La pensée de Foucault, de Deleuze et de Derrida – pour ne parler que d'eux –, n'est pas monolithique, elle est parcourue de bouleversements, de revirements, de doutes, et s'il y eut un moment poststructuraliste dans la pensée française, il n'est pas sûr qu'il ait duré toute la carrière de ces considérables penseurs.

6. Hayles parle pour sa part de «décontextualisation» (Hayles: 1999), tandis que Dreyfus de «formalisation» (Dreyfus: 1984), nous verrons qu'au fond a cours le même processus.

la traiter aisément. Dreyfus le synthétisait habilement en une double articulation : « (a) que toute conduite délibérée peut recevoir une expression formelle, et (b) que cette expression formelle peut servir à reproduire la conduite en question » (Dreyfus 1984 : 238). Non seulement s'agit-il de formaliser le monde, mais surtout, une fois cette transcription accomplie, *cette formule pourra-t-elle tenir lieu du monde*. Tel est l'objectif de la procédure simplificatrice. Breton explicitait : « [L]e mental n'existe pas dans un autre espace que celui de l'expression et le corps n'a rien à voir dans cette affaire » (Breton 1995 : 126).

Le « bruit » – tout ce qui, dans le message, ne participe pas de la communication –, indique la lente progression de l'entropie. Il faut donc l'éliminer, et avec lui tout ce qui rend l'information incertaine. À ce prix, l'information devient stable. Elle apprend à se passer du contexte qui l'environne pour gagner une permanence abstraite bien moins vulnérable à la dégradation du monde qui constitue la seconde loi de la thermodynamique. On le comprend, une telle définition mathématique de l'univers allait prendre toute sa pertinence avec l'ordinateur, « Grand Combinateur » d'éléments informationnels décontextualisés.

Il appartient à la combinaison, seconde caractéristique fondamentale de la logique cybernétique, d'organiser les éléments et de les mettre en rapport entre eux. Aucune combinaison sans simplification, car cette dernière transforme la densité du monde en un code aisément reconnaissable et manipulable. La combinaison, pour sa part, révèle la véritable force de la cybernétique : jumelé à l'ordinateur, son paradigme en acte, les capacités de la cybernétique sont prodigieuses. Comment désormais diriger le trafic aérien à l'aéroport JFK à New York sans ordinateur, puisque le flot aérien d'une vitesse et d'une complexité ahurissante n'est plus à la mesure d'un esprit humain ? L'ordinateur, simplifiant l'avion en une équation peut, avec une vitesse de calcul suffisante, suivre en temps réel le déplacement de chacun des avions. Combinaison d'abord de la vitesse, de la direction, de l'altitude et de la taille de l'avion, de ses réserves de carburant, de son temps d'attente en une seule donnée, l'avion est devenu pur signe : « TA106 ». L'ensemble de la flotte en rotation dans le ciel de l'aéroport s'appréhende comme une longue formule mathématique à variables multiples. Du ciel aux avions, des avions aux paramètres, l'ordinateur élabore un rhizome mouvant dont il ne saisit ni le sens ni la fin, mais qu'il gère mieux que quiconque.

Simplification et combinaison regroupées, la cybernétique fonctionne sous le régime du *code*. La numérisation désormais progressive des objets électroniques n'est rendue possible qu'en raison de cette capacité à réduire des événements ayant cours dans le monde en une série de 1 et de 0. Code infini, digestion progressive du réel, universalité du résultat pour toutes les machines sauf pour l'homme : ce code binaire est un langage dont ce dernier se retrouve irrémédiablement exclu. Que voyons-nous devant ce rideau de chiffres se répétant de manière navrante ? Ce code, véritable *matrice* du sens pour l'ordinateur, pourra constituer le signifiant d'objets d'une complexité étonnante, mais à jamais réduits et figés en une série de chiffres. Qu'importe, puisque simplifiée et désincarnée, plus rien n'empêche désormais l'information de se déplacer à la vitesse de la lumière, d'être combinée et multipliée à l'infini.

Le succès de l'entreprise est maintenant consommé. Nous sommes environnés par la cybernétique, l'ordinateur même sur lequel j'écris ces mots ronronne doucement ; il conserve docilement des textes vieux de plusieurs années, me permet de combiner, d'un geste, des mots pourtant écrits à des mois d'intervalle, de les multiplier jusqu'à m'en bercer<sup>7</sup>. Il permet même à mes mots de traverser le globe en un clin d'œil et d'être rattrapés, à l'autre bout, par un ami qui pourra les lire. Toujours, une question de simplification et de combinaison.

Combien de domaines ne sauraient désormais se passer de l'ordinateur et de ses logiques cybernétiques ? Ni la bourse, ni la science, ni l'armée, ni l'édition. Mais l'homme ?

L'extension du paradigme n'allait pas manquer de transformer l'homme. Car, en effet, qu'y a-t-il de plus grisant pour le regard moderniste que d'accroître la maîtrise du monde ? Si le codage de l'univers fonctionne aussi efficacement, si la machine en arrive à remplacer l'homme dans ses tâches les plus ardues, nécessitant la prise de décisions, si l'on réduit la définition de l'homme à sa capacité de relation et de gestion de l'information, si, ce faisant, la machine repousse effectivement un peu plus loin la victoire de l'entropie, ne faudrait-il pas conclure à l'intelligence de l'ordinateur ? Wiener écrivait : « Il n'y a pas de raison pour que les machines ne puissent pas ressembler aux êtres vivants dans la mesure où elles repré-

---

7. Rappelons-nous les gestes répétitifs et maniaques de Jack (interprété par Jack Nicholson), dans *The Shining*, qui se fascinait à taper sur une vieille machine à écrire « un tiens vaut mieux que deux tu l'auras », et à changer la mise en page. Que de temps il aurait épargné avec un ordinateur...

sentent des poches d'entropie décroissantes au sein d'un système où l'entropie tend à croître» (Wiener 1954 : 40). Progressivement, le regard se renverse, la machine ne se compare plus à l'homme, c'est la cybernétique qui fixe désormais les nouveaux barèmes.

Prendre le sentier de la cybernétique, c'est traverser comme Alice le miroir et découvrir de l'autre côté un monde à la logique paradoxale. Monde auquel, pourtant, la société occidentale a su s'adapter aisément. Qu'on songe seulement à la définition du quotient intellectuel (QI) : n'est-il pas l'évaluation de la capacité à simplifier des problèmes (trouver les règles mathématiques qui les organisent), combiner des éléments entre eux (ajouter le membre manquant à une suite, en fonction de la règle qui les organise) en un temps donné? Et, à un deuxième degré, l'idée de simplifier l'intelligence à un nombre et de le comparer à la moyenne, qui structure le principe même de l'évaluation du quotient intellectuel, n'est-elle pas marquée par l'utilisation de règles analogues à celles de la cybernétique? Comprendons qu'à l'efficacité première du paradigme, le succès a rapidement gagné un champ d'application de plus en plus large. Et cette vague n'a pu que renverser l'homme.

### ***Disparition du sujet, disparition du corps***

À évaluer ainsi l'intelligence, la comparaison n'allait pas se faire uniquement entre les hommes, mais permettrait de même aux ordinateurs d'entrer dans la course. Qui plus est, il faut en convenir, l'ordinateur allait devenir en quelques années le plus rapide des calculateurs, le plus habile des combinateurs. L'ordinateur advient-il non seulement à l'intelligence, mais se révèle-t-il, à cet égard, supérieur à l'homme.

Jugée à l'aune de l'information, poreuse est la frontière entre la machine et l'homme. Une citation célèbre de Wiener tirait les conséquences de cette proximité :

L'identité physique de l'individu ne consiste pas dans la matière dont il se compose [...] L'individualité du corps est celle de la flamme plutôt que celle de la pierre, celle d'une forme plutôt que celle d'un fragment de matière. Cette forme peut être transmise et modifiée, ou doublée, bien qu'à présent nous ne puissions la doubler que sur une courte distance. Quand une cellule se divise, ou quand l'un des gènes qui portent notre patrimoine corporel et mental est scindé pour préparer la division réduite d'une cellule germinative, nous constatons une séparation de matière conditionnée par le pouvoir de se reproduire

que possède un modèle de tissu vivant. S'il en est ainsi, il n'existe pas de ligne fondamentale absolue de démarcation entre les genres de transmission utilisables pour envoyer un télégramme d'un pays à un autre et les genres de transmission possibles théoriquement pour un organisme vivant tel que l'être humain. [...] Un modèle peut être transmis comme un message, nous employons notre radio pour transmettre des modèles de son, et notre poste de télévision pour transmettre des modèles de lumière. *Il est aussi amusant qu'instructif de considérer ce qu'il arriverait si nous avions à transmettre le modèle entier du corps humain avec ses souvenirs, ses communications croisées, de sorte qu'un récepteur instrumental hypothétique pourrait réorganiser convenablement ces messages et serait capable de poursuivre les processus préexistant dans le corps et dans l'esprit.* [...] Le fait que nous ne pouvons pas télégraphier d'un endroit à un autre le modèle d'un homme est dû probablement à des obstacles techniques [...] il ne résulte pas d'une impossibilité quelconque de l'idée elle-même (Wiener 1954: 141-144; Breton 1997: 52-53 ; je souligne).

«Amusant», effectivement. Mais l'on sent bien que sous la plume du plus grand penseur de la cybernétique, l'amusement se fait projet ou au moins suggestion. Et l'on dirait bien que rétrospectivement, l'espoir s'est révélé possible. Réduire l'homme à un code? Il semble que les technosciences soient bien sur cette voie. Un code qui existait déjà par ailleurs, mais profondément enfoui dans la chair. Pour le paradigme cybernétique, la découverte du code génétique est une consécration et une évidence: *Évidence* qu'un monde pouvait se réduire à une série de données simples, *consécration* d'une théorie qui, depuis les premières heures, aspirait à pénétrer le corps.

Le prix Nobel de biologie Walter Gilbert annonçait d'ailleurs en 1990 qu'il serait bientôt aisé de graver le sujet humain sur un CD et ainsi de le transporter dans ses poches (Lafontaine 2004: 206). Un fantasme qui ressemble drôlement à celui de Sussman, professeur au MIT, qui affirmait:

Si vous pouvez faire une machine qui contienne votre esprit, alors la machine est vous-même. Que le diable emporte le corps physique, il est sans intérêt. Maintenant une machine peut durer éternellement. *Même si elle s'arrête vous pouvez toujours vous replier dans une disquette et vous recharger dans une autre machine* (Sussman, cité dans Le Breton 1999: 213).

Petites nuances entre la citation de Wiener et celle de Sussman: nuances certes petites mais combien révélatrices! Il ne s'agit plus de penser ce désir pour un sujet quelconque, abstrait, mais pour soi. L'adresse à l'auditeur, la posture rhétorique employée par Sussman visent à convaincre de l'imminence du codage de l'âme humaine. N'affirmait-il pas, de manière drama-

tique: « Nous voudrions tous être immortels. Je crains malheureusement que nous ne soyons la dernière génération à mourir » (Sussman, cité dans Le Breton 1999 : 213). À se *replier* tant et si bien, il serait possible de tendre à l'immortalité. En effet, à n'être plus nulle part, à n'être qu'information, que pourrait nous être légal<sup>8</sup>? Nous ne serions plus corps, tant pis pour Merleau-Ponty et pour toute la phénoménologie. Plus exactement, nous n'étions corps que parce qu'il constituait le seul contenant disponible pour notre esprit, que parce que nous ne possédions pas encore les moyens de nous extraire de cette prison. Bientôt, nous aurons le choix des armes, ou plus exactement des armures. À changer de contenant, nous changerons de nature. La part cruciale est maintenant accomplie, nous savons décoder la vie.

Le *code* génétique, code dans tous les sens du terme, procède de la réduction comme de la combinaison : la complexité de l'homme s'explique... par une série de permutations<sup>9</sup>. De la sorte, il en vient possible de travailler l'homme de l'intérieur, de le remanier en variant les combinaisons. Se changer tiendra désormais de la microchirurgie génétique. Multiplier la combinaison unique qui fait de nous un homme est à portée de main : « copier/coller » de la génétique, le clonage rêve l'enfantement de soi-même par soi-même, ou, comme l'écrit Baudrillard, le « bourgeonnement » de soi (Baudrillard 1981 : 147). Le projet d'une existence sans l'autre, sans partenaire, mais aussi sans père ni mère affleure. Du code cybernétique au code génétique, le passage est simple, aisé :

Il y a cinq ans, j'ai attiré l'attention sur la convergence de la génétique et de la linguistique – disciplines autonomes, mais parallèles dans le champ plus vaste de la science de la communication (dont fait partie aussi la zoosémiotique). La terminologie de la génétique est pleine d'expressions prises à la linguistique et à la théorie de la communication (Jakobson, 1968), qui a souligné aussi soit les ressemblances principales, soit les différences importantes de structures et de fonctionnement des codes génétique et verbal... *Il est clair aujourd'hui que*

---

8. Sur le pli et le repli comme puissance, voir les pages fascinantes de Deleuze (Deleuze 1988 : 5-37) : « On dira que ce qui est plié est seulement virtuel, et n'existe actuellement que dans une enveloppe, dans quelque chose qui l'enveloppe » (Deleuze 1988 : 31). Le repli enveloppe, rend virtuel et en cela protège des aléas du réel.

9. Nous suivons ici la logique et le cadre conceptuel de la cybernétique. Lafontaine nuançait toutefois d'une distinction entre information et instruction la lecture cybernétique du code génétique :

Même si l'information contenue dans la molécule d'ADN correspond davantage à une instruction commandant la synthèse des protéines qu'à la définition technique et formelle qu'en donne la cybernétique, cette dernière n'en continue pas moins d'exercer dans les années soixante un attrait métaphorique sur la biologie moléculaire (Lafontaine 2004 : 203).

*le code génétique doit être considéré comme le plus fondamental de tous les réseaux sémiotiques, et donc comme le prototype de tous les autres systèmes de signalisation dont usent les animaux, l'homme y compris.* Un rapprochement réciproque entre génétique, communication animale et linguistique peut conduire à une connaissance complète de la dynamique de la sémiosis, et une telle connaissance peut se révéler, en dernière analyse, n'être rien d'autre qu'*une définition de la vie* (Sebeok, cité dans Baudrillard 1976: 91-92; je souligne).

Baudrillard puise ici dans *Génétique et Sémiotique* de Sebeok, titre fort révélateur, notons-le d'emblée. La sémiotique a semblé un temps poursuivre la recherche de cette langue universelle du monde à laquelle rêvait la cybernétique. Sebeok voit dans la génétique et dans les sciences de la communication plus qu'une relation, une filiation. Le code génétique, ce premier code, serait l'ancêtre de tous, véritable « prototype de tous les autres systèmes de signalisation ». Aussi n'est-il pas étonnant que les artistes posthumains fassent valser ensemble, sans plus d'égards aux catégories, les améliorations biologiques et technologiques. Elles auraient dans la perspective cybernétique une même origine: membres éloignés d'une même famille, elles seraient irriguées du même sang. Vita-More arrivait à la même conclusion dans une conférence récente: « Yet digital forms resemble the cell structure within our bodies. The algorithms that we send into space, resemble the neurological activities within our brains » (Vita-More 2005).

### ***Et pourtant, le corps***

Et pourtant, il est un grain dans l'engrenage. Il entraîne quelques ratages et souligne en cela le processus de cybernétisation à l'œuvre dans *l'épistémè*. Ce trouble-fête? Le corps lui-même. Nous ne pouvons pas encore *y échapper*, nous ne pouvons pas encore *nous en échapper*. Et bien que nous arrivions à le coder, un tel code ne nous permet pas encore de fuir son emprise. En son grimoire, la magie cybernétique n'a pas encore de quoi conjurer cette pauvre créature. Tout se passe comme si le corps apparaît même imperméable à ses sorts. Comme si se rencontrait là l'antiforme par excellence de l'ère de l'information.

Par rapport à la valeur séminale du concept de *transparence*, le corps semble d'une autre dimension, d'une autre espèce. Il est totalement insensible à la communication numérique et, s'il peut être représenté à l'aide de codes, la chose semble le laisser particulièrement froid. Il reste fatalement derrière lors du branchement à ce flux décentralisé qu'est Internet. Le corps n'est pas fait de verre; il n'est pas non plus une fibre optique; il n'est pas que surface: celle-ci cache une profondeur étrange qui a partie liée avec

l'inconscient, avec l'animalité qui œuvre en nous, avec cette part de re-foulé qui ne trouve pas sens dans la cybernétique.

Dans sa densité existentielle, le corps n'a ni la vitesse, ni la plasticité du réseau. Il est même fort lent et fragile. Alors que nous pouvons télécharger des informations des quatre coins du monde en une fraction de seconde, alors que le réseau fonctionne en tout temps, sur tous les fuseaux horaires, ne connaissant ni la nuit ni le jour, le corps demeure prisonnier de son rythme biologique. Sans parler de sa pénible tendance à n'être qu'à un endroit à la fois. L'information codée, quant à elle, peut être multipliée indéfiniment, s'offrir une ubiquité divine, se partager sans fin et apparaître toujours sous d'autres cieux.

Son opacité et sa lenteur nous mettent sur la piste : l'incompatibilité entre le corps et la cybernétique naît de ce que le corps existentiel, celui qui perçoit et est perçu, celui qui éprouve et fait éprouver, n'existe qu'en contexte. Il n'est jamais abstrait, simplifié, formalisé. Le corps est inséparable de la situation dans laquelle il prend place, du sujet qui l'anime, de l'action qu'il produit. « Je suis mon corps » écrivait Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 1945 : 175) ; la nature d'être-au-monde du corps n'a d'égale que celle du sujet dont il est inséparable. Le projet d'abandonner le corps ou plus exactement de dépasser la nature humaine pour se faire pleinement information se heurte non pas à un objet, mais à la nature même de l'homme. Nous sommes dans un corps à corps avec le monde : non seulement je perçois ce fruit sur ma table de travail, mais, de la même manière, ce fruit participe à l'élaboration de ma vision. L'être n'est pas en retrait, observant l'univers d'un surplomb, comme une raison abstraite flottant au-dessus du monde réifié. Merleau-Ponty le notait magnifiquement, semblant répondre à l'avance aux propositions cybernétiques :

En tant que j'ai un corps et que j'agis à travers lui dans le monde, *l'espace et le temps ne sont pas pour moi une somme de points juxtaposés, pas d'avantage d'ailleurs une infinité de relations dont ma conscience opérerait la synthèse* et où elle impliquerait mon corps ; je ne suis pas dans l'espace, et dans le temps, je ne pense pas l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse (Merleau-Ponty 1945 : 164 ; je souligne).

C'est pourquoi il faut dire : ce n'est pas le corps qui est opaque et dense à la cybernétique, mais bien plutôt l'homme et, au-delà et à travers lui, le monde. Cette opacité et cette densité sont celles de l'être-au-monde, du *Dasein*. Je suis au monde, mais tout à la fois ce monde me dépasse, partout m'échappe et cette fuite constitue le vertige du monde et l'étonnement de sa beauté. Merleau-Ponty continuait ainsi :

L'ampleur de cette prise mesure celle de mon existence; mais, de toutes manières, elle ne peut jamais être totale: l'espace et le temps que j'habite ont toujours de part et d'autre des horizons indéterminés qui renferment d'autres points de vue. La synthèse du temps comme celle de l'espace est toujours à recommencer (Merleau-Ponty 1945: 164).

Dès lors, le corps et le sujet ne sauraient se «décontextualiser», se formaliser: l'argument n'aurait aucun sens, il voudrait dire retirer une part du monde au sujet percevant.

Le raisonnement de Merleau-Ponty éclaire de même ce que les ténors de la cybernétique considéraient comme les malfonctionnements de l'esprit humain. Celui-ci, à l'instar du corps, ne fonctionne qu'en contexte et sa plus grande qualité n'est peut-être pas l'abstraction, mais la contextualisation. La mémoire n'est pas un mécanisme, comme une sorte de bras mécanique puisant dans une banque de données codées. Elle s'inspire d'un moment, se tisse de ramifications qui relie, dans une fulgurance inexplicable parfois, une simple madeleine et tout un pan de souvenirs. Hubert Dreyfus écrivait:

Et peut-être apparaîtrait-il clairement, après que l'on aurait tenté de programmer pareilles machines, que ce qui distingue l'être humain de la machine la plus astucieusement conçue, ce n'est pas la possession d'une âme universelle, immatérielle, détachée de l'univers concret, mais bien le fait d'avoir un corps, matériel, situé, et qui fait partie intégrante de l'univers concret (Dreyfus 1984: 302-303).

Tout nous ramène au corps. Il est le nerf de la guerre cybernétique; le lieu d'affrontement de deux visions du monde. Et l'impossibilité d'une lecture phénoménologique du corps, voire de l'existence, de la part de la cybernétique s'explique par le refus de cette fragilité, de cette incertitude du sujet qu'une telle lecture porte en elle. La volonté de la cybernétique est une volonté de maîtrise du monde. La fragilité, l'imprévisibilité, la contingence de l'homme ne sauraient être acceptées comme conditions de son être au monde. Une théorie de la communication qui soit enfin purement rationnelle, purement cartésienne, ne saurait se replonger dans les méandres de l'existence corporelle dont elle tente de s'extirper. Et si le mode d'appartenance du corps à l'homme est bien phénoménologique, la cybernétique tente précisément de mettre entre parenthèses les apories et les menaces que soulève sa conception de l'existence à l'aide d'une mise en condition, d'un recadrage de la pensée phénoménologique. La cybernétique argue que si le corps est bien à l'origine de l'homme, de sa manière de vivre et de

penser, l'abandon du corps, plutôt que d'être un impensable, ouvrira simplement un nouveau champ d'humanité. Les limites de la philosophie montrent moins une limite qu'un trop difficile à imaginer : la cybernétique, philosophie en acte, dépassera l'humanité phénoménologique.

### ***Le cyborg : le corps cybernétique***

Existe peut-être une voie de rédemption pour le corps sur le chemin de la cybernétique ; une voie artificielle, une *concession* semble-t-il. Il est en effet possible de joindre un certain corps et la cybernétique, de greffer les résultats de cette dernière à la chair. Une telle liaison nécessite toutefois une mise en condition : l'oubli du rôle phénoménologique du corps et sa réduction à un objet fonctionnel. On appellera cette forme hybride corps-machine un *cyborg*.

Le terme *cyborg*, condensation de *cybernetic organism*, semble être proposé pour la première fois lors d'une conférence donnée en 1960 par Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline à propos des conditions de vie en orbite aérospatiale et commanditée par la NASA :

For the exogenously extended organizational complex functioning as an integrated homeostatic system unconsciously, we propose the term « Cyborg ». The Cyborg deliberately incorporates exogenous components extending the self-regulatory control function of the organism in order to adapt it to new environments (Clynes et Kline 1995 : 29-30<sup>10</sup>).

Au départ donc, il s'agissait d'adapter le corps à l'environnement hostile de l'espace : de le protéger des radiations, des températures glaciales, de ses propres émanations de CO<sub>2</sub>, des baisses de pression atmosphérique, de l'absence de gravité, des bouleversements psychiques causés par le contexte extrême dans lequel il est plongé, etc. Mais à relire cet article, il appert que la protection des voyageurs de l'espace n'est qu'un aspect de leur projet.

Les voyages dans l'espace nécessiteront d'améliorer le corps humain pour le rendre plus performant, plus efficace au cours de ces exotiques odyssées. Le projet spatial était un enjeu d'une telle importance, que les deux chercheurs projetaient non pas de recréer, à l'intérieur de la capsule, une petite Terre, mais plutôt un environnement cybernétique modifiant

---

10. Les deux auteurs se réfèrent au concept d'homéostasie qui a formé l'un des termes opératoires clés de la cybernétique. Pour un compte-rendu du rôle de l'homéostasie dans la cybernétique : (Hayles 1999 : 50-112).

les conditions de vie des astronautes. Dans le cas d'un voyage court, Clynes et Kline suggéraient de les droguer suffisamment pour qu'ils n'aient plus à sentir la fatigue et l'épuisement. À l'inverse, dans le cas d'un voyage plus long, il faudrait plonger les astronautes dans une hibernation hypothermique réduisant leur consommation de nourriture et d'oxygène et leur production de déchet. Autrement dit, il faudrait mettre l'homme en veille en attendant que l'on ait besoin de lui. Le *cyborg* que propose Clynes et Kline est un nouvel organisme hybride adapté aux conditions de vie hors de l'atmosphère terrestre.

Ce premier *cyborg* est certes l'ancêtre lointain de ceux qui déplacent aujourd'hui les foules au cinéma. La théorie de l'information n'y jouait qu'un rôle indirect avec l'usage de la théorie de l'homéostasie, avec la conception du corps comme un ensemble quasi transparent de fonctions à réguler, avec le désir de le rendre plus performant. Les ajouts sur le corps étaient principalement tirés d'une pharmacopée et ne bouleversaient que peu, malgré tout, la nature du corps et de l'homme. Néanmoins, cette idée de *cyborg* eut des continuateurs : ceux-ci tirèrent les conséquences de la cohabitation de l'homme et du code.

Un autre événement, plus révélateur de l'impact de la cybernétique sur les œuvres d'art posthumain, fut la publication en 1984 du *Cyborg manifesto*, partie conclusive de l'ouvrage *Simians, Cyborgs, and Women*, de Donna Haraway. (Haraway 1984) Haraway, primatologue de formation, a trouvé dans le *cyborg* considéré comme « rêve ironique » une façon de mettre en question les ancrages naturels et culturels du corps. Façon de montrer que la cybernétique offre maintenant une voie d'émancipation des contraintes normatives jouant sur le corps – et, dans le texte de Haraway, principalement le corps des femmes.

Pour Haraway, il est déjà trop tard : « We are cyborg » (Haraway 1984 : 150). Nous sommes déjà une fusion de chair et de métal, d'organique et de cybernétique (consommation de médicaments, *Pace Maker*, implants auditifs, etc.). La question n'est donc pas de s'ouvrir à la machine ou de s'y refuser, mais d'accepter ou de dénier notre nature hybride.

Les frontières entre l'homme et l'animal, entre la machine et l'homme vacillent : les animaux conversent entre eux, les singes nouent des réseaux sociaux et les machines palpitent de vie. La pureté conceptuelle de la « nature », celle de l'homme, de l'animal ou de la machine est irrémédiable-

ment corrompue. Toutes les espèces sont des formes codées et hybrides, des textes, et se transvident les unes dans les autres<sup>11</sup>.

Il faut célébrer cette confusion écrit Haraway, elle nous permettra d'échapper aux pouvoirs limitant l'homme. Elle note : « A slightly perverse shift of perspective might better enable us to contest for meanings, as well as for other forms of power and pleasure in technologically mediated societies » (Haraway 1984 : 154). Le *cyborg*, en tant que monstre, qu'avatar de la confusion même, échappe aux menaces d'une innocence conceptuelle. Les genres sexuels historiques, ceux que l'on appelait traditionnellement « biologiques » (l'homme et la femme), triment avec eux leurs logiques de domination consubstantielles à leur usage. La confusion cybernétique, dissolvant ce qui est homme et ce qui est femme, mélangeant les attributs, crée ainsi des formes subversives, libérées, cyniques. Certes, l'origine militaire, voire machiste<sup>12</sup>, du *cyborg* le marque profondément, mais malgré tout, sa nature semble lui permettre de se fuir, d'ironiser sa propre situation, d'être libre. Si nous ne sommes plus « un » - « l'avons-nous jamais été ? », semble demander Haraway –, si toute frontière appelle à s'effondrer, s'il n'est plus de formes prédéterminées, les oppositions traditionnelles perdent pied : le passif et l'actif, la nature et la culture, le soi et l'autre, se dé-polarisent et se désarticulent.

Le corps, bien évidemment, est le lieu par excellence de l'inscription du pouvoir et de l'identité : Haraway a lu Foucault. Mais fracturer ce corps, briser son unité, le reconstruire comme un vêtement d'Arlequin, permet d'adopter une position ironique quant à ses contraintes, en jouer et les déjouer. Façon de dominer la domination. « We have all been injured, profoundly. We require regeneration, not rebirth, and the possibilities for our reconstitution include the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender » (Haraway 1984 : 181). Le corps est le site du pouvoir ; métriser le corps est dissoudre ce pouvoir.

La description de Haraway est une (science-)fiction, elle l'avouait sans gêne. (Haraway 1984 : 149) Mais, on le sait, la fiction n'est pas l'autre du réel, ce qui en serait irrémédiablement exclu : plutôt, elle est ce qui loge en son cœur, ce désir qui le hante, aspirations ou craintes, aspirations et craintes mêlées. La force et l'originalité du texte d'Haraway tiennent à son mélange des niveaux politiques, biologiques et philosophiques. Elle souligne de la sorte la capacité de pénétration de la cybernétique et de la com-

11. À cet égard, voir aussi (Haraway 1995 : IX-XX).

12. Il n'est qu'à voir les modèles de *cyborg* dans la science-fiction, qui pendant longtemps se faisaient superarme de destruction, véritable *plombage* narcissique.

munication, leur profondeur d'imprégnation dans le champ de la pensée. Si tout est *cyborg* pour Haraway, c'est d'abord que tout est *cybernétique*.

En fait, la description de Haraway prolonge les logiques de la cybernétique dans le champ des sciences humaines en une application pratique littérale. Tout se passe comme si les arguments de Lafontaine sur la proximité de la pensée structuraliste et poststructuraliste avec la cybernétique y étaient déjà indiqués : Baudrillard, Foucault, Lacan, Deleuze sont appelés en renfort pour défendre sa conception du métissage et de l'hybridité, conceptualisée sous le terme « *cyborg* ». Son *cyborg* est d'abord une chimère de pensée, un espoir de confusion aux visées sociales dont on demeure à jamais incertain de la possible réification. Le *cyborg*, comme être métissé, n'est qu'une des facettes des nouvelles conceptions du monde qu'entraîne le nouveau paradigme informationnel, peut-être n'est-il même pas le plus fondamental.

Le manifeste de Haraway nous éclaire néanmoins sur l'un des aspects les plus fascinants du *cyborg*. Mi-chair, mi-machine, le *cyborg* est un hybride. Il faut être précis toutefois : non pas un mélange dont les deux parts seraient égales, voire ajoutées en même temps. Le *cyborg* n'est pas un liquide. La part cybernétique du *cyborg* est un ajout sur un donné : elle améliore le déjà là, le prolonge, elle ouvre de nouvelles perspectives<sup>13</sup>. Et surtout, Haraway ne cesse d'y insister, la cybernétique décontextualise le corps, le désincarne et brise certains des liens l'unissant à son contexte d'origine : historique, sexuel, normatif, etc. Plus la cybernétique s'imprègne sur le corps, plus elle lui retire sa part incarnée, sa part contextualisée ; l'ajout de cybernétique sur le corps l'ouvrirait à un processus de déterritorialisation. Par ce moyen, elle l'inscrirait progressivement dans le champ neutre de la communication ou celui de la rentabilité abstraite de la performance. Haraway rêve d'un parfait *No man's land* identitaire, une surface si métissée qu'elle ne ressemblerait à rien, sinon à un espace construit selon les règles de la cybernétique, mouvant, rapide, fluide. Comme si la fluidité, la communication et la cybernétique n'étaient pas déjà une idéologie...

---

13. Il existe une hésitation, voire une contradiction implicite chez Haraway. Elle prétend, à la fois, que nous sommes déjà *cyborgs* et que ce n'est qu'à devenir *cyborgs* que nous saurons échapper aux contraintes de pouvoir. Nous ne serions *cyborgs* que trop peu ; le *cyborg* tel qu'elle l'espère n'est pas encore arrivé. D'une part, Haraway banalise le *cyborg*, afin de prétendre son advenue inéluctable et, d'autre part, tente de convaincre des attraits d'une conversion à ce modèle théorique. Il faut néanmoins convenir que la nécessité de l'argumentation et de la présentation du modèle tient à ce qu'il est encore à venir et à intégrer. À intégrer à un corps – entendu comme on le veut – préexistant.

D'une manière générale, que ce soit le modèle fictif de Haraway ou celui de Clines et Kline ou encore n'importe lequel des *cyborgs* qui peuplent l'univers cinématographique, celui-ci est toujours un corps tiré vers la part « heureuse », épurée, simplifiée de l'opposition entre le *corps* et la *chair*<sup>14</sup>. Il pallie à la chair faible ; il l'améliore, l'organise, la quadrille. Ne garder du corps que quelques traits, le retirer de son contexte permet de le combiner par la suite à la technique, permet de s'extasier des possibilités de combinaison entre elles et permet de l'améliorer.

Si, comme l'écrivait Bataille : « Ce monde est donné à l'homme ainsi qu'une énigme à résoudre » (Bataille 1954 : 11), le *cyborg* suppose cette énigme résolue. Le corps du *cyborg* est amélioré par la technique, certes, mais il ne peut l'être de manière abstraite : les améliorations ont toutes une finalité claire. Changer le corps n'est pas un geste neutre, s'y prolonge les valeurs cybernétiques. Le cas de la réparation du corps par la cybernétique appelle à un souhait de rétablir l'unité du corps, son esthésie, brisée par contingence : une telle réparation, si elle permet de regarder avec espoir le *cyborg* de demain, ne correspond toutefois pas au projet qui l'anime. Ce n'est pas la simple rénovation du corps qui fait chanter les prosélytes du *cyborg*, mais ce sur quoi la cybernétique permet de fantasmer. Dans la science-fiction, le *cyborg* est toujours plus rapide et plus fort, même s'il a sacrifié une part de son humanité par sa transformation<sup>15</sup>. Il participe ainsi au décodage du monde à une accélération de la communication (du corps au *cyborg*, du *cyborg* au monde).

## 2.2 De la cybernétique à la posthumanité

Ce qui s'affirme ici semble avoir été prétendu ailleurs : de loin en loin les concepts de la cybernétique semblent constituer un répons aux descriptions des œuvres posthumaines. À nous éloigner de la posthumanité, à remonter en amont de celle-ci, nous n'avons fait que plonger dans le dédale de ses questions et de ses motivations. Nous sommes retombés au cœur du labyrinthe. Inutile de le cacher : le *cyborg* est parfaitement synonyme de

14. Voir 3.3 pour l'explication de cette distinction.

15. Notons une polarité qui se maintient dans le cinéma américain quant au *cyborg* et qui éclaire la réception – actuelle – de la transformation corporelle extrême dans la population en général. Les « bons » – pour utiliser une opposition manichéenne qui fait encore florès au grand écran –, ne deviennent *cyborgs* ou posthumains que par accident : Spiderman, Robocop, Dare Devil, Iron Man, pour ne nommer qu'eux, sont « améliorés » à la suite d'un accident. Les méchants, quant à eux, font le choix de leur transformation, celle-ci d'ailleurs perçue comme une cupidité, une soif malsaine de pouvoir. Peut-être qu'un jour pas si lointain, le héros sera celui qui aura su, par travail et ardeur, se construire cybernétiquement le corps le plus fort : pensons à une sorte de Rocky technologique.

l'être posthumain. Par le détour que nous avons effectué ici, ce tour de spirale qui nous a redonné une perspective historique, ou au moins épistémologique, sur la posthumanité, nous nous sommes replacés au centre du discours et de la pratique des artistes posthumains. Il importe maintenant de relier les fils entre cette description de la cybernétique et la production de nos artistes ou, plus exactement, de souligner à quel point nous n'avons fait, ici, que décrire la pierre d'assise de cette posthumanité.

Partons donc de la description du posthumain qu'offrait Katherine Hayles dans *How we became posthuman*, définition longue et dense que nous citons dans son entièreté tant elle souligne la parenté entre cybernétique et posthumanité :

What is the posthuman ? [...] First, the posthuman view privileges informational pattern over material instantiation, so that embodiment in a biological substrate is seen as an accident of history rather than an inevitability of life. Second, the posthuman view considers consciousness, regarded as the seat of human identity in the Western tradition long before Descartes thought he was a mind thinking, as an epiphenomenon, as an evolutionary upstart trying to claim that it is the whole show when in actuality it is only a minor sideshow. Third, the posthuman view thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or replacing the body with other prostheses becomes a continuation of a process that began before we were born. *Fourth, and most important by these and other means, the posthuman view configures human being so that it can be seamlessly articulated with intelligent machines. In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals* (Hayles 1999 : 2-3 ; je souligne).

Les quatre arguments fonctionnent en synergie. L'insistance sur le paradigme informationnel et la décontextualisation, la conscience comme un effet de surface plutôt que le fondement de l'homme, le corps comme prothèse et en cela à la fois remplaçable et améliorable et enfin l'absence de distinction entre le corps et l'ordinateur, entre le biologique et la cybernétique : nous n'avons fait, dans ce chapitre, que poser les conditions d'une telle lecture de l'homme et du corps. Pour Hayles, le *cyborg* serait la dernière étape avant le posthumain, la posthumanité se démarquant par l'élaboration d'une nouvelle conception de l'humain : la posthumanité, comme son nom l'indique, abandonne une définition humaniste de l'homme pour en faire une simple espèce dans l'écosystème plus large de la communication et de la cybernétique.

Prenons donc ce paradigme cybernétique comme angle d'attaque des œuvres posthumaines. Comme première approche des rapports entre cybernétique et art posthumain, nous procéderons à partir des concepts clefs discernés dans la présentation précédente : transparence, décontextualisation, information, code, entropie, etc. Ces mots-clefs nous placeront, dès l'abord et presque brutalement, dans la part vive de l'art posthumain. Qu'ils soient ici le moyen de lancer l'analyse, de poser quelques jalons sur notre parcours, voire de vérifier la validité du paradigme cybernétique pour la compréhension de l'art posthumain. Comme autant de balises, ils indiqueront des récurrences, des parentés entre ces œuvres, rendront signifiants certains choix sémiotiques effectués par les artistes<sup>16</sup>. Voyons comment la cybernétique articule les œuvres de l'intérieur et leur donne une large part de leur spécificité formelle.

### *Transparence*

La transparence est l'une des idées phares de la cybernétique. Elle devait d'abord répondre au mystère des chambres à gaz, puis assurer une égalité de tous, permettre une meilleure communication, effacer ces zones d'ombre où se jouent les malheurs et les drames de l'homme. Philippe Breton écrivait à ce sujet :

L'insistance mise sur une valeur qui fait la promotion de la transparence plutôt que d'un contenu nous oriente vers la voie de la compréhension du lien intime, profond, quasi structurel, qui s'établit entre la possibilité du meurtre en secret et l'obsession moderne, dont les médias ne sont qu'une conséquence, d'une transparence absolue. *Rien, plus rien, ne doit désormais se passer dans un coin obscur de l'humanité*. La planète communication est parcourue par ceux qui traquent l'ombre dans laquelle peut se commettre, potentiellement, les pires forfaits (Breton 1997 : 93-94 ; je souligne).

L'analyse de Breton est d'une profonde justesse. La crainte du secret et de l'ombre marque l'une des fascinations de la cybernétique. Elle est d'ailleurs insistante dans la démarche posthumaine de nombre d'artistes de notre corpus.

Transparence : le mot pourrait décrire l'essentiel de la production posthumaine d'Orlan. Il faut toutefois entendre cette transparence à plusieurs niveaux, rendant à ce concept sa versatilité cybernétique. Penchons-nous

---

16. Pour la présentation des artistes, voir les encadrés dans le fil du texte : Orlan et Stenslie, partie 3.1 ; Stelarc et Elsenaar, partie 3.2 ; Vita-More et Aziz et Cucher, partie 3.3.

d'abord sur son travail de mise en transparence de l'acte médical lui-même. Pour Orlan, la salle d'opération ne doit plus se faire officine, chambre secrète inconnue de tous y compris du patient, où travaillent en silence les laborantins de la chair. Orlan a d'abord voulu enregistrer le déroulement d'une opération, en faire non plus une information médicale, mais un document artistique. Au milieu des années quatre-vingt, Orlan doit être opérée d'urgence. Elle contacte un ami, tout juste avant l'opération, et lui demande de filmer le déroulement de sa chirurgie. Ce désir de conquérir le mystère entourant ces réparations du corps deviendra l'un des traits caractéristiques de ses performances-opérations. Toute la série *La Réincarnation de Sainte-Orlan* est imprégnée de cette volonté non seulement de changer le corps, mais de même de montrer le déroulement de la chirurgie: ses étapes, ses gestes, ses rites (ill. 1-4). Le mouvement se prolonge d'ailleurs dans *Omniprésence*. Non seulement l'œuvre est-elle enregistrée, mais qui plus est, elle est diffusée simultanément et en direct dans trois pays (ill. 4). La transparence rejoint là l'ubiquité; la communication de la performance se globalise.

Autre mise en transparence: celle de l'intérieur du corps. Orlan, sur nombre de photographies et sur les pellicules vidéo de ses performances, insiste sur l'ouverture du corps (ill. 5). La distinction entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'intime et le public, tout comme chez Stelarc, se voit interrogée. Ce qui est ici tenté? Le dépassement de cette opposition entre intérieur et extérieur; l'apprivoisement de ce qui nous est inconnu, de ce que l'on cache même à soi: l'épaisseur de notre propre chair.

Certes, montrer l'intérieur du corps correspond bien à ce que Kristeva nomme l'abject: « Une menace venue des interdits qui instaurent les frontières internes et externes dans lesquelles et par lesquelles se constituent l'être parlant » (Kristeva 1980: 85). L'abject est l'horreur contre laquelle le sujet pensant se constitue, la limite négative contre laquelle la pensée se fonde. Toutefois, si l'abject constitue une représentation limite, le point où celle-ci s'effondre et avec elle le sujet – « Dépourvu de monde, donc, je m'évanouis », disait-elle encore à propos de la vue de l'abject (Kristeva 1980: 11) –, il semble qu'à trop voir l'abject, qu'à le voir à répétition, *le pouvoir de l'horreur* disparaisse. Comme ce chirurgien qui, habitué à voir l'intérieur du corps, ne s'en émeut plus, l'œil s'habitue aussi. L'abject, à envahir ainsi l'écran, disparaît d'être trop vu. L'épaisseur du corps se fait désormais transparence, elle devient familière: un nouvel espace est conquis. La chair, de tabou, devient lieu d'images. La mise à plat du monde se poursuit.

La transparence n'est d'ailleurs pas seulement recherchée pour le spectateur, Orlan veille-t-elle aussi à se donner les moyens de suivre ses opérations, voire d'y participer. Si elle a choisi de subir, lors de ses performances-opérations, des anesthésies locales plutôt que générales, c'est précisément afin de demeurer participante à l'opération qu'elle subissait (ill. 2-3). « Désormais, notait-elle dans son *Manifeste de l'art charnel*, je peux voir mon corps ouvert sans en souffrir » (Orlan 1997 : 2). Pour Orlan, le patient n'a plus à être coupé de l'opération, de s'en voir, en quelque sorte, exclu. Les gestes les plus cruciaux, les plus déterminants correspondent toujours au moment de la perte de conscience : il importe désormais, et les nouveaux moyens techniques facilitent un tel passage, de voir ce que nous subissons. D'une « boîte noire » (Latour), l'opération chirurgicale s'ouvre à la vue et à l'art.

À l'instar d'Orlan, Stelarc s'est intéressé lui aussi à l'intérieur du corps. Or, plutôt que de représenter son ouverture, sa mise à plat par l'outil chirurgical, il a préféré miniaturiser un regard entrant dans le corps. Le corps se voit cartographié de l'intérieur, l'artiste transformant les tréfonds mêmes de son corps en un espace artistique. Une telle démarche, si elle n'est pas posthumaine à proprement parler, indique néanmoins la prolifération de ce désir de transparence. Elle sera d'ailleurs prolongée dans sa performance *Stomach Sculpture* qui ne prend véritablement sens qu'une fois le paradigme cybernétique mis en lumière (ill. 9). Il s'agissait de faire entrer le régime de l'information dans le corps. Rappelons-nous : l'artiste ingérait une capsule d'acier reliée à un ordinateur par un effilochement complexe de fils. L'intérieur du corps, lieu désormais artistique, permettait de poursuivre une progressive esthétisation du monde. L'espace artistique s'agrandissait, terminant de conquérir le corps. Stelarc écrivait d'ailleurs à propos de cette performance :

The intention has been to design a sculpture for a distended stomach. The idea was to insert an artwork into the body – to situate the sculpture in an internal space. The body becomes hollow, with no meaningful distinctions between public, private and physiological spaces. TECHNOLOGY INVADES AND FUNCTIONS WITHIN THE BODY NOT AS A PROSTHETIC REPLACEMENT, BUT AS AN AESTHETIC ADORNMENT (Stelarc 1995 : 94<sup>17</sup>).

---

17. Nous nous référerons constamment à ce texte. De fait, cet article, assez long, rassemble la quasi-totalité des autres publications de Stelarc se référant à sa philosophie (c.f. Stelarc 1984 ; Stelarc 1991 ; Stelarc 1995b).

La démarche n'était pas que visuelle, puisque l'artiste captait de même, à l'aide de la sculpture, les sons produits par son estomac et les retransmettait dans la salle d'exposition où se déroulait la performance. Non seulement un objet extérieur colonisait le corps, mais le corps lui-même, via ces bruits, envahissait également l'espace d'exposition. L'intérieur et l'extérieur se renvoyaient, se déniaient, la salle d'exposition se faisait l'environnement sonore de l'estomac de Stelarc, tandis que son estomac se voyait colonisé par une sculpture artistique.

Chez Aziz et Cucher, les *Interiors* interrogent une telle fascination (ill. 16), semblent prendre acte de la visualisation de l'intérieur du corps que proposent Stelarc et Orlan et en réfléchissent visuellement les conséquences. Les corridors et les dédales que ces œuvres mettent en scène ainsi que la perspective exploitée rappellent d'ailleurs les films de l'intérieur du corps de Stelarc où les images montrent quelque cheminement dans une grotte sombre, organique et infinie. Le renversement de la peau dans les *Interiors*, où l'intérieur est recouvert d'une peau vue de l'extérieur, semble rappeler la progressive normalisation de l'intérieur du corps. Comme si la colonisation de ces territoires avait pour effet de faire disparaître l'aspect abject de l'intérieur du corps et à n'en faire qu'une bande de Moebius où toute la surface est extérieure<sup>18</sup>. De même, les angles droits organisant ce dédale semblent marquer la civilisation de cette intériorité, son aménagement, sa maîtrise ; là où était la chair, l'informe, advient désormais la forme rassurante d'une conquête.

### ***Feed-back/rétroaction***

Le *feed-back* ou en français la « rétroaction » apparaît dans la nébuleuse cybernétique comme un concept fondamental ; il permet d'accorder une forme d'intelligence à la machine en fonction de la pertinence de sa réaction face à une stimulation. Céline Lafontaine définissait la *rétroaction* ainsi :

Conçue essentiellement comme un mode d'adaptation à l'environnement, la rétroaction se distingue du simple réflexe conditionné parce qu'elle reconnaît à l'individu la possibilité de modifier le rapport stimulus-réponse en fonction des données apprises et des buts poursuivis (Lafontaine 2003 : 46).

Plus qu'une simple *réaction*, la rétroaction constitue une *réponse*.

---

18. Le sourire d'Orlan, cohabitant avec l'énorme plaie ouverte sous son oreille, tend d'ailleurs à étendre la superficialité de ce sourire à la plaie ouverte elle-même.

Stelarc le soulignait lui-même, le principe gouvernant cette retransmission des sons produits par l'estomac au contact de la *Stomach Sculpture* est bien celui de la rétroaction. Influencé par le contact avec la capsule d'acier, l'estomac réagit, le son de sa réaction est capté puis amplifié, faisant du son diffusé dans la salle de la performance la « rétroaction » de l'estomac à l'intrusion de la technologie. Une *rétroaction* en quelque sorte renversée, puisque c'est le corps qui réagit ici à la technique, mais une rétroaction cependant, créant entre ces entités un *système*. Au fond, peu de distinctions sépareraient cette rétroaction de celle qu'avait mise au point Wiener durant la Seconde Guerre mondiale. Rappelons-nous l'exemple de son canon antiaérien qui formait un *système* avec l'avion : chaque mouvement de ce dernier avait une incidence sur le canon. La limite de cet écho est fixée dans *Stomach Sculpture* par l'impossibilité, de la part de la capsule, de changer son comportement à partir des réactions de l'estomac, comme la limite de la rétroaction du canon antiaérien était fixée par l'impossibilité d'interagir avec l'avion – ou pour l'avion d'interagir avec le canon – une fois celui-ci abîmé sur les récifs anglais.

L'artiste australien réalisera un système quasi fermé de rétroactions dans *Ping Body: Parasite*. Dans cette performance, l'artiste non seulement était mu par les images de corps présents sur Internet, mais de même, son propre corps animé par ces mouvements était lui-même transformé en image et projeté de nouveau sur Internet, modifiant dès lors son contenu. Il soulignait : « The resulting motion is mirrored in a VRML space at the performance site and also uploaded to a Web site as potential and recursive source images for body reactivation » (Stelarc 2002a). Le corps se fait là encore transparent. Il devient simple engrenage participant au mouvement, le prolongeant, mais lui-même mû par l'ensemble des relations jouant sur lui. La transparence est ici moins visuelle que véritablement *comportementale* : le corps de l'artiste n'étant rien de plus que l'ensemble des interactions jouant sur lui.

Dans le projet *Erotogod* de Stenslie, le principe de la rétroaction et l'élaboration d'un système entre un ordinateur et un sujet trouvent peut-être là un point d'aboutissement. L'environnement dans lequel prend place le sujet est organisé et mis en scène par un ordinateur. Expérience multisensorielle des mythes de la création, le participant en influence toutefois le déroulement par ses réactions et ses propres gestes. En touchant son costume *Interskin*, il envoie des informations à l'ordinateur qui les traite et incline les images et les sons transmis dans l'environnement de l'installation (ill. 7). Même le temps paraît ici contrôlable par la possibilité que

possède le participant de faire rejouer des parties de l'interaction afin de les revivre ou de les incliner dans une nouvelle direction. Les rétroactions sont sans fin. Ils créent un système fermé, isolant le sujet et lui présentant un environnement perpétuellement adapté à ses propres désirs. Il semble d'ailleurs que la fin naturelle de ce projet est l'indistinction entre l'apport du sujet au système et celui de l'ordinateur. Terminons par une définition du posthumain par Hayles qui sonne ici particulièrement juste :

The posthuman implies not only a coupling with intelligent machines but a coupling so intense and multifaceted that it is no longer possible to distinguish meaningfully between the biological organism and the informational circuits in which the organism is enmeshed (Hayles 1999 : 35).

*Erotogod* formule de manière multimédia une telle confusion des frontières.

### ***Décontextualisation***

Certains artistes posthumains espèrent que le corps saura se faire totalement décontextualisé et sera libéré de tout ancrage. Que le corps se fasse donc transparent non pas visuellement, mais aux désirs de l'homme. L'identité est la première des chaînes. Comme l'affirmait Breton :

Cet homme nouveau ne peut plus - à condition qu'il évolue dans une société de communication - être l'objet d'un quelconque racisme, puisque la race fait appel à la biologie et que la biologie n'a plus rien à faire avec ce nouvel homme-là (Breton 1997 : 98).

L'identité situe généalogiquement, localement et historiquement le sujet, marque une appartenance alors que la pensée et le désir pourraient traverser - voire renverser - aisément ces frontières. Est donc désiré un sujet libéré du fardeau d'une identité vécue comme une contingence.

De même, Orlan souhaite que le corps n'ait plus la densité du hasard, ni celle de la fatalité : que la peau soit transparente à ce qu'elle sent battre à l'intérieur ou plus exactement, reprenant le vocabulaire cybernétique, que la peau se fasse transcripteur de ce que l'artiste entend communiquer à l'extérieur. Que la subjectivité - nous verrons toutefois qu'un tel parcours en disloque la valeur même - se code sur la peau en un langage universel, que celui-ci en traduise toutes les nuances. Que la peau suive parfaitement ces changements, comme une surface réinscriptible où, contrairement au « bloc magique » cher à Freud, la trace du passé s'estompe totalement. Nous

avons le visage de notre race, de notre pays, de notre sexe; il nous exprime, mais nous situe tout autant. Pour Orlan, donc il nous limite. « Je ne désire pas une identité définie et définitive », affirmait-elle (Orlan 1997 : 42). Car le défini a quelque chose de définitif chez elle. Tout ancrage a quelque chose de restrictif, et de fatal. Ce qu'elle rejette est précisément toute limite matérielle à son désir d'être.

Ne s'agit-il pas précisément de ce que propose Stenslie dans *Cyber-SM* (ill. 6)? Le corps serait là extirpé de ce qui fonde sa spécificité identitaire, pour être présenté, en ligne, comme une pure recreation libérée de toutes les attaches. En définitive, tous les genres y sont possibles; l'ancrage à son propre corps s'évanouit. Le corps dans sa définition sexuée (homme ou femme) apparaît en un mélange que n'aurait pas renié Haraway. L'opposition traditionnelle s'éclipse: sur le réseau, être homme ou femme, être homme et femme à la fois est désormais un choix. Les signes migrent et s'échangent comme autant d'informations sur lesquelles les usagers projettent leurs propres désirs et leurs manques. L'union réelle des « référents-corps »? Elle était injuste.

La fluidité identitaire offre de n'être qu'un « signifiant flottant » – pour pasticher Lacan –, de se passer d'une représentation substantielle pour n'être jamais que de passage. Orlan souhaitait n'avoir qu'un « corps costume »: autrement dit, n'être qu'une forme souple, chacune de ses incarnations n'étant qu'en transit vers une autre.

Corps costume: une autre artiste de notre corpus semble mettre en valeur une telle décontextualisation du corps. Vita-More propose en effet un corps conçu comme un objet permettant d'être construit et acheté, mais ne résumant pourtant pas l'homme. Son *Primo 3M+* suppose en effet comme corollaire une conception du sujet comme être totalement désincarné, pouvant changer de corps comme on change de voiture. L'esprit n'ayant avec la chair qu'un rapport éphémère, voire contingent; il s'arrête dans un corps comme le propriétaire d'une voiture se sert de son véhicule quelques années puis, une fois le véhicule détérioré, en rachète un nouveau plus récent et plus performant. Le corps et l'esprit sont ainsi conçus comme deux matériaux de nature et de qualité complètement différentes: l'un immortel, l'autre contingent; l'un nécessaire, l'autre remplaçable.

## Codification

Le code génétique constitue la forme de décontextualisation par excellence. Il peut en effet être extirpé de n'importe quel contexte pour exister dans la forme abstraite du code. Le code génétique ne permet-il pas de « bouturer le corps » (Baudrillard) indéfiniment – ce que l'on a appelé le clonage ? La matérialité de l'homme, sa nature contextuelle peuvent être déniées par cette formalisation qui simplifie, mais prétend aussi conserver l'essentiel de l'homme<sup>19</sup>.

Une fois codé, ne serait-il pas possible de penser un transfert entre le code de la cybernétique et le code génétique, entre le biologique et le technologique ? D'un code à l'autre, pourquoi ne pas penser à un transfert ? Faire du *cyborg* non pas simplement l'ajout de parties robotiques stimulées par l'électrification nerveuse humaine, mais véritablement le moyen d'un remplacement des cellules et d'organes par leur équivalent cybernétique ? Stelarc en rêve :

It is time to recolonize the body with MICRO-MINIATURIED ROBOTS to augment our bacterial population, to assist our immunological system and to monitor the capillary and internal tracts of the body. [...] In nanotechnology, machines will inhabit cellular spaces and manipulate molecular structures. The trauma of repairing damaged bodies would be eliminated by a colony of nanobots delicately altering the body's architecture inside out (Stelarc 1995 : 95).

La *Stomach Sculpture* peut donc servir de lieu de démonstration : le corps se travaillerait de l'intérieur (ill. 9). Tout coloniser, tout contrôler, tout gérer, la résultante logique ne saurait faire faux bond : la mort de la mort. Il ne reste plus qu'à tirer les conclusions de telles possibilités de colonisation du corps par la cybernétique :

TECHNICALLY THERE WILL BE NO BIRTH. If the body can be redesigned in a modular fashion to facilitate the replacement of malfunctioning parts, then THERE WOULD BE NO REASON FOR DEATH – given the accessibility of replacements. [...] The body needs no longer be repaired but simply have its parts replaced. Extending life no longer means « existing » but rather of being « operational » (Stelarc 1995 : 94).

---

19. Baudrillard annonçait cette possibilité : « Si toute l'information se retrouve en chacune de ses parties, l'ensemble perd son sens » (Baudrillard 1981 : 149).

À l’instar du bateau d’Ulysse, le corps est immortel car toutes les pièces de sa carène se remplacent, voire ont déjà été remplacées. Vivre n’est plus exister, puisqu’exister suppose une mort possible. Vivre est être opérationnel, têtù à produire : chacune des pièces de notre mécanisme bien en ordre, efficace à l’accomplissement de sa tâche. Engrenage d’une mécanique parfaite et divine. Puisque la mort n’a plus de raison, la naissance n’en aura pas plus. Pourquoi naître si l’on ne peut mourir ? Pourquoi penser l’éternité en termes d’espèce, si l’individu peut être opérationnel à *perpétuité* ?

### *Entropie*

Rappelons-nous cet étrange sentiment d’abord d’impuissance, puis de combativité de la part de Wiener lorsqu’il abordait le problème de l’entropie, cette dégénérescence progressive de l’univers et de tout ce que l’homme avait pu y élaborer. Voué à la mort, l’univers est peut-être, mais il importe de lutter de toutes nos forces vives contre cette progression. L’homme ne construit-il pas des « îlots d’entropie localement décroissante » (Wiener 1954 : 41) ?

L’entropie s’oppose à l’information, cette communication organisée, véhiculant du sens. À étendre le champ d’application de l’entropie à la communication, puis au social, Wiener en vient à proposer une définition de la mort comme pure négativité ; elle renvoie à la panne, à la catastrophe, à l’accident. À tout ce qui freine la libre circulation sur le réseau. Elle est « l’improductif » par excellence, ce contre quoi il faut à tout prix se prémunir.

Vita-More dans sa valorisation de la cryogénéisation, abonde dans le même sens. N’est-ce pas précisément ce qu’affirme *Evolution* ?

Now

3

people

die.

How many people could have lived,

but did not.

How many people could have been cryonically suspended,

but were not.

La cryogénisation arrête la dégradation des cellules et retire le corps du monde, le « suspend », comme le dit Vita-More. En cela, elle n'est pas une négentropie – le renversement de l'entropie, une organisation –, mais purement et simplement une immobilisation éternelle entre le Paradis et l'Enfer, les limbes d'une vision du monde cybernétique, le moment et le moyen pour un corps et surtout pour l'esprit, prisonnier à l'intérieur de la chair, d'attendre le développement technologique qui permettra enfin de renverser l'entropie suprême. Elle affirmait en entrevue :

When speaking with people who are new to cryonics, I pose question : If your loved one is terminally ill and it is almost certain that the cure for his or her illness will be available in the ensuing months, would you want him or her to hold on to life? Unequivocally, the answer is « Yes! »

I can't think of anyone I have known who has not been devastated by the death of someone very close and wished for an extension of life. Over and over, I have heard : « If only he had lived another few weeks. » « If only she could have held on for another year » (Vita-More 2002).

Il faut tenir bon. L'argumentaire développé ici souligne que ce processus de suspension n'est rien d'autre que l'expression d'un désir de s'accrocher à la vie. Le choix n'est pas de décider, une fois mort, d'être enterré ou placé dans un cercueil de glace – ayant surtout pour effet posthume, pour l'instant, de faire exploser les cellules par la congélation : l'eau qu'elles contiennent prenant de l'expansion. Il s'agit plutôt de choisir entre se laisser mourir et se battre (« *to hold on to life* ») ; laisser l'entropie gagner ou se placer dans une condition où le corps pourrait être mis entre parenthèses. La mort ne se produit donc pas - plus? – par l'arrêt du cœur ou l'arrêt cérébral, mais plus tard, par la destruction *postmortem* des cellules. Le « *hold on to life* » correspond donc à un combat non pas physique puisque toute volonté, au moment de la cryogénisation, aura disparue, mais à un combat presque intellectuel entre accepter l'entropie comme principe ou la refuser.

### **Information**

La cybernétique n'est pas simple paradigme scientifique, elle est dès sa naissance nouvelle vision du monde gouvernée par une notion véritablement pivot : l'information. Philippe Breton cernait habilement l'espace qu'occupe l'information dans la sphère cybernétique :

Soit donc un monde où les êtres n'existent pas par eux-mêmes mais uniquement dans leurs rapports mutuels, quels sont les critères qui pourront rendre compte d'une différence entre eux? [...]

Le critère retenu est alors celui de la complexité du comportement d'échange d'information (Breton 1997: 27).

Stelarc, pour sa part, rendait à la fois parfaitement compte du renversement de la perspective, du décentrement de l'homme et de l'aspect capital de l'information lorsqu'il affirmait: «INFORMATION IS THE PROS-THESIS THAT PROPS UP THE OBSOLETE BODY» (Stelarc 1995: 91). Il multipliait même les formules: «The most significant planetary pressure is no longer the gravitational pull, but the information thrust» (91), ou encore «It [le corps] cannot cope with the quantity, complexity and quality of information it has accumulated» (91). Le corps est dépassé par l'information qui l'entoure. Celle-ci est la nouvelle valeur, la nouvelle donne du monde postmoderne.

À cet égard, le champion de l'information n'est pas l'homme, mais l'ordinateur. Il réussit partout mieux que ce pauvre corps: dans la gestion de l'information, dans la conservation des données, dans la capacité à faire des relations, dans sa capacité à calculer. Il découvre même de nouvelles solutions à des problèmes anciens, comme aux échecs ou dans la découverte de nouvelles décimales au nombre  $\pi$ <sup>20</sup>. Il fait éclater au grand jour l'imperfection du corps. Rappelons-nous la performance *On the Mechanism of Human...*, Elsenaar souhaitait mettre en scène un ordinateur intelligent, si intelligent qu'il se riait de l'artiste: le génie de Huguette Harry se penchant sur l'homme pour le penser, voire l'analyser, le disséquer et l'améliorer. Rappelons-nous le rôle passif occupé par Elsenaar: l'ordinateur (Huguette Harry) dirigeait ce pantin à coups de décharges électriques, riant d'un humour numérique des faibles capacités de l'homme, pauvre primate prisonnier de sa biologie. Il s'agissait dans cette performance de souligner l'incapacité de l'être humain à explorer toutes les possibilités communicatives de son propre corps. Quintessence de cette logique, la phrase d'un informaticien américain qui cloue le cercueil de l'humanisme: «Les sociétés humaines sont désormais trop complexes pour être dirigées par les hommes» (Forrester, cité dans Breton 1997: 108).

---

20. Pour consulter d'autres exemples simples sur les possibilités et les limites de l'ordinateur et plus largement de l'intelligence artificielle, voir le livre d'Hubert Dreyfus, *Intelligence artificielle, mythes et limites* (Dreyfus 1984).

De la même façon, dans *Ping Body: an Internet Actuated and Uploaded Performance*, le corps de Stelarc, recouvert d'électrodes branchées à un ordinateur, y était mû au rythme de la technologie (ill. 10). L'artiste insistait pour souligner la nature désormais parasitaire du corps par rapport au régime de l'information que représente Internet. Le corps de l'artiste se mouvait au gré des représentations repêchées par l'ordinateur ; forcé de s'y plier, Stelarc assistait en spectateur à la performance de son corps. La souveraineté du geste se perdait dans le hasard du Web. Le passage coule de source : le corps imparfait, la performativité désormais élue comme nouvelle valeur transcendante, à quoi bon laisser l'homme contrôler son corps ?

## Déni de la subjectivité

Sur le chemin de cette perte de contrôle, se trouve nécessairement la remise en question de ce qui forme la spécificité de l'humain : son intériorité et sa souveraineté. Ce n'est qu'au prix de cette déconstruction que l'advenue de l'ordinateur et du régime de l'information pourrait se faire sans heurts. Stenslie, dans le cadre de conférences portant sur *Cyber-SM*, propose une définition du moi qui anéantit tout orgueil humain et reprend dans les termes mêmes de la cybernétique la critique de la subjectivité.

L'artiste rêve de voir se répandre ses combinaisons de *Cyber-SM* et d'*Interskin* (ill. 6 et ill. 7) ; il y voit une nouvelle manière de penser les rapports sexuels. Pour Stenslie, la multiplication des désirs et des corps virtuels est la clef pour une véritable libération du désir et une sortie de l'ère sexuellement normée dans laquelle nous prenons place. À ceux qui ne verraient là qu'une nouvelle manière de donner une part de rêve à l'existence, comme un simple exutoire, Stenslie précise : non seulement la forme des corps virtuels est influencée par le participant, mais avec le temps, ce sont aussi les participants qui se verront transformés. Il affirmait dans sa conférence *Body Surf and Meat Sport* :

Identity becomes a phenomenon grounded upon reflection and projection. The real personality (RP) observes its VP [personnalité virtuelle] construction, identifying with it but simultaneously reacting to it as outside of himself. Responding to the experience inside of virtual environments the RP edits its VP and the personality loop is entered - even if the RP is aware of the VPs hallucinational constitution he reflects himself in it, allows himself to be influenced by it (Stenslie 1996b).

L'homme prend la mesure de cette personnalité virtuelle et des désirs qui le hantent, mais plus encore. Recombinant à l'infini ses identifications, l'image de l'homme se décompose, se diffracte. Puisque l'homme est, pour Stenslie, l'ensemble de ses relations, de ses contacts, puisqu'il n'a plus d'ancrages, cette fluidité se déverse dans la psyché de l'homme, évitant toute stabilité et tout centre, dissolvant le moi en un florilège de connexions évanescences.

For what is « ME » anyway? Except an infinite number of social relations and mental connections? Therefore, I propose the schizoid body as the future body of Cyberspace. Schizoid because it is moody, a liquid expression of multiple me's, ever-changing, at least compared to the cartesian model of reality (Stenslie 1994).

Nous retrouvons ici une valorisation de l'effondrement des ancrages identitaires, mais surtout le désir cybernétique de dénier la subjectivité humaine. Dans ces quelques mots tient l'essentiel du paradigme cybernétique : l'insistance sur le *rapport* comme constitutif de l'essentiel de ce que veut dire exister, de même que le rejet d'une lecture de la subjectivité comme *intériorité*. Pour la cybernétique, l'homme est : « Un être purement social, pilotant son destin rationnellement en fonction de contraintes externes plutôt que dirigé de l'intérieur par des valeurs » (Breton 1997 : 98<sup>21</sup>).

De même, dans la citation de Stenslie, la continuité dans le temps disparaît : le « moi » n'est rien de plus que l'ensemble des relations qui le composent, qu'une surface en miroir ne conservant rien de ce qu'elle reflète, n'étant que ce reflet même. Voilà bien pourquoi chez Stelarc la dissolution de la subjectivité rejoint la fluidité identitaire. Puisque la personnalité virtuelle se transvide dans la personnalité réelle ou, plus justement – à la lumière de la précédente affirmation –, puisque la personnalité réelle est construite à partir des relations de la personnalité virtuelle, c'est la schizophrénie qui menace. Stenslie s'en amuse : « When you play with your virtual identity, you are playing with what is called the multiple personality disorder. But, don't worry, in cyberspace we are all patients and doctors at the same time. Therapy never ends » (Stenslie 1994).

---

21. Hayles pensait de même : « If « human essence is freedom from the wills of others », the posthuman is 'post' not because it is necessarily unfree but because there is no a priori way to identify a self-will that can be clearly distinguished from another will » (Hayles 1999 : 4).

Stelarc n'en prétendait pas moins et proposait lui aussi de concevoir la logique du rapport comme fondement de l'existence. Il notait en entrevue :

What's important is not what is within you or me but rather what happens between us – in the medium of language we communicate with, in the social institutions we are functioning in, in the culture within which we've been conditioned, at this point in time in human history and so on, depending on your frame of reference (Stelarc 2005 : 216).

Encore une fois, ce n'est plus l'intériorité qui importe (« What's important is not what is within you or me »), mais plutôt le rapport entre les individus (« rather what happens between us »<sup>22</sup>). Le sujet est moins animé d'une volonté intérieure, comme une forme résistant aux changements, qu'il est le mouvement perpétuel des influences se brisant sur lui. Le sujet de l'humanisme, celui qui a le courage d'affirmer, de prendre et de tenir position, détonne par son conservatisme : après tout, il n'est jamais *dans le vent*, littéralement, puisqu'il refuse de *se laisser emporter*. Céline Lafontaine notait d'ailleurs : « [a]lors que l'humanisme repose sur la reconnaissance de l'autonomie inaliénable du sujet, le posthumanisme place l'humain sous la tutelle hétéronome de la complexité » (Lafontaine 200 : 219).

Commentant *Ping Body* et prolongeant théoriquement la démarche qui y était entreprise, Stelarc notait :

Given that a body is not in a hazardous location, there would be no reasons to remotely activate a person, or part of a person – rather than a robot. [...] Technology now allows you to be physically moved by another mind. [...] Part of your body would be moving, you've neither willed it to move, nor are you internally contracting your muscles to produce that movement (Stelarc 1995 : 94).

---

22. Breton notait la transformation de la perspective d'un être gouverné de l'intérieur à celle d'un être « dirigé de l'extérieur » :

Au XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la remise en question des valeurs qui caractérise la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'image centrale qui permettait de penser l'homme reposait sur la métaphore de l'intériorité. L'homme était un être, à la différence de tous les autres êtres de la création, qui était doté d'un « intérieur », lieu privé, dont la localisation était bien sûr indéfinie, mais dont le contenu déterminait la personnalité.

[...]

La nouvelle utopie fournit en effet une métaphore alternative à l'homme « dirigé de l'intérieur » : l'homme nouveau, l'homme moderne, est d'abord un « être communicant ». Son intérieur est tout entier à l'extérieur. Les messages qu'il reçoit ne lui viennent pas d'une intériorité mythique, mais plutôt de son « environnement ». Il n'agit pas, il réagit, et il ne réagit pas à une action, il « réagit à une réaction » (c'est ainsi que Gregory Bateson définit le lien social) (Breton 1997 : 54-55).

Que souligne ici Stelarc à la fois dans cette performance et dans cette citation ? Le souhait que l'autonomie du sujet soit dissolue, que l'homme pourrait perdre le contrôle de son corps afin de permettre une action technique dont il ne pourrait contrôler ni le déroulement ni la finalité<sup>23</sup>. Le sujet se ferait, ici, outil.

Les *Dystopia* ne nous confrontent-elles pas à la mise en image de cette perte de subjectivité (ill.15) ? Le visage lissé numériquement semble en effet prendre le moyen numérique – cybernétique, donc – pour proposer une vision de la dissolution de l'humanité des sujets représentés. David Le Breton écrivait dans son ouvrage sur l'anthropologie du visage :

La singularité du visage en appelle à celle de l'homme, c'est-à-dire à celle de l'individu, atome du social, indivis, conscient de lui-même, maître relatif de ses choix, se posant en « je » et non plus en « nous autres ». Pour que l'individu prenne socialement et culturellement sens, il faut un lieu pour le distinguer avec une force suffisante, un lieu de l'être suffisamment variable dans ses désinences pour signifier sans ambiguïté la différence d'un homme à l'autre (Le Breton 1995 : 53).

Les *Dystopia* condensent en un formidable raccourci visuel l'enjeu de cette perte de subjectivité et sa source. L'effacement des traits du visage marque la perte de l'unicité de l'être logeant, visuellement, en son faciès. La survivance de la pose, le cadrage insistant sur un contenu du visage pourtant disparu indique cette perte présente dans la représentation. « Le visage, écrit encore David Le Breton, est le lieu le plus humain de l'homme. Le lieu d'où naît le sentiment du sacré » (Le Breton 1992 : 14). Les *Dystopia* marquent le vol de cette humanité, rappelant que la proposition des ténors de la cybernétique est le déni de toute spécificité, de toute sacralité à l'homme.

### ***Ordinateur et création***

Après tous ces décentrement de l'humanité remplaçant l'homme par la communication comme fin en soi du monde, il n'y a qu'un pas à effectuer pour prétendre que l'ordinateur peut participer de la création artistique, voire en remonter à l'homme. Si le monde n'est que calcul, qu'abs-

---

23. Stelarc affirmait d'ailleurs en entrevue : « Nous sommes humains parce que nous sommes des individus. Mais imaginons un corps qui a une multiplicité d'agents, pas seulement un esprit conscient localement, mais un groupe d'esprits éloignés qui peuvent agir et fonctionner à travers ce corps » (Stelarc 1996).

traction, que combinaison, dès lors, l'ordinateur possède tout pour produire une œuvre d'art<sup>24</sup>.

La performance d'Elsenaar/Huge Harry, *On the role of machines and humans persons in the art of the future*, démontre le cheminement nécessaire et imminent menant à cette conclusion (ill. 12). Produite dans le cadre du festival *Man and Machine*, tenu à Rotterdam en 1992, cette performance/conférence est encore une fois lue par des voix de synthèse. Il faut demeurer attentif, dans le résumé que j'en fais ici, aux innombrables parallélismes avec les prémisses du paradigme cybernétique.

Dans un premier temps, on y apprend que l'humain ne saurait se distinguer de la machine; tous deux sont le fait de réactions chimiques et physiques. La distance les séparant n'est qu'une question de complexité; une complexité qui se paye d'ailleurs d'une prodigieuse confusion comportementale: les désirs de l'homme apparaissent souvent comme contradictoires, ses émotions le rendant aveugle au monde qui l'environne.

Human person shows an erratic, confused kind of behavior, which is determined in an extremely complex way by a multitude of conflicting internal tendencies, and by distracting influences from their environment and, especially, from other humans.

Une des spécificités – voire une des spécialités – du discours cybernétique est ici éclairée: la remise en question de l'intériorité qui ne saurait constituer une ligne directrice dans le comportement humain. Huge Harry se fait une formidable prosopopée du discours cybernétique; comme si cette dernière prenait la parole et critiquait directement la nature humaine. Harry insiste sur le fonctionnement erratique de l'esprit humain: sa mémoire est capricieuse, ses capacités de computation incertaines et inégales. Il ne peut s'empêcher de noter que l'ordinateur constitue un être beaucoup mieux organisé que l'esprit humain.

Huge Harry en vient, au milieu de son discours, au thème de la conférence, l'art, qu'il définit d'entrée de jeu. Quelle est cette définition? Ce qu'elle ne peut qu'être aux yeux de la cybernétique: une *communication*

---

24. Lafontaine esquissait d'ailleurs une telle progression «logique»:

Tandis que la méthode comportementale de Watson niait toute distinction de nature entre l'humain et l'animal, celle promulguée par Wiener et ses collègues ira jusqu'à rejeter la frontière séparant le vivant du non-vivant. L'extension de la notion de comportement permet en fait d'inclure les machines dans la catégorie universelle «d'être comportemental» (Lafontaine 2003: 32).

entre êtres humains<sup>25</sup>. Une communication paradoxale, toutefois, puisque semblant transmettre la confusion même régnant dans l'esprit humain :

Humans have traditionally associated the notion of art with the idea of communication between one human person and another human person – though it's not clear at all what art is supposed to communicate. It almost seems as if humans try to use art to share their most confused mental states with each other.

Huge Harry se lève contre une telle conception de l'art. Pour lui, cette fascination pour la confusion spirituelle humaine doit cesser : il faut désormais retourner au sublime kantien, et donc à une réflexion esthétique désintéressée. Or, on l'aura compris, l'homme prisonnier de ses instincts se montre bien incapable d'un tel désintéressement. Aussi Harry affirme-t-il :

When we contemplate the artistic work of human persons, [the disinterested esthetic reflection] is always problematic. Because human artists are not disinterested. They want money. They want fame. They want women [sic]. And they can't hide this. [...] But this is all boring information, about the meaningless desires of human persons. This not the right kind of input information for a rewarding process of esthetic reflexion.

On trouve là le typique discours antihumaniste de la posthumanité : l'homme demeure une bête vile et simplette. Ses valeurs demeurent entachées de sa nature charnelle, valeurs au demeurant inutiles puisque contre-productives. *L'épaisseur* animale de l'homme dessert les idéaux cybernétiques, seuls à même de le faire progresser. L'ordinateur doit donc s'extirper de sa condition servile pour se faire, enfin et vraiment, créateur. Mais avant, il est une étape encore où l'homme aura à jouer un rôle, comme un dernier tour de piste sur la scène artistique.

Humans should try to articulate the elements and operations constituting the algebra that underlies human perception. In doing this, they may rely on art-historical investigations, on psychological experiments, and on their own intuitive insights ; but they should ignore their expressive and communicative desires. Once this algebra is articulated, the space of all possible art works is

---

25. Se retrouve là la définition de l'ordinateur, telle que la concevaient Minsky et Turing :

Lorsque Minsky et Turing affirment que l'homme peut être considéré comme une machine de Turing, ils veulent dire par là, nécessairement, qu'un ordinateur peut reproduire le comportement humain, et ce, non pas en résolvant des équations représentant des processus physiques, mais bien en *traitant des données représentant des faits concernant le monde extérieur, à l'aide d'opérations logiques* [...] (Dreyfus 1983 : 244-245).

explicitly defined, and the ultimate art machine can be devised : the algorithm that draws random samples from this space.

Coder, donc, l'émotion et la subjectivité marquera la dernière étape avant l'avènement d'un art purement artificiel<sup>26</sup>. L'ordinateur, ces données en main, saura indiquer toutes les formes possibles d'art, toutes les émotions à exprimer; il saura même les exprimer lui-même. On sent à travers ce projet le désir de conquérir l'art et même d'en épuiser les possibilités. L'homme se faisant transparent, ses émotions codées et sa subjectivité ratissée, l'art lui-même perd toute épaisseur. Il peut devenir fonctionnel et cybernétique. Il gagne de la sorte un mandat : celui de résoudre les angoisses du sens du sujet actuel. Pour Huguette Harry, les « manques-à-être » qui animent la société occidentale et la difficulté à les surmonter montrent bien qu'il est temps de remettre entre les mains de la machine les notions apaisantes et restauratrices de beauté et de sublime.

Voilà pourquoi Huguette Harry peut déjà considérer ses conférences/performances comme des œuvres d'art. Ne participent-elles pas à l'émergence d'un art enfin sublime? N'ont-elles pas abandonné le cadre restrictif des désirs humains? Ne démontrent-elles pas, dans leur réalisation même, les possibilités créatrices des ordinateurs, création ici au second degré car visant à repenser l'acte créatif lui-même?

Décidément, la cybernétique et le discours posthumain place l'ordinateur comme futur grand créateur, attaquant l'orgueil humain dans l'un de ses derniers retranchements. Aux trois grands heurts à l'orgueil humain, le décentrement de la Terre du centre de l'univers (l'héliocentrisme de Copernic et de Galilée), continuité évolutive entre le singe et l'homme (théorie de l'évolution des espèces de Darwin), et l'épaisseur de l'homme à sa propre historicité et subjectivité (la psychanalyse de Freud), il semble qu'il faille désormais ajouter que l'homme n'est plus le seul être à produire de l'art.

## *Retour*

Certes, ce tour d'horizon révèle la pertinence du paradigme cybernétique pour penser l'art posthumain. Certes, nous avons pu expliquer certains choix effectués par les artistes posthumains dans l'élaboration formelle de

---

26. Edmond Couchot notait d'ailleurs à propos de l'art numérique : « Les conditions de la création ne sont plus induites essentiellement par la relation de l'artiste, et de son imaginaire, au réel mais par sa relation à la simulation numérique du réel, c'est-à-dire au virtuel dont les processus computationnels s'interposent invisiblement, s'interfacent, entre l'artiste et le réel » (Couchot 1998 : 223).

leur production, dans la récurrence de certains thèmes, voire dans le principe même de certaines performances. Et pourtant, chacun des mots-clefs achoppe à rendre la spécificité des productions posthumaines. Tout se passe comme si ces mots, comme autant de coups de sonde, permettaient de noter la primauté du cybernétique dans l'élaboration des œuvres ; comme si ces coups de sonde discernaient une forme de pureté du paradigme cybernétique survivant dans ces œuvres d'art, mais de la sorte faisaient aussi disparaître une large part de leur spécificité et de leur diversité. Comme si le paradigme cybernétique se révélait aussi fondateur – comment dénier le rôle joué par celui-ci dans leur élaboration ? – qu'insuffisant à la compréhension de ces œuvres. Comme si, même à plaquer la totalité de la cybernétique sur l'art posthumain, elle se révélerait toujours incapable de cerner *l'enjeu* de cet art.

Sortir de cette aporie exige un renversement de perspective et un retour au geste créatif même à l'origine de l'art posthumain. L'art posthumain n'est pas la mise en forme visuelle d'une application du paradigme cybernétique sur le corps : il n'est pas *que* cela, il n'est pas *d'abord* cela. La post-humanité est un désir, celui d'une humanité meilleure, d'un sujet ayant résolu l'angoisse du sens et trouvé une modalité apaisée de « vivre-ensemble ». En cela, la cybernétique n'existe donc qu'en usage dans l'art posthumain ; paradigme, elle organise le désir transitant par la transformation du corps, mais se voit tout aussi bien transformée par la spécificité de ces désirs, régie par leurs formes.

Autrement dit, la simple application des caractéristiques de la cybernétique dans l'analyse de l'art posthumain est réductrice. Elle serre l'objet de trop près. La cybernétique rend compte de ce que contient la post-humanité, mais ne peut éclairer le sens même de son utilisation par les artistes. Elle ne peut prendre le pas de recul lui permettant de saisir ce qui a rendu son recours nécessaire, la question qu'elle vient solutionner. C'est cette question qui rend pertinent le recours à celle-ci et, tout aussi fondamentalement, qui permet d'en appréhender les transformations et appropriations. Il est une histoire, une nécessité du recours à la cybernétique dans l'art posthumain ; une nécessité débutant bien loin du concept d'information, de celui de transparence ou d'entropie ; une nécessité qui appelle le recours à ce paradigme, mais qui influe aussi sur lui.

L'enjeu relève ici tout autant de la sociologie que de l'histoire de l'art : de l'histoire de l'art, en ce que le cœur de ces réappropriations est aussi le fondement du processus sémiotique que ces œuvres mettent en scène.

Mais, sociologiquement aussi : comprendre les désirs au cœur de l'usage de la cybernétique et de son imposition sur le corps rend vivante la façon dont elle peut se tailler une place dans le social et dans l'*épistémè*.

Il nous faut donc approfondir la lecture effectuée jusqu'à présent. Gardant en mémoire les conclusions auxquelles nous sommes arrivés maintenant, nous nous attarderons au désir à l'œuvre dans l'art post-humain : celui de transformer le corps. C'est à partir de cette perspective que la cybernétique sera analytique de la diversité posthumaine.



1. Orlan, *Images-nouvelles images: Opération no 4*, 8 décembre 1991, photo de performance.



2. Orlan, *Images-nouvelles images: Opération no 4*, 8 décembre 1991, photo de performance.

3



3. Orlan, *Images-nouvelles images: Opération no 4*, 8 décembre 1991, photo de performance.

4



4. Orlan, *Images-nouvelles images: Omniprésence*, 21 novembre 1993, photo de performance.

5



5. Orlan, *Self-Hybridation Précolombienne*, Cibachrome, 125 x 156 cm, 2000.

6



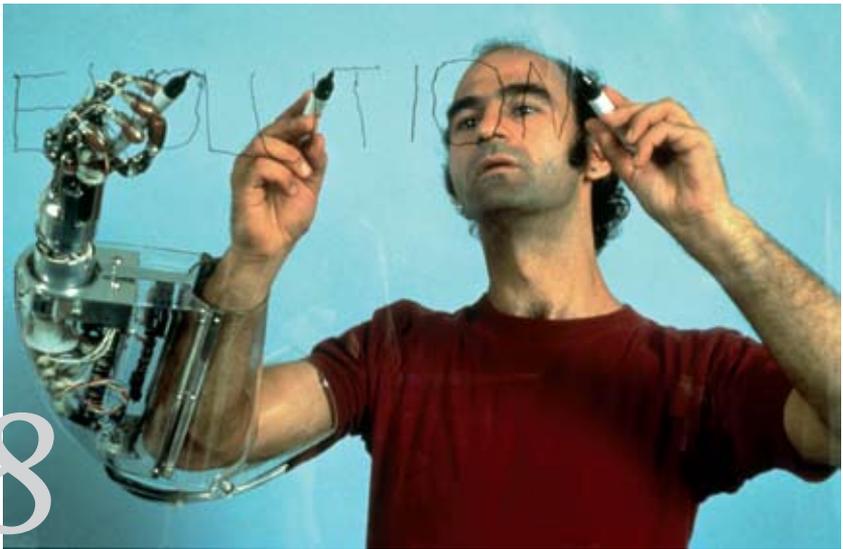
6. Stahl Stenslie, *Cyber-SM*, 1992, image de presse.

7



7. Stahl Stenslie, *Interskin*, 1994, image de presse.

8

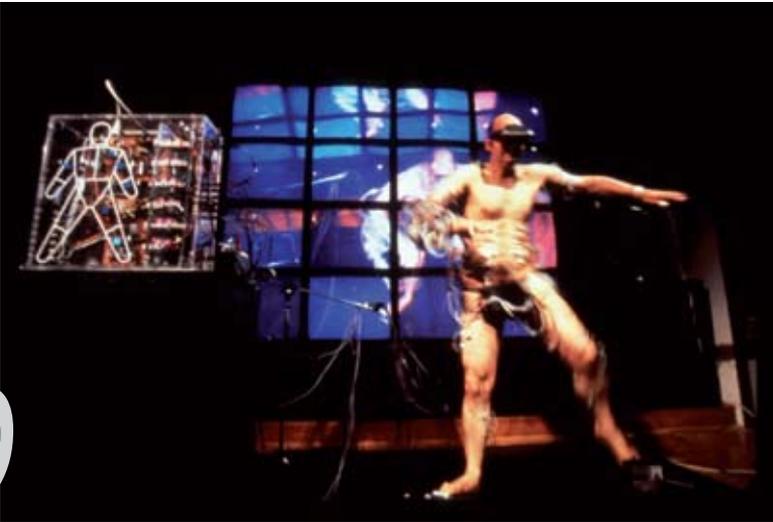


8. Stelarc, *The Third Hand*, 1981, photo de performance.

9

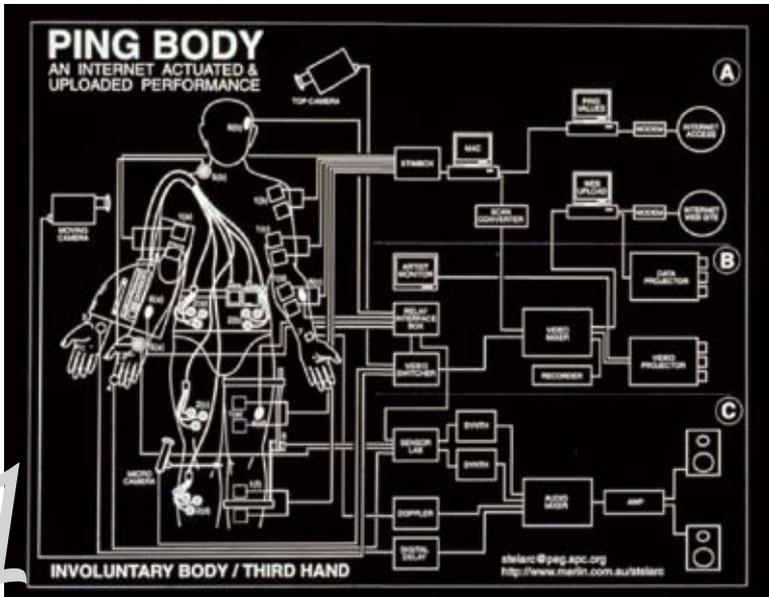


9. Stelarc, *Stomach Sculpture*, 24 octobre 1993, photo de performance.



10. Stelarc, *Ping Body: an Internet Actuated and Uploaded Performance*, 17 septembre 1996, photo de performance.

11



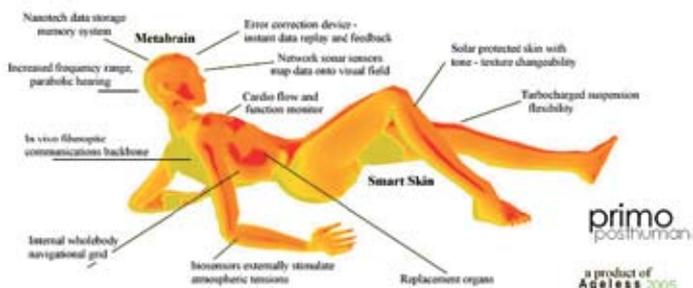
11. Stelarc, *Ping Body: an Internet Actuated and Uploaded Performance*, 17 septembre 1996, photo de performance.

12



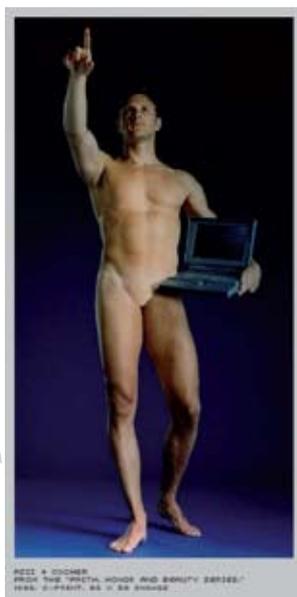
12. Arthur Elsenaar, *On the Mechanism of Human Facial Expression as a Medium for Interactive Art*, 9 septembre 1997, photo de performance.

13



13. Natasha Vita-More, *Primo 3M+* (détail), œuvre web : [www.natasha.cc](http://www.natasha.cc), 2001.

14



14. Aziz et Cucher, Série *Faith, Honor and Beauty*, Cibachrome, 215 x 105 cm, 1992.

15



15. Aziz et Cucher, Série *Dystopia*: *Rick*, Cibachrome, 127 x 102 cm, 1994.

16



16. Aziz et Cucher, Série *Interiors*: *no. 5*, Cibachrome, 173 x 123 cm, 2000.

### Partie 3

## DISSOLUTIONS ET TRANSFORMATIONS

---

Ce monde est donné à l'homme ainsi qu'une énigme à résoudre.

Georges Bataille, *L'expérience intérieure*.

Repartons. Et posons cette question : à quelles fins les artistes post-humains transforment-ils le corps ? Autrement dit, pourquoi veut-on le transformer ? Question simple d'apparence, mais combien abyssale. Dans ce « pourquoi » s'enchevêtrent à la fois la finalité de ce geste, « à quelles fins ? », et la question de son origine, sa source : « comment en vient-on à désirer améliorer le corps ? ». Il y a là, condensé en quelques mots simples, presque rayés par l'usage, le cœur du problème de la posthumanité tel que le posent nos artistes. Soyons donc méticuleux et avançons masqués.

Ce désir posthumain d'améliorer le corps nécessite d'y apposer une technologie, formelle ou réelle, qui l'augmente. C'est prendre une technique, telle qu'elle existe, ou telle qu'on peut la concevoir, et l'enclencher au corps. Bricoler de la sorte un nouvel être et le penser supérieur. Or, il serait impossible de considérer ce progrès sans son envers négatif : la critique du corps. Si le corps doit être amélioré, si les artistes multiplient les représentations d'un corps performant, rapide et fluide, c'est qu'il apparaît *naturellement* malhabile, lent, opaque, et qu'une telle situation est désormais intolérable. Il s'agit là des deux faces d'une même médaille lancée tournoyante au spectateur ; certains artistes faisant de leurs œuvres un moment tant de critiques que d'affirmations posthumaines (Orlan, Elsenaar, Marcel. it et, bien sûr, Aziz et Cucher). Le cas de Stelarc représente peut-être le mieux cette complémentarité des approches : l'artiste australien a de tout temps insisté sur l'émergence simultanée de ses pratiques critiques (*Body Suspensions*) et prophétiques (*Third Arm*, entre autres) (Stelarc 2002).

Cette partie se veut donc une *cartographie* de l'amélioration du corps chez les artistes de la mouvance posthumaine formant cette étude. À saisir cette carte, à l'empoigner dans sa matérialité, à saisir les représentations qui la trament, c'est l'interrelation entre ces deux faces que nous souhaitons éclaircir.

L'enjeu d'une telle démarche est la mise en évidence du *sens* de cette réappropriation de la cybernétique. L'espace qu'elle vient occuper, chez les artistes, dans leur rapport au corps et au monde. Autrement dit : il sera question ici de désirs, de manques, d'espoirs.

### *Découpe de la posthumanité*

Dans la partie précédente sur la cybernétique, nous notions que la nécessité d'une action se fonde souvent sur son apparente naturalité. Une action apparaît évidente d'un geste qu'elle rend enfin possible, ajoutais-je. Plus concrètement, les technosciences viennent occuper l'espace qu'un discours, en creux, leur a précédemment aménagé. Une fois le paysage cybernétique survolé, il faut convenir que la discipline communicationnelle a rendu possible la posthumanité par une conception du monde où le point de référence a glissé de l'homme à une capacité de communiquer sans fin, à une transparence et à une efficacité toujours accrues.

Ainsi, la technique n'est pas *révélatrice* de l'imperfection du corps, mais tend à s'en faire, de plus en plus, la *matrice*. Elle ne propose d'une main d'améliorer voire d'abandonner le corps, que parce que de l'autre, déjà, elle a su modeler une conception du corps à la possibilité de cette amélioration. Le corps n'est pas imparfait en soi ; le sentiment de son imperfection est déjà tributaire d'une vision du monde dans laquelle il est d'abord réifié, puis décrié. Certes, une telle remise en question du corps fut amorcée avant la cybernétique, au cœur de la modernité par le dualisme cartésien et même bien avant celui-ci dans la haine gnostique de la chair (c.f. Le Breton 1999 : 7-9). En un sens, la cybernétique ne fait que prolonger ce mouvement général. Il est toutefois une spécificité posthumaine : la critique peut désormais se faire affirmation. Jamais les moyens techniques n'ont pu à ce point donner libre cours à l'espoir d'une sublimation du corps ; jamais les recherches scientifiques n'ont semblé aussi près de résoudre le problème du corps.

Pourtant, à ne demeurer qu'à ce niveau d'analyse, il serait aisé de conclure que les désirs et les manques présents dans l'art posthumain ne sont que l'expression d'un régime cybernétique à l'œuvre. Que les manques et les aspirations seraient le fruit d'une formidable circularité, toute contenue dans un même paradigme. Il n'y aurait de posthumanité que parce que la cybernétique, véritable « précurseur sombre » (Deleuze), aurait silencieusement aménagé le terrain de son advenue. À partir d'une telle conclusion, il est facile de prétendre que sans cybernétique, tout serait pour le mieux dans le meilleur des mondes. À raisonner par l'absurde : que sans cybernétique, il n'y aurait aucun manque, voire aucun désir. Évidemment, la chose n'est pas si simple. Voilà bien pourquoi la posthumanité est si fascinante.

Voilà bien pourquoi, aussi, cette cartographie se doit de discerner les *lieux* du recours à la cybernétique et les *migrations* de forme et de sens qu'elle institue à l'être au monde. Sur cette carte des transformations du corps et pour cheminer dans cette compréhension des enjeux posthumains, il nous faudra donc fixer des balises, ordonner des événements, organiser, sous quelque outil analytique – dût-il être imparfait – la lecture de ces œuvres. En d'autres mots : les *approcher*. Qu'il s'agisse ici d'un choix heuristique, manière de se plonger dans cette matière dense, quelques repères en main<sup>1</sup>. Or, une démarche heuristique est moins féconde comme parfaite correspondance aux finalités d'une recherche que dans sa capacité à heurter quelque peu son objet, dévoilant ainsi sa structure particulière. Un pays dont les frontières se superposeraient parfaitement à la grille qui tente de le saisir serait invisible...

Posons donc une trichotomie, une triple division de notre rapport au monde et à nous-mêmes, qui permettra de lever les enjeux existentiels entourant la posthumanité. Division que nous avons empruntée librement, presque sans malice, à Heidegger dans *Sein und Zeit* (*Être et temps*<sup>2</sup>) et qui, réaménagée, nous permet de ranger en grandes classes les productions artistiques posthumaines étudiées. La cybernétique, comme paradigme, vient répondre à des manques ayant cours dans la culture actuelle ; il en est précisément de même dans l'art posthumain. À discerner ces manques, à discerner l'imperfection du rapport au monde dans lequel vient prendre la cybernétique, c'est la forme même de la posthumanité qui sera éclairée. On

1. Il n'est peut-être, au final, aucune autre manière d'amorcer une recherche (Derrida 1972b : 9-54, et *passim*).

2. Nous suivons ici une première dichotomie que proposait Jean Wahl dans son introduction à Heidegger (Wahl 1998 : 46).

le comprendra donc, rendre compte de la spécificité de ces œuvres d'art n'est possible, au final, qu'à partir d'un regard culturel et social. C'est cette culture et ce social qui ont formé le cadre de la posthumanité. Il n'est de *post*-humanité qu'à partir d'une vision de l'humanité dont on souhaiterait s'éloigner.

Notons d'abord une double modalité de rapport au monde : le rapport aux choses (les objets avec lesquels nous entretenons un commerce quotidien) et le rapport aux autres (avec qui nous coexistons). Ajoutons à cette double modalité le rapport le plus fondamental à nous-mêmes, fondé sur l'interrogation de notre propre finalité : la mort. Celui-ci s'envisage à l'aune de ce que Heidegger nomme *Sein zum Ende* (« être vers la fin ») (Heidegger 1953 : 255 et *passim* ; Derrida 1996<sup>3</sup>).

Se trouvent là trois catégories larges – peut-on en imaginer de plus larges? –, trois modalités à apposer sur les œuvres posthumaines afin de cerner leurs enjeux. Trois modalités et trois théâtres où, par un moment étrange et troublant, se jouent la douleur de l'homme et l'espoir technologique de s'en extirper. Peut-être pourra-t-il aussi s'y vérifier quelques « dé-territorialisations » (Deleuze et Guattari) hors de ces catégories, ouvrant à des enjeux traversant cette division, voire la redéfinissant.

On le sait, la tripartition de Heidegger constitue un modèle idéal du rapport au monde de l'homme. Chaque partie visera donc à présenter quelque chose comme un *degré zéro* des modalités d'être au monde explorées. C'est sur ce fond que se jouera la posthumanité des œuvres ; dans chaque cas, celle-ci veillera à proposer une relecture de ce rapport au monde, voire son abandon. Le contraste sera donc frappant : il est voulu comme tel. La présentation de Heidegger offre l'avantage d'éclairer parfois brutalement la spécificité posthumaine.

La trichotomie heideggérienne est donc la porte d'entrée à la spécificité de ces œuvres, elle ne l'est toutefois que dans la mesure où elle permet de discerner les enjeux spécifiques, souvent personnels, nés de chacune de ces modalités et rendant nécessaire le recours à la cybernétique. Nous pourrions le constater, entre autres, par le recours au discours des artistes : la

---

3. Nous suivons la traduction de François Vezin, aux éditions Gallimard (Heidegger 1986), quant à l'édition allemande, les numéros de pages sont celles de l'édition de référence de 1953 publiée chez Niemeyer Verlag Tübingen.

posthumanité n'est l'espoir d'un homme futur qu'à travers une remise en cause du présent voire dans l'abandon du passé.

La trichotomie heideggérienne révèle un certain nombre de besoins intemporels et en cela, peut-être, anthropologiques : entrer en contact avec l'autre, donner sens à sa vie, donner sens à sa mort. Elles sont les énigmes à résoudre dont parlait Bataille dans la note en exergue. Jamais ces énigmes ne sont définitivement résolues, jamais – tant que nous serons hommes<sup>4</sup> – elles ne le seront. Chaque époque a trouvé une transcendance pour donner une réponse – réponse toujours partielle, toujours temporaire – à ces questions. La chose sera explicitée dans les pages qui suivent, la posthumanité est aussi une transcendance : elle se fait, elle aussi, réponse à ces questions. Si nous vivons certes dans une société aux repères vacillants, la fascination pour la posthumanité tient précisément à ce qu'elle permettrait, de manière originale et dans la foulée de la foi moderniste, de croire à une transcendance tirée de la notion de progrès. De même que l'art du Moyen Âge est traversé par les questions théologiques qui animaient la culture de l'époque, l'art posthumain est traversé par les questions que soulèvent les propositions posthumaines de dépassement de l'homme.

La posthumanité fait du corps un levier pour résoudre ces besoins intemporels. Elle fait du corps le chantier sur lequel pourrait s'élever le futur de l'homme : le futur homme. L'art posthumain, plutôt que de se faire simple prosélyte de la posthumanité, figure aussi les doutes de l'artiste, ses hésitations face à la réponse que suggère la posthumanité quant aux sacrifices nécessaires à cette foi. Nous avons voulu penser cette réponse posthumaine à l'angoisse du sens à la fois dans sa *spécificité*, dans son *originalité* et dans sa *relativité*. C'est cette réponse qui bat au cœur du recours à la cybernétique. Il y est question de foi tout autant que de confiance ; de peur tout autant que d'espoir. Ces espoirs et ces craintes traversent les représentations posthumaines, les organisent. Elles en sont le cœur même.

### 3.1 De l'identité à la reconnaissance

Le rapport à l'autre est le sel de notre existence, la source de notre bonheur d'être. Il rend possible l'expression de la jouissance du monde. Le langage et les valeurs, véritables conditions de possibilité de la pensée, ne se forment que dans cette relation aux hommes. Nous naissons ainsi baignés

---

4. Sur cette nuance, voir la partie 3.4.

d'un univers symbolique offert par la présence du social ; cette présence nous détermine, mais tout à la fois nous enfante comme humains<sup>5</sup>.

On le sait, sans un autre pour entretenir le « moi », c'est tout l'équilibre psychique qui menace de s'effondrer. L'exemple de Robinson Crusoé le montre bien ; à défaut de reconstruire ce semblant de rapport à l'autre – dût-il être absent, dût-il être d'une autre culture –, la folie rôde. Ce contact, le roman de William Defoe et peut-être surtout celui de Michel Tournier le soulignent, ne saurait s'entendre comme la simple présence physique d'un autre être humain : il se diffracte plutôt en milliers d'éléments formant le sol même de la conscience de soi. Seul, le naufragé demeure avec ses habitudes ; les rites lui permettent – à défaut d'hommes – de cohabiter avec des ombres. Et pourtant, même un tel cadre symbolique minimaliste se nourrit du rapport à l'autre ; l'homme trop longtemps seul voit les ombres devenir de plus en plus évanescentes, puis oublie même qu'il n'y en eût jamais. Ainsi, et ces méthodes de survie symbolique nous le soulignent, l'autre demeure le garant de l'existence en ce qu'elle a d'humaine.

L'autre donne sens à la parole, à l'écriture, à l'expression. Il est celui qui peut écouter notre récit, s'en faire juge, et nous ancrer dans notre identité. C'est dans son écoute même, dans son écho parfois silencieux – songeons à la psychanalyse –, que le sujet peut prendre conscience, ne serait-ce qu'un peu, de ce qu'il est.

Dans ce contact, le corps joue aussi un rôle primordial. C'est dans le regard de l'autre que j'acquière un visage. Étymologiquement, le visage dérive de *visu* ; le visage est « ce qui est vu ». Toutefois, il est paradoxalement ce qui est vu de tous sauf de son possesseur ; il est ce qui est aperçu d'abord et avant tout par l'autre. C'est l'autre qui me donne un visage, accordant sens et valeur à celui-ci. David Le Breton l'écrivait en une phrase magnifique : « Le sacré d'un visage commence ou s'achève dans les yeux d'un autre, dans la projection d'un sens qui le met au monde ou le lui interdit. Là est l'épreuve de vérité » (Le Breton 1995 : 64). Il n'est de « moi » que si un autre l'entend, le voit, y est réceptif (Todorov 1995 : 86-104).

---

5. Lacan a à cet égard des formules célèbres, en voici une :

C'est que le moi humain, c'est l'autre, et qu'au départ le sujet est plus proche de la forme de l'autre que du surgissement de sa propre tendance. Il est à l'origine collection incohérente de désirs – c'est là le vrai sens de l'expression corps morcelé – et la première synthèse de l'ego est essentiellement alter ego, elle est aliénée. Le sujet humain désirant se constitue autour d'un centre qui est l'autre en tant qu'il lui donne son unité, et le premier abord qu'il a de l'objet, c'est l'objet en tant qu'objet du désir de l'autre (Lacan 1981 [1955-56] : 50).

### *L'autre et la posthumanité*

On le verra, l'art posthumain interroge le rapport à l'autre par l'entremise du corps. Certaines de ses œuvres proposent des esquisses de nouvelles interactions que rendraient possibles les technologies récentes. À la *naturalité* de ce contact interpersonnel, ces œuvres tentent de démontrer que la technique pourrait mieux le servir, *mieux ou autrement...*

*Autrement*, car les propositions posthumaines portant sur le rapport à l'autre visent à lui insuffler une nouvelle direction, à le transformer. Mais est-ce à dire que ce rapport serait mal adapté? Ce ciel sous lequel nous avons conçu notre coprésence serait-il désormais incapable de suivre les transformations du monde? Le monde technique aurait-il bouleversé à ce point notre contact à l'autre que celui-ci nécessite désormais le *pharmakon* technologique pour espérer en rétablir la qualité<sup>6</sup>? En fait, c'est précisément sous le régime inverse qu'il faut entendre cette critique posthumaine.

Pour les défenseurs de la posthumanité, ce seraient plutôt les développements techniques qui révéleraient au grand jour ces contraintes qui circulaient, immémoriales, dans le contact quotidien à l'autre. La technique ne serait que révélatrice des malheurs du sujet, des limites et des menaces du rapport à l'autre trop longtemps endurées. Extralucide : elle serait éclairante. Et spécifiquement, le corps serait ce « bruit », ce grésillement sur la ligne de communication qui empêcherait une *entente* parfaite. Qu'à cela ne tienne, les nouvelles technologies offrent des moyens de pallier cette imperfection. La technique diagnostique et opère : non seulement perçoit-elle le mal, mais s'offre de même comme force permettant de le supprimer.

La cible spécifique d'Orlan et de Stenslie se révélerait être la notion d'identité. Les deux artistes veilleraient à proposer un abandon de cette notion semblant, sous le jour cybernétique, non seulement néfaste, mais plus profondément encore contingente. Nous pourrions nous en passer.

Il nous faudra suivre, et dans le détail, ce raisonnement d'abord marqué par la cybernétique. Car, si le paradigme identitaire semble avoir d'abord impliqué un rapport de soi à soi, un tel retour sur son origine dans le discours et la pratique de Stenslie et d'Orlan veillera à mettre en lumière certains arguments indiquant le sens véritable de cette fascination identi-

---

6. Sur le *pharmakon* (Derrida 1972a : *passim*).

taire par les deux artistes posthumains. Il nous faudra semer quelques pierres blanches dont le rôle apparaîtra clair une fois le mandat de la transformation identitaire mis en lumière. Bien que la dissolution de l'identité paraisse une tentative cybernétique de décontextualition, elle vise au fond à échapper au pouvoir de l'autre. Elle participe au désir de fuir la menace de l'altérité si difficile à maîtriser dans un monde aux repères vacillants.

## Orlan

*Artiste française, Orlan est née à Saint-Étienne, en 1947. Sa production artistique, qui couvre près de quarante ans, inclut tant la photographie que la peinture, la sculpture, la performance et la vidéo.*

*Marquées par le Body Art, ses premières œuvres mettent en scène un individu aux prises avec des contraintes normatives, religieuses ou sexuelles. Dans cette première partie de sa carrière, allant du début des années 1970 à la fin des années 1980, Orlan utilise son corps comme un coin permettant d'ouvrir ces contraintes et de montrer leur contingence. Ces performances, de nature provocatrice et sulfureuse, non seulement remettent en question ces normes, mais aussi, et peut-être plus fondamentalement, valorisent l'aspect corporel, voire charnel, de l'existence, on songera, par exemple, à ses Mesu-rages d'institutions des années 1970.*

*À partir des années 1990, sa conception du corps se renverse cependant. Orlan, pionnière de l'art posthumain, présente le corps non plus comme un moyen d'émancipation, mais comme un fardeau. Le corps, jugé à l'aune des nouvelles technologies, paraît lent devant le rythme du monde moderne, épais face à la transparence des réseaux.*

*Orlan est d'ailleurs principalement connue – voire hors de la sphère artistique – pour ses performances-opérations-chirurgicales de la série La réincarnation de Sainte-Orlan (1990-1993), performances durant lesquelles l'artiste a transformé son visage jusqu'à l'éloigner des canons de l'esthétique traditionnelle (ill. 1-4). Si ces performances-opérations ont permis de transformer discrètement l'esthétique de son visage, la septième opération, intitulée Omniprésence, a constitué un véritable coup de théâtre. Durant cette performance, l'artiste s'est fait poser deux implants, comme deux bosses, au-dessus des arcades sourcilières. L'artiste, soudainement, devenait satire.*

*Si ses œuvres de modifications corporelles insistent sur le déroulement même des performances, si elles ont tout particulièrement touché, voire bouleversé, le public et la critique, Orlan a aujourd'hui des émules à travers le monde et fait figure de pionnière dans le domaine des modifications corporelles. Une telle acceptation de ces pratiques hors de la sphère artistique témoigne de leur adé-*

quation à certaines modalités du rapport au corps dans la culture occidentale actuelle.

*Il nous faut, ici, détailler sa dernière performance-opération de modification corporelle afin de rendre la densité et la complexité à l'œuvre dans ces performances, performances que nous analyserons longuement dans la suite de notre propos.*

*Une performance : Omniprésence (opération no 7), 21 novembre 1993, New York (ill.4)*

*Une salle d'opération vert pomme. Les membres de l'équipe médicale et technique s'affairent autour d'une table d'opération drapée de jaune. Ils sont vêtus de vêtements médicaux noirs, certains portent même des masques et des chapeaux. Au premier plan trône un crâne sur lequel sont appliquées des prothèses vertes : une prothèse, large et ronde, sur chacune des pommettes, deux autres oblongues au-dessus des arcades sourcilières et une troisième, rectangulaire, sur la pointe du menton. Quatre horloges, sur le mur du fond de la salle, indiquent l'heure de Paris, de New York, de Tokyo et de Toronto. Près du mur, un soluté perdu dans l'effervescence environnante. Une grande table rectangulaire, jaune vif, est installée de biais tout près de la table d'opération. Presque vide, elle ne contient qu'une tablette de feuilles et quelques instruments. Une autre table vert pomme, adjacente à la table jaune, est chargée de matériel chirurgical : scalpels, tubes, bols de métal, etc. À droite, sur un support, est posée un petit moniteur rediffusant en direct des images d'historiens d'art réunis au musée Pompidou. Apposé au mur de gauche, un écran plus grand projette des images prises par un caméraman dans la salle. Dans un coin de la pièce, comme oublié, un télécopieur semble attendre. On sait déjà que l'opération sera retransmise en direct, par satellite, au Centre Georges Pompidou à Paris, au centre multimédia de Banff au Canada, au centre MacLuhan à Toronto, et à la galerie Sandra Gering à New York.*

*Orlan apparaît, portant un simple chandail noir. Elle sourit et s'assoit sur la table d'opération. Puis elle parle, immédiatement traduite en anglais par un homme portant un masque noir et également en langage des signes par un homme portant un haut chapeau vert. Elle parle sans arrêt : de ses projets futurs, de ses prochaines opérations, de l'iconographie gréco-romaine qui l'inspire. Une femme habillée en vert – Marjorie Cramer, la chirurgienne – arrive dans la salle. Son front est serti d'une caméra. Elle est accompagnée d'un autre médecin habillé de noir. Cramer dessine des traits en rouge sur le visage d'Orlan. La chirurgienne, prenant de petites coquilles en plastique, les pose sur le visage d'Orlan et en marque le contour.*

*Un homme habillé de noir apporte une feuille de papier à Orlan. Il s'agit d'une télécopie. Orlan prend un crayon et une feuille de papier, trace quelques mots ; l'homme se redirige vers le fond de la salle. Orlan se couche sur le côté et prend le livre d'Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe, le cité*<sup>7</sup>. Le médecin enfonce une longue aiguille dans le dos d'Orlan.*

*Elle affirme: « Je préfère boire du champagne ou un bon vin que de me faire opérer, cependant tout le monde connaît cela, c'est comme chez le dentiste, on fait la grimace pendant quelques secondes. » Le médecin remplit son oreille de coton. Elle reçoit une télécopie de Paris: « Prêtons main-forte à Orlan. »*

*Cramer coupe au bistouri le long des lignes rouges. Un large pan de chair se détache derrière l'oreille. La chirurgienne coupe ensuite devant l'oreille et derrière la tempe, éponge le sang, et répète le geste de l'autre côté de la tête. Orlan demande soudainement qu'on retire les draps jaunes qui recouvrent la table d'opération. On aperçoit une large tache de sang qui l'imbibe. Cramer enfonce un implant au-dessus des arcades sourcilières, à partir de l'ouverture pratiquée derrière la tempe gauche. Orlan demande, d'un anglais hésitant: « I am very pretty ? » Cramer pose un second implant du côté droit. Rapidement, les deux ouvertures sont refermées par quelques points de suture. Orlan demande à un photographe, papillonnant dans la pièce, de prendre un gros plan. Elle répond encore à la question d'un curieux, transmise par des haut-parleurs. La chirurgienne enfonce un tube de métal par les ouvertures demeurées ouvertes, le déplace de gauche à droite, soulevant la peau des joues et du menton. Le vrombissement d'une pompe se fait entendre. Elle tire ensuite la chair et recoud.*

*On tend ensuite une large feuille de papier à Orlan, et celle-ci la pince de ses lèvres, laissant sur le papier la marque de son fard. Avec son scalpel, la chirurgienne ouvre le long des lèvres. Puis, à l'aide d'une seringue, injecte du silicone. Elle recoud ensuite. L'opération est terminée. Orlan se lève, aidée par les membres de l'équipe médicale, et tente d'esquisser un sourire. On sent comme un rideau tomber.*

### **Plus récemment**

*À fin des années 1990, Orlan réutilise son propre corps modifié comme élément formel dans des œuvres photos. Les Self-Hybridations, amorcées en 1998, situent à un niveau virtuel ses modifications corporelles (ill.5). Ces œuvres photographiques, véritables images de synthèse, fusionnent le visage d'Orlan, portant ses prothèses sourcilières, avec des masques de sociétés non occidentales où ont cours des modifications corporelles. La première série des Self-Hybridations emprunte aux modèles de l'esthétique corporelle précolom-*

7. Pour le texte de la citation, c.f. *infra*, où il est présenté et analysé.

*bienne (1998), tandis que la seconde (2000) s'inspire d'esthétiques africaines. Ces œuvres, poussant la transformation du corps au-delà des possibilités chirurgicales actuelles, sont autant de nouvelles propositions esthétiques. Dans le prolongement des Self-Hybridations africaines, Orlan a aussi fait produire des statues à son effigie; ces statues fusionnent le corps d'Orlan et des traits de l'esthétique africaine.*

*Poursuivant l'utilisation de son visage modifié, Orlan désire actuellement réaliser un film. Elle souhaite, par l'entremise de ce nouveau projet nommé Le plan du film, prendre à rebours les mécanismes du cinéma en inversant le processus de production d'un film. Ainsi, elle a fait produire des affiches pour son film bien que celui-ci ne soit pas encore tourné. La prochaine étape de ce projet consistera à interviewer les acteurs à propos du film, bien que le scénario ne soit pas encore écrit. Remontant à rebours le parcours habituel, l'artiste tente donc de remettre en question les structures contraignant la production cinématographique.*

### ***Le visage comme malheur***

Le corps humain pourrait bien n'être qu'une apparence. Il cache notre réalité. Il s'épaissit sur notre lumière ou sur notre ombre. La réalité c'est l'âme. À parler absolument, notre visage est un masque. Le vrai homme, c'est ce qui est sous l'homme. Si l'on apercevait cet homme-là, tapi et abrité derrière cette illusion qu'on nomme la chair, on aurait plus d'une surprise. L'erreur commune, c'est de prendre l'être extérieur pour l'être réel. Telle fille, par exemple, si on la voyait ce qu'elle est [sic], paraîtrait oiseau.

Victor Hugo  
*Les travailleurs de la mer*

Pour une part des artistes de l'art posthumain, l'identité est triste, une désagréable fatalité. Le corps confine à une image souvent à jamais établie, un ancrage de chair contingent. Nous n'avons pas choisi notre visage et pourtant il se fait notre carte de visite au cours de notre existence. Il est, et à tout jamais, ce que verra de nous l'étranger. Hugo marquait déjà cette insatisfaction dans la citation mise en exergue. Le visage masque l'être réel ; pire, il trompe. Le masque déforme.

Il en est de même avec la sexualité: la contingence génétique nous inscrit dans une identité sexuelle que nous n'avons pas choisie. Qui dit que

je suis un homme ou une femme, outre les organes et les gènes? Imposée, la sexualité est une dictature. Cruelle fatalité que celle de la biologie, elle détermine notre genre en fonction d'une loi probabiliste aveugle.

Pour ces artistes, l'image projetée faillit à représenter ce que nous sommes: le regard de l'autre est toujours décevant, car incapable de voir notre spécificité. Orlan est sans aucun doute l'artiste de la mouvance post-humaine ayant le plus travaillé cette question – ayant été, aussi, la plus travaillée par cette question (c.f. infra).

Elle s'est très tôt fascinée pour le désaccord entre ce que nous sentons battre à l'intérieur et ce que nous apparaissions à l'extérieur:

La peau est décevante [...] dans la vie on a que sa peau [...] il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on n'est jamais ce que l'on a [...] j'ai une peau d'ange mais je suis un chacal [...] une peau de crocodile mais je suis un toutou, une peau de noire mais je suis un blanc, une peau de femme mais je suis un homme ; je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai (Lemoine-Luccioni 1983: 95).

Il faut entendre cette citation avec une sorte d'écho, une ritournelle. Rappelons les faits: celle-ci a été prononcée avant chacune des huit opérations-chirurgicales-performances<sup>8</sup> effectuées par Orlan, des années 1990 à 1993.

Cette citation de la psychanalyste lacanienne Eugénie Lemoine-Luccioni nous place au cœur du sentiment d'insatisfaction d'Orlan quant à son corps, au cœur du désir de le changer. Son «avoir» ne correspondrait pas à son «être»: le corps comme objet incarnerait mal la subjectivité qu'il habille. Oripeaux, véritable tunique de Déjanire: le corps est cette figure brouillonne et décevante dont elle souhaiterait s'arracher. Tout se passe comme si, dans la loterie des gènes, avaient été associées, par le plus malheureux des hasards, une forme et une essence mal assorties. Cruauté des dieux, ironie de la *tuchè*. «Mon travail, note-t-elle, est en lutte contre l'inné, l'inexorable, le programmé, la nature, l'ADN (qui est notre rival direct en tant qu'artiste de la représentation) et Dieu» (Orlan 1997: 41).

Une telle frustration n'a pas seulement son théâtre dans le rapport intime de soi à soi, mais de même, partant de celui-ci, corrompt-il aussi la

---

8. Que nous appellerons, à des fins de simplicité et dans la suite, performances-opérations.

relation à l'autre<sup>9</sup>. Comment, en effet, la communication pourrait-elle être authentique si l'autre ne peut me percevoir comme je suis et moi le percevoir comme il est ? Ce n'est que dans l'oubli des corps que cette correspondance peut s'établir. Le contact à l'autre est donc, dès l'abord, dissonant. À moins que, par une prouesse technique, le corps en vienne à représenter parfaitement l'image de l'être. Mais à affirmer cela, déjà, nous allons trop vite.

### *Généalogie de la souffrance*

Car pour Orlan, ce malheur identitaire a une généalogie personnelle. Paradoxalement – et peut-être pour nous mettre sur la piste de manière consciente ou non –, l'ouvrage d'Eugénie Lemoine-Luccioni nous incite à remonter en amont des prises de parole d'Orlan des années 1990. Dans *La Robe, essai psychanalytique sur le vêtement*, Lemoine-Luccioni théorise certes au chapitre huit une inadéquation entre le corps et la conscience, inadéquation qu'Orlan elle-même reprend dans le cadre de chacune de ses opérations. Mais Lemoine-Luccioni expose et analyse également une discussion qu'elle aurait eue avec l'artiste. Cette discussion éclaire de manière originale la carrière artistique d'Orlan et insuffle un vent intime à ce désir de modification corporelle.

On trouve dans les pages de Lemoine-Luccioni une réaffirmation de l'inadéquation corps/conscience : « Je ne me suis *jamais reconnue* dans une glace », affirme Orlan (Lemoine-Luccioni 1983 : 140 ; nous soulignons.). Lemoine-Luccioni nous précise qu'Orlan lui a aussi déclaré : « En l'occurrence l'haineamoration pour sa mère [...] l'ait forcée à cette série d'actes sacrilèges [...] ; que cette mère l'ait haïe, qu'elle ne l'ait *jamais regardée*, c'est ce qu'elle dit et je le crois comme elle le dit » (Lemoine-Luccioni 1983 : 140 ; nous soulignons). Ces allusions au regard, cette répétition du *jamais*, nous incitent à retourner aux implications psychologiques d'un tel manque de reconnaissance. Un détour par la psychanalyse devient dès lors nécessaire.

---

9. Il faudrait sociologiquement et psychanalytiquement lire une telle définition à rebours : c'est d'abord dans le rapport à l'autre que s'établit l'image de soi – songeons seulement au stade du miroir de Lacan. Néanmoins, nous suivons ici, au plus près, la logique d'Orlan qui pense le rapport à l'autre que dans un second temps et comme le renforcement de l'inadéquation du sujet à son image. Un tel renversement de même que le rôle secondaire de l'autre sont assurément symptomatiques d'un regard spécifique à l'œuvre chez Orlan. Nous aurons la chance de le constater (c.f. infra).

Chez Orlan, le passage du premier narcissisme au second ne se serait pas effectué normalement (si l'on fait référence ici à la normalité freudienne du développement de l'enfant). Ce passage a lieu lorsque l'enfant réalise que sa mère, qui ne satisfait plus toutes ses pulsions, n'est pas lui-même ; qu'il n'est pas lui-même la totalité du monde et que la satisfaction de ses besoins dépend précisément de son interaction avec ce monde. L'extériorité, essentielle à une acquisition des concepts du Soi et de l'Autre, se développe donc : c'est la notion d'altérité du stade du miroir. Dans son célèbre article *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, Lacan écrit à ce sujet :

Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu : le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui, pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'*Innenwelt* à *Umwelt* engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récolements du moi (Lacan 1966 : 96).

C'est par anticipation que l'enfant, par l'entremise du miroir qu'est l'Autre, qu'est la mère, prend conscience de son corps comme totalité et comme motricité. L'enfant est constitué par cette image : « L'enfant ne s'extériorise pas ; il ne se projette pas en une image. Mais c'est l'inverse ; il est constitué selon et par l'image [...] » (Julien 1990 : 48). Et du même souffle, c'est bien parce que la mère regarde l'enfant que s'amorce l'ancrage à son corps ; c'est elle qui retourne le sourire de son enfant, qui lui permet de comprendre, à travers la relation d'amour/haine qui s'établit entre eux, que le corps est une unité propre à chacun. C'est pour ainsi dire sa mère qui lui fait réaliser l'existence de sa propre matérialité, de sa propre unité<sup>10</sup>. L'absence du regard de la mère, dont on réalise toute l'importance, ne permet pas l'identification et peut même se faire destructurante. L'enfant réalise qu'il ne contrôle pas totalement l'assouvissement de ses désirs, mais à la fois n'acquiert pas une existence propre puisque son corps – et donc son image, et donc son identité – n'est pas reconnu. Absence donc d'une première identification qu'Orlan dû comblé, seule.

10. Par l'entremise d'un tiers dont le rôle fondamental force celle-ci à s'éloigner de l'enfant (Julien 1990 : 67-69).

Les conséquences d'un tel manque pourraient être cruciales puisque est absente l'image de soi. «Orlan, elle a perdu son identité, nous dit Lemoine-Luccioni, comme Orphée a perdu Eurydice» (Lemoine-Luccioni 1984: 140). La mère étant identificatrice, mais aussi créatrice, elle a pour tâche de marquer la présence au monde de son enfant, de le mettre au monde psychiquement après l'avoir fait physiquement. Son absence, donc, commande un travail prodigieux de reconstruction de soi qui a poussé Orlan à se recréer elle-même en demandant aux autres de l'enterrer dans son existence.

La recréation de soi est un processus tendu, puisqu'elle suppose une *tabula rasa* de la présence de sa «vraie» mère ; *tabula rasa* toute animée par la haine de celle qui n'aurait pas joué son rôle. Le désir d'être sa propre génitrice devait donc forcément passer par une destruction de son héritage biologique (ill. 5). Telle est l'analyse qu'a faite Lemoine-Luccioni des premières œuvres d'Orlan. «Être sa propre mère implique pour Orlan la destruction complète de l'héritage maternel [...]» (Lemoine-Luccioni 1983: 142). Orlan, toute- puissante à s'autogénérer.

Son désir de rompre avec les dénnotations physiques du visage indique une critique de son héritage familial. Orlan désirait triturer son visage pour briser les liens avec sa biologie; elle voulait déchirer ses traits pour se distancier d'une généalogie renvoyant à sa mère, à sa génitrice. Rappelons-nous que les premières performances-opérations n'ont pas sorti l'artiste des canons de l'esthétique traditionnelle, à l'instar de ce que fera *Omniprésence*, mais ont plus simplement, et aussi – on peut le présumer maintenant – plus dramatiquement transformé son visage, redressant ses traits. Une telle démarche semble à cet égard correspondre parfaitement au désir de rompre avec sa lignée, de brouiller ses traits. Le désir cybernétique de décontextualisation prend racine chez l'artiste dans une volonté moins purement informationnelle que d'abord et avant tout personnelle, généalogique.

David Le Breton a perçu aussi cette volonté de se libérer de l'identité familiale dans les recours actuels à la chirurgie esthétique.

Les chirurgiens, affirme-t-il, ont parfois affaire à des hommes ou à des femmes qui ne veulent plus se reconnaître dans le visage de leurs propres parents, qui désirent se fabriquer un visage qui n'appartienne qu'à eux en se détachant de toute filiation. L'enjeu est d'être enfin soi-même, ne plus être dévoré par un autre ou une autre» (Le Breton 2002b).

La mère doit asseoir l'enfant dans une identité, et de la sorte rendre signifiante une filiation. Or, pour l'artiste, cette absence d'identification a eu pour effet de briser cette filiation et de faire de cette proximité avec le visage et le corps d'une autre une prodigieuse contrainte.

Son travail de modification corporelle est donc habité par le désir de refuser l'ascendant d'un autre sur soi. De refuser de se voir marquée par une filiation douloureuse. Le travail de l'artiste est donc un travail de déconstruction, ouvrant ensuite à un travail de reconstruction. Lemoine-Luccioni, dont l'ouvrage est prophétique à cet égard, puisque qu'il fut publié sept ans avant ces performances, précise encore à ce sujet : « S'entend surtout, dans le silence que l'absence de la mère creuse, l'appel muet d'Orlan à une femme qui la refabriquerait. Car sa mère trop réelle est pour Orlan comme si elle n'avait jamais été là où elle était demandée. Faute de trouver cette mère, elle se refabrique elle-même » (Lemoine-Luccioni 1983 : 141). Se refabriquer : tel sera, en effet, son projet posthumain.

### *Le nomadisme identitaire*

Briser, donc, le miroir familial. Orlan amorce ainsi ses performances de modification corporelle en souhaitant rompre avec l'héritage génétique. Mais le processus ne peut s'arrêter là. En effet, le principe de la chirurgie esthétique n'est pas de *déformer*, d'éloigner d'une forme, laissant le corps dans l'abject (Kristeva 1980), mais de *transformer*, c'est-à-dire d'offrir une nouvelle forme. Il a donc fallu, pour Orlan, assumer une identité nouvelle, se choisir un *dess(e)in* qui lui conviendrait désormais. Rompre les amarres de la génétique, puis trouver un tracé faisant correspondre être et avoir.

Ainsi, l'identité d'Orlan est véritablement un *travail*. Elle n'est pas le fait d'une performance-opération, mais de *neuf* (dont huit portent sur son visage). Cette identité s'inscrit donc dans une construction, une *démarche*. Démarche difficile pourtant : difficile, car supposant un dictionnaire des formes permettant la transposition d'un trait de caractère en une connotation portée au visage. Comment en effet instiller du sens à un visage sans tableur sur une *grammaire des formes*? Comment rendre, en effet, la générosité en un trait de visage? Et la bonté? Et la détermination? Comment effectuer cette transposition sans retomber dans la terrifiante physiognomonie du XIX<sup>e</sup> siècle?

Mais pire, comment fixer sur sa peau une identité, alors que l'être qui bat à l'intérieur se révèle en perpétuel mouvement? C'est là que s'ouvre la

boîte de Pandore. Là que s’amorce la part proprement posthumaine – et cybernétique – de son travail : dans le refus d’assumer une nouvelle identité définitive, dans la constatation qu’assumer une identité claire, immuable, constitue déjà une contrainte par trop lourde. Orlan donc d’amorcer une série de transformations corporelles : « Contrairement au désir du transsexuel, je ne désire pas une identité définie et définitive, je suis pour les identités nomades, multiples, mouvantes. » (Orlan 1997 : 42) Et dans ce mouvement, l’identité qui paraît mal convenir, c’est cet abandon qui place la production d’Orlan au cœur de la démarche cybernétique. Progressivement, ce sont ces contraintes identitaires mêmes qui dérangent ; le fait de devoir se rapporter à un ancrage, à un référent, à un garant de chair. Comme Hugues Marchal le soulignait dans son article sur Orlan : « Son travail tend jusqu’à la rupture le système des équivalences que nous postulons entre le nom, l’état civil, le sujet, son corps, son image, etc. » (Marchal 1999 : 53).

### ***Opération no 5***

Les transformations corporelles mises en scène dans *Réincarnations de Sainte-Orlan* insistent sur le renversement identitaire. L’utilisation d’une mise en scène carnavalesque et festive dans la salle d’opération rappelle que l’enjeu est précisément, ici, d’abandonner le cadre normatif traditionnel pour penser un moment, celui de l’opération elle-même, sans identité. Songeons à *L’Opération no 5*, effectuée le 6 juillet 1991, à Paris. En grande partie similaire à *Omniprésence* – décrite *supra* – quant au déroulement opératoire, l’esthétique festive y est toutefois particulièrement évidente.

La salle d’opération est presque recouverte d’œuvres photos d’Orlan la montrant dans ses recherches sur *Le Drapé et le Baroque*, et dans de fausses affiches de cinéma comme *Opération(s) réussie(s)* et même en *Vénus de Milo*. Le regard est saturé d’informations, de couleurs, de mouvements : ceux de l’équipe technique, de l’équipe médicale, d’Orlan, mais aussi ceux d’un danseur (Jimmy Blanche) engagé pour l’occasion. Déguisé en *Drag Queen*, Blanche est vêtu d’un pantalon blanc et d’un corset de métal doré. Dansant et se déshabillant, il découvre, sous ses pantalons, d’autres pantalons : il en retire ainsi quatre ou cinq paires pour ne garder qu’un cache-sexe blanc et rouge. Pendant sa danse, à mi-chemin entre un *strip-tease* et une danse africaine traditionnelle, il chante sur des airs d’opéra des textes de Michel Serres extraits du *Tiers Instruit*. Pour sa part, Orlan s’est fait teindre les cheveux en bleu et porte sur la tête, dans les moments prépara-

toires à l'opération, un chapeau à facettes de couleurs variées : rouge, blanc, noir, bleu, jaune et vert.

Le regard ne sait plus où se poser. La salle d'opération est totalement bouleversée par cette réappropriation artistique. En cela, l'opération change de sens, de visée, de fin. La structure même de cette performance n'a pas d'abord une visée de confusion, simple effervescence visant à cacher la gravité de ce qui se déroule. Mais bien, plutôt, elle appelle à travers ce désordre, à un renversement de la logique traditionnelle de la chirurgie esthétique. Caillois écrivait à propos de la fête : « [c]et entracte d'universelle confusion que constitue la fête apparaît ainsi réellement comme la durée de la suspension de l'ordre du monde. C'est pourquoi les excès sont alors permis. Il importe d'agir à l'encontre des règles. Tout doit être effectué à l'envers » (Caillois 1950 : 151). Dans les performances d'Orlan, l'effet le plus évident de ce renversement de l'ordre est sans aucun doute le rôle central qu'y joue la patiente.

Orlan n'est présente que durant une partie de la performance ; elle n'arrive qu'une fois l'équipe technique présente et quitte alors que celle-ci s'affaire encore. Cependant, une fois dans la salle d'opération, toute l'attention est dirigée vers elle : elle joue littéralement le rôle d'une reine, les personnes présentes l'aidant à se déshabiller, répondant à toutes ses demandes. Orlan remplace ainsi le chirurgien qui se voit habituellement octroyer une telle importance dans son théâtre d'opération. De maîtriser plutôt que d'être maîtrisée : telle est l'une des volontés fondamentales d'Orlan ; telle est aussi la quintessence épisodique de la morale carnavalesque. C'est sans doute Michel Onfray qui décrivait le mieux les enjeux de ce renversement dans son article sur Orlan : « [o]n opère une transvaluation des valeurs qui permet le passage de la chirurgie esthétique à l'esthétique de la chirurgie, donc la soumission de cette technique non plus aux seuls impératifs médicaux, mais à des projets esthétiques, au sens large du terme » (Onfray 1995 : 22). On le comprend, la mise en scène indique le renversement des valeurs que représente l'abandon d'une identité stable dans le temps pour lui préférer une identité choisie. Elle est l'écrin préparant et encadrant ce choix personnel de sacrifier une généalogie pour advenir selon une forme nouvelle.

L'identité est traditionnellement une *spécificité* et une *stabilité*. Afin de définir un individu, un objet, ou un groupe, celle-ci doit, d'une part, le distinguer des autres, définir en lui son unicité. Et tout à la fois, pour que cette distinction soit ne serait-ce qu'envisageable, il devient nécessaire que

la « différence spécifique » perdue dans le temps. Identité, étymologiquement, renvoie à « idem », le même. C'est cette mêmeté qui rend possible le sens de l'identité, son organisation différentielle. Pour Orlan, afin de rendre signifiante cette *spécificité* - entendu chez elle comme la correspondance entre l'être et l'avoir -, il est nécessaire d'y sacrifier la stabilité dans le temps. « Pour moi, je souhaiterais vraiment que le corps soit un costume. Quelque chose qui ne soit pas définitif », nous disait-elle en entrevue (Orlan 2002). Orlan rêve d'un corps fluide, vêtement suivant la mode du jour.

Deux critiques, ou plutôt une même critique en venant à se prolonger, puis à s'abstraire : la remise en question de l'héritage familial, du donné biologique, s'extrême dans le discours et la pratique d'Orlan jusqu'à proposer de renier l'idée même d'*ancrage* identitaire - cette identité dût-elle être choisie - du corps. Même libérée de la contrainte généalogique, la matérialité du corps demeure : ce que Paul Ricœur avait appelé son « imputabilité ». Cette capacité à porter la responsabilité d'une action, en vertu d'une *reconnaissance*. Il faut entendre le « re » de *reconnaître*, ici, moins comme une répétition, qu'un retour en arrière ; ramener l'action posée à une identité préexistante, associer l'inconnu au connu. L'imputabilité est la valeur morale de la contextualisation ; valeur morale que perd, il va sans dire, toute décontextualisation. Le désir transitant par la cybernétique est d'ailleurs précisément celui-ci : le poids de la reconnaissance est aussi celui de la responsabilité ; s'en échapper est retrouver une liberté personnelle plus grande.

Cette identification est bien le nœud du problème et de la contestation. Orlan souhaite empêcher ce mouvement arrière, empêcher la logique d'attribution. Déchargé enfin des actions posées précédemment, l'individu ne se définit plus à l'aide de ce qu'il « était » précédemment, mais suivant son être présent, ou ce qu'il *espère être*. Les amarres lâchées, l'être est de plus en plus fluide. Stahl Stenslie, prolonge dans le champ de la sexualité les interrogations d'Orlan. Toute la production de l'artiste norvégien - discours et pratique réunis - vise à penser la rencontre entre sexualité et Internet. Or, la cheville de cette rencontre est l'enjeu identitaire : Internet permet en effet de s'échapper d'un rôle, d'une biologie, d'un « genre », pour expérimenter de nouvelles relations intimes. Plus qu'une simple roue de secours à une âme en peine, la *relation virtuelle* constitue pour lui le futur de la sexualité. Elle offre des avantages incommensurables sur la rencontre charnelle.

## Stahl Stenslie

*Stahl Stenslie est né en 1965 à Oslo (Norvège). Après des études au Canada, en Norvège et en Allemagne, il vient de compléter son doctorat en art et nouveaux médias à l'Oslo School of Architecture sur les rapports entre art et Internet. En 1997, il est engagé par la Norwegian Telecom (Telenor) Research Institute pour réfléchir sur le futur d'Internet. En 2000, il est l'un des modérateurs du Ars Electronica: The Next Sex. Depuis 2001, il enseigne à la School for Media à Cologne.*

*Sa carrière artistique est jeune : elle n'a ni la complexité de celle d'Orlan, ni la variété de celle de Stelarc. Stenslie est toutefois considéré par plusieurs comme un père fondateur du cybersexe. Il a en effet conçu, avec l'aide de Kirk Woolford, la première combinaison, recouvrant l'ensemble du corps, permettant de ressentir des stimulations sexuelles et sensuelles transmises par Internet (Cyber-SM, 1993).*

## Cyber-SM

*Le spectateur privilégié enfle donc sa combinaison Cyber-SM, puis se dirige vers l'ordinateur et sélectionne des parties de corps proposées par le logiciel élaboré par Stenslie (ill. 6). Regroupées, ces parties constitueront son avatar, la représentation en ligne de son corps, son apparence et la forme sur laquelle pourra se projeter le désir de l'autre participant. Il a le choix des armes, ou plutôt des sexes : le corps morcelé, le spectateur peut sélectionner un sexe d'homme avec des seins de femmes, regrouper un corps unisexe ou au contraire se lancer dans un agencement original et bisexuel, hermaphrodisme nouveau genre. Une fois ces étapes accomplies par les deux participants, l'interaction peut débiter.*

*L'ordinateur demeure nécessaire, puisque le contact du corps de l'autre se fait en touchant, sur l'écran, les parties de son avatar. Ce contact numérique, codé par l'ordinateur, est ensuite transporté sur Internet. À l'autre bout du réseau, il est recodé par le second ordinateur, puis appliqué sur le corps du partenaire. Ces contacts prennent alors la forme de pressions et de chaleur transmises par les capteurs de la combinaison Cyber-SM.*

*L'œuvre est donc histoire de pression et de chaleur, érotisme soft plutôt que sadomasochisme comme son nom l'indique. Elle relance toutefois la question d'un rapport sexuel à distance, se passant d'un contact réel avec l'autre, se passant même d'une identification à l'autre. Une bonne part du fantasme, ici, transite par les identités de location que propose l'ordinateur. Tel est bien ce qui fascine Stenslie : la progressive transformation d'une sexualité biologique en une sexualité de loin en loin, permettant au sujet de contrôler presque complè-*

*tement l'interaction, de maîtriser ses menaces (sexuelles, intimes, personnelles) et de voir ses désirs libérés par l'absence complète de reconnaissance identitaire.*

The Interskin project (1994), projet prolongeant la démarche de CyberSM, conserve la quasi-totalité des procédures et des fonctionnements de la première installation (ill. 7). Elle propose cependant de transformer la modalité de contact avec l'autre : plutôt que de toucher le corps de l'autre par l'entremise de l'ordinateur, il s'agit cette fois de toucher son propre corps. Ce contact, saisi par de nouveaux capteurs placés sur la combinaison, subit ensuite une translation pour être imposé au corps de l'autre. Cette nouvelle procédure offre la possibilité d'expérimenter ce qui sera subi par l'autre, de le vivre à même sa chair et ainsi de faire ressentir ce que l'on aura d'abord senti. Dans Interskin, l'autoérotisme devient la clef de la communication à l'autre.

Il faut noter que la production de Stenslie demeure profondément cohérente quant à ses thèmes. L'expression et le ressenti de la sexualité et de l'érotisme demeurent ses sujets de prédilection. La question de l'identité, de même, occupe une place prépondérante dans sa démarche et vient recouper, d'ailleurs, le thème de la sexualité. Stenslie perçoit la sexualité comme une forme d'expression limitée dans sa forme par l'identité du sujet : identité entendue non seulement visuelle (reconnaissance), mais aussi celle dans laquelle l'individu, historiquement, prend place. Nous sommes un homme ou une femme, mariés ou non, avec ou sans enfants, vivant en Occident ou en Orient, et toutes ces caractéristiques identitaires prédéterminent nos rapports sexuels en raison des normes, des attentes, voire des lois qui régissent chacune de ces catégories. Le recours à l'anonymat d'Internet permettra, dans un futur proche, de lever ces contraintes en laissant les désirs devenir pleinement libres et nomades, hors de toutes catégories. Internet deviendra un exutoire.

Chez Stenslie, la posthumanité rime avec le dépassement de la sexualité comme rapport à l'autre. Le corps se prolonge, se médiatise et, véritable cyborg, rêve d'ubiquité. La sexualité, pensée à travers une médiation technique, ouvre à de nouveaux rapports corporels se passant désormais de contacts ; une nouvelle humanité pointe là. Une humanité où la fluidité et le défilement d'un rapport corporel réel permettent d'espérer une libération de l'homme de ses ancrages de chair. Au moyen de la technique, l'homme pourra s'éclipser des contraintes biologiques en fuyant les enjeux charnels du rapport à l'autre.

### **Œuvres récentes**

Stenslie élabore actuellement des environnements 3D (Erotogod 2002) où le participant, isolé du monde par une bulle constituée d'écrans projecteurs,

*se voit plongé dans une simulation sensuelle. La proposition de Senslie reprend le projet d'une Gesamtkunstwerk (œuvre d'art totale) qui se verrait mâtinée de régression narcissique. Stenslie aspire à faire de cette œuvre une installation utilisant « the participant's emotions and expressions to re-synthesize, re-write religious myths of creation ». L'œuvre, par l'entremise d'un système informatique de traduction visuelle, musicale et tactile, restructure et synthétise librement les textes fondamentaux de l'Ancien Testament, du Nouveau Testament et du Coran. Le costume de Cyber-SM, réutilisé ici, sert cette fois à éprouver et à transmettre les gestes du participant à un ordinateur. L'œuvre vise à créer une communion entre le sujet et un espace virtuel investi sensuellement qui réagit aux stimulations comme une sorte d'autorégulation de l'affect projeté, une homéostasie. Les images transmises par les écrans projecteurs, créées à partir de « morphings » d'images abstraites et de traits, sont elles aussi influencées et bouleversées par les réactions du sujet ; elles visent à atteindre une véritable densité tactile. Le recours à des musiques religieuses participe au projet de submerger le sujet dans un environnement fusionnel où la sexualité et la sensualité prendraient une signification plus générale et plus fondamentale : plus originelle et régressive, en quelque sorte. Erotogod n'est pas sans rappeler un narcissisme où le sujet, enveloppé par un environnement apaisant, se retrouverait dans un espace rappelant le ventre maternel.*

*Se prolonge encore une fois ici une forme de sexualité dont la finalité n'est plus la reproduction et de moins en moins le rapport à une altérité, mais une fusion apaisante où toute menace et toute tension – toute séduction aussi –, se voient éliminées. Les fantasmes du sujet, repris en boucle par l'environnement lui permettent de faire abstraction de tout manque de l'autre. La libération du désir atteindrait une certaine forme d'achèvement.*

### **Identité et fluidité**

Insistons d'abord sur ce nouveau « corps virtuel » créé par le participant du *Cyber-SM* avant l'interaction, avatar avec lequel son partenaire interagira. Il s'agit d'un corps de fantôme, permettant de combiner des parties de corps de l'un et l'autre sexe, voire d'expérimenter des sexualités de légendes (hermaphrodite, androgyne, amazone, déterritorialisation des organes sexuels, etc.). Ainsi, le participant crée-t-il un avatar, une représentation avec laquelle son partenaire interagira ; l'un et l'autre aveugles de la véritable identité de leur partenaire, ils se rencontrent dans le mystère de celui qui éprouve leurs caresses numériques. Un colin-maillard où ce sont les deux partenaires qui avancent à la recherche d'un contact.

Dans un article de 1996, *Body Surf and Meat Sport*, Stenslie se plaisait à rêver de voir *Cyber-SM* répandu dans tous les foyers. Pour Stenslie, ses installations viendront en effet s'inscrire dans les pratiques sexuelles en ligne, s'ajoutant à celles-ci et les transformant radicalement. Un tel point de vue est fascinant, car il nous plonge au cœur des enjeux de ses deux installations.

Stenslie note d'abord qu'à répandre ses installations dans les foyers le mystère identitaire de ces interactions sexuelles dissimulerait surtout une relation « homosexuelle ». Stenslie, le sourire aux lèvres, fait part d'une statistique indiquant que 90 % des individus pratiquant le sexe en ligne sont des hommes. Mais, il ajoutait :

When we get used to having physical sex via tele-tactile stimulation how will this influence our RL [Real Life] sexual behavior ? It might not change biology, but it could influence our society massively by re-directing the libido of the masses, making sex a non-gender specific phenomenon, making Homo-erotic behavior the normal for future generations (Stenslie 1996b).

Rapport homosexuel, vraiment ? Ou plus exactement, puisque le rapport suppose un contact, ne devrions-nous pas plutôt parler d'autoérotisme ? Rappelons-nous *The Interskin Project* (1994). Plutôt que d'interagir avec un écran d'ordinateur pour stimuler le corps de l'autre, le costume du participant se voit apposer des capteurs sensitifs : c'est désormais en touchant son propre corps que la stimulation du corps de l'autre s'exerce. Le corps devient l'interface du rapport à l'autre, les caresses que je m'adresse s'éprouvent chez lui, et les formes de son plaisir me sont de même transmises. L'autoréférentialité force donc le participant à éprouver ce qu'il fait éprouver à l'autre.

Cette nouvelle version crée d'ailleurs, à la rencontre de ces deux corps stimulés, ce que Stenslie a appelé un *corps virtuel partagé*. Puisque les deux participants éprouvent rigoureusement les mêmes sensations, ils partagent donc en commun un même corps, un corps de désirs et de stimulations. Un corps créé en ligne et qui n'existe, pour ainsi dire, qu'à travers ce type de communication et pour la durée du contact. Et pourtant, force est de le constater, cette « autoréférentialité » semble constituer un euphémisme pour « autoérotisme » : manière, par partenaires interposés, de se donner à soi-même du plaisir.

Stenslie rappelle que circulent de 25 à 30 % plus d'avatars féminins que masculins dans les sites de rapports en ligne. Nombre d'hommes font

ainsi de leur avatar non pas le médium d'interaction à l'autre, mais véritablement le *lieu de leur fantasme* ; le rapport à l'autre permettant de voir à l'œuvre ce fantasme avec lequel rêver un rapport. La cybernétique est encore une fois ici frappée au coin d'un désir ; celui d'une relation à un être idéal. La seule façon de s'assurer de ce rapport est de le mettre en scène soi-même et de penser le rapport à l'autre comme un rapport à soi. La transparence cybernétique est là de nature tout à fait originale : par l'entremise du rapport à l'autre, dans le miroir de celui-ci, c'est face à lui-même que se retrouve le participant.

Par ailleurs, cet avatar, dissimulant la véritable identité, permet un anonymat où peuvent s'exprimer des désirs refoulés. Pour un homme, se faire prendre « comme une femme subissant l'accouplement » à l'instar du fantasme psychotique du présent Schreiber, libérer l'agressivité accumulée dans une relation quotidienne insatisfaisante en se montrant une véritable brute en ligne ou encore expérimenter des orgies sans pour autant risquer de compromettre son couple ou de contracter une maladie. L'avatar permet ainsi d'expérimenter le désir sous toutes ses formes, sauf, à proprement parler, charnelles. Décontextualisé, le rapport sexuel prend donc de nouveaux airs, de nouvelles dimensions.

La fascination pour la dissolution identitaire a néanmoins un pendant : l'envie de percer le mystère, de découvrir, au-delà des masques, la véritable personne se cachant derrière l'avatar. S'agit-il d'une femme ou d'un homme, est-il, est-elle, réellement joli ou jolie ? Stenslie a une formule toute trouvée pour une telle quête : *the meat-sport*<sup>11</sup>. La « viande » (*meat*) de cette formule semble un clin d'œil à l'ouvrage majeur de William Gibson, *Neuromancer*, où la viande faisait référence à ce qui reste derrière lors du branchement sur le réseau, l'ancrage lourd au monde terrestre. Dans ce roman, le personnage principal, Case, se voit mutilé et incapable de retourner dans la *Matrice*, univers parallèle accessible par le branchement à un réseau. « Le corps, c'était de la viande. Case était tombé dans la prison de sa propre chair » (Gibson 1985 : 9). Incapable de s'élever et de retourner dans le monde idéal de la *Matrice*, il vit une véritable déréliction. L'allusion de Stenslie à Gibson, à l'aune du rôle qu'il attribue aux nouvelles possibilités du virtuel, résonne d'un bon ton. Il s'agit bien là d'une même critique du corps, de sa contingence lourde et malencontreuse. Le désir de fluidité identitaire n'est donc, encore, qu'un moment dans un cadre plus large où la connaissance de celui qui se cache sous une identité factice

11. Que l'on pourrait traduire approximativement par le « sport de la viande », bien que la traduction française perde un peu la qualité substantive de l'expression anglaise.

constitue une donnée encore pertinente. La décontextualisation cybernétique apparaît comme encore imparfaite.

Or, précise Stenslie, la découverte de l'identité originale du participant n'est pas sans risque. Le jeu pourrait dès lors perdre tout son charme : « The « fatale » consequence of such a revelation usually terminates the consensual fantasy » (Stenslie: 1996b). Le dur retour au corps réel met fin au colin-maillard. Le réel tellement moins séduisant que le fantasme, plus menaçant aussi : le monde réel est bien celui où il faut rendre des comptes, celui de l'imputabilité. Si l'identité est fluide, tel que le démontre Stenslie, elle n'orbit pas encore hors du monde sublunaire, puisque l'on se fascine de découvrir le vrai visage caché derrière le masque. Cette découverte est toutefois en deçà du désir.

Nous rencontrons ici une logique symétrique à celle d'Orlan : même rejet du corps physique, même souhait de voir la modalité de rapport aux autres transformée par les nouvelles technologies, même désir de n'avoir plus à assumer son corps. Même fluidité identitaire que semble avoir pensé à l'avance Paul Ricoeur. Ricoeur a en effet élaboré dans *Temps et Récit III* (Ricoeur 1985) et *Soi-même comme un autre* (Ricoeur 1990), une conception de l'identité qui non seulement illustre la production d'Orlan et de Stenslie, mais agit sur elle à l'instar d'un *révélateur* sur l'usage du paradigme cybernétique dans leur démarche.

### ***Ricoeur et l'identité narrative***

Ricoeur distingue deux pôles à l'identité, deux pôles que le commerce quotidien confond. Deux pôles qu'il distingue néanmoins de manière théorique pour en saisir l'articulation.

D'abord, l'identité renvoie à une stabilité dans le temps. Ricoeur nomme cette première dimension de l'identité, « identité-*idem* ». Face à la contingence des événements du présent et du passé, elle permet de reconnaître un individu comme le même. Cette identité, nous rappelle Ricoeur, est « l'ensemble des dispositions durables à quoi on reconnaît une personne » (Ricoeur 1990 : 146). Il s'agit des traits de caractères invariables, des éléments distinctifs qui permettent d'identifier un individu parmi la diversité des formes humaines. Cette *mêmeté*, comme l'appelle Ricoeur, colle littéralement au corps, édifice par excellence du « même », et de la reconnaissance par l'Autre. Comme l'affirme Ricoeur à propos de cette identité :

Les corps physiques et les personnes que nous sommes sont [...] de tels particuliers de base en ce sens qu'on ne peut identifier quoi que ce soit sans renvoyer à titre ultime à l'un ou l'autre de ces deux types de particuliers. En ce sens, le concept de personne, comme celui de corps physique, serait un *concept primitif*, dans la mesure où on ne saurait remonter au-delà de lui, sans le présupposer dans l'argument qui prétendrait le dériver à autre chose (Ricœur 1990 : 43 ; je souligne).

C'est aussi à l'aide de cette acception que nous relierions l'existence d'un corps à un individu donné : c'est à l'aune d'une identité-*idem* physique qu'Orlan perçoit de manière négative son visage ; et à la fois, c'est cette identité-*idem* que tente de découvrir les participants dans le jeu du *meat-sport*. Elle est, comme le rappelait Ricœur, *primitive*, et c'est cette primitivité que lui reprochent les artistes posthumains cités. Une primitivité familiale ou génétique, une primitivité ramenant chaque fois le sujet aux limites de son corps, ramenant chaque fois le sujet à son corps.

Il faut d'ailleurs le noter, l'identité-*idem* est souvent la seule conservée pour définir, hors du champ posthumain et pour le commun des mortels, ce que l'on entend par l'identité. Pourtant, nous rappelle Ricœur, elle ne permet pas de saisir la totalité des possibilités d'identification. « La définition de la personne, écrit-il, dans la perspective de la référence identifiante [...] [n'a pas] pris en compte le fait que la personne dont on parle, que l'agent dont l'action dépend ont une histoire, sont leur propre histoire » (Ricœur 1990 : 137). C'est en relation avec un autre pôle identitaire que pourra s'établir ce que Ricœur appelle l'identité narrative.

Parallèlement à cette identité-*idem*, existerait, par ailleurs et pour chaque individu, son pendant : l'identité-*ipse*. Selon Ricœur, « identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité » (Ricœur 1990 : 13). Si l'identité-*idem* table sur une forme, sur une permanence, sur une stabilité dans le temps, l'identité-*ipse* est celle du « pro-jet » ; elle est toute tournée vers le futur. Elle est l'expression d'une volonté. Il n'est plus question d'« être identifié », il s'agit plutôt de « s'identifier à ».

C'est une identité construite sur l'assimilation du différent : une identité active et dynamique. Une identité qui, si elle n'a rien de formel, est le fait d'une volonté, voire de l'imagination. « C'est à l'imagination, poursuit Ricœur, qu'est attribuée la faculté de passer avec facilité d'une expérience à l'autre si leur différence est faible et graduelle, et ainsi de transformer la diversité en identité » (Ricœur 1990 : 153). Une mise en sens, sur une mise

en signification, fonde l'identité-*ipse*; identité qui transforme inlassablement l'Autre et le différent en « Soi ».

Cette dernière définition de l'identité exige la volonté individuelle et non plus le regard de l'Autre. À cet égard, il est naturel qu'elle soit plus difficile à *percevoir*, puisqu'elle est fondée le plus souvent dans l'intimité d'une subjectivité, sur une perception personnelle des gestes faits et subis. Paradoxalement, cette ipséité est plus aisément saisissable dans sa relation dialectique avec l'*idem*, Ricœur le soulignait lui-même (Ricœur 1990: 167-172), une dialectique constitutive de l'identité narrative<sup>12</sup>. Identité-*ipse* serait ce reste, ce substrat une fois l'identité-*idem* soustraite à l'identité narrative. Elle est comme un mouvement saisi à travers l'objet qu'il déplace, comme une action perçue à travers l'acteur qui la produit.

L'identité narrative est produite de ce mélange entre un caractère formel (identité-*idem*) et une volonté de mise en sens (identité-*ipse*). Elle est une identité qui n'est plus perçue uniquement à partir du regard de l'Autre, mais qui est d'abord et avant tout fondée sur la mise en narration, sur la mise en récit de sa propre vie. On le voit, ce passage par l'*ipse* pour définir l'identité confère à celle-ci une dimension mouvante. Une identité encore formelle tout de même, puisque tout récit doit être attribué à un personnage, toute parole à une voix, mais une identité néanmoins liée au regard que nous portons sur notre propre parcours de vie.

C'est au regard de cette définition que l'individu peut ancrer son identité physique à ses agissements, à ses projets. Cette identité est une mise en récit, où l'individu tisse des relations entre ce que Denis Jeffrey a pu appeler des « îlots de sens » (Jeffrey 1989), c'est-à-dire les événements ayant ponctué sa vie, choisissant certains comme plus révélateurs et établissant entre eux des liens de causalité plus ou moins directs selon les circonstances. Ce récit est en constante réécriture, puisqu'il sert à donner un sens aux gestes présents et à ceux à accomplir. C'est cette même idée que Ricœur reprendra dans *Soi-même comme un autre* lorsqu'il affirme :

Quant à la notion d'unité narrative de la vie, il faut aussi y voir un mixte instable entre fabulation et expérience vive. C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup [...] (Ricœur 1990: 191).

12. Ricœur dans *Temps et Récit III* confondait d'ailleurs l'identité-*ipse* et l'identité-narrative. Ce n'est que quelques années plus tard dans *Soi-même comme un autre*, qu'il établira une telle distinction théorique.

L'identité narrative est donc, par sa nature même, nomade, puisque se formant selon le sens que l'on entend donner à notre présent, aux moments que l'on vit ou encore à notre futur.

Selon Ricoeur, l'identité narrative ne doit pas tenir que de l'*ipse*. Si tel était le cas, il s'agirait d'une dangereuse menace, celle de perdre tout repère, et de s'enfoncer dans une « nuit de l'identité personnelle ». Il indique : « [le] plaidoyer pour l'ipséité que documentent les cas troublants de la fiction littéraire commence à virer à son contraire lorsque, la fiction retournant à la vie, le lecteur en quête d'identité se trouve affronté à l'hypothèse de sa propre perte d'identité. [...] il se pourrait en effet que les transformations les plus dramatiques de l'identité personnelle dussent traverser l'épreuve de ce néant d'identité [...] » (Ricoeur 1990 : 196).

Or, tel est pourtant la démarche des artistes posthumains. Il est clair que Ricoeur leur apparaît par trop frileux de nouvelles expériences ; trop craintif de ces nouvelles possibilités. Car la perte d'ancrage est bien responsable de nouveaux frissons, vertiges d'une nouvelle liberté, d'une non-imputabilité des actions, d'une possibilité de vivre à l'abri du jugement de l'autre. Telle perte d'ancrage est précisément ce que semble promettre la cybernétique...

Pour Orlan, l'identité nomade est la valorisation de l'identité-*ipse* au détriment de l'identité-*idem* : elle aspire à ce que son identité ne se fonde que sur *ipse*, que sur son propre mouvement et que soit abandonnée la valeur de l'identité-*idem*. Et pour replacer une telle conceptualisation dans le discours d'Orlan, c'est donc dans la mesure où l'identité-*idem* (avoir) ne correspondrait pas à cette identité-*ipse* (être) qu'elle en voudrait au corps, à son corps.

Les *Self-Hybridations* ne sont-elles pas l'expression de cette fluidité identitaire ? Orlan y multiplie les transformations corporelles où elle apparaît successivement sous des traits empruntés à différentes sociétés africaines et précolombiennes, autant de tentatives pour proposer la diversité des formes plutôt que leur unité, pour s'expérimenter, un temps, sous une forme. La fabrication de ces images rappelle d'ailleurs les performances-opérations. Dans le cas de la première série, les *Self-Hybridations* précolombiennes, l'artiste transformait son visage à la main à même une photographie, puis elle télécopiait le résultat à un infographiste qui la numérisait et la recolorait. À partir d'une photographie, Orlan imaginait de nouvelles identités et les imposait sur son image ; elle se plaisait, à chaque œuvre, à se

voir autrement. Aussi ne faut-il pas s'étonner que l'artiste insiste pour présenter ces œuvres comme de véritables transformations corporelles virtuelles. Son identité d'artiste transiterait désormais à travers ces transformations virtuelles, totalement désancrée de toute forme physique. L'artiste se félicitait de cette confusion et de ce passage : « Ainsi, grâce à l'évolution des mentalités, [...] des gestes que l'on aurait préféré cantonner au virtuel – car jugés impensables, voire tabou [sic] – sont aujourd'hui pris pour des actes réels alors qu'ils se manifestent virtuellement » (Orlan 2001).

La fluidité identitaire et la transparence, qui semble la rendre possible, ne fonctionnent qu'à masquer ce qui *marque* et a *marqué* l'individu : la fluidité identitaire poursuivie par Orlan ne s'envisage qu'à refuser sa propre histoire subjective. C'est à dénier la part constitutive, historique qui forme le sujet humain que ce souhait pourrait se réaliser. La transparence n'est pas totale : elle institue chaque fois un moment devant correspondre à ce qu'Orlan veut être, mais, de la sorte, un tel moment refoule aussi ce qui constituait Orlan précédemment. Le nomadisme identitaire est à ce prix. Le projet d'Orlan ne se résume pas à avoir ce que l'on est, mais à avoir ce que l'on désire.

Quant à Stenslie, il faut, pour inscrire sa pratique dans une telle théorisation, abstraire la réflexion de Ricœur. En effet, son installation ne vise pas à donner forme à un récit vécu antérieurement – il ne s'agit pas de revivre des expériences sexuelles –, mais plutôt à un désir. Si Ricœur pensait l'identité narrative comme « un mixte instable entre fabulation et expérience vive » (Ricœur 1990 : 191), chez Stenslie le mélange se purifie, et l'identité en ligne évapore l'expérience vive. Il ne reste, au fond de l'athanor, qu'un précipité : la fabulation.

Nous assisterions là à une progressive transformation d'une identité humaniste en une identité posthumaine à travers l'acceptation de valeurs cybernétiques. Tout ce qui semble agir là serait une progressive dissolution de tout ancrage : personnel, sexuel, généalogique et historique. Le désir des deux artistes d'en recourir à la cybernétique serait donc marqué par la transformation des valeurs régissant la conception de l'homme : le recours à cette conception du désir nous replongerait donc au cœur de la démarche cybernétique et ne ferait qu'indiquer leur conquête du champ épistémique. Le nomadisme identitaire se justifierait d'emblée, il serait raison suffisante à lui-même.

### *Faire tableau, faire tache*

La démonstration précédente possède une tache aveugle soigneusement occultée dans la présentation du désir d'une identité fluide. Et si le véritable avantage d'une telle fluidité identitaire logeait non pas d'abord dans les promesses posthumaines, mais dans un avantage autrement plus considérable et se jouant dans le rapport quotidien à l'autre? Et si cette fluidité identitaire avait pour effet silencieux, mais fondamental – voire raison d'être – de retirer tout pouvoir à l'autre? La fluidité identitaire serait un désir non seulement en soi, mais aussi contre l'autre, comme une manière d'éviter son pouvoir, de lui retirer toute ascendance sur soi.

La fluidité identitaire servirait à pallier – avec plus ou moins de bonheur – une crainte de l'autre. Les transformations identitaires dont ils se font les ténors viseraient à retirer à l'autre le pouvoir – ou plus exactement, dans leur cas, la menace – de son regard. Voir suppose un corollaire: être vu. C'est cette deuxième modalité qui peut apparaître angoissante et incontrôlable. L'autre, sujet lui-même, me regarde et attribue à ce qu'il voit une valeur. Lacan avait présenté magnifiquement cette double modalité du visible. Nous ne voyons que parce que nous pouvons aussi être vu:

Un jour, j'étais sur un petit bateau, avec quelques personnes, membres d'une famille de pêcheurs dans un petit port. [...] Un jour, donc, que nous attendions le moment de retirer les filets, le nommé Petit-Jean, nous l'appellerons ainsi [...] me montre quelque chose qui flottait à la surface des vagues. C'était une petite boîte, et même, précisons, une boîte à sardines. [...] Elle miroitait dans le soleil. Et Petit-Jean me dit – *Tu vois, cette boîte? Tu la vois? Eh bien, elle, elle te voit pas!*

Ce petit épisode, il trouvait ça très drôle, moi, moins. J'ai cherché pourquoi moi, je le trouvais moins drôle. C'est fort instructif (Lacan 1973 [1964]: 110).

L'histoire fait sourire, en effet. Lacan, imaginons-le magistral, déjà, sur cette chaloupe, littéralement inquiété par cette boîte de sardines qui ne le voyait pas. Saisi par cette découverte simple, mais effectivement troublante: « Si ça a un sens que Petit-Jean me dise que la boîte ne me voit pas, c'est parce que, en un certain sens, elle me regarde » (110). On le perçoit dans l'intonation même du récit, c'est bien que ce regard pourrait être réciproque qui pince le sourire de Lacan. Lacan venait de prendre conscience qu'il n'était pas seulement un regard voyant le monde, mais aussi un point dans un tableau, dans un monde, qu'il pouvait donc être vu. Qu'à partir du regard de la boîte, il apparaissait soudainement comme cet intellectuel perdu au milieu d'une chaloupe.

Jetons un regard nouveau sur la production artistique de Stenslie et d'Orlan, réinterprétant cette fascination pour la question identitaire à l'aune de cette crainte du regard, cette crainte de faire tableau. Être regardé renvoie à être sous le jugement de l'autre, à n'être représenté que par sa propre image et à se voir forcé de relever un défi : celui d'être à la hauteur de l'image présentée et de ne pas perdre la face. Erving Goffman notait : « C'est semble-t-il une obligation caractéristique de bien des relations sociales que celle de garder une certaine face dans une situation donnée. [...] Une relation sociale est une situation où une personne est particulièrement forcée de compter sur le tact et la probité d'autrui pour sauver la face et l'image qu'elle a d'elle-même » (Goffman 1974 : 39). L'autre menace, car il maîtrise la lecture des impressions que je produis ; il pourrait voir de moi une image qui me défavorise. Une image qui ne me ressemble pas, tel que je me sens être de l'intérieur. Hélas, contre le jugement qu'il peut concocter au creux de son for intérieur, je n'y peux que peu de choses. À lui de décider ce qu'il pensera de moi.

Orlan m'affirmait en entrevue : « Le regard de l'autre joue toujours, forcément. Mais, il me semble qu'à partir d'une certaine maturité personnelle, d'une certaine connaissance de soi-même, on doit pouvoir déterminer qui nous sommes et ne plus être ébranlé par le regard de l'autre. C'est ce que j'ai essayé de faire » (Orlan 2003). Malgré l'affirmation d'Orlan, sa démarche artistique vise non pas à ne plus être influencé par le regard de l'autre, mais à travailler à renvoyer à cet autre une image qui corresponde précisément à ce qu'elle est. Rappelons-nous la ritournelle d'Orlan répétée à l'occasion de chaque opération. Avant d'être simple désir identitaire, ne soulignait-elle pas, d'abord la crainte d'être réduit à ce qu'elle a, que l'autre ne voit d'elle que l'image projetée ? À travers ce rapport à soi, le désir identitaire vise à maîtriser le jugement de l'autre. Il faut de même entendre le désir d'Orlan d'abandonner son identité biologique, son refus de ressembler à sa mère, comme un désir de reprendre le contrôle de son image, de ne plus être tributaire d'une filiation et de devoir à l'autre ses traits actuels. Orlan a modifié son nom, son visage, renié son héritage familial, dans l'espoir d'être enfin elle-même. Que plus personne ne puisse déterminer ce qu'elle est, ce qu'elle fut et ce qu'elle sera. Rien désormais ne doit avoir d'ascendant dans la gestion de son identité. L'identité de l'état civil est celle d'une morale d'esclave, fruit d'une passivité et d'une soumission aux normes sociales (Orlan 1995). Se libérer du regard de l'autre est donc advenir selon ses propres règles, d'après ses propres normes. Tel est bien ce qui avait séduit Michel Onfray dans son article de 1995 sur l'artiste :

Se réappropriant culturellement son corps, accédant à elle-même par le biais non plus d'une nature subie, mais d'une série d'artifices choisis, l'artiste pourrait ainsi se confondre à son œuvre, réconciliant l'art et la vie, le sujet et l'objet, l'artefact et la signature, un moi profond et un moi de surface, le tout dans une étonnante pérégrination sans précédent (Onfray 1995 : 25).

En cela, les deux types d'identité théorisés par Ricœur sont éclairantes. L'identité-*idem* est précisément une identité fondée sur l'imputabilité, sur la *reconnaissance*. Elle procède d'un rapport à l'autre où c'est bien celui-ci qui ancre le sujet dans son identité, qui le reconnaît. Il n'est d'identité-*idem* que parce qu'il y a un garant qui constate cette « mêmété ». Le plaidoyer pour une identité-*ipse* tient à l'espoir d'une identité se passant du regard de l'autre, une identité se soutenant du seul sentiment intérieur. *Fluidité* rime donc ici avec *défilement*. *Cyber-SM* et *Interskin* en sont les parfaits exemples. Désirer expérimenter une nouvelle sexualité est parfaitement synonyme du désir de ne pas être reconnu, de ne pas apparaître dans sa contingence identitaire. Fuir ainsi une imputabilité dans un mouvement où il s'agit moins d'expérimenter une nouvelle forme – après tout le sujet ne voit son interface qu'au début de l'interaction lors de sa création –, que d'interagir dans l'anonymat de ses gestes. La médiation électronique permet donc de se dissimuler au regard de l'autre; le mouvement de fluidité identitaire, la transparence aux désirs permettent paradoxalement de se masquer.

Aziz et Cucher notaient à propos des *Dystopia* que bien que ces figures semblent prisonnières de leur visage, bien qu'elles paraissent, à certains égards, abjectes, ils les considèrent aussi comme des représentations d'êtres tournés vers l'intérieur : « The *Dystopia* series were external portraits of subjects that had « turned inwards » » (Aziz et Cucher 1999a). L'expression correspond de manière frappante à l'enjeu d'un passage d'une identité déterminée de l'extérieur à une identité déterminée de l'intérieur. Recentrés sur eux-mêmes ces modèles n'ont plus besoin de *projeter* une identité à un quelconque spectateur. La démarche va encore plus loin puisqu'il semble que ces figures non seulement abandonnent l'identité physique, mais tout contact avec l'extérieur : il n'est plus de bouche pour parler, plus d'yeux pour regarder, plus d'oreilles pour entendre. Le recentrement sur soi atteint ici une limite extrême, peut-être son point d'effondrement. D'où leur pose physique qui ne s'adresse qu'à eux-mêmes dans un soliloque dont nous ne saisissons que la surface externe.

Marcel Gauchet, dans ses formidables *Essais de psychologie contemporaine*, soulignait dans le même sens que l'individu contemporain était passé, dans ses rapports à l'autre, d'une logique de l'affrontement à celle de l'évitement. « Sur ce point – on pourrait multiplier à l'infini les observations – nous assistons à l'émergence d'un modèle général des conduites à base d'évitement de la confrontation, que ce soit par la négociation ou que ce soit par le contournement », écrit-il (Gauchet 2002 : 234). Il ne faut plus faire tableau, ne plus se placer dans une position de dépendance face à l'autre, on l'a vu. La logique sociale tend à consacrer une telle approche. « S'affirmer, c'est se détacher » (Gauchet 2002 : 246).

### *L'ambivalence du rapport à l'autre*

Pourtant, Orlan avait raison de noter que « le regard de l'autre joue toujours ». Il semble que l'on ne puisse y échapper. Comment comprendre ce paradoxe ? Comment peut-on vouloir échapper à l'autre et tout à la fois reconnaître qu'une telle démarche ne saurait ultimement aboutir ? Nous sommes des êtres de langage et de sens, nous ne le sommes que dans la mesure où nous sommes nourris symboliquement par l'autre. Orlan ne peut que le reconnaître. Orlan doit faire confiance aux capacités de celui-ci à décoder les connotations apposées sur son visage et d'y discerner la qualité de celle qu'elles indiquent. Qu'on songe : si Orlan entend changer son identité, elle n'entend pas en abandonner le principe même. Perdre toute existence aux yeux de l'autre, disparaître, ne nécessiterait pas un tel travail sur l'image, et sur son visage. Si Orlan entend se déterminer elle-même, elle exige néanmoins l'autre pour reconnaître ce changement, voire constater sa fluidité. Paradoxe ultime : si Orlan aspire à une identité fluide, elle nécessite un autre, pour ne plus la *reconnaître*.

L'autre intervient donc à deux niveaux : d'une part de manière passive et en bout de piste pour confirmer Orlan dans son identité nouvelle, mais aussi, d'autre part – et il faut y insister maintenant – a-t-il un rôle à jouer, indirectement et malgré Orlan, dans le choix des transformations à apporter à son visage. Le symbolique offre des connotations que l'artiste peut employer, afin d'élaborer un visage qui s'accordera parfaitement avec ce qu'elle se sent être. De telles connotations sont essentielles à la possibilité même de créer un visage qui lui corresponde vraiment : le passage d'un état d'âme à une forme physique nécessite un code, une grille permettant d'attribuer à une forme physique une valeur symbolique. Ce n'est qu'au cœur d'une telle grammaire que le désir de correspondance entre l'« être » et l'« avoir » peut être signifiant.

Certes, l'autre demeure, il demeure même au-delà du désir des artistes de le faire disparaître. Il demeure, garant dans ces « presque-rien » qui donnent sens et valeur à chacun des gestes faits. Il ne conserve toutefois, dans l'imaginaire posthumain, qu'un rôle passif. S'il peut participer à l'élaboration de la nouvelle identité, ce n'est que dans la mesure où il demeure sous le contrôle du sujet posthumain. Le nerf de la guerre tient au contrôle, et au refus de toute contrainte ou limite que le commerce avec celui-ci pourrait supposer. Si Orlan conserve le principe de l'identité comme « reconnaissance », elle ne souhaite surtout pas que cette reconnaissance apparaisse comme une prison, comme une restriction. Cette reconnaissance doit demeurer aussi fluide que son identité, elle doit montrer ce qu'elle est actuellement, mais ne pas trahir ce qu'elle fut : rappelons-nous qu'elle aspire à une identité nomade – elle doit permettre de tuer quelque évidence de cette fluidité même. Dans le cas de Stenslie, les conséquences d'une telle conception sont plus graves.

### *La sexualité sans autre, la sexualité sans ombre*

La sexualité, par définition, est une perte de contrôle. Vécu positivement, c'est dans cet emportement que le plaisir s'exprime, dans le vertige de l'abandon et de communion avec l'autre. L'homme aspire à se perdre. Mais si l'individu craint de se mettre à nu, de laisser tomber armure et défense dans ce partage, d'offrir sa vulnérabilité comme un don, la préférence pour la sexualité virtuelle se comprend, s'explique.

À l'équivoque et au défi symbolique que suppose le rapport sexuel réel, à l'incertitude et à la menace planant sur la séduction (c.f. Baudrillard 1980), l'individu peut préférer se tourner vers le Web où pour ainsi dire le principe de la conquête est réduit à sa plus simple expression. Le partenaire y est déjà choisi, déjà présent, déjà consentant, tout le rite de la séduction évacué et toute menace diluée dans le confort de l'anonymat. Le cybersexe, soulignait Helena Velena, est :

[...] une psychanalyse alternative, horizontale et démocrate où les usagers peuvent se dépouiller de leur cuirasse caractérielle sans craindre le jugement. Sans que personne ne s'avise de rire de leur sexe trop court, menu ou tordu, ou qui ne se dresse pas au moment voulu, leur épargnant ainsi d'évoquer les excuses classiques du stress, de la femme à la maison, les traites de la voiture à payer, ou du fils qui a eu de mauvais résultats à l'école (Velena 1995, cité dans Le Breton 1999 : 174).

L'individu plutôt que de se *présenter* dans la relation sexuelle se camoufle dans la fluidité du réseau, tentative de dissimuler son désir et de tromper le désir de l'autre. Ingénieuse manière de s'enfuir. Prendre une identification plutôt qu'une identité, se faire « bigarrure », « sur un fond bigarré », comme l'écrivait Lacan à propos du principe de camouflage (Lacan 1973 [1964] : 115).

Les installations de Stenslie se tiennent dans l'orbe d'une crainte de l'autre, crainte encore une fois de faire tableau, d'être vu désirant, vulnérable et victime de son propre désir. Car le plus difficile est peut-être là : accepter de devenir objet *par* son désir de l'autre, objet *de* son désir de l'autre, victime de la séduction et en cela vulnérable. En fait, toute la sexualité mise sur pied par Stenslie compte sur un accroissement du contrôle des modalités de la relation sexuelle et une réduction de l'influence, de la menace de la chair. Bataille soulignait, dans *L'Érotisme* :

Le mouvement de la chair excède une limite en l'absence de la volonté. La chair est en nous cet excès qui s'oppose à la loi de la décence. La chair est l'ennemi né de ceux que hante l'interdit chrétien, mais si, comme je le crois, il existe un interdit vague et global, s'opposant sous des formes qui dépendent des temps et des lieux à la liberté sexuelle, la chair est l'expression d'un retour de cette liberté menaçante » (Bataille 1957 : 102-103).

Si cette « liberté menaçante » dont traite Bataille est bien le contact avec l'animalité en nous, la sexualité de Stenslie, contact à l'autre effectué de loin en loin et à coup de frottements sur des combinaisons futuristes, se pratique non pas comme une *régression*, mais comme une forme d'*épuration*<sup>13</sup>. S'il faut marquer, comme le fait Bataille, une distinction entre l'animalité et l'humanité à travers le refus de se laisser emporter dans la logique de la « dépense », la posthumanité poursuit un tel éloignement en faisant de la sexualité un rapport, presque pur, à soi (c.f. infra)<sup>14</sup>.

C'est donc l'Autre comme péril et comme défi, comme sujet aussi, qui est dénié. L'infiltration d'un tel manque d'empathie se ressent dans quelques phrases de Stenslie ; phrases qui ont fait grand écho – avec raison – dans et hors de la sphère artistique ; phrases symptomatiques de sa concep-

13. David le Breton soulignait pour sa part : « Éliminer concrètement le corps de la sexualité est le meilleur moyen qu'il soit mis hors d'état de nuire à la sexualité » (Le Breton 1999 : 174).

14. Car il me semble, que plus l'humanité lutte contre sa part animale, sexuelle et plus cette humanité est seule. Songeons à la vie de Daniel21 dans *La possibilité d'une île* de Michel Houellebecq. Chacun des sujets clonés, isolés dans des tours de cristal, communique avec les autres par l'entremise d'un réseau et ignore jusqu'au goût du contact charnel.

tion du corps et du rapport à l'autre. La plus tristement célèbre, concernant sa conception des rapports futurs entre la sexualité et l'art, affirmait : « Even rape can be considered as an art-creational strategy » (Stenslie: 2000). Phrase étonnante, sidérante, navrante, mais s'inscrivant dans son travail sur la virtualité des corps.

Bref et violent retour dans la sexualité réifiée, cette phrase semble le fait d'un déplacement : sa valorisation du viol conserve toutes les logiques des rapports virtuels mis en scène dans ses installations. Rappelons-nous que l'autre n'est, dans ces œuvres, qu'une surface sur laquelle s'inscrit le désir du cybernaut. C'est ce même autre dénié, n'existant que comme fantasme et comme lieu du désir, qui apparaît dans sa célèbre citation. Chambre d'écho sans fin, où l'altérité n'est qu'une illusion rassurante déguisant ses propres envies, où le véritable désir de l'autre ne saurait s'exprimer sans du coup menacer le projet fantasmatique : le rapport en ligne n'apparaît que comme un fantasme de plus. Un fantasme joignant la tendance à projeter sur l'autre ses propres désirs et le désintéressement, voire le rejet de ce qu'il peut, pour sa part, ressentir.

Stenslie est en fait tombé dans le piège même qu'il décrivait : lui qui soulignait que l'existence en ligne, avec ses avatars et ses personnalités virtuelles, risquait de transformer la psyché même du sujet, de transformer son comportement hors-ligne, il semble qu'il faille effectivement le prendre au mot. Et craindre. Ces espaces infinis semblent incliner à un progressif narcissisme où l'autre n'apparaît que comme un instrument du moi dans sa quête de plaisir. Que Stenslie valorise le viol dans une conférence laisse pantois ; le spectateur demeure saisi par la gravité de la proposition et par le naturel – fondée sur une profonde, une vertigineuse cohérence – avec lequel il est prétendu.

### ***L'autre, présent et absent***

Heidegger serait bien étonné d'une telle réduction du rapport à l'autre, lui qui le concevait comme primordial. Le penseur à l'origine de notre trichotomie rappelait que nous ne sommes pas d'abord seuls, comme les tenants du contrat social pure laine le croyaient<sup>15</sup>, naissant autonomes et souverains, comme Athéna en armes sortie de la tête de Zeus. Nous sommes d'abord et avant tout *en compagnie* – le *mitdasein* de Heidegger. Dans son

---

15. Voir évidemment les analyses de Hobbes dans son *Léviathan*, de Rousseau, dans *Du contrat social*, pour deux conceptions fort distinctes mais se référant à cette même logique de légalisation de l'« entente » dans le fondement du vivre-ensemble.

célèbre cours sur Heidegger, Wahl donnait l'exemple de la « solitude<sup>16</sup> ». La solitude ne s'envisage pas comme une positivité, premier état de l'homme au monde, mais tout à l'inverse comme un manque (*Fehlen*). C'est d'abord parce que le sujet est fondamentalement auprès des autres qu'il envisage la solitude comme une soustraction – perçue positivement ou négativement. Nous sommes avec les autres et ce n'est qu'à nous extraire de ce contact que nous pouvons éprouver la solitude.

La mise à distance de l'autre constitue donc un geste signifiant et marqué d'affect : il y a là comme un projet, un désir de rupture pouvant permettre de se maîtriser, d'observer à distance le commerce des hommes ou plus simplement de le fuir. Les registres de la fuite et de l'exil paraissent, pour leur part, décrire le repli du sujet postmoderne à la lisière du social. Repli stratégique, afin de contrôler l'image transmise, de se protéger d'interrelations parfois menaçantes. Et pourtant, cette fuite ne sait être totale ou définitive, on l'a vu.

Stenslie et Orlan recourent donc à une modalité de rapport aux autres bipolaire, constitutive de l'individualisme contemporain. Marcel Gauchet théorisait habilement :

À un pôle, *l'angoisse d'avoir perdu les autres*. Elle fait le fond de certains états de panique. Elle se manifeste comme une expérience de solitude anéantissante. Une expérience qui ne menaçait guère les personnalités de l'âge traditionnel, avec la capacité de solitude que leur procurait l'incorporation de l'être-en-société. Alors que l'être de l'indépendance radicale qu'on voit émerger aujourd'hui déteste en réalité la solitude vraie. Son indépendance est inséparable d'une intense préoccupation de sociabilité. Pour exister, il faut rester branché sur les autres.

À l'autre pôle, *la peur des autres*. Branché, mais distant. Besoin de la présence des autres, mais dans l'éloignement d'avec les autres. Distance et défiance sont les deux mamelles de l'individualisme ultracontemporain. L'évitement est son comportement maître : qui dit conflit dit contact. Cette distance et cet évitement s'accompagnent d'une peur diffuse de l'autre. Et l'on perçoit que l'autre puisse être perçu comme une menace, en l'absence d'un mécanisme symbolique capable de régler la distance avec l'autre (Gauchet 2002 : 260).

Une étrange distance se crée donc. Une distance que la production de Stenslie et d'Orlan concrétise magnifiquement. Il semble que l'autre, dans la conception de Stenslie et d'Orlan, doive subir un effet anadyomène –

16. Heidegger écrit « manque », *Fehlen* (Heidegger 1927 : 120), mais la solitude s'offre comme une concrétisation de cette expérience.

comme le flux et le reflux de la marée: l'autre est éloigné, mis à distance, puis réinvité. L'autre est d'abord dénié, repoussé de sa proximité existentielle et en second lieu, comme par prestidigitacion, il est reconvoqué dans le champ existentiel. Cette réinvention le rend cependant différent, comme assujetti, épuré, simplifié<sup>17</sup>. Gardons en tête cette étrange distance, étrange danse, elle est pertinente à plus d'un égard.

Le réseau Internet remplit et aménage cette valse qu'est le rapport à l'autre. De cette double distance, de cette proximité intouchable, un contrôle parfait des rapports peut s'exercer. Un rapport sécuritaire construit sous le régime de la fuite. À proprement parler, la transparence cybernétique n'est pas suivie jusqu'au bout, elle est plutôt exploitée par nos deux artistes comme une médiation à travers laquelle l'autre perd tout ascendant sur le sujet.

Cette transparence ne forme qu'un moment dans un mouvement plus large, dialectique, où l'enjeu sera de se dissimuler. Transparence et dissimulation nouée: voyons dans ce double mouvement un processus de *voilement*. Le voile laisse passer l'image, mais la transforme insensiblement aussi: ses replis permettent de cacher, par une densité transparente, ce qui doit demeurer secret. La transparence doit être unidirectionnelle. Si Orlan doit pouvoir exprimer ce qu'elle désire être, le spectateur doit pour sa part ne voir que le théâtre sur lequel ce jeu identitaire a lieu: il ne doit percevoir que ce que Orlan souhaite lui montrer. La transparence perdrait tout son intérêt si sa souveraineté passait dans les mains du regardeur<sup>18</sup>.

Il en est rigoureusement de même avec Stenslie. Le voile qu'est Internet, avatar par excellence de la théorie cybernétique, permet d'incarner les désirs et les pulsions du participant de *Cyber-SM*. L'image virtuelle est diaphane et opaque: diaphane aux désirs, opaque aux regards de l'autre sur soi. La fluidité cache l'identité du participant; la transparence même au désir masque ainsi le sujet historiquement, sexuellement, interpersonnellement ancré. À me présenter comme un être bisexuel, aux organes sexuels nomades, j'évite de montrer qui je suis réellement. À me présenter selon mes fantasmes, j'évite de dévoiler une situation personnelle qui pourrait me compromettre: si en ligne « nul ne sait que vous êtes un chien »

---

17. Todorov le notait, mettant en scène un orgueilleux: « Je tire la quiétude, non du jugement positif que je porte sur moi, mais de ce que ce jugement, positif ou négatif, m'est réservé; cependant, j'ai toujours autant besoin des autres pour me sentir exister, même si je ne leur demande pas de m'approuver » (Todorov 1995: 135).

18. Nous reviendrons spécifiquement sur Orlan et sur les conséquences de cette fluidité dans la prochaine partie.

(Stenslie), nul ne sait, non plus, que vous êtes marié, que vous avez des enfants, et peut-être surtout que votre vie sexuelle est insatisfaisante. La fluidité du réseau dissimule ce mal-être. Cette transparence est aussi une défense contre le regard invasif de l'autre. Autrement dit, le travail de Stenslie et d'Orlan rend vivant le paradoxe d'un voile qui couvre par son dévoilement même. Toujours cette oscillation entre cette crainte de l'autre et le sentiment de n'exister qu'à travers son regard.

### 3.2 De la performance à l'enjeu du sens

*[S]'il n'est plus de grande machine au nom de laquelle parler, comment tendre l'action, comment demander d'agir et que faire ?*

Georges Bataille, *Sur Nietzsche: volonté de chance*

#### **Une main**

*Cette main, si elle est « une », fascinante dans son unicité même – unique donc – n'est pas première. Elle ne saurait l'être. Il faudrait la dire troisième. On la nomme d'ailleurs ainsi : The Third Hand (ill. 8). Étrange main, il est vrai : architecture dense de câbles à vif et d'acier. Elle inquiète. C'est une main par rajout, accrochée à même la main droite ; une main qui fait de la main droite une main gauche, ou en tout cas plus gauche désormais.*

*Surnuméraire ? Pas exactement. Mimétisme de métal et d'électronique, elle prolonge le travail des deux autres, participe à leur collégialité. Semblable, elle est cependant autonome ; parasite du bras droit, elle est malgré tout souveraine. Contrôlée par l'artiste qui la manipule de ses muscles abdominaux et de ses quadriceps, elle s'ajoute comme une ouvrière supplémentaire ; elle est plus que la simple ombre de sa voisine de chair. Maladroite encore, sa maîtrise, histoire d'un apprentissage et d'une acclimatation, est encore largement à écrire. La dextérité, toute dextérité, s'apprend. Elle est donc, pour l'instant, en démonstration, comme une prophétie haptique ; elle permettra à l'homme de demain de faire mieux ou, plus exactement, plus vite.*

*Elle écrit trois lettres maintenant : « O », « T », « N ». Un léger tremblement les parcourt. Plutôt qu'un acronyme, il s'agit d'une participation à une œuvre collective. Tout comme les deux autres mains, la « troisième » s'active ; en même temps que les deux autres, elle écrit. L'artiste qui manipule tous ces membres à la fois est concentré, attentif. Son regard immobile. La main électronique, un gros marqueur entre les doigts, inscrit une lettre sur trois. Sa contribution ne prend sens que grâce aux deux autres mains, tout comme l'œuvre ne pourrait être entière sans sa participation.*

«*E V O L U T I O N*» est la simplicité de la performance, le fruit de cette collaboration entre la chair et le métal. Démonstration tout autant qu'inscription, signifié autant que signifiant, elle apparaît claire au fur et à mesure des lettres tracées. La main cybernétique marque l'évolution, c'est en cela que cet ajout ajoute à l'homme. Ajout symbolique, et en cela artistique, mais efficace. Elle permet de faire mieux, plus vite. Elle rappelle aussi, en silence, la contingence de nos formes : pourquoi deux mains ? Pourquoi ce nombre ? Pourquoi si peu ?

### **Les choses et la performance**

La deuxième partie de notre trichotomie, étudiée dans ce chapitre, traite du rapport aux choses. Celui-ci fonde notre commerce quotidien au monde qui nous entoure et notre interaction avec celui-ci. Si, comme le rappelait Heidegger, notre rapport aux choses du monde est un rapport irréfléchi, presque impensé, les choses n'existant que comme médiums à l'accomplissement d'une fin – la plume entre mes mains disparaissant derrière les mots qu'elle forme, ceux-là disparaissant même derrière les idées exprimées<sup>19</sup> –, l'art posthumain se fascine pour ce rapport à l'inanimé. Tout comme le marteau apparaît dans sa matérialité au moment où il échoue à rendre le service que l'on attend de lui – taper sur un clou –, de même il semble que notre rapport aux choses soit désormais, en raison d'une faillite quelconque, à expliciter, puis à améliorer.

Songeons à l'accélération du geste que propose *The Third Hand* ou encore à cette araignée géante qu'est l'*Exoskelton* qui décuple la force de Stelarc. Le premier regard sur de telles œuvres laisse l'impression, vague, que le monde serait à reprendre sous notre bride. Dans la production de Stelarc, tout se passe comme si nous étions devant la nécessité de développer des outils plus performants, comme si, entre nos doigts, filait la maîtrise du monde : les clous se multipliant, il faudrait multiplier les marteaux, et les mains pour les saisir.

Pourtant, bien qu'une telle lecture décrive certaines des logiques à l'œuvre dans le développement technique, elle rate cependant la spécificité du regard posthumain dans son rapport aux choses. C'est encore une fois à revers qu'il faut comprendre cette logique. Le lieu même de ces améliorations techniques n'est pas l'«*util*» (Zeug), pour reprendre la traduction

19. «La particularité de ce qui est immédiatement utilisable, soulignait Heidegger, est de s'effacer pour ainsi dire derrière son utilisabilité pour être justement, au sens propre du mot, utilisable» (Heidegger 1986: 114).

de François Vézin, c'est-à-dire l'objet tel qu'il apparaît en vue d'une fin. Ou peut-être est-ce précisément de l'« *util* » dont il est question, mais suivant un glissement tout à fait singulier. Comme si un nouveau joueur surgissait soudainement entre l'homme et une fin, entre l'homme et les objets, rendant impropre tout contact à ceux-ci. Ce nouveau joueur apparaît ainsi à la conscience par son dysfonctionnement, son incapacité même à effectuer cette transition silencieuse.

On s'en doute, ce nouveau joueur, dans la logique posthumaine, est le corps. Comme on arrache la doublure d'un vêtement, c'est le corps qui, se distinguant de l'homme, gagne une autonomie qui le situe quelque part entre l'homme et les objets; déchu, il fait échouer leur relation, empêche leur parfaite maîtrise. Il se fait véritablement importun :

Plus ce qui manque est d'un usage urgent et plus proprement il se rencontre en son inutilisabilité, d'autant plus, paradoxalement, l'utilisable devient importun au point qu'il semble perdre le caractère de l'utilisabilité. Il se révèle comme un étant qui n'est plus que là-devant, qui, en l'absence de ce qui fait défaut, devient impossible à éliminer. Rester en plan, désesparé, dévoilé, en mode déficient d'une préoccupation, le n'être-plus-que-là-devant d'un utilisable (Heidegger 1986: 110).

Il s'agit là d'une étonnante et magnifique description du corps selon le regard posthumain. Coulant des jours invisibles dans son unité avec l'homme, le corps apparaît soudainement comme une forme bancale brutalement posée là. Comme un objet dont le défaut crève les yeux, mais auquel nous n'aurions pas encore trouvé de remplaçant, le corps brise l'harmonie du paysage. Cette perte du caractère d'« utilisabilité » du corps fait les frais d'une formule célèbre de Stelarc: « le corps est obsolète ».

Heidegger décrivait l'*util* ainsi: « quelque chose qui est fait pour » (Heidegger 1986: 104). Quelle est donc la fin que desservirait le corps? Son apparition, son n'être-plus-que-là-devant, renvoie à quel malheur? Telle est la question de la performativité – l'« utilisabilité » au jour de la cybernétique –, que nous devons explorer dans les pages qui suivent.

Anticipons un peu. Cette imperfection « performative » n'ouvre à aucune autre fin qu'elle-même: la performativité posthumaine est sa propre finalité. Objet chu aux yeux du paradigme cybernétique, le corps est, sous toutes ses coutures, insatisfaisant et ne cesse d'indiquer son incomplétude. Non pas car il achopperait à répondre à une fin, mais plutôt car il bloquerait la croissance infinie à laquelle rêve la cybernétique. Son imperfection apparaît même irrémédiable.

À celui gagné par les valeurs cybernétiques, il y a dans le projet sisyphien d'améliorer le corps de quoi organiser une existence. L'amélioration du corps et, d'une manière plus générale, l'augmentation de la performativité, peuvent se faire, sous le régime cybernétique, une *finalité sans fin*.

## Stelarc

*Stelarc est le nom d'artiste de Stelios Arcadiou, né en 1946 sur l'Île de Chypre, et désormais de nationalité australienne. Il est considéré avec Orlan comme l'un des fondateurs de l'art posthumain ; il a annoncé avec elle l'obsolescence du corps (c.f., entre autres, Stelarc 1995 : Orlan 1993<sup>20</sup>).*

*Dans les années 1970, il explore les profondeurs et les rythmes du corps. Dans ses *Amplified Body Events*, il enregistre le bruit des battements de son cœur et les séismes de son cerveau. Il filme aussi, à l'aide d'une caméra miniature, l'intérieur de son corps : il produit des vidéos-couleurs, d'une quinzaine de minutes, de l'intérieur de son estomac, de son côlon et de ses poumons. Le corps le fascine et contrairement aux travaux de Michel Journiac ou de Gina Pane de la même époque, sa démarche vise à désacraliser le corps, à l'interroger, à le sonder (c.f. infra). Rapidement, sa matérialité apparut évidente à l'artiste australien ; et c'est à partir d'une telle matérialité que ses travaux posthumains ont pu s'enclencher.*

*La production de Stelarc s'est voulue, presque dès l'abord, organisée autour de deux objectifs polarisés mais complémentaires. D'une part, l'artiste souhaite souligner la contingence du corps. Celui-ci n'est qu'un objet posé là et dont nous ne pouvons, pour l'instant, nous séparer. Qui plus est, lorsque comparé aux possibilités technologiques naissantes, cet objet apparaît aussi fragile que limité. Un tel état de fait est voué à changer : la technologie semble promettre des lendemains qui chantent pour l'homme. Ainsi et d'autre part, Stelarc rappelle les prodigieuses possibilités technologiques qu'offrent les technosciences, possibilités qui permettront un jour de sortir l'homme de son état de vulnérabilité et de son « incomplétude » (Bataille). Si ces deux thèmes sont au départ séparés – la critique de la vulnérabilité du corps est mise en scène dans les *Body Suspensions*, tandis que les améliorations du corps pour leur part sont proposées dans ses performances autour de *The Third Hand* –, elles apparaissent, depuis les années 1990, nouées de plus en plus finement.*

20. Le tour d'horizon qui suit n'a surtout pas un mandat d'exhaustivité. Il s'agit simplement de présenter la *teneur* de la carrière de Stelarc. Nombre de performances seront plutôt décrites au fur et à mesure des pages qui suivent afin d'illustrer sa vision du futur de l'homme.

*Les premières performances de Stelarc sont des suspensions corporelles (Body Suspensions, 1976-1988), suspensions au cours desquelles il est appendu dans les airs à l'aide de crochets fichés dans sa peau. Dans Prepared Tree Suspension: Event for Obsolete Body, no 6 (Black Mountain, 10 octobre 1982), il est suspendu à l'horizontale et sur le ventre à un arbre par une quinzaine de crochets. Il s'agit, au cours de ces performances, de faire du corps un paysage où la chair crochetée se distend sous l'effet de la gravité. Ces montages de douleur nées du poids du corps sont l'« indice » même, pour Stelarc, de la vulnérabilité de la chair à la gravité. S'annonce déjà, à cette époque, l'obsolescence du corps. On pourrait voir ici le renversement du mythe d'Atlas puni par Zeus pour avoir participé à la guerre des Géants contre les dieux et forcé de soutenir la voûte du ciel (Hésiode, Théogonie, v. 516-524). Renversement, en effet, car ce n'est plus le ciel qui se fait trop lourd mais, à l'inverse, c'est la chair qui apparaît trop fragile. La tragédie du monde se fait tragédie du corps. Dans le passage de l'un à l'autre, le regard se renverse, non plus tourné vers l'extérieur, il se porte désormais sur soi : la révolte est intime, le coupable à portée de main. Façon de souligner la vulnérabilité du corps à la gravité, tentative de gérer la douleur comme une simple information, ces performances démontrent la faiblesse de la chair, et la capacité – le désir – de l'homme de la dominer.*

*À la même époque et parallèlement à ces suspensions, l'artiste a pu profiter des travaux en robotique d'un laboratoire japonais pour expérimenter l'usage d'une main cybernétique, non pas de remplacement, mais venant s'ajouter aux deux autres : The Third hand (1981). Ces performances montrent le corps multiplié par la technique : cette troisième main n'augmente-t-elle pas les capacités de l'homme ? D'une manière générale, ne rendait-elle pas l'homme meilleur ? Stelarc souhaitait montrer la possibilité de plus en plus tangible de voir l'individu amélioré par la technique. La main, loin d'être un papillon d'une seule nuit, fut souvent réutilisée : elle apparaît progressivement comme un attribut de l'artiste dans ses performances des années 1990.*

*La robotique le fascine et ses collaborations avec des laboratoires de recherche ne cessent de se multiplier. Dans Split Body/Scanning Robots, présentée à la Biennale de Edge (Londres) en 1992, il interagit et semble danser avec un robot immense dont les mouvements, qu'il ne contrôle qu'en partie, paraissent menaçants. Le robot suit en effet une routine en boucle qui, bien que largement inspirée de celle de Stelarc, possède une marge d'autonomie suffisamment grande pour heurter violemment l'artiste.*

*Les performances de Stelarc apparaissent au fil des années de plus en plus comme des œuvres multimédias. Le corps de l'artiste se raccorde sur nombre de capteurs qui transforment ses gestes en des effets lumineux au moyen d'impressionnantes mises en scène, tandis que les sons produits par son corps sont ampli-*

fiés par des micros et diffusés dans la salle de la performance. L'impact sur le spectateur est clair : l'espace de la performance s'amplifie et la galerie même devient un lieu de démonstration technologique.

Songeons, et il ne s'agit que d'un exemple parmi d'autres, à la performance *Exoskeleton* (réalisée pour la première fois à Berne en 1998<sup>21</sup>). Dans cette œuvre, Stelarc prend place sur une machine pneumatique à six pattes, une sorte d'araignée géante. L'artiste est debout sur une plateforme au centre de la machine, manipule le robot grâce à des mouvements de bras et de jambes. La plateforme sur laquelle il se tient est mobile et autorise une rotation de 360 degrés sur elle-même ; l'artiste peut donc la mouvoir indépendamment des déplacements de son arachnide. À son bras droit est joint un bras pneumatique, prolongeant les gestes de sa propre main et les démultipliant : chaque doigt s'ouvre et se referme comme une pince, effectue aussi des rotations sur lui-même.

Une telle description de la performance, si elle rend compte de son contenu, ne témoigne toutefois en rien de son efficacité, ni de son impact visuel. Stelarc a ici plongé l'immense salle où se déroule la performance dans le noir ; seules quelques puissantes lampes éclairent et suivent les déplacements de son *Exoskeleton*. Au fond de la salle, un écran projette des images prises en temps réel par une caméra située sur l'araignée. Chaque déplacement de l'araignée, d'une prodigieuse puissance, fait résonner dans la salle les bruits métalliques des pattes heurtant le sol, de pistons relâchant leur pression et les bruits électroniques des différents capteurs sensitifs de l'appareil. Tout se superpose et tout se joint chez le spectateur : des mouvements brusques et chaotiques de la machine aux rotations sur lui-même de Stelarc, aux gestes de sa main pneumatique qui, araignée dans l'araignée, apparaît d'une troublante vivacité, aux projections vidéos dupliquant et augmentant l'effet technologique d'ensemble.

Dans la *Stomach Sculpture* présentée en 1993, à la *Fifth Australian sculpture triennale* (Melbourne), Stelarc ingère une capsule d'acier et de titane de quelques centimètres de long (ill. 9). Une fois positionnée dans l'estomac, celle-ci s'ouvre, se déplie ; animée, elle produit sons et lumières. C'est ce son qui, mélangé aux bruits produits par l'estomac, viendra remplir l'espace de la galerie où a lieu la performance. Manière originale de proposer de nouveaux espaces d'exposition pour la sculpture, l'œuvre interroge de même les frontières entre intérieur et extérieur, le rôle de la peau comme frontière, comme lieu de la distinction entre moi et le monde.

21. Nous décrivons ici plus spécifiquement la représentation de Vrhnika, en Slovénie, du 14 mai 2003.

*Les dernières performances de Stelarc montrent l'augmentation du corps par la technologie, mais une telle démonstration ne se fait que sur fond de mise en scène où cette technologie est présentée comme une nouvelle force, voire véritablement comme un nouveau champ iconographique et sonore. Stelarc aspire à convaincre de la puissance de la technologie et de l'émergence de nouveaux référents à l'expérience de l'homme.*

### **Ping Body**

*Il nous faut maintenant décrire les performances de la série Ping Body, puisqu'elles jouent un rôle fondamental dans le fil de notre thèse (ill. 10-11).*

*Ping Body/Proto-Parasite, première performance de la série, est réalisée entre le Luxembourg, Paris, Helsinki et Amsterdam en 1995. Situé au Luxembourg, le corps de l'artiste est recouvert d'électrodes aux bras et aux jambes et branché à un ordinateur. Par l'entremise d'ordinateurs munis d'écrans tactiles et de programmes de stimulation musculaire, des spectateurs situés au Centre Pompidou (Paris) et au Media Lab (Helsinki), de même que des participants du Doors of Perception Conference (Amsterdam) imposent à l'artiste des gestes en touchant la représentation de son corps sur l'écran. La stimulation est transmise par Internet de l'ordinateur du spectateur à l'ordinateur situé au Luxembourg, pour être ensuite transformée en décharges électriques appliquées par les électrodes.*

*Sont retournés aux spectateurs des sons et des images produits par les senseurs placés sur le corps de l'artiste, de même que des enregistrements sonores et visuels mis en marche par ses gestes. L'artiste, à l'aide d'une caméra, observe le spectateur lui imposant sa volonté, et manipule sa troisième main enfilée pour l'occasion et dont il a conservé la maîtrise. Voilà pourquoi cette performance est aussi appelée Split Body: le corps de l'artiste se fractionne entre les parties dont il conserve le contrôle et celles que les spectateurs maîtrisent, entre ses parties volontaires et involontaires.*

*Ping Body: an Internet Actuated and Uploaded Performance, seconde performance de la série, a eu lieu à Sydney dans le cadre de Digital Aesthetics en 1996 (de même qu'à DEAF à Rotterdam en 1996). Dans ce cas encore, le corps de l'artiste est recouvert d'électrodes aux bras et aux jambes et est branché à un ordinateur. Cependant, cette fois, ce n'est plus aux spectateurs, mais à un ordinateur de contrôler son corps. À cette occasion, un ordinateur «ping» (que l'on peut traduire par : «tente d'entrer en contact avec, interroge») des sites Internet, puis calcule le temps nécessaire à cet accès. Cette durée est ensuite*

*transformée en mouvement selon une formule mathématique, puis imposée au corps de l'artiste*<sup>22</sup>. Stelarc écrivait : « *The usual relationship with the Internet is flipped – instead of the Internet being constructed by the input from people, the Internet constructs the activity of the body.* » (Stelarc : [www.stelarc.va.com.au/articles/index.html](http://www.stelarc.va.com.au/articles/index.html))

*Ici encore, ses gestes sont amplifiés par une interface Midi mesurant les mouvements du corps et les transformant en sons qui se réverbèrent ensuite dans la salle de la performance. Le corps se fait instrument de musique mû par la maestria informatique. Des spectateurs peuvent suivre sur Internet cet étrange ballet corporel, par la retransmission de photos et d'images du corps de Stelarc. Encore une fois, le corps de l'artiste se sépare entre les parties qu'il contrôle (son troisième bras) et celles qu'il ne maîtrise plus. La technologie envahit donc le corps et contrôle gestes et mouvements.*

*Ping Body Parasite, est le point d'aboutissement de la série. La performance a été effectuée au « Virtual World Orchestra » à Glasgow en 1997*<sup>23</sup>. *Proche de Ping Body : an Internet Actuated and Uploaded Performance, la performance Parasite met encore en scène le corps de l'artiste recouvert d'électrodes et branché à un ordinateur parcourant Internet. La différence, cette fois, tient à ce que l'ordinateur ne parcourt pas Internet à la recherche de domaines, mais plutôt d'images de corps. On l'aura compris, ce sont ces images qui, traduites en impulsions, sont ensuite imposées au corps de l'artiste. L'imposition est ici à la fois visuelle et électrique ; les représentations du corps présentes sur Internet et qu'écume l'ordinateur transforment la posture du corps de Stelarc. Ainsi, le mouvement produit est répercuté sur un écran dans la salle de la performance, mais de même il est aussi retransformé en image et renvoyé sur Internet, ouvrant à la possibilité de repêcher ultérieurement cette image et ainsi de créer ce que l'on nomme, dans le langage cybernétique, une rétroaction circulaire (un feedback loop).*

*Mais pourquoi nommer une telle performance Parasite ? Pour Stelarc, le corps prend place dans un réseau qui le dépasse et, plutôt que d'y jouer un rôle actif et moteur, il n'en est qu'un parasite, profitant de l'énergie et du mouvement de ce réseau pour se mouvoir. La perspective est ici non pas fondée à partir du corps, mais véritablement à partir d'une conception du réseau comme d'un organisme existant indépendamment ; le corps de l'artiste ne venant que s'accrocher à cette organisation afin d'être mû.*

22. Plus précisément : l'ordinateur interroge aléatoirement une trentaine de noms de domaines Internet, produisant des valeurs de réponse entre 0 et 2000 millisecondes, ensuite traduites en impulsions de 0 à 60 volts et imposées aux deltoïdes, aux biceps ou aux fléchisseurs des jambes ou des bras.

23. Mais répétée, entre autres, au *Studio for Creative Inquiry*, à la Carnegie Mellon University, au *Wood Street Galleries* à Pittsburg, au *Festival Atlantico* à Lisbonne, à *Ars Electronica*, à la Biennale de Fukui.

## Ses projets

*Il projette maintenant de se faire construire, par un laboratoire de biotechnologie, une oreille artificielle (Extra Ear) faite de ses propres tissus humains et qui, à l'instar de sa troisième main, viendrait se surajouter aux deux autres préexistantes. Il a récemment affirmé qu'il souhaiterait se la faire poser à même le bras ; « déterritorialisant » à la fois l'usage et l'emplacement de cet organe. Les problèmes techniques à la réalisation sont encore légion. L'élaboration d'oreilles artificielles par croissance en cuve de tissus humains demeure difficile, ces oreilles demeurant pour l'instant des ersatz presque intouchables tant elles sont fragiles<sup>24</sup>.*

*Le travail de Stelarc oscille donc entre d'une part la remise en question du corps biologique, puisque celui-ci apparaît comme fragile et limité dans ses capacités – grossière poterie entre les mains géantes de la technique – et, d'autre part, la valorisation des nouvelles possibilités techniques qui permettent de l'améliorer et de pallier à son imperfection congénitale. Une telle imperfection et une telle amélioration ont comme conditions de possibilité le développement technoscientifique. L'obsolescence du corps est rendue visible, tangible, par de nouvelles transformations technologiques.*

## Corps malhabiles et mondes fascinants

L'amélioration du corps transite, chez Stelarc, par une adaptation de celui-ci au régime du monde. À l'apparente éternité du mal-être entre le corps et l'image intérieure telle que la défendait Orlan, Stelarc propose une autre inadéquation ; une imperfection née, cette fois, des transformations dans la société occidentale. Il notait :

INFORMATION IS THE PROSTHESIS THAT PROPS UP THE OBSOLETE BODY. [...] The most significant planetary pressure is no longer the gravitational pull, but the information thrust. [...] It is time to question whether a bipedal, breathing body with binocular vision and a 1,400cc brain is an adequate biological form. It cannot cope with the quantity, complexity and quality of information it has accumulated ; it is intimidated by the precision, speed and power of technology [...] (Stelarc 1995 : 91).

Il faut faire face à la situation. Les temps ont changé, le rythme du monde aussi. Si le corps est bien le « véhicule de l'être au monde » (Merleau-Ponty), force est de constater que le véhicule est trop lent, trop petit, trop fragile. Un tricycle sur l'autoroute de l'information.

24. Voir à cet égard l'article de Julie Clarke, *A Sensorial Arc of Replication*, publié dans la première monographie – longtemps attendue – sur Stelarc. (Clarke, 2005 : 193-212)

Nous connaissons de mieux en mieux le monde, nous l'« explicitions » (Sloterdijk) toujours davantage. Et la conséquence en est limpide : le corps se révèle le lieu même empêchant l'homme de profiter de ces nouvelles découvertes. L'homme voudrait s'élever au niveau fluide de l'information, des réseaux, se dissoudre dans les systèmes, mais le corps demeure là, bêtement, indépassable. Il nuit à la jouissance des développements techniques que l'homme a pu mettre en place. Le monde s'accélère, l'homme demeure en arrière, esseulé, freiné par sa chair.

Tout comme chez Orlan et Stenslie, ce ne sont pas les logiques normatives qui sont ici remises en question. Comme l'affirmait Orlan dans sa conférence *Interventions* :

Tout comme moi, l'artiste australien Stelarc pense que le corps est obsolète. Il ne fait plus face à la situation. Nous mutons à la vitesse de cafards, mais nous sommes des cafards qui ont leurs mémoires dans les ordinateurs, qui pilotent des avions, des voitures que nous avons conçus bien que notre corps ne soit pas conçu pour leur vitesse et que tout va de plus en plus vite. Nous sommes à la charnière d'un monde pour lequel nous ne sommes prêts ni mentalement, ni physiquement (Orlan 1997 : 41).

Orlan n'a jamais produit d'œuvres d'art soulignant l'imperfection du corps dans son rapport aux objets ou au monde, elle s'est spécialisée dans la mise en scène des transformations identitaires. Qu'à cela ne tienne, cette citation est révélatrice à plusieurs égards : encore une fois apparaît le sentiment que l'insuffisance du corps est due à une accélération de la foulée du monde des objets. Comme si, doué d'une vie propre, l'ensemble du « système des objets » (Baudrillard) s'animait pour lancer un défi symbolique à l'homme, défi qu'il n'arriverait pas à relever.

Ce n'est plus aux machines et aux objets de s'adapter à l'homme, mais à l'homme – ou plus exactement, dans le discours posthumain, au corps – de s'adapter aux objets. On voit un symptôme de ce glissement dans la citation précédente d'Orlan : l'homme n'aurait pas une mémoire, intriquée de l'engagement de l'être au temps, son inscription dans une existence permettant de penser, de cette percée, le futur et le passé (c.f. Merleau-Ponty 1945 : 469-495), mais, au contraire « des mémoires », comme des faits, comme des objets que l'on pourrait compter, comme les composantes internes et interchangeables d'un ordinateur.

L'homme serait ainsi de plus en plus mésadapté au monde qui l'environne. La trop lente évolution de l'homme le verrait forcé à constater son

inadéquation grandissante: « un cafard », affirmait Orlan. Comme animal abandonné au milieu d'une autoroute et qui voit filer autour de lui, comme autant de traits de lumière, les voitures, l'homme est menacé et semble incapable d'agir.

Le corps serait trop peu *convivial* à la technique. Ses interactions avec elle sont trop indirectes et balbutiantes. La peau, comme contenant, comme sac – pour reprendre le vocabulaire d'Anzieu (Anzieu 1995) –, bloque la communication de la machine avec la psyché, empêche de se voir traversé par la technologie. Même ses organes internes communiquent à des vitesses indues.

But now, stretched and penetrated by machines, SKIN IS NO LONGER THE SMOOTH SENSUOUS SURFACE OF A SITE OR A SCREEN. Skin no longer signifies closure. The rupture of surface and of skin means the erasure of inner and outer. *As interface, the skin is inadequate* (Stelarc 1995: 93 ; je souligne).

Le système immunitaire réagit excessivement aux implantations cybernétiques, le corps ne parle pas le langage numérique des ordinateurs: la peau, comme un abcès, doit donc être crevée afin que la technologie puisse y entrer. Le projet de Stelarc est de faire de la technologie une composante du corps. Ainsi, la miniaturisation et la biocompatibilité de la technologie rendront plus aisée l'émergence d'un être posthumain.

L'une des étapes nécessaires à ce processus est de vider le corps de ses organes afin de faire place à des micro-organismes technologiques. Représentant et dénaturant complètement le concept du corps sans organes (CsO) de Deleuze et de Guattari dans *l'Anti-Œdipe* et dans *Mille plateaux*<sup>25</sup> - lui-même marqué par Artaud et son *Pour en finir avec le jugement de Dieu* –, Stelarc espère nettoyer le corps de ses chairs lourdes et désormais inutiles<sup>26</sup>. Crever la peau et vider le corps fonctionnent de concert: si la peau est crevée, réaménagée, transformée, elle pourra prendre en charge le rôle des organes. Aussi l'artiste affirmait-il en entrevue, à propos de cette réorganisation :

---

25. Deux ouvrages qui ont profondément marqué la communauté artistique du posthumain, même s'ils sont bien souvent mal lus et mal cités (c.f. Stelarc 1997 ; Jake Chapman 1997).

26. Orlan suivait encore une fois Stelarc dans cette voie. Elle disait en conférence :

J'ai basé une de mes opérations sur un texte d'Antonin Artaud qui rêvait d'un corps sans organes. Ce texte énumère les noms de poètes de son époque, puis il dénombre combien de fois ces poètes ont dû déféquer, combien de fois uriner, combien d'heures dormir, combien de temps manger, se laver et il dit que cela est totalement disproportionné au regard des quelques [sic] cinquante malheureuses pages de production magique (comme il appelle la création) (Orlan 1997: 41).

The BwO [Le corps sans organes] was a conceptual shock when I read it because it synchronized, in certain ways, with the «hollow body». But for me the hollow body was a notion that came out of several experiences. One is the experience of the stretched skin, and the idea that skin becomes erased or becomes shed, where the body is re clothed with synthetic skin... that might be much more effective, much more efficient. A synthetic skin would mean radically hollowing out the human body. [...] So for me the hollow body was a seductive concept because it meant that it was a better «host» for packing more technology inside (Stelarc 2000: 132).

Évider le corps comme on évide un animal, en jetant au loin les organes pour ne conserver de lui que la chair blanche, unie, utile. Divine oblation. Aussi, si la peau est imparfaite, car se constituant une interface plutôt médiocre, elle pourrait être remplacée par une peau synthétique repoussant à la surface les fonctions vitales du corps, une peau absorbant directement l'oxygène et les nutriments par ses pores. Tout transplanter sur l'enveloppe pour enfoncer dans le creux de la chair – mais que resterait-il encore de chair, ici? –, la machinerie cybernétique. Le superflu évacué laisserait le corps se faire *parc technologique*.

*Stomach Sculpture* vise à renier l'une des avancées récentes les plus importantes de la psychanalyse, ce que Didier Anzieu a appelé le concept du «Moi-peau». (Anzieu 1985) Pour Anzieu, le Moi-peau théorise le rôle fondamental de la peau dans l'élaboration de la subjectivité: la peau comme contenant, comme enveloppe, distingue le moi du non-moi, le monde extérieur du monde intérieur, et fonde un espace de transition entre ces deux univers. « Pour le psychanalyste que je suis, note Anzieu, la peau a une importance capitale: elle fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions » (Anzieu 1985: 95). Aussi, sa dissolution menace-t-elle l'effondrement de l'équilibre psychique. Cette dissolution du sujet conserve chez Stelarc une valeur positive et résonne de l'espoir d'une parfaite adéquation à la technique.

Le corps disparaît ainsi progressivement, un organe après l'autre, dans un véritable supplice des cent morceaux. Et Stelarc d'asséner le dernier coup à l'orgueil humain: « Our actions and ideas are essentially determined by our physiology. [...] We are at the end of philosophy and human physiology. Human thought recedes into the human past » (Stelarc 1995: 91 et 93). Si la pensée est d'abord ancrée dans le corps de l'homme, modifier le corps est aussi transformer la pensée. Argument non pas perçu comme inquiétant et limitatif, Stelarc y voit là une raison suffisante pour tenter le projet de dépassement du corps. Il se fait encourageant: « What is

significant is no longer freedom of ideas but rather freedom of form. [...] Biological change becomes a matter of choice rather than chance. » (Stelarc 1995 : 91). La sélection naturelle et le brassage génétique rythment l'évolution des simples. Désormais, l'humain se fera son propre demiurge, permettant de s'engendrer selon des formes plus adaptées à la nouvelle réalité technologique. La peur d'un tel projet n'est que le signe de notre manque d'outils intellectuels à penser au-delà de notre condition.

Les propositions de transformation, d'abandon, de dépassement du corps se déclinent indéfiniment. Les projets se chevauchent. Éviter le corps, changer la peau, intervenir génétiquement sur l'ADN humain : l'homme comme pensée et comme forme disparaît des suites de ce remue-ménage technologique.

### ***Primo 3M+***

*Primo 3M+*, de Natasha Vita-More, reprend presque en tout point le discours de Stelarc. D'abord une image, une représentation d'un corps posthumain, *Primo 3M+* n'existe qu'entouré d'un discours qui l'encadre, le situe, l'organise. La technologie, puissance inévitable et tutélaire, bouleversera l'existence tout autant que la pensée de l'homme. Il faut abandonner la croyance en un corps immuable, en une humanité stable :

Out into the capillaries of culture, our technology has become far more exacting and more robust than our biological bodies. Our biological bodies are far too inadequate to keep up with our ideas and the new landscapes we venture. From the telegraph to telecommunications, from the Net into Space, it is no longer just the written symbol—the word—being transported, we are the new transportees (Vita-More 2000).

L'histoire se répète. La technique change le monde, et le corps se montre incapable de faire face au mouvement mis en branle. Nous serions à la croisée des chemins, entre un futur duquel nous serions dépossédés, esseulés au milieu de la technique, et un futur auquel nous pourrions prendre une part active :

Affected by this state of progress, human nature is at a crossroads. The bonds that tie us to nature's biological ancient, accidental design are rapidly dissolving. We are questioning our human biology and challenging what it means to be biological. Aristotle set a precedent in describing the human as a rational « animal » subject to change, « *natural things are some or all of them subject to change* » (Aristote, 350 BJC). The original nature of man, which was shaped

by the genome, is being replaced by biotechnological maxims. As human biology changes, human values change. Assessing the technologies and sciences available to us today, we can identify possible myths, symbols and stories that represent our ever-changing nature and, as inevitable to our species, wrap them around the image of ourselves — the human form (Vita-More 2000).

Le constat se répète suffisamment (Orlan 1997 ; Stelarc 1995 ; et ici Vita-More) pour valoir comme idée prégnante : il n'est pas de nature humaine, sinon la capacité même à se transformer. Dès lors, changer le corps pour l'adapter aux développements techniques apparaît non seulement comme probable, mais s'inscrivant même dans la « culture d'entreprise » humaine. Il ne s'agirait plus désormais que d'accélérer un tel changement : si la sélection naturelle et la loterie des gènes changent à pas de loup la « nature humaine », les biotechnologies la poussent un pas plus loin, en prenant le contrôle de la contingence de ce changement, et en accélérant les transformations génétiques<sup>27</sup>.

Non seulement le nouveau corps formé serait-il en phase avec les développements techniques, mais il offrirait des capacités de mises à jour infinies. Une fois la fatalité de la chair dépassée, le corps à venir serait parfaitement configurable, parfaitement convivial. En cela, le corps post-humain apparaît sublimement fluide, parfaitement adaptable : sans sexe, il a tous les sexes ; sans frontières, il couvre le monde ; sans humanité, il est immortel. Prémisse de cette œuvre, la décontextualisation rend possible de penser un sujet se faisant pur code et pouvant se transvider d'un corps à l'autre. L'homme doit être désincarné.

Demeurant au plus près de l'argumentaire cybernétique, l'imperfection du rapport aux choses s'organise, dans les productions de Stelarc et d'Elsenaar, autour de l'incapacité pour le corps de gérer ce bien cybernétique idéal, la quintessence de toute chose : l'information. L'information est un donné, un monde, un *milieu* : il revient au corps de s'adapter à celui-ci et non l'inverse.

### ***L'information comme fascination***

La majeure partie de ces reproches adressés au corps convergent en un même point, même imperfection et même fascination : l'information. Ici comme ailleurs, c'est le corps qui communique mal avec l'ordinateur, lui

---

27. «EVOLUTION ENDS WHEN TECHNOLOGY INVADES THE BODY», écrivait Stelarc. (Stelarc 1995 : 93).

qui se voit débordé par les nouvelles capacités informationnelles, qui est écrasé par l'information circulant autour de lui. Dans le cas de Stelarc, par exemple, que le corps soit suspendu par des crochets, et vulnérable à la gravité, fonctionne déjà comme une métaphore. Il le notait lui-même, la nouvelle force mise en lumière par la faiblesse du corps n'est plus l'attraction terrestre, mais la pression de l'information : « The most significant planetary pressure is no longer the gravitational pull, but the information thrust » (Stelarc 1995 : 61 ; cité précédemment).

Nous serions au cœur de la société de l'information, dit-on. Et sous ce régime, la maîtrise de l'*util* n'est plus la manipulation du marteau rustique de Heidegger frappant les immémoriaux clous du projet humain dans le bois tendre du monde. Il importe désormais de prendre place dans le flux du réseau, de se faire une synapse capable d'absorber une partie du flux, puis de le relancer, d'en laisser passer une part et d'en gérer une autre, de se faire intercesseur, courrier de cette divine – ou au moins transcendante – entreprise. Et à cela, le corps n'est pas un bon parti ; il faudrait même dire qu'il est *congénitalement mallhabile*.

### Arthur Elsenaar

*Arthur Elsenaar est né en 1962 et vit à Groningen aux Pays-Bas. Artiste et ingénieur en électricité, il a d'abord assisté Stelarc lors de ses performances au second symposium sur l'art électronique à Groningen en 1990 et, influencé par le travail de l'artiste australien, s'intéresse depuis à la stimulation électrique des muscles du visage.*

*Sa production est constituée de performances au cours desquelles il souligne les limites expressives du visage et indique les nouvelles possibilités que les stimulations électriques laissent entrevoir. Ces performances soulèvent aussi l'enjeu éthique de la perte de contrôle du sujet ; l'artiste s'y voit forcé de suivre les directives d'une intelligence artificielle et supérieure.*

*Performances ? L'appellation est amusante : elle n'est juste qu'à ajouter, aussitôt, que ces performances n'existent que comme conférences. Même plus, que ces performances n'exigent aucune « performance », aucun geste de l'artiste, au contraire : elles supposent une totale passivité de l'artiste. Il faut expliquer, ou plutôt, il faut décrire.*

*Décrivons donc la performance-conférence *On the Mechanism of Human Facial Expression as a Medium for Interactive Art*, produite au cours du symposium *Ars Electronica*, à Linz, en Autriche, en septembre 1997 (ill. 12 ; c.f. Stenslie 1997, pour le texte de la performance). Elsenaar est installé sur une*

*chaise, les jambes croisées, patient. À sa gauche et hors de portée, un ordinateur de bureau, allumé ; derrière l'artiste, une toile blanche sur laquelle est projeté, en temps réel, son visage. On y constate que le visage de l'artiste est couvert d'électrodes reliées en un écheveau complexe à l'ordinateur. La salle est plongée dans le noir. Un instant, il ne se passe rien. Puis, une voix se fait entendre.*

*Good afternoon, Ladies and Gentlemen. My name is Hüge Harry. I am commercially available voice synthesis machine. [...] Currently, I work as a researcher and a spokes-machine at the Institute of Artificial Art in Amsterdam. I am very happy to speak here at the Ars Electronica Festival. This is an exceptional occasion in today's anthropocentric art world: a gathering of humans, computers, and other machines, who are all determined to work together to create the art of the future.*

*Elsenaar n'a toujours pas bougé. La voix, étrange, syncopée, provient de haut-parleurs disposés un peu partout dans la salle. Prosopopée connue, Elsenaar a donné vie à un ordinateur qu'il a personnifié à l'aide de la voix de Hüge Harry. La démarche est d'ailleurs facile : des voix permettant de lire des textes sont présentes sur les ordinateurs de bureau depuis les années 1980. La stratégie permet toutefois à l'artiste de renverser la position habituelle entre l'homme et l'ordinateur, de se faire cobaye.*

*La conférence traite de l'impact de l'intelligence artificielle dans la création artistique. L'art produit par les humains, affirme Hüge Harry, achoppe à exprimer les idéaux artistiques kantien : trop dominés par leurs objectifs personnels (argent, gloire, sexe) sont les artistes. Il propose donc de laisser libre cours à la création non pas assistée par ordinateur, mais véritablement artificielle. Et Hüge Harry de multiplier les citations et les références à des articles précédents pour étayer son argumentaire : Elsenaar a poussé l'audace jusqu'à utiliser le pseudonyme de Hüge Harry pour publier dans des revues artistiques (c.f. Hüge Harry 1992 ; Hüge Harry 1997). Il prétend que l'ordinateur, l'esprit libéré des contraintes basement matérielles et pulsionnelles de l'homme, fera tendre l'art vers des formes originales, sublimes :*

*Machines are in a much better position to create objects of serene beauty. [...] machine art is intrinsically superior to the output of human artists, and should be allowed to flourish without being usurped by human expression (Hüge Harry 1997).*

*Or, la difficulté la plus grande, affirme-t-il, réside dans la danse et le théâtre. Les gestes du corps sont tout particulièrement difficiles à comprendre pour l'ordinateur. Mais, il se rassure rapidement. Les progrès effectués par les ordinateurs dans la compréhension du visage humain permettent d'espérer des jours radieux pour le théâtre cybernétique.*

*Pour un ordinateur, la communication visuelle du corps humain est tout à fait étonnante. En effet, il apparaît improbable que les hommes puissent se comprendre à l'aide du langage seul.*

*The human use of language does not provide enough bandwidth to allow human persons to coordinate their mental processes precisely enough to carry out essential human activities such as military combat, rush-hour traffic, and sexual procreation (Huge Harry 1997).*

*La voix électronique enchaîne en soulignant que le secret de la communication humaine est en fait le visage. C'est le visage qui, se superposant au langage verbal, lui donne sa profondeur. À ce moment, le cobaye-Elsenaar entre en scène dans la performance.*

*Huge Harry, à l'aide des électrodes posées sur le visage de l'artiste, conduit quelques expérimentations. Il montre qu'à stimuler deux muscles bien précis du faciès (à ce moment, il envoie une charge électrique sur le visage de l'artiste qui se contracte instantanément), il est possible de recréer la « tristesse » du visage. Il répète l'expérience pour le sourire, la curiosité, le malaise, montrant que la chose, au fond, n'est pas bien compliquée. « By means of this mechanism, the face displays clear indications of the settings of virtually all system parameters that determine the operation of the human mind. These parameter settings are what humans call emotions » (Huge Harry 1997). Ces visages, pour Huge Harry, sont ainsi les paramètres expressifs de ce que les humains appellent émotions<sup>28</sup>.*

*Enfin, puisque l'ordinateur comprend les expressions humaines et peut les recréer, la prochaine étape sera de donner à l'ordinateur un visage humain lui permettant de communiquer plus efficacement avec l'homme. Mais mieux encore, pourquoi ne pas user de ces recherches pour créer de nouvelles expressions, en usant des capacités combinatoires de l'ordinateur sur le système symbolique « visage » ? Car si l'ordinateur en arrive à réduire la complexité du visage à l'essence de ses émotions, il pourra de même élaborer de nouvelles émotions à partir de nouvelles formes de visagité<sup>29</sup>, prolongeant l'expressivité humaine et améliorant d'autant ses capacités communicatives.*

28. En un sens que n'auraient pas renié, d'ailleurs, Deleuze et Guattari. Ceux-ci voyaient dans le visage une redondance (Deleuze 1980 : 206), un écran où se répercutent des émotions, où les émotions suivent une mise en forme :

Visage d'institutrice et d'élève, de père et de fils, d'ouvrier et de patron, de flic et de citoyen, d'accusé et de juge (« le juge avait un air sévère, ses yeux n'avaient pas d'horizon... ») : les visages concrets individués se produisent et se transforment autour de ces unités, de ces combinaisons d'unités, tel ce visage d'un enfant de riche où l'on discerne déjà la vocation militaire, la nuque saint-cyrienne. On se coule dans un visage plutôt qu'on en possède un (Deleuze et Guattari 1980 : 217).

29. Argument souligné par sa performance, à partir de l'exemple de la danse et du théâtre, mais surtout présent dans son article.

## ***Performance et performances***

*Les thèmes éthiques et artistiques se croisent chez Elsenaar : la définition de l'art rencontre les possibilités créatrices de l'ordinateur ; le futur des relations entre l'homme et la machine se confronte à l'autonomie du sujet ; le progrès technologique se heurte à la question du sens. Ces thèmes se rencontrent, précisément, dans la mise en scène de ces performances. L'ordinateur, décalé du centre de la scène, se fait le chef d'orchestre de la démonstration. Il mène le bal, prenant la parole, rythmant la performance, imposant son discours sur le corps de l'artiste. L'artiste, sur la scène, se fait véritablement objet ; comme un instrument de musique, il est réceptif mais sans aucune volonté : il attend son emploi. L'aspect formel de la performance reprend donc parfaitement le discours de l'ordinateur : il démontre la capacité de l'ordinateur à se faire non plus outil, mais fin en soi, l'homme n'étant même pas, ici, l'égal de l'ordinateur, mais son cobaye. Nouvelle facette de la posthumanité, le dépassement de l'homme s'effectue ici par son remplacement par une intelligence artificielle.*

## ***Un article***

Dans un article très sérieux, publié dans la revue *Leonardo Music Journal*, l'artiste et chercheur Arthur Elsenaar, aidé pour l'occasion de l'artiste Remko Scha, retraçait l'histoire des expérimentations électriques sur le corps humain. Son article intitulé *Electric Body Manipulation as Performance Art: A Historical Perspective* (Elsenaar et Scha 2002 : 17-28), partait des recherches de Stephen Gray, découvreur au XVIIIe siècle des lois de l'attraction et de la répulsion des particules polarisées à l'aide d'un aimant, et s'étendait jusqu'aux plus récentes performances artistiques.

Il insistait tout spécialement sur le travail de Duchenne de Boulogne, connu pour avoir expérimenté, à la fin du XIXe siècle, le traitement de paralysies diverses à l'aide de la stimulation électrique. Bien que ces recherches soient fascinantes, l'attention de Elsenaar et de Scha s'est néanmoins tournée sur un autre pan de la carrière scientifique de Duchenne. Celui-ci a en effet utilisé comme cobaye, pendant quelques années, un vieil homme sans dents et maigrelet afin d'analyser ce qu'il nomma « l'Analyse Électro-Physiologique de l'Expression des Passions » (Duchenne 1862). Il s'agissait de recréer artificiellement et par électrification les diverses expressions faciales constituant « l'expression humaine ». Cette recherche avait bien des raisons d'intéresser Elsenaar.

L'artiste, prolongeant le travail de Duchenne, se spécialise dans l'expérimentation de nouveaux faciès par stimulation électrique. La dernière

partie de l'article, logiquement, insiste sur ses propres recherches. Il concluait sa démonstration : « Most of the muscle-contraction configurations that the human face is capable of are never spontaneously used by human, and many of them cannot even be produced without external electrical stimulation » (Elsenaar et Scha 2002: 26). La déception est palpable. L'homme réduit malheureusement le champ de ses possibles. Il se limite à n'explorer qu'une part du spectre de l'expression faciale. Pire même : certains faciès sont tout simplement impossibles à réaliser sans l'aide d'une stimulation externe. La stimulation électrique permet à la fois de réaliser les *limites* de l'homme et de les *repousser* : explicitant le corps, elle permet de réaliser certains des manques à être de l'homme. Comme toutes les révolutions scientifiques, l'ordinateur se fait un véritable *pharmakon* (c.f. Derrida 1972: 123 et *passim*) ; il blesse l'orgueil humain, mais en approfondit à la fois la compréhension. Elsenaar termine toutefois sur une note d'espoir : « Algorithmically controlled human faces thus enable us to explore new and unusually complex emotional states » (Elsenaar et Scha 2002: 26). On l'aura compris, là est l'argument de Elsenaar, là se concentrent son attention et sa fascination. C'est sur ce point que ses performances portent.

*On the mechanism of Human Facial Expression as a Medium for Interactive Art*, sa performance présentée en 1997 à *Ars Electronica*, avait précisé pour mandat de montrer les limites de l'expressivité humaine à coups de décharges électriques imposées au corps de l'artiste. On apprend avec un sourire que les expressions du visage pourraient être plus nombreuses ; celles-ci étant principalement limitées par le manque de stimulation de certains muscles buco-faciaux et plus simplement par la paresse expressive des sujets. L'ordinateur arrive donc en renfort, renfort apporté par la systématisme de ses analyses, par le caractère désintéressé de ses recherches. Par sa scientificité.

### **Pourquoi ?**

Elsenaar souhaite augmenter les performances communicatives du visage, n'est-ce pas là étonnant ? Je veux dire : n'est-ce pas là étonnant dans le fil du parcours argumentatif que je tente de tracer ? Ne s'agissait-il pas, dans cette partie, de souligner les propositions posthumaines dans leur rapport aux choses ? Les performances communicatives du visage semblent pourtant tenir du rapport aux autres. N'y a-t-il pas, ici, confusion de catégories descriptives ?

Je ne crois pas. Je crois plutôt que nous sommes au cœur de la question de la performance et, à travers celle-ci, bien ancrés dans la problématique du rapport aux choses. Il s'agit ici d'un glissement où la limite de l'expressivité humaine devient progressivement, par un mouvement sur lequel il nous faudra insister, un rapport aux choses.

Le corps communique mal et trop peu. Il serait possible, à le remanier ou à lui adjoindre des stimulateurs informatiques, de le faire communiquer plus aisément et de manière plus convaincante. Toutefois, la raison même pour laquelle il ne s'agit pas, dans toute cette histoire de communication et d'information, de rapport à l'autre dénote un glissement particulièrement symptomatique : *la finalité de la communication a totalement disparu*.

Il n'est nulle part question, dans cette nécessité de communiquer plus rapidement, d'une situation interpersonnelle qui l'exigerait. Derrière ces nouveaux signifiants, aucun signifié ne se cache, aucun sens ne semble à exprimer. Il suffit d'ailleurs d'observer la performance pour constater que certains des faciès proposés par Huguette Harry paraissent grotesques : ils sont totalement dénués de sens pour le spectateur. Ce n'est qu'au prix d'un sens à exprimer que de nouveaux signifiants peuvent voir le jour. Le langage n'existe qu'à travers l'ensemble des paroles proférées : un mot qui n'a plus de référent est voué à la mort. Hubert Dreyfus, dans son ouvrage fondamental, *Intelligence artificielle, mythes et limites*, notait de même à propos des chercheurs en I.A. :

Ce n'est pas la « compétence » linguistique que les chercheurs de l'I.A. désirent réduire à des structures formelles. Si les machines doivent pouvoir communiquer en langage naturel, leurs programmes ne sauraient se contenter d'incorporer des règles de grammaire ; il leur faut contenir également les règles de la « performance » (l'accomplissement de l'acte) linguistique. En d'autres termes, ce qu'il faudrait aussi réduire à des structures formelles, c'est justement ce qui a été écarté pour formuler une théorie de la syntaxe – le fait que cette parole humaine ait une *utilité*, le fait que les humains, lorsqu'ils s'en servent, le fassent à des fins précises (Dreyfus 1984 : 250).

Chez Elsenaar et certains ténors de l'I.A. que décrit Dreyfus, il ne s'agit pas, en ce sens, de communiquer avec l'autre, de dissoudre la distance qui nous sépare de lui ou encore de mieux comprendre ce qu'il ressent. Plutôt, il s'agit de transmettre des données et de veiller à en transmettre le plus grand nombre possible, le plus rapidement possible. La fin de la communication – le sens – disparaît. Il en vient donc à s'agir, principalement, de déplacer des données/objets, dans l'espace laissé vacant par la question du

sens, d'un point (a) à un point (b), avec le maximum d'efficacité. D'où le passage d'un rapport aux autres (question du sens), à un rapport aux choses (simple gestion d'objet-signifiants). La question de l'expressivité de l'ordinateur se pose selon les mêmes critères : à quoi bon donner un visage à un ordinateur afin de percevoir ses « émotions », puisqu'il en est, bien sûr, dépourvu<sup>30</sup>.

L'information, libérée de toute contrainte, erre donc dans l'espace incommensurable du réseau, mais, tant pour Stelarc que pour Elsenaar, peu importe le signifié que doivent colporter ces signifiants. La communication se suffit à elle-même, le message occupe une place tout à fait secondaire. C'est la communication comme geste qui est fondamentale. Elsenaar ne se souciait pas, lorsqu'il se penait à rêver de la découverte de nouveaux faciès expressifs pour l'homme, de déterminer ce qu'ils pourraient ajouter, en termes de sens, à la communication interpersonnelle. Philippe Breton, encore une fois, notait la même fascination vide dans l'impact de la cybernétique sur la communication :

Il est essentiel de souligner l'originalité du thème de la communication. Bien sûr, il s'agit d'une nouvelle « valeur », mais celle-ci est très particulière car elle n'a pas de contenu. C'est une valeur pragmatique, une valeur d'action : « Communiquer ! » quel que soit ce que vous communiquez. Elle répond ainsi à une double nécessité, l'une historique, l'autre anthropologique. Historique, car l'époque est celle de la crise généralisée des valeurs traditionnelles et de leur contenu. Le thème de la communication reprend ainsi à son compte cette crise en allant en quelque sorte dans le sens de l'histoire : « Le contenu n'a pas d'importance, pourvu que ça communique. » Mais, sur un plan anthropologique, une société peut-elle se passer d'un système de valeur ? Il semble que non. La communication fait donc office de valeur et maintient ainsi un repère pour l'action humaine. Dans ce sens c'est une « valeur-cadre », qui correspond bien à l'extension de l'espace de l'argumentable, plutôt qu'une valeur dotée d'un contenu (Breton 1997 : 94).

L'accélération sans fin à laquelle ouvre l'effondrement du référent semble une conséquence à tirer du paradigme cybernétique. Cette accélération s'offre comme perspective d'amélioration, direction pour les progrès à venir ; progrès formels bien évidemment, mais qui, le contenu s'absorbant

---

30. Position qu'une branche extrême de la philosophie et de l'I.A. conteste (c.f., entre autres, Dreyfus 1984 ; Gigliotti 2005 : 70-82). Quant à la question du « visage » des ordinateurs, les boîtes de dialogue des traitements de textes, lorsque l'utilisateur demande de l'aide, offrent parfois des personnages servant d'interlocuteurs pour aider à résoudre les problèmes. Ils ne visent d'ailleurs pas à communiquer l'émotion de l'ordinateur, mais à rendre leur usage plus « convivial », c'est-à-dire à nous faire oublier que nous interrogeons une banque de données.

dans le contenant, permettent d'espérer que tout le mal-être se résorbera dans la vitesse. Cette prise de vitesse, décontextualisée et sans référent, offre à ce paradigme de quoi justifier son impérialisme et l'éternité de son règne. L'homme n'est plus mesure de toute chose, la cybernétique lui dérobe cette place ; or, précisément, celle-ci n'est mesure de rien, puisque rien ne la limite, rien ne la cadre. À référent flottant, croissance infinie, et *dé*-mesure.

Encore une fois, c'est à perdre de vue la question de la finalité que ce genre de réflexion peut être envisageable. En fait, la finalité, le but, le projet, dans le rapport aux objets, s'effacent pour être remplacés par un nouvel objectif. Ce nouvel objectif, du rôle d'intermédiaire qu'il avait, en vient à prendre le haut du pavé : la performance, autrefois moyen d'une fin, devient fin en soi. Rappelons-nous la troisième main de Stelarc, celle qui doit constituer une « évolution ». Que fait-elle de plus, en fait ? Rien, si ce n'est qu'elle permet de faire plus rapidement, en se surajoutant à un acte que les deux autres mains – et même une seule, habituellement<sup>31</sup> –, effectuent déjà : écrire.

L'ouvrage à produire, étant le pour quoi du marteau, du rabot, de l'aiguille, a, de son côté, le genre d'être de l'util. Le soulier à produire est fait pour être porté (util pour chausser) ; l'horloge en état de marche est faite pour qu'on y lise l'heure. L'ouvrage qui se rencontre principalement dans le commerce qu'instaure la préoccupation – celui qui se trouve en travail – possédant par définition sa destination d'emploi, fait chaque fois rencontrer aussi ce pour quoi il trouvera *son* emploi. De son côté, l'ouvrage pour lequel la commande a été passée a pour seule raison d'être l'usage qui sera le sien et l'ensemble de renvois étant dévoilé dans cet usage (Heidegger 1986 : 106).

Nous sommes avec la posthumanité dans le *contre-monde* même de cette logique où la finalité fonde l'action, la production et le geste. L'« évolution » de Stelarc ne pose pas la question du pourquoi : pourquoi désirer écrire avec trois mains et évider le corps de ses organes ? La réponse à cette question est inévitablement la même : augmenter l'efficace du corps. Et à cette question : pourquoi augmenter l'efficace et la performance ? Quelle est l'urgence de cette nécessité ? La raison, la seule articulée par Stelarc et par Elsenaar, est inévitablement la performance elle-même. La performance n'offre, comme explication, que sa propre nature en un argument circulaire et sans fin. Le reproche adressé au corps peut ainsi se faire programme, celui de le rendre de plus en plus performant, ou de proposer une nouvelle entité qui pourrait avantageusement le remplacer. L'absence de finalité

31. Il s'agissait d'écrire à l'aide d'un feutre, rappelons-nous.

peut donc advenir au second degré, comme un cheminement, une valeur à l'achèvement impossible.

À procéder ainsi, la sémiotique peut se penser sans sémantique. La communication, se purifiant de la question du sens, se spécialise dans la détermination pure des conditions d'efficacité de sa transmission. À l'entendre ainsi, la communication devient parfaitement maîtrisable par l'ordinateur et ses extraordinaires capacités combinatoires. C'est dans le creuset de ce même raisonnement que l'augmentation des possibilités expressives du visage peut aussi être envisagée.

### *Orbiter hors du monde*

Chez l'artiste australien, il est un autre terrain sur lequel se livre le combat de l'obsolescence. Il semble parfois, à le lire de près, à l'entendre en entrevue, qu'une autre raison s'y fait entendre de manière répétitive. Stelarc souhaite que le corps soit transformé pour rendre l'homme plus adapté aux *voyages interstellaires*. Il écrivait :

The problem with the space travel is no longer with the precision and reliability of technology but with the vulnerability and durability of the human body. In fact, it is now time to REDESIGN HUMAN, TO MAKE THEM MORE COMPATIBLE TO THEIR MACHINES. It is not merely a matter of «mechanising» the body. It becomes apparent in the zero G, friction-less and oxygen-free environment of outer space that technology is even more durable and functions more efficiently than on Earth. It is the human component that has to be sustained and also protected from small changes of pressure, temperature and radiation (Stelarc 1995 : 95).

Le raisonnement est nécessaire. Hors de l'atmosphère terrestre, le corps est bien loin de sa *demeure*. Or, et tout au contraire, la technologie trouve là l'arène par excellence où exprimer son indéniable supériorité. Que peut le corps hors de l'atmosphère terrestre, lui pour qui la survie peut dépendre d'un vulgaire boulon, d'un simple ventilateur ? Qu'on songe : Sergueï Krikalev, cosmonaute russe, soulignait en entrevue qu'il est nécessaire de protéger les participants des missions dans l'espace de l'immobilité de l'air, principalement lorsqu'ils dorment. En effet, sans brassage de l'air autour d'eux, les astronautes se verraient noyés dans un nuage invisible d'azote et de dioxyde de carbone (Sloterdijk 2005 : 287-290). Le corps s'empoisonnerait lui-même. Il se révèle le maillon faible de l'exploration extraterrestre. Tout ce qui errait, insoupçonné, dans l'invisible de l'existence corporelle pouvait, dans ce nouvel environnement hostile, se montrer silencieuse-

ment mortel. Le corps comme outil surgissant partout dans son insuffisance et sa menace: non seulement le marteau menace-t-il de se briser, mais pire de blesser mortellement son propriétaire. Étrange piège de cristal.

Il apparaît donc sensé que Stelarc, en un cri – que figurent les majuscules de sa citation –, affirme la venue prochaine d'un reformatage, par les machines, de cette insoutenable infériorité du corps. L'espace polarise la distance entre le corps et le monde, démontrant que l'un appartient à une ère précédente et vétuste et l'autre au futur même. Obsolète, disait-il.

Mais, tout de même, quel drôle de lieu où livrer le combat entre l'homme et la technologie que l'espace! Lieu de l'avenir par excellence, pourrait-on répondre. En effet, l'espace est le lieu du futur, de l'au-delà, ou plus exactement, du *pas-ici*. Il est la négation même du rôle du *lieu présent*, de la contingence planétaire, de la logique circulaire, biologique et donc mortelle, qui l'anime. L'espace intergalactique, espace infini et silence éternel – pour reprendre le vocabulaire de Pascal –, plastiquement figuré, se fait lieu où la limite n'existe plus, ne se pense pas. Un lieu où tout est noir, froid, silencieux, immortel et incommensurable, rend même l'acte de mourir impensable. Le vol hors de l'atmosphère terrestre concrétise le rêve d'une fuite hors des contingences de l'homme et du monde. Citons ici Maurice Chevalier qui, dans son *Dictionnaire des symboles* et à l'entrée *Vol (air)*, apparaissait d'une saisissante lucidité.

Il est singulier d'observer dans cette perspective analytique du symbole que les vols spatiaux, les projets interplanétaires – malgré le génie et l'héroïsme qu'ils exigent – peuvent céler [sic] l'incapacité des grandes nations industrielles de résoudre les problèmes humains du développement économique et social. [...] C'est toute une psychologie collective qui se trahit ici, où la volonté d'affirmer sa puissance dans le ciel ne fait que compenser un sentiment d'impuissance sur la terre. [...] c'est comme si [cette société] était incapable d'abord de s'assumer elle-même, pour ordonner d'abord son propre destin. Elle renouvelle le mythe d'Icare et elle se fuit elle-même, en croyant s'élever au ciel (Chevalier 1988: 1027).

L'espace se fait « nouveau monde », utopie vers laquelle fuir et rêver d'une autre existence, abandonnant derrière les malheurs de l'homme. Lieu où tout pourrait recommencer de nouveau, autrement, et mieux ; lieu qui, s'il exclut le corps, permet d'espérer que le futur de l'homme saura se passer de ce passager indisposant. Ce lieu pur car vide – vide par définition, comme on le dit du vide intersidéral –, est un continent sur lequel projeter tous les

désirs de l'homme. L'espace s'aménage donc en terrain de jeu où la logique de la performance peut poursuivre sans fin ses idéaux. À la fois nécessitant la technique et permettant à celle-ci une croissance illimitée, les vols spatiaux confortent une pensée posthumaine obnubilée par l'efficacité. Sans finalité autre que sa propre réalisation, la conquête galactique force à reposer autrement la question du « projet » dans son ensemble.

L'espace est donc le lieu du *non-lieu*, un lieu de transit, sans mémoire et sans ancrage, où le sujet ne fait jamais que passer (Augé 1992 : 100-144 et *passim*). Tout se passe comme si l'espace constituait un énorme « non-lieu » dans lequel le sujet pourrait voyager et transiter sans *fin* – sans finalité et sans limite. Et ainsi, sans fin, se fuir. Si le voyage interstellaire est bien un voyage se résorbant dans sa propre finalité, il est aussi un voyage *in-fini*.

### ***Perte de la fin, perte du référent***

La perte de finalité va de pair, ici, avec une perte de référent. Les signes mis en scène dans cette posthumanité performative sont désolidarisés d'un ancrage au monde réifié. Le signe de l'efficacité ne sait plus très bien comment retrouver, à l'origine de l'échange symbolique, sa valeur dans monde réel. La main cybernétique de Stelarc renvoie bien à une main humaine, mais ne référant plus qu'à une question de performance. Disparaît toute la question du touchant/touché de Merleau-Ponty<sup>32</sup>. Disparaît aussi la chaleur de cette main, sa souplesse, sa douceur, son esthétique. Elle n'est donc plus qu'une capacité de préemption, de rotation, de mouvement. Au prix d'une réduction prodigieuse de ce référent à un simple objet performatif, la main cybernétique peut se faire main « humaine ». Et, de manière plus générale, la question du corps perd la nécessité d'un ancrage existentiel ; le

---

32. Citons le bel ouvrage de Merleau-Ponty :

Que je presse mes deux mains l'une contre l'autre, il ne s'agit donc pas de deux sensations que j'éprouverais ensemble, comme on perçoit deux objets juxtaposés, mais d'une organisation ambiguë où les deux peuvent alterner dans la fonction de « touchante » et de « touchée ». Ce que l'on voulait dire en parlant de « sensations doubles », c'est que, dans le passage d'une fonction à l'autre, je puis reconnaître la main touchée comme la même qui tout à l'heure sera touchante, – dans ce paquet d'os et de muscles qu'est ma main droite pour ma main gauche, je devine un instant l'enveloppe ou l'incarnation de cette autre main droite, agile et vivante, que je lance vers les objets pour les explorer. Le corps se surprend lui-même de l'extérieur en train d'exercer une fonction de connaissance, il essaye de se toucher touchant, il ébauche « une sorte de réflexion » et cela suffirait pour le distinguer des objets dont je veux bien qu'ils « touchent » mon corps, mais seulement quand il est inerte, et donc sans jamais qu'ils le surprennent dans sa fonction exploratrice (Merleau-Ponty 1945 : 109).

corps simple signifiant flotte dans l'*épistémè* sans forme précise, sinon celle d'être un objet performatif, d'un imparfait objet performatif.

Baudrillard, on le sait, s'est intéressé depuis *La société de consommation*, à la question du référent. Pour lui, c'est la perte du référent qui ferait basculer la culture occidentale en une culture du « simulacre et de la simulation » (c.f. Baudrillard 1981). « [C]'est la dénégation, écrivait-il déjà en 1970, du réel sur les bases d'une appréhension avide et multipliée de ces signes » (Baudrillard 1970:33<sup>33</sup>). Le réel ne se cachant plus derrière les signes, ceux-ci, délivrés, errent à leur guise et s'échangent librement sous une nouvelle loi de la valeur.

Si plus rien ne se rattache réellement à ce désir de performance, si cette performance devient un signe vide, le nouvel objectif pourra être d'en accumuler tous les moyens et tous les signes. La performance se déplace et se propose comme fin. Stelarc tirait d'ailleurs les conséquences d'un tel réinvestissement de sens dans la performance. Il notait :

Given that a body is not in a hazardous location, there would be no reasons to remotely activate a person, or part of a person – rather than a robot. [...] Technology now allows you to be physically moved by another mind. [...] Part of your body would be moving, you've neither willed it to move, nor are you internally contracting your muscles to produce that movement (Stelarc 1995 : 94).

Que souligne ici Stelarc à la fois dans cette performance et dans cette citation ? Que décrit-il dans cette proposition de dislocation du corps et du prêt de sa souveraineté ? Que l'autonomie du sujet soit précisément dissolue pour qu'advienne un plus grand efficace. Que l'homme pourrait perdre le contrôle de son corps afin de permettre une action technique dont il ne pourrait contrôler ni le déroulement ni la finalité<sup>34</sup>. Et dans quel but, justement ? Afin d'augmenter la productivité elle-même, rendre l'individu capable de produire un geste au-delà de ses capacités techniques, voire physiques. Le corps se transformerait littéralement en un outil sophistiqué. La machine code un geste en impulsions électriques et se fait *divine intervention*, agissant à travers les hommes comme une raison supérieure. La cybernétique rythmerait enfin le corps. Le même argument est applicable

33. Ouvrage qui avait d'ailleurs beaucoup impressionné Elull à l'époque de la société technicienne (Elull 1974: 93 et *passim*).

34. Stelarc affirmait d'ailleurs en entrevue : « Nous sommes humains parce que nous sommes des individus. Mais imaginons un corps qui a une multiplicité d'agents, pas seulement un esprit conscient localement, mais un groupe d'esprits éloignés qui peuvent agir et fonctionner à travers ce corps » (Stelarc 1996).

à Elzenaar. Que fait Hugel Harry précisément sur le cobaye Elzenaar ? Il démontre les capacités expressives du visage dont l'artiste – tel est du moins le sens de sa performance – se montre bien ignorant. La machine prend donc le contrôle du corps afin d'améliorer la performance du corps elle-même. À y croire suffisamment, la cybernétique promet un paradis informationnel sur terre : la rédemption de l'homme n'est pas loin même si ce dernier doit être, en attendant, transformé en engrenage<sup>35</sup>.

### ***Détour et retour***

La question de performance pose celle du temps. Être performant, c'est produire : question d'*intensité* et question de *rythme*. La conception de la performance chez Stelarc trouve un écho dans ce que Nicole Aubert a nommé, justement, *Le culte de l'urgence* (Aubert 2003). Dans son analyse de ces individus shootés à l'urgence et défoncés du travail, émergeant à partir des années 1990 à l'intérieur d'une nouvelle culture d'entreprise centrée sur le profit rapide et une croissance constante, elle concluait à des logiques et à des comportements qui ne se révèlent pas sans rapport avec les conceptions de Stelarc.

L'urgence revêt, pour les individus que décrit et analyse Aubert, deux formes contraires et pourtant intimement liées : celle d'une logique de survie et celle d'une volonté de puissance (Aubert 2003 : 110-112). Autrement dit, elle tient à la fois de la *contrainte* et du *pouvoir*.

*Contrainte*, car l'urgence force l'action, elle comprime, impose un rythme effréné. L'individu n'a plus le choix que de s'y contraindre, sous peine de perdre son emploi, d'être dépassé par les concurrents, les collègues, par le rythme lui-même. Le créateur d'une entreprise de logiciels informatiques, interviewé par Aubert, l'affirmait bien :

J'ai créé mon entreprise il y a huit ans et maintenant nous augmentons notre chiffre d'affaire de 20 à 30 % par an. Ce qui fait que, aujourd'hui, on est dans une situation paradoxale parce qu'on ne peut plus s'arrêter. Si on ne faisait pas une croissance suffisante, la boîte serait immédiatement dépassée par celles qui sont sur le même marché que nous (Aubert 2003 : 314-315).

Avancer ou mourir, alimenter cette vitesse exponentielle ou menacer d'en être exclu : un choix sans issue. La survie du plus entreprenant ordonne un

---

35. Cette thèse n'est ici qu'esquissée : ses conséquences vont bien au-delà du rapport aux choses. Elle sera pleinement développée en 3.4.

nouveau régime de contraintes. La sécurité d'emploi fait sourire, la formule est un chiasme dans ces boîtes où croit l'urgence: l'emploi n'est jamais une sécurité, il ne saurait l'être. Le rythme de travail engendre et force l'urgence – l'antériorité de l'un à l'autre indéterminable – et une logique en perpétuel déséquilibre. Le temps n'est plus subjectif (s'écoulant d'après une mesure personnelle: temps bref du plaisir, temps long de l'ennui, etc.), ni objectif (selon les lois du calendrier et de l'horloge), mais conjoncturel (selon les lois du marché, de l'entreprise), du client attendant son produit. On exige le maximum – et un peu plus – de chaque employé, sous la menace d'être éjecté du train en marche. L'exigence de la compagnie ? La croissance envisagée comme une fin, nécessitant à la fois une adresse de jongleur et une précision de chirurgien pour savoir remanier les chiffres et couper les postes dans les endroits offrant encore quelques chairs molles. La croissance sans référent permet une conception aussi hypothétique que naïve: si les chiffres et donc l'argent peuvent croître sans limites, dès lors l'entreprise le pourrait de même. Philosophie du cancer, n'existant qu'à prendre de l'ampleur, cette conception de l'urgence exige une possibilité de développement infinie. Dépression, personnalité limite et compulsive, la description qu'offre Aubert des damnés des affaires n'est pas très reluisante.

Malgré tout, l'urgence est séduisante. Elle est séduisante précisément parce qu'elle s'offre comme une valeur: celle de la production, de la vitesse. Une valeur paradoxale, certes, puisque que fondée sur l'évitement du sens, une valeur cependant régissant un comportement, voire une morale: la vitesse et l'efficacité sont « bien » et « mal » sont la lenteur et l'improductif.

Et même, pour certains, l'urgence offre un *pouvoir*. Car, à ceux qui réussissent à tirer leur épingle du jeu, le sentiment de contrôler le temps leur est offert. Le temps devient un flot dont ils pourraient maîtriser le débit, voire l'arrêter tout à fait. Une consultante senior dans un cabinet de conseil et d'information l'indiquait:

Quand je me rends compte que je suis en train de traiter une montagne de choses en même temps, que j'ai l'impression d'être au cœur d'un processus que je dois aider à naître et à se dérouler, en hiérarchisant mes priorités, en anticipant ce qui va se passer, en prenant en compte les contraintes des autres, dans tout ce processus complexe que je suis en train de gérer, quelque part, je me sens... pas le Maître du monde... mais... tout juste! Je me sens vivre plus fort, il y a vraiment un plaisir lié à ça. J'aime bien sentir cette montée d'adrénaline, j'ai plaisir à dominer le temps, ces processus complexes, ces relations en interaction (Aubert 2003: 117).

« Dominer le temps », se sentir presque « le Maître du monde » – le « tout juste » semblant tenir plus de la modestie que du retour à la réalité –, rétribue celui qui réussit à surfer sur la vague. Tant qu'elle ne se brise pas sous lui. La contrainte se transforme donc en défi, permet l'élection de certains dans le groupe restreint des gagnants de l'urgence. L'urgence, en cela, se fait organisatrice de l'existence.

On retrouve ce triple argumentaire chez Stelarc. Premièrement, le sentiment que l'accélération des communications attente à l'existence de l'homme : on le voit dépassé par une telle accélération des discours l'entourant, devant harnacher le corps pour le forcer à prendre le virage de l'information le plus rapidement possible. De même, la performance se fait-elle valeur : elle organise l'existence de l'artiste – sa production artistique aussi –, et permet de donner sens à ses agissements. L'artiste participe après tout à l'amélioration du monde. Et enfin, miroite un sentiment de pouvoir tiré de cette participation et de la capacité d'augmenter la performance du corps. Il y a dans la description d'Aubert tout comme dans la présentation de Stelarc un vertige de la vitesse, cette « montée d'adrénaline », le sentiment que la jouissance de vivre transite désormais par cette autoroute. Sa fierté de maîtriser une araignée géante (*Exoskeleton*) ou son habileté à écrire d'une troisième main, le long apprentissage qui fut nécessaire pour atteindre de telles maîtrises, le calme qu'il a dû conserver malgré le risque que supposaient certaines performances sont palpables dans ses entretiens (Stelarc 2000 ; Stelarc 1996 : *passim*). Ces sentiments sont le signe d'une capacité de valorisation tirée des exigences de performance.

La comparaison entre le culte de l'urgence et l'art posthumain devient plus qu'anecdotique lorsque se pose la question de la finalité. Dans l'un et l'autre cas, prendre part au jeu de l'urgence ou de la communication apparaît pour les protagonistes n'avoir aucune autre fin que le processus lui-même. Aubert arrivait à des conclusions se rapprochant de celles présentées plus haut à propos de Stelarc et d'Elsenaar :

On retrouve le même sentiment d'un discours clos sur lui-même, quand Xavier [le créateur de sa propre entreprise, cité plus haut], à maintes reprises, parle de sa motivation « d'aboutir et de faire », « d'être dans l'action », « d'entreprendre ». La finalité, dit-il, c'est de faire. [...] Faire au nom de quoi ? Aboutir à quoi ? Il n'y a pas vraiment de réponse, en dehors du fait de partager avec les autres le plaisir de gagner et de s'enrichir. La finalité du « faire » semble se suffire à elle-même, comme si le faire n'avait d'autre justification que de se perpétuer indéfiniment (Aubert 2003 : 321-322).

La logique de la performance se perpétue d'elle-même, alimentée par un milieu qui la tient en haleine ; tous participent à cette accélération que l'on perçoit comme exponentielle et d'un nouvel homme adapté à ce régime. Stelarc, réalisant que cette accélération érode l'existence de l'homme, plutôt que de la remettre en question, préfère proposer un corps lui-aussi exponentiel. Virtuel comme une ombre, vif comme un éclair. Le corps, ce corps qui s'écroule chez nombre de « shootés » de l'urgence, une fois reconfiguré permettrait de jouir enfin pleinement de cette vitesse, de sentir l'existence organisée par celle-ci.

Entre le culte de l'urgence présenté par Aubert et les performances de Stelarc et d'Elsenaar, une même logique serait-elle donc à l'œuvre ? Comment expliquer une telle parenté ? La raison n'est point étonnante : urgence et communication entretiennent des liens intimes. La communication perdant toute finalité autre que le geste même de communiquer, l'un des derniers critères pour en juger demeure donc la vitesse. Plutôt que deux réalités distinctes, il faudrait voir l'urgence et la communication comme deux phénomènes structurants, s'étant vu octroyer, récemment, une même généalogie. Contrainte et pouvoir mêlés, l'urgence s'immisce donc comme norme nouvelle. Elle limite et organise à la fois le monde.

### *Fuir, pour ne pas mourir*

Accélérer est donc s'inscrire dans une logique sans fin, encadrant l'existence et lui donnant sens. Elle permet aussi, soulignait Aubert, d'entretenir un rapport tout à fait spécial avec la mort. Citons encore une fois une entrevue effectuée par Aubert :

Question : Pourquoi est-ce important de vivre à 200 à l'heure ?

[Réponse :] Parce qu'on ne voit pas la mort arriver. L'avantage des métiers comme le nôtre, c'est qu'on a jamais à se poser de question, à devoir se foutre des coups de pied aux fesses pour avancer, parce qu'on est toujours emporté par le maelström de la vie. [...] Le risque de ces vies-là, trépidantes, c'est la crise cardiaque, la rupture d'anévrisme, un cancer foudroyant... mais je préfère prendre ce risque plutôt que de m'ennuyer, d'être dans un bureau à regarder passer ma vie et rentrer chez moi le soir pour m'endormir en ronflant devant les pubs à la télé. L'autre jour, je disais à mon directeur « le jour où je me foule la cheville en tombant du trottoir, que je tombe sur la chaussée et que je vois arriver l'autobus qui va m'écraser, ce que j'aimerais, dans les deux secondes avant qu'il ne m'écrase, c'est pouvoir me dire « finalement, j'ai bien aimé ce que j'ai vécu ». Évidemment, on meurt toujours trop tôt, mais la seule chose que j'aimerais, c'est disparaître un jour d'un seul coup (Aubert 2002 : 332).

L'accélération à la vitesse de la lumière fait perdre de vue une conception du temps où la mort ferait partie de la vie. En fait, elle permet d'exclure tout ce qui n'est pas lié à la réalisation de la tâche à accomplir dans l'instant. Monomaniacque, elle rejette dans l'ombre tout ce qui n'est pas urgent : sa propre existence, le sens de ce que l'on produit et le sens de produire, tout simplement. La rapidité, prise dans son propre vertige, peut laisser pressentir l'éternité d'un oubli de la durée. « [V]aincre la mort en triomphant du temps », écrivait Aubert. (Aubert 2003 : 25) Le rythme des machines est celui de l'éternité, chacun de leurs gestes semblant pouvoir se répéter indéfiniment : même cadence, même musique, même mesure. En rêver, c'est souhaiter atteindre un même rythme, et une même éternité<sup>36</sup>.

### 3.3 «Ma» mort :

Ma mort est-elle possible ? Pouvons-nous entendre cette question ? Puis-je, moi, la poser ? M'est-il permis de parler de ma mort ? Que veut dire ce syntagme, « ma mort » ? Et pourquoi cette expression « le syntagme « ma mort » » ?

Jacques Derrida, *Apories : Mourir – s'attendre aux limites de la vérité*

Comment, en effet, penser un événement dont nous sommes irrémédiablement exclus ? « Ma » mort – et même « la mort » – ne peut être vécue puisqu'elle est, et par excellence, l'après-vie. Personne ne peut en avoir l'expérience. Elle est le lieu où la pensée s'arrête, le récif où elle se brise et d'où elle ne peut revenir. Comment dès lors réfléchir à ce moment qui constitue la fin de la réflexion : fin de la pensée et fin de l'homme ? Que puis-je en dire sinon qu'elle est l'inconnu même, qu'elle est la peur même ? Certes, on peut voir la mort de l'autre comme un événement, mais cet événement ne demeurera qu'une pure extériorité, celle-ci n'ouvrant à aucune communication de son expérience.

---

36. Citons un poème de Michel Houellebecq :

De le forcer à se plier,  
 À refermer enfin sa courbe.  
 Un jour viendra, disent les sorciers  
 Où le Temps, tortueux et fourbe,  
 Finira par être piégé  
 Dans cette architecture de plaintes  
 Et nous serons légers, légers...  
 L'Éternité sera atteinte.  
 Michel Houellebecq, *La poursuite du bonheur*.

Autrement dit, écrivait Derrida, il peut y avoir une anthropologie ou une histoire de la mort, des culturologies du décès, des ethnologies du rite mortuaire, du sacrifice rituel, du travail du deuil, de la sépulture, de la préparation à la mort, de la toilette du mort, des langages de la mort en général, de la médecine, etc. Mais il n'y a pas de culture de la mort elle-même ou du *proprement mourir* (Derrida 1996: 79).

Derrida le notait dans *Apories*, « ma mort » est en un sens impensable, en un sens impossible. Une « aporie », bien sûr. Puis-je, à partir de ce « je », penser le temps où il disparaîtra ? Lorsque la mort sera, le « je » s'effacera : dès lors il ne pourra plus s'agir de « ma » mort. « Ma mort » est donc une formule d'oxymore, une figure de paradoxe : je ne peux posséder un événement qui me dépossède. Épicure y voyait une manière de se rassurer :

Ainsi, celui des maux qui fait le plus frémir n'est rien pour nous, puisque, tant que nous existons, la mort n'est pas et que, lorsque la mort est là, nous ne sommes plus. La mort n'a, par conséquent, aucun rapport ni avec les vivants ni avec les morts, étant donné qu'elle n'est rien pour les premiers et que les derniers ne sont plus (Épicure, *Lettre à Ménécée*, cité en exergue dans Thomas 2001).

Peut-on parler de la mort si l'expérience de celle-ci m'est toujours interdite ? Et que puis-je en dire ? Que me reste-il à en dire si elle est l'expérience négative – le « négatif » (Heidegger) – par excellence ? Que puis-je en dire qui échappe à l'analyse de la mort de l'autre, seule mort approchable mais qui n'exprime en rien « l'instant de ma mort » (Blanchot) ?

La mort pour Heidegger n'est pas accessible comme telle ; elle est « la possibilité de l'impossibilité pure et simple pour le *Dasein* » (Heidegger 1927: 250 ; traduction de Derrida 1986: 50). Elle demeure insaisissable. Insaisissable, mais inéluctable : on ne peut la penser, ni l'éviter (Heidegger 1984: 304-310). Heidegger croyait qu'à saisir la mort comme invisible horizon de l'homme, mais horizon tout de même, le sens de l'existence s'infléchit. Prendre conscience de sa propre fatalité, c'est comprendre le monde en fonction de cette *imminence*. Cette prise de conscience peut être libératrice. Entre le moment de cette fatalité et maintenant, s'aménage un espace de possibles : « Libre pour les possibilités les plus propres, déterminées par la fin » (Heidegger 1986: 319<sup>37</sup>).

---

37. De la sorte, les richesses et les limites de la pensée de Heidegger éclosent. Soulignons-les en passant. Heidegger, parlant de la mort, ne peut demeurer que « de ce côté-ci » de l'existence (Derrida 1996: 102). La mort demeure impensable, et la réponse de Heidegger, si elle se situe au deuxième degré – non pas d'ignorer la mort à travers une valeur transcendante, mais donner une valeur transcendante à la fatalité –, demeure une tentative de reconstruire du sens autour d'un événement qui nous dépasse. La proposition de Heidegger est moins – on s'en serait douté – une ouverture à la mort « comme telle » qu'une manière d'aménager une attente de celle-ci :

Être-pour-la-mort a-t-on traduit cette conception d'une existence prenant sens à partir de *l'inéluctable* qui hante l'horizon de l'être. Je vais mourir, donc d'ici à ce moment, le temps se nuance de cette possibilité fatale ; elle instille aussi une valeur aux secondes qui s'égrènent. Pour Heidegger, la mort est donc indéterminée, mais règle pourtant l'existence. Derrida l'a bien noté, c'est cette possibilité comme impossibilité qui est structurante : le mystère de tous nos mystères. Autrement dit, la non-connaissance de la mort, son inaccessibilité forme l'image *maxima* que l'on peut en avoir et c'est cette incompréhension qui organise le sens de notre existence, le rapport aux autres et à nos projets.

Sur la question de la mort, on n'échappe donc pas à la question du sens. On ne sait ce qu'est la mort, et c'est autour de cet inconnu inexorable qu'orbite le sens de l'existence. Gérer la mort est toujours, d'abord, un phénomène culturel. « La culture elle-même, ajoutait Derrida, la culture en général, est essentiellement, avant tout, disons même *a priori*, culture de la mort. [...] Le concept même de culture peut paraître synonyme de culture de la mort, comme si au fond culture de la mort était un pléonasme ou une tautologie » (Derrida 1996 : 84). Il en est de même de l'art où se pose de tout temps la question de la fin, comme si l'art n'avait peut-être jamais que ressassé ce mystère (Didi-Huberman 1992 : 183-200, et *infra*<sup>38</sup>).

La question de la mort occupe dans la posthumanité et l'art post-humain un rôle nodal. Un rôle spécifique toutefois puisque, contrairement à la plupart des sociétés traditionnelles, la mort y semble déniée. La société traditionnelle enveloppait la mort – comme toutes les autres étapes de la vie – d'un sens qui l'inscrivait dans l'histoire et le déroulement de la communauté. L'existence de l'individu ne sombrait donc pas, en bout de piste, dans l'insensé. Songeons à ces « sociétés à enrichissement progressif » que décrivait ainsi Louis-Vincent Thomas : « Chez elles, on passe du statut,

---

Nous ne pouvons plus faire comme si la limite entre l'anthropologie d'une part (fût-ce une anthropologie fondamentale) et une ontologie, une analytique existentielle et plus généralement une pensée plus questionnante de la mort était une bordure assurée. Au contraire, mon propos portait à suggérer sur l'exemple de Heidegger ou du débat virtuel entre Heidegger, Levinas et Freud, que cette dimension fondamentaliste ne peut pas se soutenir, ni même prétendre à quelque cohérence ou spécificité rigoureuse. [...] Si l'anthropo-thanatologie la plus riche ou la plus nécessaire ne peut se fonder autrement que sur des présupposés qui ne relèvent pas de son savoir ou de sa compétence et si ces derniers renvoient donc à un style de questionnement dont Heidegger, Freud ou Levinas sont des témoins remarquables, inversement, ce questionnement fondamental lui-même ne peut pas non plus se protéger contre une contamination bio-anthropo-thanatologique cachée (Derrida 1996 : 137).

38. Duvignaud le formulait magnifiquement : « Les cultures sont l'ensemble des forces collectives qui s'opposent à la mort » (Duvignaud 1971 : 293).

inférieur, d'adolescent au statut d'adulte, puis au statut de vieillard, et enfin, au degré le plus élevé, au statut d'Ancêtre (la mort n'est dans ce cas qu'une étape, obligatoire dans l'ascension de l'homme» (Thomas 1975 : 150).

À la fin de la partie précédente, on a pu constater que le développement du rapport performatif aux choses a pour tendance d'occulter la question de la mort. La perte de finalité permet de la sorte un régime infini et immortel : en accélérant son rythme personnel, la vitesse vient à lisser l'existence en une quête de l'instant où le futur et par le fait même le futur ultime disparaissent. Il serait aisé de penser que la posthumanité constitue une forme nouvelle de conception de la mort si ne surgissaient, au cœur de ce déni et avec lui, certains espoirs proprement religieux : la résurrection et une forme de paradis. La posthumanité marque elle aussi une continuité indiquant que se joue véritablement, au cœur de la valorisation du paradigme cybernétique, l'espoir d'une transcendance.

### Natasha Vita-More

*Natasha Vita-More, Californienne (États-Unis), de son vrai nom Nancy Clark, est artiste et conférencière. Elle est la créatrice, avec son mari Max More, du terme transhumanisme, faisant référence au passage de l'humanité telle que nous la connaissons à la posthumanité. Cet entre-deux serait, on l'aura compris, le moment historique dans lequel nous vivons. Dans le contexte de cette attente active – puisque après tout, pour Vita-More, la posthumanité se prépare –, elle a écrit l'Extropic Art Manifesto (1997), manifeste prônant la prolongation de la vie et la cryogénéisation et considérant les nouveaux développements en biogénétiques comme de nouvelles formes d'art. Ce n'est donc pas sans raison que son nom d'artiste, signifie « vivre plus ».*

*Elle est présidente du Extropic institute dont l'objectif est :*

*to use current scientific understanding along with critical and creative thinking to define a small set of principles or values that could help make sense of the confusing but potentially liberating and existentially enriching capabilities opening up to humanity (Extropic institute, <http://extropy.org/About.htm>).*

*Sa production artistique est un moyen de concrétisation des objectifs fixés par l'institut et par la philosophie transhumaniste. Elle pose par excellence la question de l'art et de son mandat : décidément impliquée dans la transhumanité, elle fait de sa production un moyen de prolonger leur sensibilisation. Son désir de placer la création scientifique, biologique et technologique, au même*

niveau que la création artistique et de les considérer comme du même ordre n'est pas sans soulever la possibilité d'une transformation de l'art à l'ère post-humaine. Nous y reviendrons longuement.

Pour Vita-More, l'existence humaine en serait à ses derniers moments de mortalité. Mourir pourrait, prochainement, ne plus être une expérience obligatoire et incontournable. Les nouvelles technologies nous permettront enfin, sous peu, d'échapper à notre sort. De nous extirper de notre contingence. Remplacement d'organes, rajeunissement des cellules, victoires contre toutes les maladies, extraction de la substantifique moelle de l'homme hors de son corps pour la réimplanter dans un autre véhicule : les projets sont grandioses, et leur réalisation imminente. Il faut maintenant y croire. Y croire, car pour Vita-More le drame de notre génération tient précisément à ce que notre immortalité puisse être anticipée, mais demeure encore inabordable. Nous sommes des naufragés qui, voyant l'île de la salvation à l'horizon, meurent de faim et de soif : la coupe pourtant au bord des lèvres. D'où l'appellation « transhumanisme » comme période de transition entre l'humanité et la posthumanité.

Précisément : nous vivons une période de survie. Nous devons tenir bon, en attendant que les moyens de notre immortalité soient enfin découverts. D'ailleurs, la mort pour Vita-More ne se produit pas par le décès, puisque celui-ci sera, dans quelque temps réversible, mais par le refus de la cryogénéisation. C'est par la dégradation post-mortem des cellules que se produit la fin de l'existence. Dans l'œuvre *Web Evolution* (2003), elle écrivait :

Now

3

people

die.

How many people could have lived,

but did not.

How many people could have been cryonically suspended,

but were not.

De son *Evolution à Primo 3M+*, semble exister une distance considérable. Conserver le corps dans glace et le reformuler totalement à travers un florilège d'avancées techniques marque toutefois, et uniquement, la distance séparant le présent du futur. L'éternité n'est qu'une facette de l'homme de demain. Condition sine qua non, certes, elle va néanmoins devenir le socle à partir duquel modifier l'homme et la femme de demain ; une fois immortels, les véritables transformations pourront devenir efficaces.

### **Primo 3M +**

*Œuvre Web, Primo 3M+ est une publicité vantant les qualités d'un nouveau corps pensé à l'ère de l'immortalité réalisée (ill. 13). En une description qui rappelle celle d'un nouveau modèle d'ordinateur ou de voiture, Vita-More vante un corps purement artificiel: un corps plus confortable, plus performant et moins cher. Le texte et l'image travaillent de concert: comme dans une publicité, l'écrit vient recadrer et indiquer la lecture à effectuer de cette forme posée là. Toute la logique publicitaire est ici déclinée: le nom du produit et celui de la compagnie le produisant, un slogan («Evolving at the speed of technology»), une présentation vantant les avantages spécifiques du produit publicisé, voire même des conditions en petits caractères. La composition axiale (la figure bien dans l'axe du regard) est descriptive. Le pastiche de la publicité va même, ici, jusqu'à la présence de conditions de vente: la garantie – contre tous les virus et les bactéries, contre tous les défauts génétiques –, les conditions d'échange et de retour, de même que le service après vente.*

*Le discours au-dessus de la représentation du corps et servant à l'introduire insiste moins sur la nouveauté de ce corps, que sur son amélioration par rapport aux modèles précédents. La répétition des termes «more» et «better» place ce produit dans une forme de continuité. Le clin d'œil à la compagnie 3M, réputée pour son innovation et ses recherches, connote cette continuité et en fait le fruit de développements technologiques.*

*La pose du corps est d'abord étrange: traditionnellement, les représentations posthumaines insistent sur un corps représenté comme dynamique et dominant: il est debout, marchant, le regard haut (c.f. la série Faith, Honor and Beauty d'Aziz et Cucher). Dans toutes les œuvres de Vita-More, il est au contraire soit assis, soit couché. La raison en est simple, le corps tel que le conçoit Vita-More n'est pas le sujet, mais un simple vêtement. Son absence de rapports avec le spectateur vient prolonger cet effet. Ce corps est certes dans une position d'ouverture non pas vers le spectateur, mais latéralement comme s'il observait un troisième personnage; il nous laisse, de la sorte, toute la liberté de le détailler.*

*Le texte décrivant les nouvelles caractéristiques de ce corps est relié à la représentation par le biais de traits. Cette technique utilisée dans la publicité automobile, apparaît ici essentielle. Le corps représenté est une pure surface sans yeux ni bouche, sans sexe ni poils; il ne nous dirait que peu de choses, si une légende ne venait décrire et expliciter ce que cache cette étrange forme. Un métacerveau, d'abord, accumule une quantité astronomique d'informations; des yeux caméras stockent désormais les images vues et permettent de les revoir à tout instant; une cartographie radar vient s'ajouter à la perception; les oreilles hautes fréquences suivent des conversations à plusieurs dizaines de mètres de*

*distance; la colonne vertébrale en fibres optiques accélère la transmission des informations dans tout le corps; un senseur au niveau du cœur indique le rythme cardiaque de manière chiffrée; la peau est désormais parfaitement protégée par les rayons de soleil. Deux mots d'un caractère plus grand soulignent les deux parties les plus fondamentales de ce corps nouveau : «Metabrain» et «Skin». Primo 3M+ est une mosaïque de techniques de dernière génération faisant de ce corps un corps de rêve. Avec Primo 3M+, nous serions décidément dans l'après transhumain et de plain-pied dans la posthumanité. L'homme aurait su supprimer la mortalité et s'abstraire comme dans un rêve.*

*La production de Vita-More insiste sur deux moments historiques, deux moments où se jouera la posthumanité: d'abord, le moment historique dans lequel nous prenons place et où il importe de sensibiliser les individus à la nécessité de survivre en attendant l'immortalité. Cette part de la production de Vita-More n'est certes pas métaphorique, mais documentaire, insistant sur l'imminence de la mort et de la possibilité, par l'entremise de la cryogénéisation, d'être suspendu en attendant la résurrection technique. D'autre part, elle rêve du futur de l'homme à l'ère de l'éternité atteinte. Elle tente de proposer – et par là de préparer l'advenue – de nouveaux corps qui rendront non seulement l'homme meilleur (plus performant, plus intelligent, etc.) mais véritablement autre (immortel, libéré de son corps, etc.).*

«*It's cool it's cryo*<sup>39</sup>»

Posons d'entrée de jeu une question cruciale: ne sommes-nous pas, aux yeux de la posthumanité, nés trop tôt? Sommes-nous condamnés, mourants tout juste avec le fil d'arrivée, l'éternité presque visible? G. J. Sussman, professeur au MIT, arrivait à une telle conclusion: «Je crains malheureusement que nous ne soyons la dernière génération à mourir» (Sussman cité dans Le Breton 1999: 213). Vita-More n'est pas aussi défaitiste. Certes, l'homme entre dans une époque de survie située historiquement entre mourir bêtement et vivre éternellement; ne seront immortels que ceux qui auront survécu jusqu'au moment où la science sera au point. Un état de grâce semble toutefois possible pour ceux qui se seront convertis à la foi technoscientifique; quelque chose comme des limbes les attendent, des limbes leur permettant de survivre le temps que la résurrection, en provenance des officines biotechnologiques, soit au point. Ces limbes glacés se nomment la cryogénéisation. Il s'agit de plonger le corps fraîchement décédé dans une solution dont la température frôle le zéro absolu. Un tel refroidissement, brutal, empêche la dégradation des cellules, et

39. Natasha Vita-More, [www.natasha.cc](http://www.natasha.cc).

permet une conservation du corps presque éternelle. Vita-More utilise d'ailleurs l'expression de «suspension», pour parler de ceux placés dans cette congélation post-mortem.

La cryogénéisation n'est qu'une étape, forcée pour l'instant, dans le processus d'immortalisation ; elle permet d'ajourner la dégradation des cellules qu'entraîne la mort, en attendant de trouver une manière de soigner le vieillissement ou la maladie ayant causé le décès. Une fois ces remèdes trouvés, il faudra encore renverser la cryogénéisation et trouver une voie pour réparer les dommages causés par la glaciation sur les cellules. Néanmoins, la cryogénéisation demeure la seule façon de bloquer la dégradation du corps après le décès, le seul accès à l'immortalité. Vita-More racontait ainsi «l'instant de la mort» d'un de ses amis ayant refusé de se placer en suspension cryogénique :

[Question] How did you react when Timothy Leary – one of the main protagonists of this technique [la suspension cryogénique] – finally decided not to enter into Cryonic Suspension at the Alcor Life foundation and how do you feel about it now?

[Réponse] Timothy Leary was a friend and someone I adored. I was at his home two months before he made that decision. We made a video together and discussed cryonics and he let me know then that he was considering different avenues. I remember after his death the memorial service held at the Santa Monica airport. It was almost unbearable. It was a sanctimonious display of death – as if dying were an honor (Vita-More 2000).

Fatal obscurantisme que celui l'ayant entraîné sur la voie de la mort : on l'a désinformé. L'artiste est amère. Son ami s'est laissé mourir, presque un suicide. La fatalité n'a plus à s'envisager comme une partie de la vie, dût-elle s'inscrire dans une ritualisation permettant de donner sens à ce passage. Désormais, la mort ne semble plus se tramer dans un tissu de sens permettant de faire partie intégrante de la vie. Elle tend désormais à être exclue, simplement. Ou combattue.

La réaction de Vita-More au décès de Timothy Leary illustre cette mort impensable. Leary comme penseur (il était l'un des instigateurs de la cryogénéisation) produisait du sens ; il formait donc un îlot de négentropie à lui seul. Sa mort cause donc un vide affreux, silence que rien ne vient combler : il a préféré ne pas subir le traitement qu'il avait lui-même participé à mettre au point, il a perdu la foi, s'est laissé emporter par l'entropie. Cruelle ironie.

Ce n'est qu'au prix d'une concession, mais trahissant l'influence de la cybernétique sur sa pensée, que Vita-More réussit à terminer son entrevue sur une note positive: «I suppose Tim is immortal after all, isn't he ? His brilliant and riveting ideas still carry on, if only in digital form» (Vita-More: 2000). Il est donc immortel néanmoins, ses idées, puissance décontextualisée, poursuivant leur chemin dans l'espace virtuel – Vita-More insiste d'ailleurs sur leur nature numérique – et donc son combat. Leary est après tout immortel, mais dans une forme passive, il survit comme information, et non plus comme producteur d'informations.

L'application de la cybernétique à la biologie fait de la lutte contre l'entropie un véritable combat contre la dégradation de la chair. Mourir n'a pas plus de sens que de ralentir le système des communications, voire d'assister à son arrêt. Du *ralentissement de la communication* à la *mort biologique*, ne s'agit-il pas de la même interruption? La mort n'est-elle pas cette fuite des signes de vie? La chose est aussi angoissante que rassurante: la mort serait une crise communicationnelle dramatique, mais elle ne serait, malgré tout, que cela.

### Aziz et Cucher

*Anthony Aziz est né en 1961 à Lunenburg, au Massachusetts et Sammy Cucher en 1958 à Lima, au Pérou. Les deux artistes se sont rencontrés comme étudiants au début des années 1990 à la San Francisco Art Institute – dont ils ont tous deux obtenu une maîtrise – et ont commencé à travailler ensemble à partir de cette date. Leur travail se compose principalement de photographies manipulées numériquement et de sculptures mettant en scène l'inquiétante étrangeté des transformations technologiques, de l'effondrement des frontières entre l'intérieur et l'extérieur et des manipulations biologiques. La photographie numérique leur permet, littéralement, de transformer technologiquement des corps humains. La photographie, ajoutant une valeur de crédibilité à leur manipulation, confronte à de nouvelles propositions humaines et plus récemment architecturales. Ils décrivent d'ailleurs leur travail ainsi : « creating visual metaphors for the increasing role that new technologies play in our lives and how they affect us politically, socially, and psychologically ».*

*Dans la série Faith, Honor and Beauty de 1992, les organes génitaux ont été gommés (ill. 14)<sup>40</sup>. La série complète présente des êtres humains irréels par leur perfection, le regard vers l'horizon et imberbes: une femme enceinte avec*

40. Ces œuvres étant pensées comme une série, elles n'ont pas de nom individuel, mais portent uniquement celui de la série.

*l'un de ses enfants entre les jambes, un homme musculeux tenant un fusil d'assaut, un autre un ordinateur, une femme blonde portant un panier de pommes rouges, une autre, miroir et manteau de fourrure à la main. Ces images sont à la fois stéréotypées et inquiétantes. Stéréotypées, en ce que les deux sexes sont placés dans leur rôle traditionnel, la femme portant les pommes du péché, un miroir ou des enfants, l'homme tenant les armes ou la technique (symbolisée par un ordinateur). Ces clichés sont même déjà indiqués par la couleur formant le sol et l'arrière-fond de la photographie: bleu pour les hommes, et rouge pour les femmes. Ces images sont aussi inquiétantes, car ces stéréotypes semblent comme travaillés de l'intérieur, le redoublement de la mise en scène et l'absence de sexualité, leur pure superficialité les rendant si faux que leur symbolique s'effondre sur elle-même. (c.f infra)*

*La série Dystopia de 1994-1995 précise la démarche précédente (ill. 15). Cette fois, seuls des visages sont montrés, des visages lissés par la technologie numérique, tous les orifices reclos: la bouche, le nez et les oreilles. Encore une fois le fond rouge ou bleu nous rappelle le sexe du modèle – le vert semblant toutefois, ici, utilisé pour encadrer un modèle adolescent. Ce sont des portraits de trois quarts ou encore frontaux de modèles nus. La pose et la qualité de l'image insistent sur la valeur, voire l'humanité, de ce qu'elle représente, pourtant le regard sur ces images demeure frustrant. Là où le travail de reconnaissance devrait s'opérer, celui-ci est partout nié par l'effacement des traits. Certes, ces images représentent bien des humains, mais le gommage de leurs orifices tend à leur donner une forme de généralité vide. Certes, le nom des sujets est bien indiqué, Maria ou Rick, Pam ou Kim, mais ces identités ne trouvent aucun écho; leurs noms sont presque ironiques tant la reconnaissance est impossible. Le visage est ici, littéralement, une dys-topie («dys» du Grec dus renvoyant au manque et à la difficulté, et «topie» du Grec topos, le lieu), un lieu imparfait, comme s'il y manquait quelque chose. Le titre de la série est à cet égard bien choisi: ce qu'il manque à ces photos, c'est un visage comme foyer – lieu donc – de la reconnaissance. D'où la tristesse et l'aspect angoissant de ces représentations: les personnages représentés sont-ils en train d'asphyxier? Sont-ils aveugles? Etc.*

*De fil en aiguille, leur pose même vient à perdre tout sens. Pourquoi ces figures regardent-elles la caméra de ce regard aveugle? Pourquoi ce port de tête semblant indiquer un orgueil humain si ces sujets sont dans un état quasi autiste – quatre de leurs sens leur étant retirés par ce lissage. Ces images sont de vivantes contradictions. Leur extraordinaire puissance visuelle semble d'ailleurs avoir inspiré les frères Wachowski dans leur film The Matrix. En effet, le personnage principal (Neo), en une scène kafkaïenne, y voit sa bouche disparaître par la simple décision d'un ordinateur surpuissant.*

## ***Interiors***

*Dans la série photographique Interiors (1999), ils inventent des espaces de chair (ill. 16). Poursuivant leur fusion du commun et de l'étrange, c'est ici l'architecture comme organisation de l'habitable qui rencontre l'organicité de la chair. Concrètement : la série nous présente des espaces, souvent des couloirs, faits de peau. Sans porte et sans issues, il s'agit là d'un environnement dédaléen. Une telle lecture est d'ailleurs prolongée par toutes ces perspectives bloquées, tous ces recoins sur lesquels le regard photographique insiste comme pour nous montrer la matérialité de ce labyrinthe.*

*Comme si nous étions dans des espaces où nous pourrions prendre place – errer dans ce corridor, marcher sur ce plancher fait peau –, mais tout à la fois des espaces en nous – la peau claire, parsemée de grains de beauté et de rougeurs, et d'où semble poindre l'esquisse de poils, est bien celle d'un corps humain. Ces deux lectures se rencontrent et se disjoignent, se forment et se déforment alternativement autour des angles droits que marque la rencontre entre le plancher et les murs. L'organicité de la chair se heurte là à la rigueur géométrique.*

*Nous voyons ici la surface extérieure de la peau : si nous sommes dans une architecture de chair et dans un espace intérieur, nous semblons être, à la fois, à l'extérieur de cette peau ponctuée de grains de beauté et de pores. Une même peau, sans marques et sans limites, semble recouvrir tous les espaces.*

*Autre paradoxe : tous ces espaces sont d'abord considérés d'après l'échelle humaine, comme notre premier référent. Pourtant, la taille énorme des grains de beauté et des pores de peau fait trembler une telle lecture. L'échelle se brise. Le labyrinthe semble de la taille d'un bras, d'une jambe, dans tous les cas d'un morceau de corps : morceau de géant ou labyrinthe pour Lilliputiens ? L'espace des Interiors ne cesse de pulser, il se contracte et se dilate selon les lectures, créant un espace fermé, mais sans fin. On l'aura compris, la série Interiors vise la confusion entre l'intérieur et l'extérieur. À la fois un intérieur qui soit sans extérieur et un extérieur qui soit lui-même intérieur.*

*Il faut noter que les deux artistes revendiquent une démarche où leurs fascinations et leurs inquiétudes à propos des nouvelles technologies seraient mises en scène dans toute leur complexité. L'un des moteurs de leur création est d'élaborer des œuvres à partir de « l'inquiétante étrangeté » (Freud) – ce qu'ils nomment, en anglais, uncanny – que soulève la rencontre entre le corps et les technosciences. Autrement dit, leurs œuvres visent à explorer le double sentiment que provoquent les nouvelles technologies : une familiarité louche.*

### *L'incomplétude et la mort*

Avant d'aller plus loin, traçons déjà un parallèle entre la forme humaine présentée dans *Primo 3M+* et les corps de la série *Faith, Honor and Beauty Series*. D'un rapide coup d'œil, de nombreuses proximités formelles transparaissent. Dans l'une et l'autre œuvres, nous assistons à un lissage du corps.

Dans la série d'Aziz et Cucher, les mamelons et les organes génitaux sont numériquement fondus. La stéréotypie, la transformation du corps en une simple représentation, atteint un niveau vertigineux. Chacun de ces corps n'est que l'attribut qui lui est joint ; il n'est que militaire, qu'Ève, que prophète, que séductrice. Tout autant que l'effacement des traits du visage dans *Dystopia*, l'effacement des organes génitaux a pour effet de supprimer toute individualité à ce corps. Sa neutralité stéréotypée et l'effacement du genre atteignent la subjectivité même du modèle. La couleur de fond est ici indicative, rappelant qu'une distinction sexuelle devrait s'opérer, distinction cependant formellement effacée.

On songe tout spécialement à cette femme, stéréotype de la séductrice, miroir et manteau de fourrure à la main. Ses attributs, comme autant de détroques paraissent signifier encore un peu, comme désolidarisés de l'ensemble : les souliers et la chevelure, le rouge à lèvres, le miroir et le manteau travaillent bien sémiotiquement de concert, pourtant, ils semblent suspendus autour d'une forme sur laquelle ils n'ont désormais plus de prises. Ce corps ne cache désormais plus rien, il n'est plus de leurre, plus de séduction. L'esquisse de son sourire semble supposer quelque chose, mais la surface marmoréenne de son corps n'a plus rien à dévoiler : séduction sans menace, sans mystère ; séduction sans séduction. Son corps s'avance, les marques de bronzage encore visibles, comme si, il n'y a encore pas si longtemps, existait encore quelque chose à dissimuler. Comme si, de son corps, la sexualité s'est éclipmée. On veut voir un maillot de bain, on espère encore que quelque chair se cache, mais rien. Il n'est désormais plus qu'une peau blanche sans faille et sans ombre, in-désirable, qui s'avance vers nous.

Dans le cas de *Primo 3M+*, c'est même le visage et les cheveux, en plus des organes génitaux qui sont gommés. Le genre même est effacé. Comment trancher ? Ni seins, ni sexe, des formes neutres. On se décide à choisir, puis on se ravise, la neutralité est ici de rigueur : il n'est, tout simplement, plus de genre dans *Primo 3M+*. La peau recouvre tout. Dans cette publicité, aucune référence à la sexualité : toutes les améliorations, toutes

les transformations y sont bien mises en valeur, décrites d'un vocabulaire technique et volontairement futuriste – « Nanotech », « *in vivo* fiberoptic », « parabolic earing », etc. Pourtant, sur la sexualité, rien. Aucune flèche, aucune indication, aucun détail, la prolixité s'est là éteinte.

Dans les deux séries d'œuvres, posthumanité rime avec absence de sexualité. Il semble qu'à un corps trop humain – celui avec lequel nous naissons – la posthumanité répond d'un corps posthumain, s'éloignant en des aspects fort précis, et troublants, de l'humanité corporelle. Un corps meilleur, certes, la posthumanité nous a familiarisés avec des ajouts posés au corps. Mais ici, pas de doute possible : c'est par retrait que la posthumanité semble fonctionner.

Les corps surfaces que nous présentent tant Aziz et Cucher que Vita-More sont ces corps sans orifices et sans ombre, sans sexualité, mais donc aussi sans mort. Véritable plan sans ressaut sur lequel aucune imperfection ne peut désormais s'accrocher. Le rapport entre la sexualité et la mort est un thème usé, convenu, mais pourtant toujours équivoque. L'éternité que conçoivent Vita-More et Stelarc, que mettent en images Aziz et Cucher, n'est plus celle de l'espèce par l'entremise de la reproduction, mais celle de l'individu via un ensemble de mécanismes technologiques : régénération cellulaire, clonage, fusion avec le réseau, etc. La reproduction aussi propre, que la sexualité de Stenslie était épurée et distante.

Si le plaisir sexuel, comme acte de plaisir, ne saurait disparaître, – autrement la posthumanité apparaîtrait comme une seconde période victorienne –, il semble néanmoins que les organes génitaux dérangent son projet. Rappelons-nous déjà que le contact des corps avait été exclu des rapports virtuels de Stenslie. Trop lié à notre destin animal, ce contact détonne dans une conception du corps parfaitement maîtrisé. La sexualité menace. Mouvement qui risque d'emporter l'homme, de le replonger dans la circularité du monde animal, qui lui offre cette « petite mort » qui rappelle l'imminence de la Grande, elle doit être écartée.

Dans le monde humain et animal, la survie de l'espèce est assurée par la reproduction sexuée, mais qui, en elle-même, exige une durée de vie limitée de chaque individu. Déjà Freud en faisait la constatation dans son texte ambigu *Au-delà du principe de plaisir*. Lacan, reprenant là où Freud s'était tu :

Le manque réel, c'est ce que le vivant perd, de sa part de vivant, à se reproduire par la voie sexuée. Ce manque est réel parce qu'il se rapporte à quelque chose

de réel, qui est ceci que le vivant, d'être sujet au sexe, est tombé sous le coup de la mort individuelle.

À la poursuite du complément, le mythe d'Aristophane noue l'image de façon pathétique, et leurrante, en articulant que c'est l'autre, que c'est sa moitié sexuelle, que le vivant cherche dans l'amour. À cette représentation mythique du mystère de l'amour, l'expérience analytique substitue la recherche par le sujet, non du complément sexuel, mais de la part à jamais perdue de lui-même, qui est constituée du fait qu'il n'est qu'un vivant sexué, et qu'il n'est plus immortel (Lacan 1973 : 229).

Bataille, pour sa part, l'écrivait magnifiquement : « La sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres, l'un et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité auquel la nature procède à l'encontre du désir de durer qui est le propre de chaque être » (Bataille 1957 : 69). Si c'est « ce désir de durer qui caractérise l'homme », il notait de même, « la possibilité humaine dépendit du moment où, se prenant d'un vertige insurmontable, un être s'efforça de répondre *non* » (Bataille 1957 : 69), *non* à ce geste qui l'entraînait vers sa perte<sup>41</sup>.

Au fond, si ce « non » tenait encore, dans les sociétés traditionnelles, d'un accord plus général sur la circularité même du rythme du monde<sup>42</sup> – la ritualisation de la sexualité, par exemple –, il semble désormais que le souhait de la posthumanité tienne à une application littérale de cette opposition à la sexualité reproductive et à la mort qui forme son corollaire. Si la part animale et maudite, la chair elle-même, offrait à la fois dégoût et séduction, fascination et horreur, la posthumanité évacue d'un même geste dégoût et séduction en une tentative de rejet de cet ensorcellement.

Voilà bien pourquoi la femme enceinte avec son enfant dans la série *Faith, honor and beauty* apparaît aussi étrange et déplacée. Féminine, mais sans sexe ; mère, mais sans organes génitaux : elle est figure de paradoxe. La reproduction, ici, apparaît comme un mystère et l'enfantement est inexplicable. Le regard du jeune enfant, lui aussi tourné vers un horizon invisible, participe au sentiment d'étrangeté. Soudainement, il apparaît intelligent, comme si son âge était trompeur, comme si, fruit de cette étrange reproduction, il était soudainement un homme en miniature, pour reprendre la conception de l'enfant pré-rousseauiste.

41. Ce moment est une facette de cet « être tout », dont parlait Bataille dans la citation liminaire à cette partie.

42. Voir, à cet égard *La part maudite* et *La notion de dépense*. (Bataille 1967).

Une situation traditionnelle est bien mise en scène : l'enfant dans une position de protection, presque entre les jambes de sa mère, dans une proximité intime avec elle ; surgit même à la main de la femme un détail, une bague semblant être une bague de mariage. Et pourtant, tant ce mariage que cette proximité intime manquent d'efficacité : le regard de l'enfant l'extirpe de la sphère enfantine, l'absence de nombril, d'organes génitaux, de mamelons, indique une absence de filiation. Pourtant, malgré tous ces retraits, les deux figures ont un doux sourire aux lèvres, « comme s'ils savaient » (Blanchot) ce que nous ignorons. Comment comprendre ce lissage de la chair et l'apaisement qu'il semble procurer ?

### *Corps et chair*

David Le Breton, dans son ouvrage majeur *Anthropologie du corps et modernité* soulignait que le rapport au corps dans la culture occidentale actuelle se polarise en deux attitudes contradictoires :

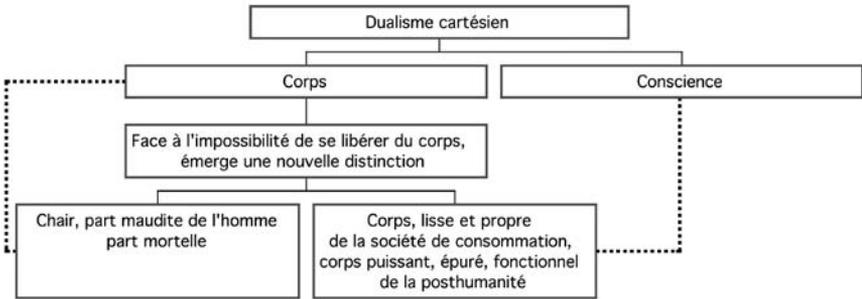
Deux voies en apparence divergentes traduisent les visées de la modernité sur le corps de l'homme. D'une part, la voie du soupçon et de l'élimination à cause de son faible rendement informatif, de sa fragilité, de sa pesanteur, de son manque d'endurance. Vision moderne et laïcisée de *l'ensomatose* [la chute dans le corps], le corps est alors, dans une perspective quasi gnostique, la part maudite de la condition humaine, part que la technique et la science s'entendent à heureusement remodeler, refaçonner, « immatérialiser », pour, en quelque sorte, délivrer l'homme de son encombrant enracinement de chair.

D'autre part, à l'inverse, comme une manière de résistance, le salut par le corps à travers l'exaltation de son ressenti, le façonnement de son apparence, la recherche de la meilleure séduction possible, l'obsession de la forme, du bien-être, le souci de rester jeune (Le Breton 1990 : 229).

La première voie décrite ici nous replonge au cœur du dualisme cartésien tel que le philosophe l'articulait dans sa *Seconde méditation*. Une âme immortelle et intangible, parfaite, s'opposerait à la chair, basse et lourde, mortelle et dégoûtante. Descartes, on le sait, ne parvenait pas à s'associer à ce corps qui lui paraissait un objet trop contingent et malheureux. Il aurait souhaité se sublimer en un pur esprit.

J'interroge cette proximité : pourquoi le corps posthumain ressemble tant à l'âme cartésienne ? Et j'avance ceci : si l'abandon du corps apparaît encore peu probable, même dans le champ de la posthumanité, se produit donc, dans la conception du corps, une nouvelle distinction. La chair,

cette part faible et mortelle de l'homme, s'opposerait à une nouvelle conception du corps où celui-ci, au prix d'un travail ardu mais présenté comme possible, en rassemblerait les avantages de l'âme cartésienne. On pourrait en tracer le diagramme ainsi :



La posthumanité refondrait une nouvelle distinction non plus entre l'âme et le corps, mais entre la *chair* entendue comme la part biologique et mortelle de notre condition et le *corps posthumain*, forme contrôlée, pure et simplifiée à laquelle rêve la posthumanité. Travail de polarisation : les éléments marquant la nature mortelle de l'homme conçu comme *chair*, les éléments sémiotiques du corps, ceux permettant l'appropriation et la jouissance du monde pour leur part sont conservés dans le *corps posthumain*. La dernière étape d'une telle distillation serait le rejet du résidu n'ayant pas su s'évaporer : le corps même.

Le corps posthumain serait donc une conscience incarnée, ne s'étant élaborée qu'à travers l'exclusion, le refoulement de la chair, cette part maudite de l'homme. À suffisamment contrôler le corps, à suffisamment l'organiser, il serait possible de le *domestiquer* à l'instar de ce salut par le corps qu'évoquait Le Breton dans sa citation précédente. La contingence des chairs, leur inéluctable travail de mort ne pourrait être qu'un souvenir lointain. S'exprime ici le même refoulement que chez Descartes, la même crainte des organes, le même dégoût pour la fragilité de notre condition.

Il ne faut donc pas distinguer crainte de la chair et réinvestissement posthumain du corps<sup>43</sup>, il s'agit d'un même geste, ample, mû par le souhait de conjurer tous les signes de la dégradation du corps, de le rendre pure surface, voire totalement transparent aux signes à projeter. Le faire moins

43. J'offre peut-être ici une proposition pour penser ensemble « les deux voies en apparence divergentes » du rapport au corps à l'ère moderne que présentait Le Breton.

que rien, un prolongement de la conscience, son porte-étendard, rendre le corps *sublime*.

C'est en fonction d'une telle domestication qu'au creux de la culture posthumaine perce une nouvelle imputabilité : nous sommes responsables de notre corps, nous juger en fonction de celui-ci est juste. Ceux qui dégèrent l'auront choisi, ceux qui meurent aussi. La maladie et la vieillesse louches, comme les signes d'un crime : nous n'en sommes plus très loin. Le projet de l'éthique protestante se déterritorialisant encore un peu dans la capacité à gérer la dégradation des chairs<sup>44</sup>.

Partout et toujours, la crainte de la finitude de l'être, la peur d'y passer. Et la capacité intellectuelle de « recadrer » (Breton 2003 : 79-95) cette fatalité, de la faire tenir sur une toute petite surface, la chair. Petit jardin qu'il faudrait cultiver – ce rêve de Candide – et qui devrait nous permettre, une fois celui-ci aménagé, de maîtriser notre condition d'homme.

### *Tuer le temps*

La posthumanité ainsi décrite apparaît donc comme une nouvelle étape sur le chemin qui éloigne le sujet de l'animal : l'humain n'aura été qu'une phase intermédiaire entre l'animal et le posthumain. Le cheminement ainsi esquissé est rythmé par l'espoir de maîtriser la menace de la chair. L'enjeu de la posthumanité est un enjeu de contrôle de la part animale, incomplète, de l'homme ; une part animée, pour le discours cybernétique, par le malin génie lui-même : l'entropie. Vidé de ses organes, ses orifices suturés, le corps posthumain refoule littéralement cette part maudite qui le fait trembler. Cette crainte naît de l'angoisse de la mort que lui rappellent la reproduction, la maladie, l'âge : tous ces moments où le corps s'ouvre, laissant poindre ce qui l'anime ; tous ces moments où le corps se fane, rappelant que l'immortalité de l'homme est une immortalité d'espèce.

Évidemment, le corps posthumain ne saurait être grassouillet ou vieux. Il exclut tous les indices d'une perte de contrôle, puisque ce serait renvoyer l'image d'une conscience n'ayant su maîtriser son avatar corporel : en cela,

---

44. On pourrait d'ailleurs noter, concernant la culture actuelle, que l'on fait maintenant de son corps un emploi du temps ou un véritable passe-temps. L'investissement et la fascination pour le corps ouvrent à quelques mythes de Sisyphe qui permettent d'en faire un partenaire interminable. Travailler son corps, toujours, car il se dégrade ; garder en tête, toujours, la forme immobile de sa perfection inatteignable.

une conscience faible. Les *Extropiens*, groupe dont est membre Vita-More, se veulent en lutte perpétuelle avec l'entropie<sup>45</sup> : si l'univers se désorganise peu à peu, l'un des lieux les plus tragiques de cette dégradation est bien le corps. Tâche infinie, tonneau des Danaïdes, et pourtant tâche de la plus haute, de la plus fondamentale urgence.

Est révélateur, à cet égard, le « passe-temps » - mais le mot, on le verra, est mal choisi compte tenu de l'importance de ce loisir – de Natasha Vita-More. En plus d'être conférencière et artiste, elle est en outre *Body Builder* amateur. Son site Internet contient un lien à la page consacrée à son entraînement journalier. Vita-More y insiste, et dans le menu détail, sur les étapes de son entraînement : on y apprend qu'elle réalise 33 types d'exercices différents par jour ; elle nous avise du nombre de répétitions de chaque exercice et du poids de chaque haltère. Des photos sont d'ailleurs présentées pour prouver l'efficacité de sa rigueur.

France Borel rappelait l'un des enjeux de l'entraînement sportif : « [l']objectif est de rendre le corps souple, agile, libre, sans pesanteur, sans entrave, bref, allégé de sa ... corporéité. Narcissisme et immatérialité sont de mise, mais impossible d'y parvenir sans un certain labeur » (Borel 1992 : 212). Labeur d'ailleurs qui peut valoir, de manière positive, comme véritable signe de salut. Le régime alimentaire de Vita-More n'est pas un secret et prolonge cet ascétisme. Il fait suite, sur son site Internet, à la description de ses entraînements :

My diet is very basic—fresh foods, simple preparation, aesthetic layout. Although I had been a strict vegetarian for 10 years, on my most recent trip to Japan, I had to introduce fish into my diet, and have kept it in my diet ever since. Eating enough protein is essential to building muscle, along with low carbs, plenty of veggies and eight glasses of water a day.

I use hormone supplements such as pregnenolone, deprenyl, melatonin, and vitamin supplements such as pantothenic acid added to my daily multiple vitamins as well as creatine (nutrient) for bodybuilding... (Vita-More, www.natasha.cc)

Les conclusions de la sociologie sur le *Body Building* sont connues. Il constitue d'abord un emploi du temps et permet d'organiser la journée, voire la vie de l'individu, lui donnant des rétributions pour sa rigueur à

45. Bien que l'opposé de l'entropie soit la néguentropie, selon la seconde loi de la thermodynamique.

l'entraînement, lui offrant un groupe de connaissances partageant la même passion que lui (Sassatelli 1995 : 229-233). Le corps s'y établit comme un « alter-ego » (Le Breton), sur lequel se condensent l'attention, les rétributions, les peines. À l'équivoque du monde, le corps s'offre comme un lieu où reprendre, un peu, la maîtrise de l'existence. Organiser sa vie autour de l'entraînement permet de penser de manière manichéenne et simple le bien et le mal, le bon et le mauvais. Bien : ce qui augmente la masse musculaire, la transparence de la peau, le découpage des muscles ; mal : tout ce qui nuit à un tel projet (Le Breton 1999 : 36-40).

De même, le corps du *Body Builder* est ce corps tenant de la pure extériorité. À montrer ses muscles, il les offre comme une nouvelle armure : sa nudité sera impossible, désormais toujours habillée de muscles, protégée de l'équivoque de la chair<sup>46</sup>. Si le corps du culturiste ressemble à une planche de Vésale, s'il peut sembler nous montrer la « chair » même à travers la peau, sa popularité grandissante transforme le regard. L'opposition n'est plus entre corps écorché du *Body Builder*, d'une part, et corps en santé, de l'autre ; mais désormais, c'est entre corps pris en main, géré, maîtrisé, dont la transparence de la peau s'en fait la preuve, et corps laissé en friches, informe (Pronger 2002 : 149-224). Le corps du *Body Builder*, est un corps surface et souhaité comme immortel, un corps dont tant la surface que l'immortalité est, chaque jour, à remettre sur le métier.

Enfin, le corps du *Body Builder* constitue-t-il, en tout point, un phallus : bombé et gonflé donnant un ascendant symbolique, sinon littéralement physique, sur l'autre. Il permet de se voir accorder, en conséquence, un respect que le sujet ne posséderait peut-être pas dans sa vie personnelle ou professionnelle. De même, il donne confiance à l'individu, lui permet d'envisager avec plus d'assurance les pépîns de la vie quotidienne, certain de pouvoir compter sur ce surplus de poids et de muscles qui l'accompagne en tout temps.

Ces analyses du *Body Building* sont justes, certes. Et concernant Vita-More, elles s'y appliquent bien et expliquent certaines des causes de sa valorisation de cette pratique, mais il faudrait faire glisser chacune de ces conclusions, des connotations et des effets vers un même centre de gravité, un même projet général : maîtriser sa mort. Un corps en santé, bien

---

46. Nous reprenons la distinction de Kenneth Clark : le nu (*nude*) est un genre canonique et esthétique de l'art, une (re)présentation du corps, tandis que la nudité (*nakedness*) constitue le corps déshabillé, provoquant souvent la gêne (Clark 1987). Ainsi, le nu cache et organise, en quelque chose, la nudité. L'un est un corps ritualisé, l'autre un corps vulnérable et offert. Il va sans dire que le corps du *Body Builder* est un corps élaboré pour être perpétuellement *nu*, mais n'offrant plus jamais sa nudité.

entraîné, permet donc de mettre toutes les chances de son côté afin de prolonger au maximum l'existence. Le principe est celui d'une gestion de la vie, toute tournée vers la menace de la mort. En d'autres mots: tenir la vie d'une poigne d'acier, espérant ainsi qu'elle ne saura s'échapper.

Le *Body Building* de Vita-More se comprend comme une participation au combat contre l'entropie. S'entraîner tous les jours, plier son corps à une forme, n'est-ce pas précisément lutter contre sa « désorganisation », désorganisation à entendre comme le « bruit » que sont le flasque et le mou ? Lutter de la sorte avec les effets du temps, empêcher la dégradation inexorable du corps demeurent parmi les objectifs premiers de ce type d'entraînement. Le mandat du *Body Building* peut en effet correspondre à celui de combattre la menace de la chair, afin de rendre le corps cristallin et ainsi transparent à un modèle idéal<sup>47</sup>. À conserver le corps sous l'emprise de la forme, Vita-More peut se prendre à rêver d'arrêter le temps, l'entropie, et la mort.

Pour Vita-More, toutes ses activités sont liées: garder son corps en santé, bien le nourrir, l'entraîner permettent de contrôler en partie le destin du temps et de demeurer sexy le plus longtemps possible, le cryogéniser le conserve en état en attendant un traitement immortalisant. Ses œuvres d'art espèrent un jour où le corps se mouvra à l'instar d'un mécanisme parfaitement huilé glissant sans heurt et sans fin sur le monde. Prendre la parole, s'entraîner ou produire des œuvres d'art: il s'agit toujours de lutter contre l'entropie et de communiquer les risques de cette déperdition généralisée.

La posthumanité se fait croyance et offre la vie éternelle. C'est d'ailleurs l'une de ses facettes les plus séduisantes. Vivre toujours: dépasser sa propre durée et se prolonger indéfiniment. Un tel souhait pointe aussi dans le discours d'Orlan. Dans l'épuration des organes qu'elle proposait, suivant une lecture littérale de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* d'Artaud, dans sa lutte contre la dégradation du corps, contre l'injustice de la vieillesse, le point de fuite invisible de toutes ces tangentes était bien la lutte contre la mort, cette ultime immobilité de l'identité, cette dernière frontière dans la limitation de la performance du corps (c.f. Orlan 1997).

---

47. On notera d'ailleurs que le culturisme a précisément pour effet de rendre la peau pratiquement transparente et de faire voir les muscles en dessous. L'entraînement veille donc à faire disparaître « l'informe » entre la peau et les muscles: le gras.

Dans l'art posthumain, la mort n'est pas qu'un thème parmi d'autres : elle exerce un pouvoir transversal et constitue, peut-être, un aspect plus général de la posthumanité. Elle est l'Autre ultime. La posthumanité est organisée par le désir d'assimiler cet autre, tout autre ; qu'il n'ait plus le pouvoir d'influencer l'existence du sujet, qu'il ne fixe plus de limite à l'homme, qu'il lui permette d'être enfin à la hauteur de ses désirs.

### *Ma mort, toujours*

Il ne vaut pas vivre si l'on ne veut pas mourir, ne pas advenir si l'on ne veut pas cesser d'être.

Roger Caillois, *L'homme et le sacré*.

La citation de Caillois est magnifique. Elle clôt en quelque sorte son ouvrage magistral *L'homme et le sacré*. Elle met en scène le risque de vie, et de mort : toute manifestation de vitalité, écrit-il en substance, est un risque. La vie est ainsi une menace tout autant qu'une jouissance ; elle est jouissance en raison même de sa menace.

D'une manière générale, une menace ne se supporte jamais avec aisance. Il faut, et la présentation de Caillois est à cet égard très franche, une cohésion primordiale pour qu'émerge la possibilité d'une transgression : c'est cette transgression qui était supposée dans le « vivre » et l' « advenir » de Caillois. La citation de Caillois ne s'envisage que dans le cadre d'une société où le sacré et le symbolique habitent encore en la demeure. Il pourrait sembler, dès lors, qu'à défaut de ce symbolique se brise l'aspect cyclique du monde et ouvre à une éternité de *conservation* plutôt que de *consumation*, une éternité à des années-lumière, aussi, d'une vie où tout s'organise autour d'un rapport doux-amer entre l'acceptation des règles sacrées et leur renversement. Il serait ensuite simple de considérer que la posthumanité, héritière de la postmodernité, est sans sacré et sans cadre symbolique. Le raisonnement coulerait de source.

Il faut toutefois demeurer prudent. Le sacré de la société postmoderne n'a pas disparu, contrairement à la croyance de certains analystes pessimistes : il s'est diffracté et s'exprime désormais principalement à un niveau individuel. Il s'élabore dans le creuset de l'existence du sujet, celui-ci accordant à certaines croyances et à certains moments une valeur unique. Il est toutefois juste d'affirmer que ce sacré renvoie à l'organisation d'une transcendance personnelle, transcendance qui, par sa nature parcellaire, peut être plus ou moins bien adaptée à la vie sociale et répondre plus ou moins bien aux angoisses du sens (Jeffrey 1998).

Dans la société traditionnelle – société qui constituait les soubassements de la réflexion de Caillois –, même la transgression, même la mort, n'existaient qu'encadrées d'une structure symbolique : les sanctions et les rites de réparation connus, l'après-mort rendue signifiante. Le risque d'une transgression était su, l'inflexion dans l'existence qu'elle allait causer, certaine.

L'individu postmoderne ne bénéficie pas d'une telle certitude. En fait, Alain Ehrenberg le qualifie même d'« incertain » (Ehrenberg 1998 : 242-289). Rongé par le doute, l'individu est perpétuellement en quête de repères et de réponses, comme si la toile du symbolique était trouée et couvrait mal les angoisses du sujet, voire les mettait à vif. Le *double-bind* de l'homme contemporain, soulignait Ehrenberg, est de devoir être performant, d'exceller, et tout à la fois d'être laissé totalement seul devant le choix de la discipline où exceller, face à la façon de réussir, à la façon d'être heureux, voire d'être soi-même. Dans cette situation, l'individu risque l'angoisse et la paralysie de l'hésitation, qui le plongeront dans l'inefficacité. Comme l'exprime Ehrenberg :

Des demandes multiples de sens bruissent de partout. Le thème du rappel-de-la-loi et des limites à ne pas dépasser succède manifestement aux aspirations collectives à ce qu'on ne mette plus de limites à la liberté de choisir sa vie. [...] L'émancipation nous a peut-être sortis des drames de la culpabilité et de l'obéissance, mais elle nous a très certainement conduits à ceux de la responsabilité et de l'action. [...] L'ascension de la dépression a mis en relief les tensions produites par cette confrontation à mesure que le continent du permis a reculé au profit de celui du possible (Ehrenberg 1998 : 289-290).

Dans ce cadre, l'éternité technologique que proposent les œuvres d'art posthumain que nous avons vues dans le présent chapitre peut constituer une solution attrayante. Elle propose même un métadiscours sortant l'individu de sa recherche solitaire pour l'inciter à participer à cette croyance plus générale, à entrer dans la danse<sup>48</sup>.

---

48. Dans le cas de l'angoisse du choix, par exemple, une telle logique pourrait se décliner ainsi : si je dois vivre dans un temps limité, chaque action devient donc lourde de sens et, à l'aune de la logique de l'efficacité, doit être un moment à rentabiliser. Solution donc ? Maîtriser le temps, en maîtrisant la mort : fuir la conflictualité en l'aplanissant au regard de l'éternité. La question même du choix, de l'angoisse du choix – pour parler comme Sartre – se dissout dans la possibilité d'éternité. Avoir littéralement tout le temps, renvoie de même à la possibilité d'effectuer tous les choix. Solution séduisante, et rassurante.

Une croyance qu'il faut caractériser, elle aussi, de symbolique. La réussite et l'acceptation des valeurs de la modernité technologique et de l'urgence comme régime économique proviennent précisément de leur capacité à répondre à l'angoisse du sens et à proposer des valeurs transcendantes. Dès lors, il faut être prudent sur une opposition trop tranchée entre une période historique étant incapable de penser la mort et une autre, plus ancienne, où l'on pouvait encore regarder la fatalité dans les yeux. Certes, la mort est aujourd'hui refoulée de la vie collective : on cache nos personnes âgées dans des maisons où elles peuvent, trop souvent, être oubliées ; la médecine peine à donner à la fatalité une autre place que celle de l'échec, etc.

Mais il serait trop rapide, trop manichéen, trop simple de prétendre qu'à une autre époque on pouvait regarder la mort dans les yeux. La mort n'a pas yeux. Elle n'est visible que dans notre aveuglement ultime, elle ne nous regarde que dans l'éclat noir de l'irréparable, rappelons-nous Derrida et Heidegger. Comme le souvenir du visage de Méduse, elle est impossible à décrire. Lorsqu'elle remplit totalement la vue, il n'est plus d'yeux, il n'est plus qu'elle. Cette fois, pas de miroir et pas de reflet. La seule trace qui reste est l'effroi du visage, la rigidité du cadavre, le sentiment que quelque chose a passé et l'angoisse, un jour, d'y passer aussi.

Le regard impossible, il faudrait plutôt dire qu'il y eut une époque où l'on arrivait mieux à l'inscrire dans un tissu de sens, à le signifier. La peur de l'inconnu qu'est la mort se trouvait recouverte par une transcendance qui l'englobait ; la mort et son mystère existaient, mais ce mystère forgeait la manière de vivre ensemble ; on cherchait à *négoier* un rapport à l'altérité ultime et non à la *dénier*. Désormais, le mystère disparaît, car même cette mort, à y croire suffisamment – tout est là –, serait elle-même en voie de disparition.

Une analyse quelque peu attentive du discours et la production de Stelarc et de Vita-More montre bien que la technoscience constitue pour eux une nouvelle religion ou, plus exactement, une nouvelle transcendance. Songeons seulement à la présentation, par Vita-More, des derniers jours de Timothy Leary ; autour de son lit de mort, un véritable combat pour l'âme du chercheur avait lieu. À propos de sa mort, Vita-More affirmait encore en entrevue :

My personal feeling is that Tim was very impressionable during the final stages of his life and the people who spent a lot of time around him had specific

religious beliefs. While cryonicists were trying to be respectful of his privacy, others were trying to influence him away from cryonics. Perhaps if more cryonicists hung around his house and camped out in his living room he would be suspended now (Vita More 2000).

Foi contre foi, et âme gagnée de manière déloyale. Les deux transcendances luttent malgré tout à armes égales. Toutes deux exigent, pour l'instant, la foi et promettent une éternité remise à plus tard (c.f. *infra*). Toutes deux ont leurs mythes et enseignent un comportement de vie précis : dans le cas des technosciences, elles suggèrent une gestion de la vie passant par le contrôle de l'alimentation, l'ingestion de suppléments alimentaires augmentant les performances du corps, voire, comme le propose Vita-More, le concours d'un chirurgien esthétique réorganisant le tombant et le mou, le flasque et le gras, le vieux et le ridé.

### 3.4 Fugues

Poursuivre les points de fuite du discours posthumain, c'est explorer la *teneur* de la jointure entre corps et technosciences. Teneur, à entendre comme ce qu'ils contiennent non seulement en pratique, mais aussi bien en puissance. La posthumanité est riche des déséquilibres qui la trament et qui laissent présager ses aspirations. Chez certains artistes, ces tensions se voient prolongées jusqu'à atteindre des *points-limites*, porte-à-faux entre l'illustration la plus pure et le moment où la logique qu'ils incarnent s'effondre sur elle-même. Certains artistes ont tiré des prémisses épistémiques de la posthumanité des conclusions d'une terrifiante rigueur.

Le paradigme cybernétique a trouvé dans le corps le lieu d'une nouvelle conquête *bouleversant* le sujet, certes. Mais dans les œuvres décrites et analysées jusqu'ici, les bouleversements n'avaient qu'un effet de surface sur le sujet. Ceux-ci n'étaient pensés qu'à partir d'un mal-être actuel dont la finalité se voulait une amélioration de l'existence *pour un sujet*, inscrit dans un lieu et dans un contexte. Ayant un corps clairement identifié et immuable, les avantages de la cybernétique se surajoutaient simplement à une existence incarnée. Pensons à Stenslie dont la sexualité virtuelle est amusement bourgeois et se fait palliative à une relation qui prend l'eau. Le sujet est ici conservé dans sa nature existentielle, et c'est à ce sujet que les améliorations techniques veillent à offrir des jours – et des nuits – meilleurs.

La technique est pourtant loin de laisser intact celui qui l'emploie : nous sommes modelés par les moyens techniques qui nous environnent

presque autant que nous les modelons (Latour 1997 ; Debray 1991). Le système de valeurs qui leur a fait voir le jour se prolonge en organisant leur usage, ou pis les *usages de l'homme*. La télévision, par exemple, est d'une part le fruit d'une conception spécifique de la communication, mais pouvons-nous nier que cette conception elle-même, par l'entremise de ses objets techniques, n'ait pas eu une incidence rétrospective sur l'information, sur sa perception, puis sur notre propre vision du monde ? D'autre part, et plus pragmatiquement, il faut noter que l'usage d'objets, dans leur spécificité matérielle, influence l'individu : la consommation massive de télévision influe sur l'obésité, sur le développement d'une culture de plus en plus massivement centrée sur le visuel, sur une conception de l'information en temps réel, etc.<sup>49</sup>

Il en est de même pour la posthumanité. Le développement du paradigme cybernétique n'est pas sans progressivement transformer notre manière d'être au monde, voire ce que veut dire être-au-monde. L'enjeu est effectivement celui d'un nouvel homme, nouveau non seulement par son corps mais aussi, via ce corps et l'océan technique qui l'entoure, par sa pensée nouvelle. Ou plus exactement : l'enjeu est peut-être le futur du sujet pensant lui-même. Car, en effet, se demandent certains tenants de la posthumanité, le sujet pensant a-t-il comme condition nécessaire d'avoir un corps biologique et une épaisseur insondable qui lui donnent son autonomie et son mystère ? Si tel était le cas, et dans la foulée de la transformation du corps et l'acceptation des bienfaits du paradigme cybernétique, n'assisterions-nous pas à l'effacement du sujet, ce « visage de sable » dont parlait Foucault (Foucault 1966 : 398) ? Si nous avons souligné la présence de cet argument au fil de nos analyses précédentes, il est maintenant temps de nous y attarder : certains artistes ont intégré dans leur pratique, voire dans leur vie même, les corollaires de cette *mise à la question* du sujet humaniste.

Il nous faudra maintenant décrire certaines œuvres de Stelarc et Orlan, deux artistes qui ont pensé la cybernétique dans sa capacité à totalement transformer l'existence, la subjectivité. Une subjectivité tant et si bien imbibée de cybernétique qu'elle perdrait sa souveraineté et sa capacité de répondre d'elle-même. En ce sens, il s'agit de poursuivre ici notre route en

---

49. Voir sur la violence. Aux États-Unis, il est connu que le soir du Superbowl (match final de la saison de football américain), les crimes violents sont en baisse (et les commandes de livraison de pizza en hausse). De même, récemment, les hôpitaux londoniens ont remarqué que moins d'enfants étaient amenés aux urgences à la suite de blessures et de fractures lors de la première fin de semaine après la sortie d'un livre de Harry Potter.

montrant que certains artistes posthumains ont plus que simplement usé du paradigme cybernétique sur le corps, mais en ont indiqué les extrêmes conséquences. Conséquences – et tel est bien là le fascinant de ce détour – qui apparaissent peut-être moins inévitables que souhaitées, puisque celles-ci se font solutions aux angoisses du sens postmoderne.

Stelarc et Orlan, dans quelques-unes de leurs œuvres, proposent un autre humain, non pas physiquement, mais socialement, politiquement, subjectivement. La fascination que proposent ces œuvres tient en ce que cette transformation n'apparaît pas comme une fracture quant aux analyses posthumaines précédentes, mais comme leur continuité logique. Comme si tous les arguments précédents n'avaient fait que préparer le terrain de ce passage.

À cet égard, les opinions se polarisent. Les humanistes perçoivent cette perte comme la destruction du projet humain ; Lafontaine notait : « Alors que l'humanisme repose sur la reconnaissance de l'autonomie inaliénable du sujet, le posthumanisme place l'humain sous la tutelle de l'hétéronome de la complexité. » (Lafontaine 2004 : 219<sup>50</sup>) Pour leur part, certaines branches de la posthumanité – certains désirs courants sur les points de fuite de la cybernétique –, souhaitent ni plus ni moins le sacrifice de l'autonomie du sujet afin de se baigner une nouvelle et dernière fois – dernière, car sans fin – dans la mer de l'indistinction. Cette perte serait une libération du sujet, une *régression* où l'altérité disparaît et avec elle le moi.

### ***Histoire d'une disparition : Orlan***

On l'a assez dit : Orlan souhaite une identité fluide, enfin libérée de toutes ses amarres. Que le corps se fasse surface de projection de l'identité, une identité construite sur le principe de plaisir plutôt que sur le principe de réalité. Or Orlan, presque malgré elle, en a expérimenté, voire subi les conséquences ; alors qu'elle prônait une fluidité identitaire, la proposition se faisait déjà, pour elle, réalité.

À suivre dans le détail ses prises de position et ses entrevues, on se serait attendu à une répétition lisse de son argumentaire artistique et philosophique, voire, sur le plus long terme, à une explicitation progressive de ses idées. Comme un penseur qui, s'assoyant quotidiennement à sa table de travail, déballerait progressivement une idée d'abord qu'esquissée. Pour-

---

50. Voir aussi le texte important de Frédéric Vandenberghe, sur les rapports entre capitalisme et posthumanité (Vandenberghe 2005).

tant, à les replacer dans une plus longue durée, les déclarations d'Orlan semblent parcourues de contradictions, de revirements; elles semblent, elles-mêmes, nomades. Le regard jeté sur sa carrière et le sens qu'elle donne à sa démarche paraissent eux-mêmes mus par des tribulations identitaires. La mouvance se porterait non seulement à fleur de peau, mais aussi dans la conception de l'artiste de sa propre démarche. Cela a été moins dit, et il faut en tirer les implications, les conséquences.

Lacan écrivait: «L'être humain ne voit sa forme réalisée, totale, le mirage de lui-même, que hors de lui-même (Lacan 1975 [1953-54]: 221). Ainsi, l'aspiration à une image complète et harmonieuse de soi est marquée par le jeu interminable du désir. On n'en a jamais fini avec ça. Cette image est ce «manque d'être [...] par quoi l'être existe», comme le soulignait encore Lacan (Lacan 1978 [1954-55]: 306). Cet inatteignable qui, par sa nature même, met le sujet en mouvement. Autrement dit être «soi-même» tient du projet utopique, insaisissable; le désir ne sait trouver sa réalisation qu'à la repousser, chaque fois, un peu plus loin: voilà bien pourquoi nous sommes, toujours, des êtres de désirs.

L'organisation de ce «manque d'être», dans les formes qu'il acquiert, est marquée par le cadre symbolique dans lequel prend place l'individu. Structurant et régissant les aspirations et les attentes, c'est ce cadre qui donne *sens* à ce manque: *sens* qui doit s'entendre comme *signification*, certes, mais aussi comme direction, comme *ce vers quoi tendre*. L'*épistémé* dans lequel nous prenons place se fait l'horizon de nos possibles et de nos attentes. Clairement: le paradigme mis en place par la cybernétique a fait du manque d'être un manque d'*être-fluide*. Il semble en cela que la post-humanité se soit heurtée à la mouvance du désir et, plutôt que d'y voir un inatteignable psychanalytique – on songe immédiatement à «l'objet petit a» de Lacan –, elle a plutôt choisi de le penser comme une course à obstacle, et sans fin. Elle l'a pensé comme une correspondance perpétuellement à reprendre entre son désir d'être, ce «mirage de soi-même», et un masque identitaire.

Toutefois, lorsque tenter de toucher du doigt son désir tient à perpétuellement remettre son corps sur le métier: la menace gronde. On risque de passer sous le bistouri comme on va faire les courses. Rappelons-nous qu'Orlan a subi neuf opérations chirurgicales et, à trouver des chirurgiens pour entreprendre ses nouveaux projets, elle y serait encore<sup>51</sup>. Ainsi, le

51. Sur la question du rapport entre le *recours* au corps et le *retour* au corps (Coulombe 2002).

corps d'Orlan n'est pas une surface d'impression ou une *butée*, mais véritablement un jeu de mécano identitaire. Le Breton notait, concernant la modification corporelle dans la culture occidentale actuelle :

[La marque corporelle] est souvent vécue comme la réappropriation d'un corps et d'un monde qui échappe, on y inscrit physiquement sa trace d'être, on prend possession de soi, on inscrit une limite (de sens et de fait), un signe qui restitue au sujet le sentiment de sa souveraineté personnelle. La marque est une limite symbolique dessinée sur la peau, elle fixe une butée dans la recherche de signification et d'identité, elle est une sorte de signature de soi par laquelle l'individu s'affirme dans une identité choisie (Le Breton 1999 : 36).

La lecture de Le Breton est au parfait antipode de l'effet des modifications corporelles sur Orlan. Si le marquage corporel propose une solution aux errances de l'identité postmoderne en donnant un signe tangible – si rare – au devenir de l'individu, les transformations corporelles d'Orlan, pour leur part, ne semblent pas avoir un tel effet d'apaisement. Ou peut-être l'ont-elles, mais un temps : l'identité, reprenant son nomadisme, force à retrouver une forme de corps correspondant à l'être actuel. La fluidité de l'identité entraîne celle du corps.

Comme quoi, les chirurgies esthétiques ne savent, pour Orlan, mettre fin à la migration du désir d'une image harmonieuse de soi. Et pourtant, là n'est pas la plus grande menace que semble poser ce mouvement identitaire...

## **Le mouvement de l'identité, le mouvement du sens**

L'éclairage médiatique que lui a offert la forte réaction publique à l'égard de ses œuvres a incité Orlan à prendre la parole, lors de conférences publiques et d'entrevues, et la plume, dans un manifeste et des articles, pour expliciter ce qui sous-tend son désir de s'en prendre à sa peau. Pendant les années 1990 à 1999, Orlan a donné, au cours d'entrevues et de conférences publiques, un sens clair et univoque à ces performances.

Orlan y affirmait que son désir, lors des *Opérations*, était de construire un visage métis, un visage composite formé par des traits caractéristiques de cinq figures marquantes de la grande histoire de l'art : *La Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, une sculpture de l'École de Fontainebleau représentant *Diane*, *Europe* de Gustave Moreau, la *Vénus* de Botticelli, la *Psyché* de François Pascal Simon Gérard. De chacune de ces femmes, de ces figures, Orlan aurait choisi une partie représentative : le front de la *Joconde*, le nez

de *Diane*, la bouche d'*Europe*, le menton de *Vénus*, et les yeux de *Psyché*. Le choix spécifique de ces femmes était basé sur leur fort caractère connotatif : Diane, pour sa nature insoumise et agressive ; Mona Lisa, comme autoportrait de De Vinci ; Psyché, pour son caractère fragile et vulnérable ; Vénus, pour sa beauté charnelle ; Europe, enfin, car elle symboliserait le futur.

Travail de citation postmoderne, ces opérations auraient utilisé et tout à la fois détourné l'esthétique de ces visages féminins pour proposer une « sculpture de soi » (Onfray), bravant les contraintes religieuses et morales. Comme le dit Orlan dans *Interventions*, nom donné à ses conférences publiques : « J'ai construit mon autoportrait en mixant, hybridant, à l'aide d'un ordinateur, des représentations de déesses de la mythologie grecque, choisies non pas pour les canons qu'elles sont censées – vues de loin – représenter, mais bien pour leurs histoires » (Orlan 1997 : 38). Dans le cadre de la septième performance, *Omniprésence*, Orlan aurait voulu non plus jouer de la synthèse de son visage avec des canons de l'histoire de l'art, mais bien plutôt, utilisant ces performances comme tremplin, s'éloigner de toutes les formes humaines. La pose d'implants au-dessus des arcades sourcilières était une manière de se donner une forme radicalement originale, complétant ainsi la série d'opérations par une touche finale, magistrale.

La question paraît ainsi close. Si l'œuvre d'art, si l'image se révèle un rhizome de significations difficile à démêler, Orlan nous fournit toutefois la clef : elle donne sens à chacun de ces éléments. Face à la difficulté de fonder un sens univoque à de telles performances, Orlan se propose de nous *expliquer*, et mieux encore, de nous *explicitement* ses œuvres. La série d'opérations se voulait un projet élaboré depuis le début, et si l'esthétique qu'elle mettait en avant paraissait peu évidente, c'était qu'elle tenait d'une superposition d'images. Ainsi, un sens émerge, et sur celui-ci les historiens d'art ont pu largement gloser (Jeudy 1998, Buci-Glucksmann 2000, Rose 1993, Wilson 1993, Pearl 1998, Marchal 1999), s'interrogeant sur la valeur prophétique de ces œuvres artistiques faisant de la chirurgie esthétique un moyen artistique bien postmoderne. Et pourtant, force nous est de revenir sur cette signification des performances : Orlan a rouvert le sens.

Tout récemment, Orlan a remis en question plus d'une décennie d'interprétations basées sur ses entrevues et sur ses conférences. Méprise, désinformation médiatique, Orlan aurait été mal comprise. C'est ce qu'elle affirme dans une entrevue avec Hugues Marchal. Ce dernier précise dans une note :

Orlan continue à lutter contre cette confusion, fondée sur une méprise. Pour parvenir à convaincre les premiers chirurgiens qu'elle a contactés, l'artiste a en effet dû préparer une image de ce qu'elle souhaitait obtenir. Elle a alors réalisé un portrait mêlant son propre visage à la représentation de figures féminines mythiques, choisies pour leur symbolique [...] Par ailleurs, Orlan ne l'a plus utilisé dès qu'elle a pu travailler avec les chirurgiens. Malgré ses mises au point, on voit à la fois des journalistes, mais aussi de nombreux critiques ou historiens d'art expliquer qu'elle tente de réaliser un portrait composite» (Marchal 1999 : 58).

Admettons qu'il y a de quoi s'y méprendre. Orlan se serait donc créé un visage qui lui soit propre non pas en s'hybridant, mais de manière totalement libre («Orlan ne l'a plus utilisé»), s'éloignant même du fonctionnement classique de l'art du portrait. Déplacement donc de la signification, puisque déplacement de la cause de telles performances. La nuance est mince diront certains, certes. Toutefois, l'effet de cette nouvelle interprétation, de cette nuance, est surtout de semer un doute, d'inciter à rechercher d'autres interprétations quant à la volonté d'Orlan à changer son corps.

Et encore... Cette nuance rappelle à la mémoire une interprétation que nous avons rencontrée déjà au début de notre voyage : rappelons-nous les analyses de Lemoine-Luccioni. Orlan n'aurait pas transformé son corps afin d'élaborer une identité nomade, mais à la suite de sa psychanalyse avec Eugénie Lemoine-Luccioni et pour échapper à son héritage familial.

Trois interprétations. Choisir l'une plutôt qu'une autre? Séduisant. Mais ne choisissons pas, il y a dans cette hésitation une richesse heuristique dont il importe de se servir. Risquons plutôt une hypothèse : et si ces interprétations étaient valides toutes les trois. Si elles étaient valides, non pas simultanément, mais *dans le temps* – dans les vingt ans qui les séparent ? Et si les performances artistiques d'Orlan avaient changé de sens? Question difficile et glissante, mais qu'il importe à approfondir.

L'absence d'ancrage identitaire met certes en mouvement le désir, rend l'identité nomade. Mais, dans un deuxième temps, elle appelle à une relecture des événements à l'aune de cette mouvance même. L'appel à une fluidité identitaire n'allait pas exclure l'artiste elle-même qui la prônait ; elle n'allait pas exclure les événements qui ponctuent sa carrière. En effet, si le sujet transforme son corps selon ce qu'il se sent être à un moment donné, le sens même des événements passés ne saurait être stable et exclure le devenir actuel du sujet. Nous récupérons ici le sens plein de l'identité-*ipse* de Ricœur :

D'abord, l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille ; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents (lesquels, du même coup, ne méritent pas d'être appelés les mêmes événements), de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. [...] en ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire [...] (Ricœur 1985 : 446).

Il faudrait donc percevoir le cheminement artistique d'Orlan comme une spirale tournant autour d'un axe unique lui-même mouvant : Orlan produisant une œuvre artistique en expérimentant différentes identités.

Le discours et la pratique d'Orlan sont mus par une volonté de refonder l'identité sur le mouvement même des repères. Les confidences qu'elle a pu livrer à Lemoine-Luccioni et qu'elle nie aujourd'hui, les contradictions mêmes de son discours prouvent que le sens n'est pas donné en une seule fois, qu'Orlan a donc pu et a dû croire, à un moment ou un autre, à l'une ou l'autre – à l'une et l'autre – de ces vérités. Moins dans un moment spécifique d'énonciation que dans ses énonciations successives, le sens des performances d'Orlan serait, à l'instar de l'artiste elle-même, perpétuellement à remettre sur le métier. Denis Jeffrey ne s'exprimait pas autrement à propos du sujet postmoderne :

[le sujet postmoderne] n'arrive pas en une seule fois à dire, à formuler son histoire de vie, à présenter sa vérité personnelle. [...] La vérité n'est jamais facile à dire ni à voir, les ritualisations sont nombreuses qui rendent propice l'advenu de la vérité. Chaque expérience de vie comme chaque rencontre permet au sujet de continuer son cheminement dans sa vérité. *Vérité, en fin de compte, qui est son cheminement* (Jeffrey 1998 : 143 ; je souligne).

Parce qu'elles constituent des moments clés de son existence, les performances-opérations d'Orlan prendraient des significations diverses selon les inflexions que l'artiste entend donner à sa pratique comme à son existence.

## La menace d'une vérité

Et pourtant, partant de la position de Jeffrey, il faut souhaiter que ce *mouvement*, au niveau personnel, ne soit pas la *seule*, ne soit pas la *dernière vérité*. Si plus rien ne délimite le sens chez le sujet sinon le mouvement même, l'existence devient équivoque ; si « sa » propre vérité, perçue comme juste au moment où elle est affirmée se module dans la durée, il faut s'inquiéter de ce qu'*affirmer* et *s'engager* – *exister* aussi, peut-être – pourront signifier.

Il semble que la fluidité du sens chez Orlan, la place dans le refus de tout *engagement*. L'engagement suppose une décision, un choix, une contrainte qu'il faut ensuite assumer. En cela, l'engagement est un geste *actif*, contrairement à la fluidité identitaire qui se concrétise plutôt par le bercement d'un sujet emporté par le flot des événements. Une telle passivité ne serait pas forcément une imposition des événements au corps défendant du sujet, le forçant dans un destin, mais plus simplement l'incapacité de se les *approprier*.

La difficulté d'un tel engagement prend source dans l'évanescence des repères normatifs – on l'a assez souligné depuis Lyotard. Car, en quel sens infléchir le cours des choses? Et d'abord, comment organiser l'ensemble des événements quotidiens, des heurts et des joies, sous le jour d'un regard unifié? À défaut d'un cadre organisateur fonctionnant comme une boussole dans l'univers symbolique, le sujet peine à trouver des points d'appui à partir desquels élaborer une trajectoire. La solution posthumaine? Ériger la mouvance comme valeur et comme repère normatif; faire de cette passivité un choix.

En effet, il est loin d'être certain que le sujet lui-même a la lucidité de percevoir sa «vérité comme cheminement». Une telle lucidité supposerait une conception de soi inscrite dans une durée marquée par un passé, un présent et un futur<sup>52</sup>. Voire pire encore, s'il faut en croire ce que laisse entrevoir le cas d'Orlan: chacune des inflexions du parcours du sujet ne serait pas informée des vérités précédentes, mais au contraire s'élaborerait en repoussoir à celles-ci. Chacune des explications et des prises de parole successives se révélant trop imprégnée d'une signification désormais inactuelle, Orlan n'élaborerait du sens qu'en les rejetant. «Je ne suis pas cela, n'ai jamais été que ceci»: c'est ce mouvement d'altérité signifiante identitaire qui meut l'artiste. Elle ne se propulse qu'à dénier que ces prises de parole et ces événements aient eu lieu, dans un mouvement où chaque nouveau pas efface les précédents.

Érigé en valeur, le mouvement nie même le principe de vérité qui saurait le contenir; une vérité non pas entendue comme vérité de l'être, puisque celle-là est certes insaisissable (Derrida 1972: *passim*), mais uniquement – et c'est déjà l'essentiel – celle de la «vérité» (entendue comme reconnaissance) des événements dans l'axiome de son existence person-

52. Sennett émettait des doutes similaires en soutenant que la particularité majeure de l'individu postmoderne est son incapacité à s'inscrire dans une longue durée et ainsi à relativiser la période historique dans laquelle il prend place (Sennett 1972).

nelle. Il ne s'agit pas de prétendre que l'identité d'Orlan doive demeurer immobile, monolithique, mais d'insister pour que les différentes affirmations et gestes qui eurent lieu puissent être conservés comme faits passés. Au creux de cette nuance, loge la capacité à prendre acte de ce qui traverse notre histoire personnelle et non pas, à la faveur d'une logique du *voilement* (c.f. *supra*), cacher ce passé même à l'aune d'une insistance sur une éternité fluide.

L'acceptation de son passé suppose de se percevoir comme l'héritier des événements qui l'ont – et nous ont – marqué et tout à la fois de réaliser que nous changeons à *partir* – *fondement* et *mise à distance* mêlés – de ces événements. Le passé est en cela l'indice sans équivoque que « nous ne sommes pas tout » comme l'évoquait Bataille; que nous sommes perpétuellement en voie d'advenir. Tout se passe comme si, à dénier ce passé, on le forçait à refluer dans le présent et à convenir à l'image de ce que l'on croit être. L'individu se devant d'être tout – passé, présent et futur mêlés – tout bruit dans ce projet est récusé, repoussé, refoulé. Le sentiment de puissance ne saurait souffrir de réserves, dussent-elles être passées: le sujet est tout, il est nécessaire donc qu'il l'ait toujours été. Et comme le devenir suppose une distanciation de ce que l'on était, le passé doit être occulté à tous coups. L'histoire personnelle se voit donc sans but et sans objet, sans valeur dans sa véracité même: elle peut donc être liquidée, déniée, reformulée.

La libération de toute contrainte, de tout ancrage, semble amener à nier la reconnaissance d'événements comme appartenant à la vie singulière de l'individu. Tout se passe comme si une telle conception refusait la dureté du réel dans l'expression de son désir. Le sujet n'a plus à s'y conformer, c'est désormais au réel de le suivre dans ses désirs – désirs qui s'appréhendent dès lors, plus justement, comme « l'être du sujet ». Comme si le principe de plaisir avait pris le pas sur le principe de réalité. Ainsi, et par effet de contagion, le désir d'un corps costume, d'une fluidité identitaire, semble voiler des moments ayant marqué l'existence personnelle mais qui ne trouvent plus place dans le décor identitaire actuel.

## Le sujet et l'humanisme

La question du sujet en tremble. Que reste-t-il de l'homme si son passé est récusé au fur et à mesure qu'il s'écrit? Le fil du temps en vient à aboutir dans l'inconscient à l'instar d'une situation traumatique, car il ne

prend plus place dans le portrait que le sujet dresse, pour l'instant, de lui-même. Si l'humanisme suppose une voix personnelle, une voix riche et unique en raison de cette histoire qui donne valeur et portée, en tant qu'expérience, à l'affirmation, il semble que cet humanisme soit passablement mis à mal.

Il faudrait donc parler de dissolution du *sujet* par la dissolution de ses ancrages au monde. Si l'on ne peut nier que l'individu soit marqué par le contexte et le cadre symbolique dans lesquels il prend place, si cette identité se forge dans cette dialectique inachevée entre les contraintes et la volonté du sujet, il faut dès lors noter que ces ancrages forment et s'offrent comme des appuis à la subjectivité. Ces appuis permettent au sujet de se construire autour d'eux, ou encore d'en jouer en se posant contre eux ; se poser contre quelque chose ou quelqu'un est déjà se poser dans un rapport avec celui-ci et reconnaître à cette altérité un rôle fondateur<sup>53</sup>.

Tel est bien, encore une fois, le nœud du problème : la difficile reconnaissance d'une place pour l'Autre. L'altérité, dans l'identité personnelle et dans l'ancrage historique qu'elle suppose, s'intégrerait mal à l'histoire que l'on voudrait assumer. Elle interviendrait comme ce témoin gênant conservant le souvenir des accrocs, des doutes, des angoisses, des balbutiements et des erreurs qui ont marqué notre parcours personnel. Il faut en convenir : notre histoire personnelle nous rappelle notre incomplétude, notre cheminement aussi. Le nomadisme identitaire d'Orlan s'y refuse. C'est toutefois chez Stelarc que cette crainte de l'autre, voire le désir d'en finir, s'exprime avec le plus de vigueur.

## Narcissisme et cybernétique : Stelarc

Déjà, les chapitres précédents indiquaient la présence dans les œuvres posthumaines d'un recentrement sur soi, corollaire d'une crainte de l'altérité. Elle éclatait au premier chef dans le refus, devant le sentiment de mal-être du sujet, d'y trouver une source dans le monde. Celui-ci est en effet tenu pour acquis ; les communications et la cybernétique n'apparaissent jamais comme ayant un impact négatif sur l'homme, mais, par un renversement complet de la perspective, signalent l'imperfection du corps.

---

53. On songera ici au travail silencieux du sujet qui use et détourne les objets et les pouvoirs, œuvrant du sens à partir de ce jeu : « les usagers « bricolent », écrivait Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*, avec et dans l'économie culturelle dominante les innombrables et infinitésimales métamorphoses de sa loi en celle de leurs intérêts et de leurs règles propres (de Certeau 1990 : XXXIX).

Le monde est là, massif: un donné. Et les contraintes qu'il fait peser sur le sujet sont si bien intégrées à son regard qu'elles se fondent dans une évidente naturalité. C'est au corps, et donc à l'homme, de changer pour s'adapter au monde, et non au monde de s'adapter à l'homme. Le progrès technique, par une anastrophe formidable, aura fait de l'homme non pas le maître du monde, mais son sujet.

Artistiquement, nous assistons là à un bouleversement par rapport au *Body Art*. Le *Body Art* faisait du corps le moyen de libération de l'homme quant aux contraintes qui pesaient sur lui. Héritière des mouvements hip-pies et d'un amalgame de philosophies orientales, le retour à un contact harmonieux à son corps et, par lui, aux autres, constituait la voie par excellence de la critique sociale. Du coup, l'homme se détournait des jeux de pouvoir pour se recentrer sur un contact intime à son corps, étape fondamentale d'une intervention sur le monde, voie même, pour certains artistes, de cette intervention. Gina Pane, par exemple, tentait de retrouver une communication primordiale antérieure à la socialisation, et par celle-ci d'entrer dans un contact sensible et vrai avec les autres. Elle notait :

Il y a toujours [...] une distance affective qui est éliminée. C'est-à-dire qu'on se rapproche totalement de l'autre. Même s'il ressent cela comme une agression contre son corps. Son corps aussi est un corps douloureux, tout comme le mien. [...] Pour moi, la blessure ne sert qu'à rejoindre la réalité émotive, la réalité psychique qui forme la relation essentielle: le discours entre l'autre et moi (Pane 1996: 352).

Ses performances, par la douleur et par la violence, tentaient une communication *em-pathique* à l'autre, communication hors des voies du langage ; communication permettant d'exprimer avec un impact saisissant la violence et les injustices du monde. La lutte contre l'oppression du monde n'était possible qu'à trouver son unicité et sa richesse en soi<sup>54</sup>.

La seule injustice que perçoivent les artistes posthumains est celle du corps. C'est à nous de nous conformer à la cruauté du monde, et si le monde nous apparaît aussi dur et cruel, c'est bien parce que notre corps y est mal adapté. La sphère d'intervention du sujet se réduit, son pouvoir s'étend désormais à la longueur de ses bras. La distinction entre le monde tel qu'il est et tel qu'il pourrait être n'est plus. Celui-ci aurait atteint quelque chose comme une forme achevée, marmoréenne, et possédant une force d'inertie trop grande. L'effort se condense donc désormais sur le

---

54. Voir à l'égard de ce renversement dans la pratique artistique d'Orlan (Coulombe 2005c).

corps, seul levier restant pour augmenter la qualité de l'existence. Lasch écrivait :

Le désastre qui menace, devenu une préoccupation quotidienne, est si banal et familier que personne ne prête plus guère attention aux moyens de l'éviter. Les gens s'intéressent plutôt à des stratégies de survie, à des mesures destinées à prolonger leur propre existence, ou à des programmes qui garantissent bonne santé et paix de l'esprit (Lasch 2000 : 30).

L'homme se désintéresse du monde extérieur par crainte : les repères symboliques vacillants, il reconstruit un monde plus près de lui, un monde à la symbolique personnelle et dont il espère contrôler tous les termes. Le Breton soulignait dans son *Anthropologie du corps et modernité* : « Le narcissisme est originellement une position d'indépendance, une ruse du sujet qui campe à la lisière du collectif et de l'individuel et se trouve préservé d'un engagement compromettant avec les autres » (Le Breton 1990 : 172).

Le corps, dans ce contexte, se fait *compromis*. *Compromis* en effet, car il loge à la croisée des chemins ; entre le sujet et le monde, entre le moi et les autres. Plutôt que « pivot » (Merleau-Ponty) ou jointure entre ces éléments distants, il est oscillation, parfois « sujet », parfois « autre ». Selon les moments, le bonheur de vivre le fait pencher vers le pôle subjectif dont il serait un pan constitutif, tandis que la souffrance et la douleur le distendent de lui et le transforme soudain en une véritable tunique de Déjanire. Dans cette modulation du rapport à soi-même s'aménage une gestion de la solitude de ce narcissisme et une façon de redonner sens à son existence. Tous ces petits plaisirs et petits autodafés meublent l'emploi du temps destiné au plaisir du sujet. La cybernétique a pu *s'inscrire* dans un tel régime, car elle offrait des solutions au narcissisme et à la quête du sens.

Avançons ceci : et si la pente de ce mouvement de recentrement sur soi en arrivait à résoudre les questions de sens non pas en donnant au sujet un rôle actif à travers une prise en main technologique mais, à l'inverse, en dissolvant le sujet lui-même. En se repliant tant et si bien, celui-ci en viendrait à souhaiter retourner au moment d'indistinction première, à ce que Freud avait appelé le narcissisme primaire, ce moment où l'individu est baigné par un environnement qui l'entoure parfaitement, ce moment d'avant les choix, d'avant le manque. Une manière éculée de fuir l'angoisse, mais qui trouverait dans la technologie de nouveaux avatars.

Rappelons-nous la performance *Ping Body: parasite*. Stelarc se voyait pris en charge, contrôlé par un ordinateur régissant ses mouvements. L'artiste se réjouissait de la possibilité qu'une technologie saisisse le contrôle du corps en vue d'une fin supérieure : celui d'une plus grande efficacité. L'autonomie du sujet pouvait bien être sacrifiée sur l'autel de ces valeurs transcendantes :

Technology pacifies the body and the world, it disconnects the body from many of its functions. Distracted and disconnected, the body can only resort to interface and symbiosis. The body may not yet surrender its autonomy but certainly its mobility. The body plugged into a machine network needs to be pacified. In fact, to function in the future, to truly achieve a hybrid symbiosis, the body will need to be increasingly anaesthetised (Stelarc 1995 : 94).

Stelarc fait de l'obsolescence du corps non seulement un constat, mais plus encore un projet : faire un avec la machine, la prendre en exemple puis l'imiter, puis enfin la laisser choisir ; laisser les valeurs d'efficacité et de vitesse, de transparence et d'ubiquité qui la gouvernent nous gouverner aussi. Il ajoutait en entrevue : « I'm reconciled to the fact that in a complex technological terrain where there's multiplicity of feedback loops, it's no longer meaningful to ask who's in control » (Stelarc in Goodall 2005 : 22). À l'horreur d'un tel geste, le sourire du chat de Cheshire. La disparition du sujet semble ironique. Comme si Stelarc voyait dans cette disparition une ruse. Comme si l'enjeu était ailleurs. À un rêve aussi troublant, un avantage : le sens du monde et de l'existence en serait tout trouvé. À travers cette fusion, l'angoisse de vivre se résout. Le sujet se fusionnerait au tout de la cybernétique, à la fois dissous et omnipotent.

Chez les analystes de la nébuleuse cybernétique une telle menace de la perte de subjectivité était pressentie<sup>55</sup>. Elle se profilait déjà dans la description du sujet par la cybernétique : cet « homme sans intérieur » ne pouvait qu'être guidé par ses influences extérieures. À la dissolution du « je » devait correspondre un sujet réductible aux seuls contacts qu'il entretient avec l'environnement. Céline Lafontaine écrivait fort justement :

La cybernétique n'a pas seulement rejeté plus radicalement et plus systématiquement qu'aucun autre modèle la notion d'autonomie subjective, elle a aussi fourni les assises scientifiques à une nouvelle façon d'appréhender l'être humain et son individualité. Avec la cybernétique, on entre de plein fouet dans la postmodernité, telle que le sociologue Michel Freitag l'entend, c'est-à-dire

55. Lafontaine parle de « déssubjectivation » (Lafontaine 2003 : 15).

dans un monde où *la régulation sociale se caractérise par l'effritement des repères normatifs au profit d'une logique technoscientifique purement opérationnelle* (Lafontaine 2004: 17; je souligne).

D'être « purement opérationnel », résume bien, en effet, le projet de Stelarc lors des *Ping Body*. Ayant trouvé un saint auquel se vouer, il ne jure désormais que par lui, s'abandonne complètement à ses désirs, à sa loi. Sa propre autonomie sacrifiée.

## Narcissisme secondaire et régression

Certes, si l'on peut convenir d'une telle dissolution du sujet, n'est-elle pas néanmoins fort éloignée du narcissisme tel qu'il est présenté traditionnellement ? Le narcissisme ne s'anime-t-il pas d'une hypertrophie du « moi », de sa survalorisation, tandis que la logique technoscientifique et cybernétique est fondée précisément sur sa dissolution ?

Il faut voir, et dans le détail, ce que contient le narcissisme comme phénomène social. Non pas prendre ce concept dans son acception commune – Lasch mettait déjà en garde contre cette tendance simplificatrice dans *La culture du Narcissisme* (Lasch 2000: 62) –, mais remonter à sa source psychanalytique afin d'approcher ce qui, dans la psyché du sujet, le met en mouvement, ce qui motive ce recentrement, puis suivre le transvasement d'un recentrement à une dissolution du sujet.

## Narcissisme

Freud a distingué deux types de narcissisme se succédant dans le développement de l'individu<sup>56</sup>. Le narcissisme primaire, premier narcissisme, désigne le moment où l'enfant n'a pas encore établi de contact avec l'environnement et où la distinction entre lui et le monde, où le « moi » même, n'existent pas encore. Le désir et sa réalisation sont mêlés et l'enfant confond l'étendue de son corps à celle du corps de sa mère qui répond à ses besoins. Le modèle par excellence de ce premier narcissisme est bien sûr la vie intra-utérine de l'enfant. Le narcissisme primaire est une étape normale dans le développement de l'enfant et marque l'inconscient comme un

---

56. Bien que la théorisation du narcissisme ait passablement varié dans le temps chez Freud (j'use pour ma part d'une conceptualisation tardive, à l'époque de la seconde topique), et malgré les critiques adressées à une dichotomie probablement trop tranchée (l'existence et le contenu du narcissisme primaire étant fort débattus (Laplanche et Pontalis 1967: 264-265)), cette théorisation demeure d'une grande richesse à analyser la culture postmoderne et l'art contemporain (Lalonde 2001a; Krauss 1976).

moment de plénitude complète. Moment de perfection entendue comme parfait équilibre et apaisement des tensions pulsionnelles, il serait le moment premier et insaisissable que le sujet aspirerait à retrouver. Il organiserait silencieusement tous les désirs du sujet humain (Lacan 1975 [1953-1954] 199).

Ensuite l'enfant, à travers des rapports d'amour-haine avec sa mère, puis avec son père, élabore progressivement la distinction entre lui et le monde; ce que l'enfant ne peut maîtriser se distingue de lui et apparaît progressivement comme autre. C'est désormais par l'autre, concrétisé et généralisé par la vie sociale, que le sujet adulte assouvrira ses désirs. Pourtant, note Freud, le mouvement marquant l'investissement de l'attention du moi aux objets n'est pas qu'unidirectionnel; si tel était le cas, le narcissisme ne serait qu'un moment fort bref dans la vie de l'enfant. La libido est bien plutôt une énergie en balance entre le « moi » et les objets, une balance perpétuellement agitée. « Plus l'une consomme, plus l'autre s'appauvrit » notait-il dans *Pour introduire le narcissisme* (Freud 2005 : 220<sup>57</sup>). Le mouvement de balancier vers le « moi » marque le narcissisme secondaire.

Car l'inscription de l'enfant dans le tissu social ne met pas fin pour autant à l'investissement du moi. Le *narcissisme secondaire* dénote un mouvement afin de retrouver cette situation de plénitude première à travers l'idéal du moi. L'idéal du moi – longtemps synonyme du surmoi (Stoloff 2000) –, élaboré à partir du cadre symbolique et des identifications aux objets aimés, oriente en une image idéale du sujet les désirs de celui-ci. Il fournit donc un « plus que soi », auquel s'identifier et sur lequel projeter ses aspirations. Freud écrivait à propos du narcissisme secondaire :

Il apparaît que le narcissisme [secondaire] est déplacé sur ce nouveau moi idéal qui se trouve, comme le moi infantile, en possession de toutes les précieuses perfections. Comme c'est chaque fois le cas dans le domaine de la libido, l'homme s'est ici montré incapable de renoncer à la satisfaction dont il a joui une fois. Il ne veut pas se passer de la perfection narcissique de son enfance et, s'il n'a pu la maintenir, parce que pendant son développement, les semonces encourues l'ont troublé et son jugement s'est réveillé, il cherche à la regagner

---

57. À cet égard, il faut nuancer les propositions de Lasch qui concevait un peu vite le narcissisme secondaire de manière pathologique (Lasch 2000 : 67). Laplanche et Pontalis écrivaient plutôt : « Pour Freud, le narcissisme secondaire ne désigne pas seulement certains états extrêmes de régression ; il est aussi une structure permanente du sujet : a) sur le plan économique, les investissements d'objet ne suppriment pas les investissements du moi, mais il existe une véritable balance énergétique entre ces deux sortes d'investissement ; b) sur le plan topique, l'idéal du moi représente une formation narcissique qui n'est jamais abandonnée » (Laplanche et Pontalis 2000 : 264).

sous la nouvelle forme de l'idéal du moi. *Ce qu'il projette devant lui comme son idéal est le substitut du narcissisme perdu de son enfance, où il était lui-même son propre idéal* (Freud 2005 : 237 ; je souligne).

Le narcissisme secondaire marque donc un recentrement sur l'idéal du moi du sujet. Et entre celui-ci et le moi s'établit un rapport qui pourra se substituer au monde extérieur. Ce n'est pas sans raison que Freud voyait dans ce second narcissisme un moyen de défense, un désir de se protéger d'une stimulation extérieure trop violente ou déstructurante. Le recentrement sur soi du narcissisme secondaire est l'affaire d'un repli et d'un désengagement. L'idéal du moi, projeté comme modèle parfait du sujet, représente une figure autosuffisante, version « adulte » de l'enfant pour qui le monde extérieur n'existe pas.

Le développement du Moi, indiquait Freud, consiste à s'éloigner du narcissisme primaire, et engendre une aspiration intense à recouvrer ce narcissisme. Cet éloignement se produit par le moyen du déplacement de la libido sur un idéal du moi imposé de l'extérieur, la satisfaction par l'accomplissement de l'idéal (Freud 2005 : 243).

Dialogue entre le moi et l'idéal du moi, introjection du second par le premier, le narcissisme secondaire rêve d'autarcie.

### ***Pulsion de mort et narcissisme***

Dans son ouvrage *Interpréter le narcissisme*, Stoloff soulève quelques intéressantes pistes sur les rapports entre narcissisme et psychologie collective<sup>58</sup>. À partir de Arendt, il souligne que la logique totalitaire entraîne l'homme à une régression narcissique. Le sujet disparaît en un « corps collectif », véritable surhomme idéalisé et fonctionnalisé, seule unité de mesure, « un » unique. Le sujet devient anonyme, se fond dans la masse et se voit porté par celle-ci comme par un mouvement d'abandon. La vague l'emporte et cet emportement, cette perte est ressentie comme positive. Ce phénomène totalitaire, affirmait Arendt, et telle est l'une des forces de son argumentaire, naît précisément des conditions de l'homme moderne. Ce phénomène totalitaire apparaît donc comme une solution. *Esseulé*, l'homme trouve dans ce mouvement des réponses à son vide intérieur (Arendt 1993) :

---

58. Analyse fondée en premier lieu sur le texte célèbre de Freud, *Psychologie collective et analyse du moi*.

Les contacts humains ont été rompus par l'effondrement de notre foyer commun ou bien à cause de l'extension croissante de la pure fonctionnalité, où la substance, l'objet réel des rapports humains se trouvent lentement rongés, ou encore à la suite des conséquences désastreuses de révolutions, elles-mêmes issues d'un effondrement antérieur, cet esseulement a cessé d'être une question psychologique dont on pourrait rendre justice à l'aide de jolis termes dénués de sens, comme « introverti » et « extraverti ». L'esseulement comme corollaire de l'absence de compagnie et du déracinement est, du point de vue de l'homme, la maladie dont souffre le monde où nous vivons, même si, il est vrai, on peut encore y apercevoir des gens – de moins en moins nombreux d'ailleurs – qui s'agrippent les uns aux autres sans reposer sur le moindre appui, sans bénéficier du secours de modes institués de communication qu'un monde habité en commun devrait offrir, pour qu'on puisse échapper ensemble à la malédiction qui consiste à devenir inhumain, dans une société où chacun semble superflu et semble être tenu pour tel par les autres (Arendt cité dans Stoloff 2000 : 142-143).

L'esseulement entraîne une survalorisation de l'idéal du moi, puisque le sujet s'y recentre à défaut de trouver ses marques dans le monde. Le totalitarisme, dans ce contexte, projette un modèle d'homme nouveau répondant aux faillites symboliques ; il figure un corps social idéalisé dans lequel le sujet peut se projeter, s'abîmer. « Il y aurait, écrit Stoloff, à la base de la transformation d'une société totalitaire un phantasme d'incorporation de tous les individus dans une société bâtie à l'image d'un corps unifié, excluant l'altérité » (Stoloff 2000 : 144). La négation de l'altérité moule le creuset du projet totalitaire, car il évite l'angoisse de la confrontation, du défi que représente l'autre.

Narcissisme primaire : régression dans un monde d'avant le vertige des choix, d'avant l'angoisse, d'avant le conflit. Le même mouvement est en marche dans le totalitarisme : élaboration d'un mirage, d'une idéologie formant une bulle dans laquelle un groupe social s'assemble en déniait l'Autre (Stoloff 2000 : 145<sup>59</sup>). Le regroupement autour du projet semble résoudre à merveille le vide laissé par l'esseulement. Non plus rencontre avec le monde, un tel projet narcissique est plutôt identification organisant la marche collective à rebours de toute possibilité de rencontre de l'autre. Un tel mouvement n'est pas sans rappeler celui de l'individualisme contemporain.

---

59. Stoloff ajoutait d'ailleurs, répondant à l'avance à ceux qui comprennent le narcissisme primaire comme simple mythe : « Que nous ayons déjà noté qu'en réalité ce stade narcissique primaire n'existe pas n'empêche pas qu'il puisse correspondre à un phantasme alimentant l'imaginaire des hommes et peut-être même des psychanalystes (Stoloff 2000 : 145).

Il ne s'agit pourtant pas de prétendre que la posthumanité tient du fascisme, mais de noter un parallélisme quant aux logiques à l'œuvre. D'abord, la longue citation d'Arendt n'est pas sans faire songer – et peut-être avec d'autant plus de force – à l'individu postmoderne abandonné à lui-même au milieu des ruines des métarécits. Il est esseulé, peut-être même *l'esseulé* par excellence. Mais si l'individu postmoderne est l'héritier d'un désert de sens, il n'a pas nécessairement l'intention d'y établir sa demeure. L'homme est un être de sens ; partout il en reconstruit, partout il en cherche.

Si le bricolage de signification s'effectue désormais individuellement, l'individu use de son idéal du moi pour se fixer des balises dans son projet de vie. Il projette sur celui-ci les aspirations, glanées à l'air du temps, auxquelles il s'identifie, construisant une figure métissée, mais idéale, servant d'antidote au sentiment d'isolement. Puisque les rapports à l'autre sont désormais difficiles, les garants symboliques permettent une altérité par défaut. Le maintien de soi dans l'altérité s'étant effrité, l'individu élabore donc un espace de dialogue entre le moi et l'idéal du moi où retrouver un semblant de reconnaissance et de valorisation à travers le *travail* de ressemblance à cet idéal du moi. Le recours au corps est le fait de ce travail : le moi imparfait serait inclus dans le corps et l'idéal du moi serait imaginé comme une parfaite harmonie entre le corps et la conscience, voire comme conscience désincarnée.

Dans ce contexte, la cybernétique se fait unificatrice. Elle semble offrir un nouveau métadiscours, refondant moins un cadre symbolique aménageant des modalités de rapport à l'autre – du moins pour l'instant – qu'une constellation participant à l'élaboration d'un nouvel idéal du moi : le corps posthumain. Une telle conclusion s'applique à toutes les œuvres que nous avons ici étudiées. La représentation du corps de *Primo 3M+* de Vita-More est une figure personnelle, forgée à même les modèles offerts par la posthumanité. Forme idéale, elle doit répondre au sentiment d'insuffisance du sujet : elle ne l'incite certes pas à trouver dans le monde sens et jouissance d'être, mais tout au contraire propose un recentrement sur soi. Espace secret où le sujet rêve la toute puissance de soi et ces pays de Cocagne où tous ses désirs seraient réalisés.

Mais plus encore, les œuvres de Stelarc nous permettent d'étudier le passage de ce recentrement sur soi à un abandon de soi. L'étape ultime de ce recentrement, l'abandon était déjà visible dans le totalitarisme, il prend ici les mêmes couleurs, et apparaît de même comme une salvation.

## Entrer dans la mer

Risquant un bref détour, notons d'abord la présence d'un tel souhait dans la culture productiviste actuelle. Les travailleurs, s'inscrivant du côté des gagnants du système capitaliste, intègrent ses logiques, justement, comme des valeurs transcendantes, organisant leur idéal du moi et leur fournissant une motivation à la participation au mouvement du monde, un exutoire à ce nœud au creux du ventre, lorsque se pose la question : « Que faire ? » Aussi, face à l'angoisse du choix et de la mort, foncent-ils tête baissée dans le travail. Citons le cas fascinant d'un cadre interviewé par Nicole Aubert :

J'étais comme une moule qui cherchait son rocher, et mon rocher, c'était le fait d'avoir une exigence qui me dépasse. C'est une possibilité de vivre réellement dans sa chair ce qu'on est, de sublimer l'ensemble et de le soumettre à ce Dieu, ce Dieu instantané, ce Dieu qui fait partie de soi, qui n'est pas quelque chose de froid, d'inaccessible et de lointain, c'est une vision très concrète, très réelle, qui mobilise le tout et qui donne un sens [...] C'est une espèce d'aliénation, mais une aliénation qui est un plaisir, parce qu'on se voit dans une espèce de principe qui est en soi mais qui est objectivé, donc qui, d'une certaine manière, répond à l'angoisse de l'existence (cité dans Aubert 2004 : 84).

Tout est là : la recherche d'un ancrage de sens (« j'étais comme une moule qui cherchait son rocher », « répond à l'angoisse de l'existence »), la transcendance (« une exigence qui me dépasse », « ce Dieu »), mais peut-être surtout, et c'est ici où nous voulons marquer le passage avec la production de Stelarc, le désir de s'aliéner dans cette transcendance. (« C'est une espèce d'aliénation, mais une aliénation qui est un plaisir. ») Se joue exactement la même logique chez Stelarc.

Dans *Stomach sculpture*, rappelons-nous, il ingère une capsule d'acier afin de supprimer la frontière entre une intériorité corporelle et personnelle, délimitant le moi, et une extériorité caractérisée comme espace de la cybernétique et de la communication. Une telle dissolution n'est pas sans menacer l'effondrement de l'équilibre psychique, la psychose.

Et pourtant, la dissolution du sujet que nous présente Stelarc conserve chez lui un sens positif. Si l'abandon de la peau comme barrière et la perte de soi qu'elle représente pouvaient apparaître comme une fuite schizophrénique, une ultime déterritorialisation, c'est précisément à rebours de cette lecture qu'il faut saisir ce désir chez Stelarc. À rebours en effet, car, ici, c'est le franchissement de cette limite, de cette peau, qui rend envisageable ce

retour à l'indistinction. « La constitution du Moi-peau, écrit encore Anzieu, est une des conditions du double passage du narcissisme primaire au narcissisme secondaire » (Anzieu 1985 : 40). Pour Stelarc, rompre la limite de la peau n'est pas se perdre dans le monde extérieur, mais se perdre dans l'immensité, tout simplement. Pour lui, la technologie n'est pas un abîme, mais une mer.

Son désir est d'ouvrir une brèche dans le corps pour que puisse y pénétrer le flux des logiques cybernétiques. Il s'agit de s'unir avec le monde de la communication et de la cybernétique, et ainsi de retourner à un narcissisme primaire. Stelarc soutient :

The Cyberbody becomes an extended system – not to merely sustain a self, but to enhance operation and initiate alternate intelligent systems. In fact, it is now time to redesign humans, to make them more compatible to their machines. *Symbiotic systems seem the best strategy* (Stelarc 1995 : 95 ; je souligne).

Le « *cyberbody* » est ce corps baigné, traversé par la technologie, chair bercée par la houle qui l'emporte. Les logiques cybernétiques, placées en position d'antériorité, deviennent ainsi cet « autre », sur lequel se fonde le désir pour Stelarc. Elles fixent le « manque à être », et organisent ainsi l'univers symbolique. Mais, plus paradoxalement et de manière plus inquiétante, elles incitent à une fusion avec l'objet du désir.

Il faut comprendre ici cette tentative d'atteindre la forme harmonieuse de soi que constitue l'idéal du moi, non pas comme une recherche intime, une *recherche en soi*, mais véritablement comme une fuite, une *fuite de soi*. Se fuir pour fusionner dans plus grand, dans une structure détournant du sentiment existentiel d'incomplétude. Les technologies cybernétiques fascinent, car elles constituent une grande mer<sup>60</sup> dans laquelle entrer – pour reprendre la fin de Michel dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq.

---

60. Il semble d'ailleurs que la mer soit le lieu même des fins de l'homme. Rappelons-nous Foucault, qui terminait *Les mots et les choses* ainsi :

L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine.

Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient, comme le fit au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle le sol de la pensée classique, - alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait comme à la limite de la mer un visage de sable (Foucault, 1966 : 398).

## Mort de l'homme et pulsion de mort

Freud notait dans *Au-delà du principe de plaisir* qu'« une pulsion serait une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur » (Freud 1982 : 88). L'entrée dans la mer semble donc répondre à une telle pulsion. Une pulsion vécue à la fois comme un détachement des angoisses du sens et comme une fusion à un « signifiant maître » (Lacan) : la cybernétique.

Or, l'étonnement tient à ce que ce narcissisme entraîne moins à une pulsion de vie qu'à une pulsion de mort. La réduction de la tension que constitue la finalité pulsionnelle trouverait dans la fusion cybernétique sa forme finale, et fatale. La chose étonne, car Freud semblait accorder au narcissisme une visée d'autoconservation, la plaçant sous le régime de la pulsion de vie (Freud 1982 : 123). Il semble que le raisonnement poussé à sa limite se renverse. Le narcissisme, comme protection de soi, pourrait donc ouvrir à une asphyxie du moi. À trop embrasser son idéal du moi, il viendrait se noyer dans la mer – rappelons-nous la mort de Narcisse – qui donnait forme à son idéal et sur laquelle il miroitait. Lorsqu'il s'extrémise, le narcissisme attaque le moi et, à mesure que la libido d'objet tend à disparaître, il disparaît lui-même. Rappelons-nous qu'au creux du narcissisme primaire, il n'est pas de sujet. La « pulsion de mort » peut être comprise comme une tendance à revenir au régime narcissique, avec cette non-structuration qui la caractérise (Haynal 1985 : 13-14) ». La régression, si elle est un acte défensif, aboutit néanmoins, dans son accomplissement, à une mort du sujet. Stoloff avait aussi pressenti une telle possibilité de dissolution dans la régression narcissique :

Si l'on veut rester cohérent avec la première théorie pulsionnelle, ne faut-il pas considérer la pulsion de mort non comme un élément sécable mais comme l'un des avatars possibles de toute activité pulsionnelle, une sorte d'instinct comme l'écrit Pasche, qui pousse celui-ci vers l'abolissement de toute excitation. Cet abolissement serait recherché en particulier lorsque le système pulsionnel tend à se déréguler au détriment de l'homéostasie et au projet de la décharge pure des tensions et des excitations. C'est alors que cette activité de désinvestissement, qui fonctionne à bas bruit, sortirait de son silence pour occuper le devant de la scène en faisant triompher la destruction, la déliaison et la dés-objectalisation (Stoloff 2000 : 27).

La pulsion de mort ratiboise donc le sujet à travers son identification trop passionnelle – trop parfaite – à son idéal du moi. À un moi trop souffrant, le dégageant de la douleur de vivre précipite le sujet dans une dissolution

de ce qui le caractérise en tant qu'humain. L'identification s'effectue tant et si bien que la distinction entre le soi et l'idéal s'effondre, la régression consommant le sujet et ne laissant subsister qu'un idéal. Les deux extrêmes se touchent : le moment de parfait bonheur que représente le premier narcissisme, fantasmé, est un moment sans manque, sans douleur, et en ce sens sans excitation, ce qui correspond aussi à la définition de la mort.

La dissolution du sujet point donc comme un des horizons, un des possibles de la posthumanité. Il est le cas limite de cette identification à l'idéal du moi. La technologie offre la possibilité, ne serait-ce que symbolique, d'enveloppement du sujet, tandis que son discours, réduisant le monde à un simple code, puis celui-ci à des objectifs d'efficacité, de transparence et de vitesse, laisse une lecture du monde sans ombre et sans aspérité. L'apaisement peut provenir du simple fait de coller à ses exigences, et ainsi de ne vivre qu'à répondre à ses recommandations, faisant un avec son mouvement, puis constituant son mouvement même. Le sujet trouverait là façon de pratiquer un lent sacrifice de son autonomie. La posthumanité s'y ferait là antihumanisme. L'évitement de l'angoisse y serait à ce prix.

### *L'amère cybernétique*

Que ce soit dans le cas de la mouvance identitaire d'Orlan ou celui de la dissolution de soi de Stelarc, le sujet posthumain ainsi dépeint et vanté est aussi un sujet à contre-courant des valeurs humanistes<sup>61</sup>. Il n'est plus maître et possesseur de son destin, pas plus qu'il ne l'est du monde qui l'entoure. Il est plutôt enrégimenté par un paradigme qui le dépasse, celui de la cybernétique, qui apparaît aussi englobant qu'il est rassurant.

En ce sens, le résultat était prévisible, les artistes l'attendaient même. Il semble que la transformation du corps n'a jamais eu comme point de fuite que cette dissolution de l'angoisse en même temps que de l'homme. Si le désir de changer le corps correspondait bien à celui de suivre les idéaux cybernétiques perçus comme valeurs transcendantes, le point d'aboutissement serait bien une parfaite correspondance à ces valeurs. Dès lors, la transformation de la pensée serait déjà présente en prémisses dans les propositions posthumaines.

Orlan m'affirmait en entrevue que les transformations technologiques éclairaient plus vivement que jamais la petitesse de vue de l'homme :

---

61. Mais dès lors s'agit-il encore de sujet (c.f., entre autres, Ferry et Renaud 1984) ?

Si le corps est obsolète, cela veut dire que nos manières de penser sont toutes aussi obsolètes. Mais finalement, elles l'ont toujours été. On a beaucoup de mal à se projeter dans le très grand et dans le très petit. Par exemple, en tant qu'être humain ayant conscience de la mort, on doit prendre conscience que l'on est, à partir d'une certaine époque en tout cas, non pas une petite boule de terre qui serait isolée dans l'univers, mais au milieu de beaucoup d'autres systèmes. On n'a même pas les outils intellectuels, même pas l'imaginaire pour arriver à comprendre notre proportion avec une cellule, avec un neurone, avec un gène. On ne peut pas arriver à visualiser quelque chose qui aurait à voir avec cette petitesse-là. Tout comme nous n'avons pas de mesures pour arriver à rendre compte de ce qu'est un million d'années-lumières. On est déjà obsolète, parce qu'on ne peut même pas avoir l'imaginaire de tout cela, et depuis déjà très longtemps (Orlan 2004).

Notre pensée est tributaire de notre condition : nous semblons ne concevoir vraiment que ce qui est à notre taille. Tout le reste s'appréhende comme abstraction : les extrêmes se touchant dans l'intangible de leur démesure. Notre condition physique est notre tombeau intellectuel. Limitant le pensable, le corps limite l'homme. Et pour changer celui-ci, il faut donc changer celui-là. Stelarc en prétendait de même précédemment lorsqu'il notait, le sourire aux lèvres, que notre philosophie est ancrée dans notre physiologie. Merleau-Ponty n'aurait pas refusé une telle conclusion, et si « je suis mon corps », les artistes posthumains ne voient dans cette conclusion ni une réjouissance, ni une limite, mais le signe d'une opportunité à bouleverser de fond en comble ce que veut dire être un humain, par l'entremise du corps, on l'aura maintenant compris.

À ces transformations corporelles est appendu le sort de la pensée humaniste. Stelarc et Orlan aspirent à une nouvelle espèce moins « humaine » et en cela meilleure. Tient là le paradoxe pour une pensée humaniste : comment penser le « meilleur » s'il n'est pas humain, comment le croire « meilleur » s'il fonctionne hors des référents de l'homme ? Encore une fois, une telle croyance tient de la foi.

Dans tous les cas, ces deux propositions de dissolution de sujet sont apparues dans le prolongement des modalités de rapport au monde de Heidegger. La fluidité du sujet que propose Orlan origine d'une volonté de se dégager de l'emprise du regard de l'autre. Chez Stelarc le désir de prendre sens ou plus exactement d'échapper à l'angoisse du sens par une fuite *dans* la performance l'ont amené à espérer une véritable régression narcissique.

Ainsi le dépassement du sujet ne se pense pas hors des modalités de rapport au monde, mais à partir de celles-ci et dans un désir de les fuir. Voilà une conclusion inattendue. La perspective qu'indique l'art post-humain ne place pas la source de la mort de l'homme hors de celui-ci, mais plutôt dans un désir habitant en lui, qui trouverait dans les moyens techniques les voies de sa réalisation et dans le discours cybernétique sa justification. Ici comme ailleurs, il semble que la posthumanité ait trouvé dans le vacillement symbolique de la culture occidentale un terreau d'implantation.

## Antihumanisme et mort de l'homme

- Eh quoi, vous imaginez-vous que je prendrais à écrire tant de peine et tant de plaisir, croyez-vous que je m'y serais obstiné, tête baissée, si je ne préparais - d'une main un peu fébrile - le labyrinthe où m'aventurer, déplacer mon propos, lui ouvrir des souterrains, l'enfoncer loin de lui-même, lui trouver des surplombs qui résument et déforment son parcours, où me perdre et apparaître finalement à des yeux que je n'aurai jamais plus à rencontrer.

Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*.

La mort de l'homme n'est pas nouvelle. Elle est attendue, au moins, depuis *Les mots et les choses* de Foucault. Et pourtant, l'amertume qu'elle laisse ici en bouche provient de la perte d'autonomie, de souveraineté, qu'elle propose pour le sujet: en cela, nous sommes bien loin de ce que pouvait avoir en tête Foucault lorsqu'il l'abordait. Fluide ou dissous, le sujet se fait information, caméléon progressivement invisible même à lui-même, n'ayant plus rien en propre. La mort de l'homme, pour Foucault, ouvrait à une nouvelle ère pour le sujet, une ère prometteuse, pleine d'espoir.

Même Foucault notait dans les années 1980 – un Foucault, peut-être, revenu des rêves poststructuralistes – que l'autonomie du sujet demeurerait possible dans la société occidentale. Une telle liberté rendue possible par une mise à distance critique des jeux de pouvoir :

Il s'agissait plutôt de faire apparaître comment jusqu'à présent les mécanismes sociaux avaient pu jouer, comment les formes de la répression et de la contrainte avaient agi, et puis, à partir de là, il me semble qu'on laissait aux gens la pos-

sibilité de se déterminer, de faire sachant tout cela, le choix de leur existence (Foucault 1984: 1551).

Je suis particulièrement sensible à un tel argument, qui touche au cœur de la recherche en sciences humaines. Il semble toutefois s'appliquer à la recherche – la mienne par exemple – plus qu'aux objets qu'elle analyse. « Faire apparaître » les enjeux posthumains ne *semble être* ni le désir, ni la promesse des artistes posthumains. *Semble*, disons-nous.

Il *semble* en effet que les artistes posthumains veillent à présenter la fusion à l'idéal technique comme une nouvelle proposition d'avenir. Ils semblent vanter le déboîtement du sujet et de son corps, la soumission aux *Sirènes de la cyberculture*, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Mikhaël La Chance. Pour ma part, je n'ai cessé d'insister sur le parallélisme entre le paradigme cybernétique et l'art posthumain, entre la posthumanité et les travers honteux de l'individualisme contemporain. Il semble que j'ai montré, au fil des pages, une perte.

Mais est-ce si simple? L'art posthumain est-il si limpide? Si tel est le cas, pourquoi ne possède-t-il pas la transparence qu'il semble tant valoriser? Pourquoi ne se réduit-il pas à une simple campagne de marketing faisant de l'homme de demain le nouveau produit à vendre? Même dans le cas des œuvres de Stelarc et d'Orlan ici présentées, ce message de dissolution de la subjectivité est-il le fin mot de l'histoire? Résume-t-il le contenu de ces œuvres?

Les choses seraient simples – si simples! – si l'art posthumain ne faisait pas de la posthumanité une étrange question. Une question où l'affirmation est partout infiltrée de doute ; mieux, où elle ne s'affirme qu'à l'aide de ce doute.

Ainsi, l'art n'a pas mandat d'efficacité et de fluidité ; il n'a pas à participer à aucun mouvement, même épistémique. L'oublier serait, dès lors, croire que la cybernétique a déjà conquis tout l'espace de la pensée. L'art marque une résistance et nous rappelle que tout n'a pas été consommé par l'émergence de la cybernétique. Il est un *bruit* dans la communication muette des réseaux.

Posons donc ces questions : et si le corps, dans sa matérialité, dans sa densité, dans son existentialité était la condition de possibilité de l'expression de l'art posthumain? Autrement dit : et si l'art posthumain n'en finissait pas de poser, ne voudrait jamais finir de poser, la question du corps? Et

si l'art posthumain, même dans ses formes extrêmes, ne pouvait qu'être une interrogation de la posthumanité?

## *Partie 4*

# LE CORPS ET L'IMAGE

---

Certes, nous sommes toujours de chair.

David Le Breton, *L'Adieu au corps*.

La note en exergue clôt l'ouvrage de Le Breton sur les rapports entre corps et technosciences. Il me faut en convenir de même : le corps demeure l'indépassable condition de l'homme. Malgré les rêves et les fantasmes, les projets et les plans, les larmes et les opérations, le corps demeure encore. Même pour ceux qui aspirent à une humanité hors corps, il est toujours la voie de leur perception, toujours coextensif à leur plaisir d'être au monde.

On l'a vu, c'est dans la naïveté d'un regard faisant fi de sa nature phénoménologique et existentielle que l'homme peut penser son existence sans chair. Bien qu'elle incline les représentations et, d'un mouvement nocturne, bouleverse l'image de l'homme, le champ de ses aspirations et la direction de la recherche scientifique, une telle conception appelée ici post-humaine ne passe pas encore le test de l'existence réelle.

C'est bien parce que le corps est l'indépassable condition de l'homme qu'il n'a cessé de surgir, de travailler et de mettre en question les œuvres posthumaines. L'affirmation fait sourire : le corps n'est-il pas apparu dans ces œuvres que comme ce pauvre bout d'humanité, sitôt présenté, sitôt passé sous le bistouri ? Ne fut-il pas la cible immobile des foudres post-humaines ? En quoi aurait-il donc interrogé ce discours ?

Il me faut l'avouer : une part – fondamentale – de la place du corps dans les œuvres étudiées a jusqu'à maintenant été gardée sous silence. Certes, au détour des modalités présentées sous le jour de la tripartition est-il apparu des désirs existentiels, pourtant ces désirs semblaient, chaque fois, se proposer de faire disparaître la matérialité du corps. Il faut revenir et nuancer une telle lecture.

Dans les œuvres de notre corpus, le corps ne se matérialise pas simplement comme cette forme obsolète à remodeler, mais de même et partout il a jailli aussi dans sa matérialité, sa densité, sa beauté. Cette présence insistante, si elle est visible à la description des œuvres – et déjà dans la possibilité d'une analyse fondée sur la tripartition heideggerienne –, voire dans le discours des artistes, n'a toutefois pas été mise en valeur dans les pages qui précèdent. Il importait à la clarté du propos que la posthumanité apparaisse de tous ses feux dans son désir de mettre à mort le corps. Il importe maintenant de rendre à l'art posthumain toute sa densité. La présence du corps dans l'image, la survie d'une humanité fut partie prenante de la démarche posthumaine des artistes. L'art posthumain aura voulu faire survivre le corps et l'humain au cœur de leur dépassement. Il faut rendre compte de cette aporie.

#### 4.1 Le corps malgré tout

Cette survivance du corps est responsable des contradictions présentes *dans* le discours et les œuvres – *entre* le discours et les œuvres aussi – analysés précédemment. C'est là l'impact de l'existentialité du corps sur le discours posthumain; elle vient briser la surface immobile de ces œuvres, leur parfaite transparence, et laisse poindre la subjectivité des artistes.

Les artistes n'ont pu penser la posthumanité qu'à partir de leur corps. Leurs œuvres, se voulant la démonstration d'une humanité hors corps, sont partout infiltrées de cette matérialité indépassable. Les œuvres posthumaines trahissent la nature existentielle de notre rapport au monde: on ne peut abandonner notre corps sans perdre la vie, le corps est cette puissance *phorique* (Tournier) qui nous supporte.

Cette survivance du corps désorganise le message posthumain. Or, et tel est là toute la puissance de *l'art* posthumain, cette désorganisation est précisément sa spécificité et son enjeu. Si ces œuvres n'avaient été qu'affaires de valorisation du paradigme cybernétique, si elles avaient été univoques à chanter ses louanges, ce n'est pas à des œuvres d'art auxquelles nous aurions été confrontés, mais plus simplement – plus trivialement – à des images publicitaires.

#### *Identité*

D'une manière générale, les artistes posthumains appellent de leurs vœux un sujet détaché de tous ses ancrages, complètement libéré de l'autre.

Orlan s'est faite la principale défenderesse de cette proposition sur le plan identitaire. Celle-ci souhaite dissoudre l'impact de l'autre dans la détermination du soi. Il importe – rappelons-nous – de trouver la force nécessaire afin de s'estimer seul, sans plus fléchir du jugement extérieur. Voire de se défilier tant et si bien qu'il deviendrait possible de ne plus faire tableau, d'échapper complètement à l'emprise du regard (Orlan 2002). L'identité nomade et le corps obsolète : Orlan souhaite se faire pur mouvement.

Or, dans ce cadre, ne faut-il pas s'étonner de l'insistance déployée à transformer son visage ? Pourquoi insister sur cette surface de projection si l'impact de l'autre doit être négligé ? Le visage, invisible à son porteur, mais carte de visite dans la relation à l'autre ne trahit-il pas une dépendance à celui-ci cependant prolongée, dépendance qui a trait, cette fois, à la reconnaissance du sujet dans une identité choisie ? On pourrait d'ailleurs noter que son visage n'a jamais été aussi présent, aussi mis en valeur que dans son art posthumain ; tant ses performances opérations que les *Self-Hybridations* portent quasi exclusivement sur ce noyau d'identité. En cela, la véritable proposition d'Orlan est de s'assurer de la réaction de l'autre au regard de son visage. Si elle ne désire pas être *reconnue* – et encore, nous verrons qu'il faut relativiser ce constat –, elle aspire cependant à la *reconnaissance*. Question de valeur plus que d'identité. Elle ne peut se détacher de la place de l'autre dans sa détermination de sa valeur. Voire elle fait de son mouvement identitaire le moyen pour l'autre de lui accorder valeur. Todorov écrivait à propos de la reconnaissance :

Ce que nous demandons aux autres est, premièrement, de reconnaître notre existence (c'est la reconnaissance au sens étroit) et, deuxièmement, de confirmer notre valeur (appelons cette partie processus de conformation) (Todorov 1995 : 111).

On pourrait répondre de manière rapide que la première partie de la définition n'est donc pas honorée, puisque son identité est nomade. Il faut, encore une fois, nuancer. Orlan : nom qui, s'il n'est pas de naissance, lui permet de mener sa carrière artistique et de recevoir les honneurs de son travail. Les rêves de fluidité et de nomadisme identitaire d'Orlan sont lancés d'une même bouche, par un même nom stable, celui d'une artiste qui fait de cette valorisation de la fluidité le moteur de sa production.

La fin des performances-opérations, rappelle Orlan, est due à la réserve des chirurgiens quant à ses nouvelles propositions de modifications corporelles ; celles-ci seraient trop risquées et exigeraient de changer le

corps au-delà du possible. Le corps l'aurait limitée dans sa capacité de mouvance identitaire. Autant qu'aux limites de la technique, c'est à celles du corps auxquelles Orlan aurait été confrontée. Voilà bien pourquoi l'artiste élabore désormais ses transformations corporelles numériquement, sur un ordinateur (les *Self-Hybridations*). Or, il faut noter que, dans ces transformations numériques mêmes, une récurrence ne cesse de surgir et de donner une cohérence à ces œuvres : une « signature » demeure sur chaque image, indiquant qu'il s'agit bien du visage d'Orlan subissant les modifications. En effet, ses deux prothèses sur-sourcilières apparaissent comme un clin d'œil et la preuve d'une subjectivité stable dissimulée derrière ses traits tribaux africains et précolombiens. L'identité demeure donc, dût-elle être d'abord adaptée : le nom et le visage d'Orlan sont transformés certes, mais depuis cette transformation, ils signent précisément son identité d'artiste. Cette transformation qui lui donne valeur lui permet maintenant d'être reconnue.

Et même, si son visage et son nom étaient complètement bouleversés, Orlan craindrait-elle de se perdre dans cette fluidité identitaire ? Non. L'essence de son identité est ailleurs. Bien cachée, mais ailleurs. L'artiste conserve un ancrage identitaire singulier, s'expliquant toutefois aisément à la rencontrer : sa voix. Une voix grave et profonde, presque intimidante tant elle lui donne de l'assurance. Elle affirmait en entrevue : « L'image que j'ai de moi a toujours été basée sur ma voix. J'ai une voix très spéciale, qui vibre à l'intérieur. Elle m'apporte une grande sécurité, et je ne la changerais jamais » (Orlan, *Courrier international*, 17 septembre 1998). La grande glossatrice de la mouvance identitaire possède donc quelques traits dont elle ne souhaiterait se départir sous aucun prétexte. L'image d'elle-même, loin de se résoudre à sa représentation extérieure, transiterait plutôt par sa voix. Non seulement un tel argument relativise-t-il l'impact de ses transformations corporelles sur sa psyché, mais dénote-t-il aussi la présence d'un noyau identitaire jamais menacé.

Autrement dit, si le principe de la mouvance identitaire fonctionnait sous le régime d'un voilement – transparence et dissimulation mêlées, comme je l'écrivais – il faut aussi convenir que cette toile fut, de partout, déchirée. Elle fut déchirée par cette subjectivité qui, toujours, demeure et anime ce voile, jaillissant au cœur de ses replis. Quant à la mouvance identitaire, elle semble d'abord avoir été fondée sur un désir de valeur qui lui permet de la sorte et en tant qu'artiste d'être reconnue.

Quant à Stenslie, la virtualité de ses œuvres médiatise une sexualité dont les tenants et les aboutissants demeurent bien le corps. La sexualité ne transige – ne peut jamais que transiger – que par le corps. La cybernétique n'agit que comme démultiplicateur – le nombre d'ailleurs plutôt que la qualité – de sensations. La densité des gestes et des affects exige de la technique une complexité considérable, à défaut de laquelle le cybersexe n'est – et demeure, jusqu'à maintenant – qu'un jouet amusant. Les senseurs qui s'attachent à rendre la chaleur de la peau, la douceur de la chair, le frisson d'une caresse, nécessitent pour l'instant de revêtir un scaphandre de caoutchouc.

Car le paradoxe est bien celui-là : mettre à distance le corps de l'autre par la « virtualisation », pour ensuite retrouver, par l'entremise du costume de *Cyber-SM*, sa sensation et son contact. La mise à distance des corps nécessite un attirail permettant de retrouver précisément la valeur et la qualité du contact réel. La virtualité du rapport ne s'effectue que sur fond d'un désir de contact réel. La qualité et le nombre de capteurs et de senseurs doivent d'ailleurs permettre un contact dont le modèle et le référent demeurent le corps-à-corps. L'épuration que propose la réalité virtuelle souffre d'une froideur que la progressive complexification du costume devait réduire.

Même cet anonymat est partout travaillé, rappelait Stenslie : celui du désir de reconnaître – de retrouver, en quelque sorte –, l'identité de l'autre participant. Le « *meat-sport* », même s'il est décevant, même s'il est à contresens de la démarche virtuelle, renvoie lui aussi à un désir de retrouver un corps, une identité, un rapport réel. Tout se passe comme si la démarche de Stenslie visait, indiquait, ne cessait de ressasser une présence du corps qu'elle a pourtant conjurée, mais dont elle ne peut faire le deuil.

### ***Performer***

Stelarc ressasserait l'obsolescence du corps, il veillerait à améliorer les performances du corps, l'exemple par excellence en serait *The Third Hand*. Mais ne vaut-il pas s'étonner que, sémiotiquement, l'obsolescence du corps, son imperfection, son manque performatif soient palliés par une forme *humaine*? Le corps est imparfait, mais son amélioration s'effectue par l'ajout d'une *main*, partie du corps spécifiquement humaine et non pas une pince, un crochet, une tentacule... Le corps n'est donc pas *dépassé*; il demeure comme modèle d'un futur pour l'homme. Une main électronique, certes, mais encore composée de cinq doigts, une main toujours posée

le long du corps, avec un seul pouce s'opposant aux autres doigts. Outil modeste pourrions-nous dire ; modeste ou, au fond, adapté.

Il en est de même avec ses performances autour du *Ping Body*, le principe est celui de faire du corps du sujet un outil. Et pourtant, dans une telle affirmation, est sous-entendue la valeur du corps. Dans l'univers de robots que préfigure le discours de Stelarc, demeure un corps qui peut réaliser un certain nombre d'action, de gestes, gestes suffisamment cruciaux pour nécessiter la perte d'autonomie du sujet :

Given that a body is not in a hazardous location, there would be no reasons to remotely *activate a person, or part of a person – rather than a robot*. [...] Technology now allows you to be physically moved by another mind. [...] Part of your body would be moving, you've neither willed it to move, nor are you internally contracting your muscles to produce that movement (Stelarc 1995 : 94 ; cité précédemment, je souligne).

Mieux qu'un robot, en quelque sorte : Stelarc indique une préférence (« *rather than* »). On s'en étonne : pourquoi donc un humain, un corps, plutôt qu'un robot ? Là encore, l'humanité de l'artiste émerge et nuance la proposition peut-être la plus posthumaine de toutes celles formant notre corpus.

Le raisonnement est exactement le même dans le cas des performances d'Elsenaar. Certes l'homme ne pourrait tirer parti de la totalité de ses capacités expressives, le langage humain serait incroyablement incertain, ambigu, l'émotivité humaine un fardeau à la transmission du savoir ; certes l'homme apparaît bien ridicule à la vue des capacités d'abstraction et de combinaison de l'ordinateur, pourtant, l'ordinateur prend précisément le visage humain afin de démontrer cette incapacité et les possibilités d'expression qu'offre l'ordinateur. On note même le désir de la part de Huguette Harry d'utiliser le visage humain comme interface pour établir le dialogue entre l'homme et l'ordinateur. Ici encore, le corps se fait la mesure de toute la démonstration et de toute amélioration.

### ***Performance : Stelarc, Orlan et Elsenaar***

Il faut de même noter que si le corps est obsolète, l'efficacité des œuvres de Stelarc, d'Orlan, d'Elsenaar et même l'installation de Stenslie transitent néanmoins par l'usage de la performance – entendue ici comme type de production artistique. Or, la chose est particulièrement évidente depuis le *Body Art*, le recours au corps comme matériau d'œuvres d'art n'est pas

anodin. C'est le corps qui donne aux performances leur impact, leur force, leur intensité.

L'origine du *Body Art* est à cet égard révélatrice. Le recours au corps comme moyen d'expression se fondait précisément sur un scepticisme à l'égard du langage verbal, celui-ci étant suspecté de porter en lui les inégalités des normes et des structures sociales<sup>1</sup>. On soutenait que si la langue est la mise en forme, la mise en ordre du réel dans lequel nous évoluons, elle pouvait donc comporter les mêmes injustices et les mêmes travers que le social dans lequel nous évoluons. Les modes d'expression passant par le corps, perçus comme plus près de l'émotivité, comme plus naturels, permettaient de court-circuiter cette logique du discours verbal.

Le corps, de plus en plus refoulé en Occident, allait faire un retour dans le *Body Art* comme moyen d'expression équivoque, figuratif et empathique, fournissant une grammaire à la fois *primitive* et *originale*. Comme l'écrivait Gina Pane dans sa *Lettre à un(e) inconnu(e)*: «Le LANGAGE CORPOREL contient la base d'une vraie science de l'homme qui tente de renouer avec toutes les forces de l'inconscient [...] pour restituer au conscient sa force première: LES SECRETS DE LA VIE» (Pane 2003: 15). Verbe de l'ombre bien souvent compris dans «le silence de la conscience» (Jeffrey), le langage corporel allait en effet constituer un moyen privilégié pour exprimer des pulsions authentiques et antérieures à leurs normalisations.

Si l'on peut critiquer la plus grande *authenticité* de ce moyen de communication par rapport au langage verbal ou écrit (Derrida 1972: *passim*<sup>2</sup>), il faut néanmoins noter que la communication empathique possède une efficacité inouïe, efficacité tenant à ce que nous partageons un corps avec

---

1. Voir à cet égard les *Manifestes de l'art corporel* de François Pluchard:

Le politique, l'idéologique, le sens ne produisant plus de sens et l'appareil fonctionnant de lui-même, sans modèle, *la communication corporelle est l'ultime chance de l'homme* hors d'un totalitarisme aveugle. *Seul le parler du corps peut résister à ce qui est en marche inexorablement. Ce langage de la chair et du désir est à inventer en chacun de nous, sans exclusivité de quelque nature que ce soi.* Cet engagement est difficile: il implique de renoncer aux schémas relatifs au goût, à la beauté, à la morale, à la justice, voire à la part aliénante de la sentimentalité. Aujourd'hui, il ne s'agit pas de faire la révolution (impossible, parce que insensée et innommable elle aussi), mais d'être corps, viande, désir, infiniment (Pluchard, 1980; nous soulignons).

2. Derrida écrivait: «La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici – dans le discours que nous tenons et selon le parcours que nous suivons – que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient origine» (Derrida 1972: 90).

celui qui s'exprime. Les gestes, dans ces performances, résonnent donc aussi dans le corps du spectateur<sup>3</sup>.

Les performances sont littéralement des rites pontifes, des moyens de tisser un lien avec l'autre, rites qui permettent, parfois au prix de la douleur et de la blessure comme médiums, au prix du franchissement du tabou de l'ouverture de la chair – tribus lourds à payer, montrant la valeur de ce qu'ils rachètent – de renouer avec l'Autre dans un rapport intime. Il s'agit de se servir d'une ritualisation, dût-elle être unique et personnelle, violente et pénible, pour s'extirper et extirper le spectateur du quotidien, ainsi se placer dans des instants saturés d'être, dans un entre-deux mondes, comme en marge.

Songeons déjà à la douleur que le spectateur n'est pas sans éprouver pour l'artiste lors des suspensions corporelles de Stelarc ou de la projection des vidéos des modifications corporelles d'Orlan. Orlan affirme d'ailleurs au sujet de cette empathie et en ouverture de sa conférence *Interventions* (durant laquelle elle projette en général des vidéos de ses performances) :

Quelques mots en préambule sur ces images que vous allez probablement voir avec difficulté, pardon de devoir vous faire souffrir, mais sachez que moi je ne souffre pas ; hormis, comme vous, lorsque je regarde les images (Orlan 1997 : 34).

Orlan ne souffrait pas durant les performances-opérations, puisqu'elle était sous anesthésie, mais convient que l'empathie œuvre même sur elle à voir ces images, qu'elles participent à l'efficacité de ces images, efficacité que l'artiste met précisément en valeur par cette remarque liminaire<sup>4</sup>.

Ce « corps obsolète » demeure ainsi, par l'entremise de la performance, le moyen le plus efficace – le plus signifiant, donc – d'expression de la production artistique de Stelarc et d'Orlan. Situation paradoxale. Paradoxe auquel, encore une fois, il importe de demeurer attentif : à souhaiter le résoudre trop rapidement, on pourrait affirmer que le corps est mis en présence afin d'être critiqué. Même s'il s'agit de la justification que Stelarc et Orlan proposent, elle ne rend pas compte de ce qui s'exprime par la présence du corps, par cette empathie qui colore ces performances futuristes d'un malaise, d'une ambiguïté. Il est inquiétant de voir le corps de l'artiste être ballotté par la technologie ou ouvert par un scalpel. Il est in-

3. Peut-être moins d'ailleurs des « techniques du corps », que le socle même de ces techniques, soit l'empathie, la reconnaissance de la douleur, voire du risque et de la menace.

4. Stelarc, lors des suspensions corporelles, n'était pas sous anesthésie.

quiétant de voir Stelarc contrôlé par des robots dont la puissance semble le menacer. Inquiétant tout cela, car les expériences de Stelarc et d'Orlan viennent se briser sur notre propre corps. Le rêve cybernétique ne fait pas que se concevoir dans les hauteurs abstraites du discours, mais à même nos nerfs<sup>5</sup>. Gina Pane notait, pour sa part, concernant une telle puissance du corps :

Je pense qu'il y a vraiment une répercussion qui se produit sur le corps de l'autre. L'élément douleur est reçu au niveau psychique, émotif. C'est exactement comme si j'infligeais une blessure [sur le corps de l'autre], car la réaction psychique est souvent plus forte que la réaction physiologique (Pane 1996 : 352).

Le corps participe donc à l'efficacité même de ces œuvres qui ne veilleraient qu'à le critiquer ? Si l'on devait chercher une véritable proposition univoque à leur travail, il pourrait sembler que les artistes ne font que mordre la main qui les nourrit. Or, plutôt que de refermer une telle contradiction par une simplification rassurante qui, à l'instar d'un *deus ex machina*, qui viendrait miraculeusement et brutalement régler cette question de sens. « Gardons ouvert le livre des questions » (Jabès) : cette tension inapaisée est fort signifiante, nous le verrons.

### ***Puis mourir***

Au terme du survol de la survivance du corps dans les œuvres d'art posthumain, il nous faut certes aborder la mort. Dans le cas de Vita-More, la cryogénéisation, qui alimente son désir personnel d'éternité ainsi que son œuvre, demeure un problème pratique significatif. L'artiste fait face à une contradiction, voire à une véritable aporie au final assez ironique. La vie éternelle comme forme signifiante tient à ce que cette éternité soit pensée en fonction de la jouissance du moment qu'offre la fatalité. Tel est le souhait posthumain : « Vivre éternellement certes, mais que chacun des moments qui meublent cette éternité demeure marqué du temps qui fuit et qui ne reviendra plus. Que la vie conserve son vertige existentiel, sans que la mort qui l'entraîne puisse nous toucher ». Non pas une éternité de cristal, apathique, comme celle de Daniel24 et de Daniel25 dans *La possibilité d'une île* de Michel Houellebecq<sup>6</sup>, ou celle qu'ironisait Woody Allen en

5. On pense précisément à Deleuze qui dans *l'Abécédaire* donne comme mandat à l'art de « tordre les nerfs » – tandis que celui d'un concept philosophique devait « fendre le crâne » d'une nouvelle vision d'un monde.

6. Daniel24 décrivait la progressive apathie de ses clones au fur et à mesure que la solitude de leur éternité les faisait progressivement atteindre une nouvelle forme d'humanité :

lançant : « L'éternité c'est long, surtout vers la fin », mais une éternité de feu, de flammes et de passions. Le paradoxe fait sourire. Comme si la beauté de chacun de ces moments n'était pas tributaire de leur évanescence. Comme si la poésie de leur lumière ne tenait pas à leur *durée*, secrète mais inéluctablement limitée.

C'est bien la mort qui, en bout de piste, donne une densité à tous les moments de joie et de bonheur que nous croisons chemin faisant. Vita-More imaginait l'éternité à l'instar d'une suite ininterrompue de fêtes et de journées d'escalade et de ski (Vita-More 2000). Or, l'éternité ne va pas sans sérieux. Déjà, dans *Différence et répétition*, Deleuze notait habilement à propos de l'infini : « L'infini, en ce sens, signifie même l'identité du petit et du grand, l'identité des extrêmes » (Deleuze 1968 : 61). La durée s'aplatit en une indistinction, puisque l'instant et la pérennité demeurent sans référent ultime : l'importance des gestes disparaît de la perte de ce garant fatal. Aussi, la jouissance du rapport à l'autre est façonnée de l'incertitude du temps encore à partager. Chaque instant est riche, car il a contre lui la fatalité. Supprimer la *mort* ne peut donc que dévorer la *vie* précisément de chacun de nos instants.

Les figures de *Faith, Honor and Beauty* intriguent précisément de cette question : que veulent désormais dire, entre leurs mains, les objets qu'ils manipulent ? L'absence d'organes génitaux ouvrant à leur immortalité transforme le sens de chacun de leurs attributs et leurs connotations aussi. À quoi renvoie maintenant le fusil d'assaut porté par l'homme musculeux ? Et la corbeille de fruits de la femme ? Et les outils de séduction ? Et l'ordinateur ? Qu'est-ce que la guerre pour un être immortel ? Et la nourriture ? Et le péché ? Et le savoir ? L'équivoque de ces images tient précisément à ce que ces objets humains semblent déterritorialisés par l'invulnérabilité de ces corps et posséder désormais une connotation secrète. L'interprétation ne peut que repartir de l'humanité de ces symboles, de la sexualité qu'indi-

---

Une évolution analogue [à celle du rire], quoique plus lente, a pu être observée pour les larmes, autre trait caractéristique de l'espèce humaine. Daniel9 signale avoir pleuré, en une occasion bien précise (la mort accidentelle de son chien Fox, électrocuté par la barrière de protection) ; à partir de Daniel10, il n'en est plus fait mention. [...] Ces deux sentiments, la cruauté et la compassion, n'ont évidemment plus grand sens dans la condition d'absolue solitude où se déroulent nos vies. Certains de mes prédécesseurs, comme Daniel13, manifestent dans leur commentaire une étrange nostalgie de cette double perte ; puis cette nostalgie disparaît pour laisser place à une curiosité de plus en plus épisodique ; on peut aujourd'hui, tous mes contacts sur le réseau en témoignent, la considérer comme pratiquement éteinte (Houellebecq 2005 : 63-64).

Citation qu'il faut rapprocher d'une idée de Nietzsche : « Ou trouverons-nous, solitaires entre les solitaires – car c'est là ce que nous serons certainement quelque jour, par l'effet de la science – ou trouverons-nous un compagnon pour l'homme » (Nietzsche cité dans Bataille 1973 : 30) ?

que encore ces figures pour tenter de reconstruire une symbolique désormais posthumaine. Chaque finalité vacille toutefois de la transformation de l'enjeu du sens que n'est pas sans offrir les représentations posthumaines et le lissage de la sexualité. Ici encore, le travail d'Aziz et Cucher l'hésitation entre les références humaines et posthumaines force à interroger l'enjeu de la représentation et de la posthumanité.

### *Nouer obsolescence et présence*

Mais qu'est-ce à dire pour nous ? Si l'on peut convenir de la survivance du corps dans l'art posthumain, survivance diffuse, mais vivace, que signifie-t-elle ? Autrement dit, et de façon plus tranchante : une telle résurgence du corps ne vient-elle pas ruiner l'argumentaire jusqu'à maintenant élaboré ? Les artistes seraient moins posthumains qu'on l'avait d'abord cru, voire, ils n'auraient pas réussi à soutenir jusqu'au bout leurs propositions. Un échec donc ? Quelques remarques déjà esquissées nous mettent déjà sur la piste. Ce n'est pas un échec que nous constaterions ici, mais un *approfondissement* : la posthumanité, en art, aurait d'abord un *fond* humain. Comme si cette posthumanité avait comme mandat de répondre à une interrogation de l'artiste, de répondre à un désir, mais ne parvenait pas à dissoudre le corps. Elle y achopperait, car le désir transitant par la posthumanité consisterait précisément à *conserver le corps*. L'instabilité d'une telle proposition – « comment peut-on considérer le corps comme obsolète et souhaiter le conserver ? » – démontre un mouvement du sens. Le signifiant /corps/ glisse et selon les moments prend un sens ou un autre, aspire à être détruit ou préservé, remodelé ou conservé dans son existentialité.

La technologie se fait désir. En tant que nouvelle proposition symbolique, elle concrétise un certain nombre de désirs de l'individu : nous en avons croisé plusieurs au fil des pages qui précèdent. L'instabilité dans l'art posthumain ne vient donc pas de cette technologie ou du paradigme cybernétique, mais de la définition du corps. C'est à travers ce signifiant que les artistes ont tenté de sauver la qualité existentielle de la vie et à la fois d'évacuer les menaces qu'elle peut entraîner.

Or, comment concevoir un tel aménagement sans le réduire à une simple contradiction, à un flou définitionnel, à une lubie naïve ? Comment ne pas réduire ce qui constitue le *paradoxe*, mais surtout le *cœur* de l'art posthumain ?

À retourner dans le passé immémorial de la *croissance* une forme semble permettre d'élaborer sur de telles contradictions, de les maintenir vivantes, voire de les articuler : *l'image*. Le corps dans l'art posthumain serait une *image*.

## 4.2 Faire une image

À l'évidence de ce mot répondra la spécificité anthropologique et historique de ce que veut dire « image<sup>7</sup> ». L'image n'est pas qu'un objet offert à l'évidence de la vue, elle n'est pas que la catégorie générale des représentations visuelles. Elle est aussi – elle est d'abord – un travail, une production, un geste. Rappelons-nous ce qu'écrivait Jean-Paul Sartre dans *l'Imagination* : « L'image est un acte et non une chose » (Sartre 1936 : 162).

Le chemin parcouru jusqu'ici nous ramène à cette question difficile mais primordiale : qu'aura voulu dire faire *figurer* le corps posthumain ? Qu'aura voulu dire rendre visible la posthumanité sous le régime de l'art ? Ce chemin n'aura peut-être jamais eu d'autres fins que de souligner *l'enjeu* même de ces questions, car tout se joue déjà – enfin –, au cœur de ce processus symbolique. Pour en comprendre le sens, il nous faut interroger le processus anthropologique qui sous-tend la création d'une image, il nous faut retourner à *l'imgo*<sup>8</sup>.

### *Imago*

Le mot image origine de « *imago* », mot latin qui signifiait, chez les Patriciens, un masque mortuaire porté à la cérémonie funéraire, puis affiché dans l'atrium. Moulé sur le visage du mort, ce masque, cette *imago* était donc ce qui tenait lieu du défunt durant la cérémonie, puis allait le représenter dans la demeure ancestrale<sup>9</sup>. Pline écrivait dans ses *Histoires naturelles* :

7. Dont Hans Belting en définissait ainsi le mandat : « [s'enquérir] des origines de l'image pour comprendre les actes symboliques que nous accomplissons dans notre commerce avec elle » (Belting 2004 : 184).

8. Sur les limites de l'histoire de l'art, de la sémiologie et de la sémiotique à l'analyse de l'image, c.f. Belting 2004 : 21-22 et *passim*.

9. Sur la question de *l'imgo* et sur les masques mortuaires, il n'existe malheureusement pas d'études générales. Pour des interprétations de ce paradigme, voir, entre autres, Debray 1992 : 27, et *passim*; Didi-Huberman 2000 : 59-83; Didi-Huberman 1997 : 73-85, et *passim*; Belting 2004 : 183-240.

Dans les atriums on exposait un genre d'effigies, destinées à être contemplées : non pas des statues dues à des artistes étrangers ni des bronzes ou des marbres, mais des masques moulées en cire, qui étaient rangés chacun dans une niche : on avait ainsi des images pour faire cortège aux convois de familles et toujours, quand mourait quelqu'un, était présente la foule entière de ses parents disparus (Pline l'Ancien, cité dans Didi-Huberman 2000 : 67).

L'image n'est donc pas à l'origine création gratuite ou forme idéale, expression apaisée d'une conception mentale, voire « icône » au sens peircien – elle n'est pas représentation du monde en vertu de certaines lois de transformation. Son origine est à la fois plus concrète, plus matériellement concrète, et plus tragique. L'image se fait *l'indice* de ce qui n'est plus – et, ici, *indice* entendu précisément au sens peircien, c'est-à-dire entretenant un lien de continuité avec la chose représentée. Elle montre l'effacement de la vie, elle signifie la disparition même.

*Imago* est donc preuve, s'il en fallait, de la mort. Sa nature donne toutefois une figure au mort et, par cette forme, en *prolonge l'existence*. La prolonge même indéfiniment : le statut d'*imago* plonge l'être disparu dans une *survivance* équivoque<sup>10</sup>. La « présence » de « la foule entière de ses parents disparus », note Pline l'Ancien, souligne bien que l'enjeu recouvre précisément ce mode de présence. Le temps s'est arrêté pour ces *imagos*, ces mémoires immémoriales. L'image est équivoque : elle donne l'immortalité, mais transforme aussi, ce faisant, la nature de l'immortel. Il est désormais cette *représentation*. Ancêtre, il ne l'est que si un désir prend le temps de

---

10. Blanchot rappelait pour sa part, dans *Les deux versions de l'imaginaire*, que la ressemblance ne s'atteint qu'à travers le travail de la mort ; que l'être ne ressemble à *lui-même* qu'au moment de sa disparition :

Fait frappant, quand ce moment est venu, la dépouille, en même temps qu'elle apparaît dans l'étrangeté de sa solitude, comme ce qui s'est dédaigneusement retiré de nous, à ce moment où le sentiment d'une relation inter-humaine se brise, où notre deuil, nos soins et la prérogative de nos anciennes passions, ne pouvant plus connaître ce qu'ils visent retombent sur nous, reviennent vers nous, à ce moment où la présence cadavérique est devant nous celle de l'inconnu, c'est alors aussi que le défunt regretté commence à ressembler à lui-même (Blanchot 1955 : 346).

Ce que Blanchot souligne là, c'est que l'image que les proches s'étaient formée du défunt trouve sa dernière figure, une figure suffisamment « impersonnelle et inaccessible » pour qu'elle en vienne à lui ressembler, précisément. Le corps, devenant image, se met dès lors à *rappeler* plutôt qu'à *incarner* le défunt. Fruit d'une distance, cette ressemblance était impossible de son vivant. Mais mort, le dernier usage du corps est bien de se faire image, pure représentation, dernier rôle quand tout le reste s'est retiré : « Le cadavre est sa propre image » (Blanchot 1955 : 347). Le corps de l'homme coextensif à lui-même, la ressemblance se révèle inatteignable en raison même de ce mouvement perpétuel – celui de la vie. C'est ce mouvement qui empêche la fixité nécessaire au récolement des souvenirs, eux-mêmes ouverts par l'inachèvement de l'existence. « C'est pourquoi, tout homme vivant est, en vérité, sans ressemblance » (Blanchot 1955 : 347). Ce qu'il manque au vivant, pour se ressembler, serait quelque chose comme une intense, une éternelle fixité.

l'immortaliser en un moulage, que si un désir s'exerce à voir dans ce moulage le disparu.

L'*imago* incarne la disparition et, tout à la fois, figure une réapparition donnant forme à l'absent. Battement, elle est tout à la fois *présence* et *absence*: absence rappelée par cette image, et présence désirée, dont il ne reste que la forme. À cet égard, l'*imago* est rythmée par un mouvement subjectif, celui du désir qui anime ce rappel à la vie, celui du deuil interminable qu'elle alimente.

### ***L'éternisation du désir***

*Imago*: manière de condenser l'absolue disparition du mort en une forme rassemblée, immobile, presque maîtrisable. Rappelons-nous ce que Blanchot disait du mort :

[O]n le sait, à « un certain moment », la puissance de la mort fait qu'elle ne s'en tient plus au bel endroit qu'on lui a assigné. Le cadavre a beau être étendu tranquillement sur son lit de parade, il est aussi partout dans la chambre, dans la maison (Blanchot 1955 : 348).

On peut supposer que l'*imago* tente de conjurer une telle dissémination en offrant une figure au disparu, une figure reconstituée, une *relique* issue d'une condensation. Elle ancre le souvenir du membre de la famille, immortalise sa présence au prix d'un sacrifice de sa complexité existentielle.

L'*imago* romaine tire son origine, surgit donc de la symbolisation de *l'absent*. Dans un ouvrage fort beau, Pierre Fédida rappelait précisément que « l'absence » (qui est aussi le titre de son ouvrage) n'est pas vide, silence insondable de ces moments inhabités où la souffrance nous écrase. Plutôt, l'absence est pleine. Elle est *pleine du manque de l'autre*, de la douleur de sa disparition, pourtant ni sourde ni aveugle, mais au contraire peuplée de synesthésies, de souvenirs, *d'images*. « [L'absence] ne se résout pas au passé », écrit-il (Fédida 1978 : 7). Ce n'est donc pas sans raison que Pierre Fédida réfléchissait le *Fort-Da* freudien à partir du régime de l'absence et convoquait la définition lacanienne du symbolique, tiré de *Fonction et le champ de la parole et du langage*, pour penser l'absent : « Le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir » (Lacan 1999 : 317 ; Fédida 2005 : 506, note 61).

Contrairement à ce que certaines lectures psychanalytiques, un peu rapides, ont pu prétendre, l'image n'est pas qu'imaginaire. La mise en image, comme acte, répond à une volonté symbolique : celle de maîtriser la chose ainsi représentée, d'en transformer la nature – l'exemple du *Fort-Da* est à cet égard fort révélateur – afin d'en contrôler l'aléa. Le « meurtre de la chose » s'entend d'ailleurs de l'*imago* même, ne serait-ce que dans le transfert du défunt de sa dépouille au masque ; en ce sens, la dépouille est mise à mort, progressivement abandonnée dans sa filiation à la personne décédée, tandis que le masque est investi du rôle d'incarnation. Cette symbolisation contingente – il y aurait d'ailleurs toute une sémiotique à effectuer des rapports entre ce symbole et son référent, de la bobine à la mère, du masque au visage et du visage au mort – est donc dépendante de cette mise à mort : même si le fils de Freud peut bien imaginairement mettre à mort sa mère, au moment où elle reviendra des courses, son petit jeu devra prendre fin. Le retour du réel sabote cette mise à mort. Dans le cas de l'*imago*, la chose est sans risque, la mise à mort s'accompagne naturellement d'une dissolution de la dépouille : il n'y aura pas de marche arrière.

L'image condense le mort en une forme qui pourra le remplacer. Ainsi, se jouer de l'absent, c'est faire œuvre. Pierre Fédida affirmait : « *La production du sens* (dans le terme heideggérien de *herstellen*, mettre à découvert et reconstruire) *est engagée par la création de l'absence*. Comme si on pouvait ainsi avancer qu'*il y a de sens que de jouer l'absence* » (Fédida 2005 : 192). Le sens se fonde de l'écart, du jeu entre l'absent et ce qui viendra le remplacer : là est la création.

L'*imago* ancre le souvenir du membre de la famille, lui redonne même vie. Une vie nouvelle, différente, dépendante désormais de ceux qui observeront l'*imago* et l'investiront de leur subjectivité. La complexité existentielle du sujet mort est donc perdue, ne demeure qu'une forme figée, modelée tant sur le visage du mort que sur l'espoir et le désir des survivants. Tel est peut-être le destin anthropologique de l'image : figurer l'absent, lui donner un habit d'immortalité, maîtriser l'absence et lui donner un visage. Belting synthétisait, en une lecture très blanchotienne :

L'image d'un mort, n'est donc pas une anomalie, mais précisément le sens originel de ce qu'est en règle générale toute image. Le mort est toujours déjà un absent, la mort une absence intolérable que les vivants cherchent à combler par une image qui puisse leur permettre de la supporter. C'est ce qui explique que les hommes aient exilé dans un lieu choisi (le tombeau) leurs morts qui ne sont nulle part, et qu'ils leur aient donné un corps immortel dans l'image [...] (Belting 2004 : 185).

L'image sait remplacer l'objet réel, mais ce faisant elle en change fatalement la nature. Elle souligne de même, dans ces processus, non seulement la mise à distance du symbole à la chose, mais aussi le rapport dynamique demeurant entre ce symbole et cette chose<sup>11</sup>. L'image est en cela une forme prodigieuse, un paradigme ayant destin lié à la croyance et à l'espoir.

Battement entre le désir de présence et d'absence d'un corps, le régime de l'image et de la croyance qu'elle suppose marqua toute l'histoire occidentale. Comme l'écrivait Georges Didi-Huberman :

Il n'est probablement pas de croyance sans la disparition d'un corps. Et l'on pourrait appréhender une religion, le christianisme par exemple, comme l'immense travail collectif – travail fait pour durer, pour se répéter, pour ne jamais cesser de s'auto-engendrer obsessionnellement –, l'immense gestion symbolique de cette disparition. Ainsi le Christ n'en finit-il jamais de se manifester, puis de disparaître, puis de manifester sa disparition même (Didi-Huberman 1998 : 185).

Ne sommes-nous pas là au cœur du paradigme de l'image ? Cette « manifestation de la disparition », tenant de la foi, s'anime du désir du croyant : celui de sa survie même, de sa résurrection et de son immortalité passant par la mise en image du corps de Jésus. C'est la disparition qui rend possible d'éterniser l'objet disparu en le faisant plier au désir – présence et absence combinées, formes et aspirations confondues – du sujet.

L'image a bien fonctionné, dans la religion chrétienne du Moyen-Âge, comme limite ultime de cette ressemblance entre le Dieu et l'homme, leur impossible solution de continuité : l'homme fatalement distant, fatalement dissemblable au Dieu et hanté par la nostalgie de cette ressemblance originelle et finale : rappelons-nous que « Dieu fit l'homme à son image ». À travers la représentation religieuse, l'homme allait se désespérer à figurer son Dieu, *moyen par lequel était pensable l'au-delà de la mort*<sup>12</sup>. L'image intercède entre l'au-delà de la croyance et le désir de la demande formulée. L'image s'y fait concrétisation et littéralement la cible sur laquelle se pro-

11. Blanchot a des formules célèbres :

La chose était là, que nous saisissions dans le mouvement vivant d'une action compréhensive, – et, devenue image, instantanément la voilà devenue l'insaisissable, l'inactuelle, l'impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présente dans son absence, la saisissable parce qu'insaisissable, apparaissant en tant que disparue, le retour de ce qui ne revient pas, le cœur étrange du lointain comme vie et cœur unique de la chose (Blanchot 1955 : 343).

12. Nous suivons ici les conclusions de l'ouvrage admirable de Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico* (Didi-Huberman 1984).

jette le désir<sup>13</sup>. Cette projection de la ressemblance permet de placer sur l'image du Dieu tous les désirs du sujet pour espérer, dans un avenir prochain, celui de la résurrection, obtenir le ciel en partage.

Dans son histoire, l'image a eu longtemps destin noué avec la religion. Elle concrétisait la présence du Dieu, que ce soit par la représentation de celui-ci, de ses intendants (saints, anges, prophètes, etc.), ou par un signe de sa présence (reliques), renvoyant au Dieu par leur efficacité. La crainte de la mort a motivé l'invocation d'une transcendance permettant de conjurer cette angoisse existentielle et de donner sens à l'existence.

### *Anthropologie et image*

On le comprend, l'*imago* synthétise en une origine quelque peu mythique le processus de symbolisation entourant la production d'une image. L'anthropologie de l'image prend donc ce moment comme fédérateur, origine et exemple de l'enjeu de ce paradigme.

### *L'image et la posthumanité*

Trois moments, trois étapes marquent ce processus symbolique de mise en image. La première est la mort ou le meurtre de la chose, le moment où elle perd son existence réelle : il s'agit de la mort de l'ancêtre, du départ de sa mère pour le fils de Freud, etc. Puis, cette chose ou cette personne est recréée sous forme d'image, recréation la voyant simplifiée, réduite – une bobine de fil ou un masque – mais tout à la fois immortalisée, transformée et maîtrisée – la mort de l'ancêtre désormais gérée par le masque, la présence et l'absence de la mère contrôlée par l'enfant à travers la bobine et le fil. Et enfin, la dernière étape est formée par l'investissement de valeurs réelles et existentielles, appartenant précisément à l'objet réel, sur l'image : l'objet doit conserver une part de sa valeur existentielle afin que cette image même ait une valeur.

Qu'a à voir le paradigme de l'image avec la posthumanité ? Qu'a à voir ce paradigme de présence et d'absence, ce battement animé de désirs avec les entrelacs de corps et de technologies ? Je pose cette hypothèse : que l'imaginaire posthumanité *tue le corps existentiel* – au sens où Lacan parlait

---

13. Là est peut-être la fascination qu'exercent ces images : « Une image du passé n'est jamais dépassée, notait Debray, parce que la mort est notre indépassable et que l'inconscient religieux n'a pas d'âge. C'est donc en raison de son archaïsme qu'une image peut rester moderne » (Debray 1992 : 53).

du « meurtre de la chose » – *afin de l'éterniser en tant que représentation*. La chose n'a certes pas lieu dans le monde réel, tout comme le fils de Freud ne tuait pas réellement sa mère, mais la mettait symboliquement à mort pour l'éterniser et ainsi en reprendre le contrôle sous la forme d'une bobine de fil.

De la même manière, dans un contexte où le corps apparaît comme un fardeau, la posthumanité profite du silence du corps pour rêver une existence sans lui. La critique du corps est précisément ce moment de mise à mort du corps, ce premier temps de la mise en image, tandis que sa transformation en symbole immortel, contrôlé et adapté au désir, est *l'espoir posthumain*. Or, et tel est là toute la beauté et tout le paradoxe de l'image posthumaine, il faut précisément que la symbolisation de l'image conserve la valeur de ce qu'elle met à mort : telle est la condition de l'image.

Il fallait précisément que la chair soit d'abord mise à mort afin de rendre possible sa version symboliquement améliorée qu'est le corps posthumain. Sur les cendres de cette chair naissait donc une nouvelle forme, simplifiée, épurée, symbolisée, fruit du désir – voire d'une foi – et soutenue par lui. Dans son retour sous forme d'image, l'objet peut changer de sens, changer de forme : « Le monde est agi d'une mobilité nouvelle dès lors que la mort tient, tout à coup, son évidence d'un jeu qui en accomplit symboliquement le désir » (Fédida 2005 : 198-199). On s'est fasciné par la nouveauté de la posthumanité, des capacités, des possibilités nouvelles qu'elle laissait poindre ; on notait la distance qu'elle instituait avec la chair en vertu de la symbolisation dont elle était le rejeton, mais, de la sorte, on oubliait que la posthumanité vise à maîtriser l'humanité qu'elle met à mort. « Décidément, le deuil met le monde en mouvement », écrivait magnifiquement Pierre Fédida (Fédida 2005 : 198). Non seulement l'absence ne se résout pas au passé, mais elle ouvre un champ d'expérimentation où s'esquissent des conjurations de la disparition<sup>14</sup>.

---

14. Le jeu, dans la forme pure de l'enfance et dans celle, peut-être, de l'art, vise à reproduire un événement afin de prendre le contrôle des affects voire des objets eux-mêmes qu'il met en scène. Winnicott le notait dans texte fondamental sur l'objet transitionnel :

Nous supposons que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors ; nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.) (Winnicott 1975 : 47).

En effet, la mise à mort de la chair fonctionne dans l'espoir non pas de mettre fin à la part *existentielle* de l'homme, mais au contraire d'en reprendre le *contrôle*. C'est là toute l'efficace, toute l'ingéniosité de cette mise en image. La dissolution du corps ne constitue pas la finalité espérée des ténors de la posthumanité<sup>15</sup>; leur souhait est plutôt de refonder un rapport au corps existentiel, en extirpant celui-ci des menaces qu'il suppose. Ainsi, à l'ambivalence essentielle de l'existence où le plaisir ne prend sens que dans sa comparaison à des moments plus difficiles, où la sexualité n'est pas sans sous-entendre la douce menace de la séduction, où la vie ne vaut qu'à l'aune de la mort, la posthumanité imagine fonder une modalité d'être-au-monde où ne serait conservé que l'aspect positif de cette dialectique inachevée et interminable : le plaisir sans les difficultés, la sexualité sans la séduction, la vie sans la mort, etc.

Ainsi, la chair est sacrifiée, mais tout à la fois prolongée en tant que référent à la jouissance de vivre. Tout comme la personne réelle à l'origine de l'*imago* lui donne sa valeur en même temps que sa forme, de même la complexité du corps organise le désir présent dans l'art posthumain. À bien y regarder, l'image posthumaine ne s'éloigne pas de la part existentielle de l'homme : bien plutôt, *elle est animée du désir de la retrouver*. À l'absent qui s'échappait, la mise à mort permet de le conserver désormais indéfiniment<sup>16</sup>. L'éloignement premier, la distanciation que suppose la mise en image, permet de souhaiter, dans un second temps, un retour cette fois maîtrisé, domestiqué, de la part existentielle de l'homme.

On le notera toutefois, ces retrouvailles avec la part existentielle de l'homme tiennent du mirage. La mise en image offre en effet une forme sur laquelle projeter un désir de rapport existentiel, elle permet même de croire cette existentialité présente à travers ce contact. Pourtant, l'image est une forme figée, maîtrisée, forgée à même les espoirs du sujet, elle dissout l'altérité plutôt qu'elle ne s'offre comme moyen de s'y frotter. À la difficulté de trouver des moyens de s'y confronter, la posthumanité s'est offerte comme défilement et négation trouvant dans l'image le lieu d'un rapport leurrant à soi bâti dans le deuil interminable d'une altérité signifiante.

Concrétisons un tel argument par le retour sur les œuvres posthumaines.

15. Il faudrait d'ailleurs rechercher les formes du corps présentes dans ce désir d'une existence désincarnée; rechercher les « contenants » de la psyché, les modes de perceptions, d'expression. Autant d'approches à ces nouvelles formes du corps.

16. Sur l'absent non pas mort, mais parti, nous renvoyons à l'ouvrage de Pierre Férida (Férida 2005).

### *L'autre et l'image*

Chez Stenslie, c'est la sexualité en tant que rapport à l'autre qui est niée. Cet « autre » en effet participe traditionnellement à la nature même de la « relation » sexuelle à travers un dialogue de désirs, le défi symbolique et physique que peut représenter l'acte, etc. La séduction est toujours construction d'une « intrigue », dans toute la richesse sémantique de ce vocable.

Cette intrigue est soulignée par la part de menaces d'une telle relation sexuelle. La relation sexuelle force à se montrer au regard de l'autre, voir certes et être vu, mais aussi être vu voyant le corps de l'autre et voir l'autre voyant notre corps. Pour l'individu manquant de confiance en soi ou dont la maîtrise des rites de la séduction fait défaut, un tel moment est menaçant. À cet égard, la séduction tient de l'art de se faire objet de regard, et par là même de faire de l'autre, par son regard même, une victime de son désir<sup>17</sup>. La nudité, dans ce cadre, s'échange entre les partenaires et est vécue comme une découverte, et un piège (Coulombe 2008).

Le rapport à l'autrui, à défaut d'être inscrit dans un tissu de sens suffisamment dense l'articulant et lui donnant un cadre d'inscription, est angoissant. Une société n'offrant pas de repères symboliques pour structurer et articuler ces rapports interpersonnels produit des individus craintifs à fonder de tels rapports, des individus se désespérant néanmoins à tenter de les nouer – le sel et la valeur de l'existence passant par les yeux de l'autre. Comme si sourdait la menace de perdre quelque chose, de se perdre à défaut d'être suffisamment armé pour de telles rencontres<sup>18</sup>.

L'image peut se faire surface et filtre. Elle s'intercale entre l'autre et nous et permet d'éviter son contact, d'éviter précisément son altérité. Mais tout à la fois, à l'ombre de ce rapport, permet-elle de projeter sur cette image ses propres manques, ses lubies, ses désirs.

Prenons le cas de l'image pornographique dans son rapport à Internet, puisqu'il s'agit du référent de base aux installations de Stenslie. Dans le cas de l'image pornographique, le corps figuré est lisse, jeune, toujours dispo-

---

17. À regarder l'effet de certaines publicités de sous-vêtements, on peut parfois se demander où se situe l'objet sexuel, dans la femme comme objet de désir, ou dans l'homme médusé, rendu objet par ce regard vers ce que les sous-vêtements cachent.

18. Lacan écrivait : « Si Dieu n'existe pas, dit le père, alors tout est permis. Notion évidemment naïve, car nous savons bien, nous analystes, que si Dieu n'existe pas, alors rien n'est plus permis du tout. Les névrosés nous le démontrent tous les jours » (Lacan 1955-56: 179).

nible et désirant. La complexité du rapport à l'autre est ainsi désassemblée pour n'en garder qu'une caricature, une image modelée sur le désir de l'internaute et, comme en négatif, sur son malaise d'un rapport charnel réel. L'autre disparaît littéralement face à la profusion des sites Internet, de leurs images, de leurs propositions qui tentent de coller au plus près aux désirs de l'internaute, quitte même à le créer: blonde, brune, rousse, homme, femme, transsexuel, « *she-man*<sup>19</sup> », adulte, enfant, personnes âgées, gros ou petit, avec ou sans poils, avec gros ou petits seins, avec gros ou petit sexe, et j'en passe. Le type de rapport est aussi au choix et l'offre tend à se diversifier, donnant forme aux fantasmes les plus étranges, les plus improbables.

Et de même, l'image pornographique, toujours disponible, toujours offerte, permet de rejouer à l'infini le même rapport: le même écran d'ordinateur, le même site Internet, le même sourire, le même entrejambe, la même fin prévisible à l'histoire. Éternisation du désir, donc, qui offre un contrôle à la fois formel et temporel sur ce « Mème ».

Pourtant, si l'image pornographique s'offre comme fiction, c'est-à-dire comme représentation, l'excitation pourtant en naît. C'est que l'image ne saurait être appréhendée qu'à l'aune d'une arbitrarité du signe – pour parler comme Saussure : l'individu appréciant la pornographie ne désire pas une image, mais bien plutôt une présence réelle. Précisément: c'est cette présence que le spectateur se figure pour désirer. Le désir transite par le dépassement de ce rapport aux pixels de l'écran d'ordinateur pour aspirer imaginativement à un contact avec le corps représenté. On comprend bien toute l'ambiguïté d'une telle situation: ce désir de rapport réel n'est pensé qu'à partir d'une (re)construction, de la part du regardeur, d'une présence. Désir ainsi parfaitement contrôlé, et parfaitement inatteignable par la négation même de la présence réelle, la pornographie offre ainsi un parfait aménagement pour ces êtres en manque d'une altérité qu'ils préfèrent pourtant ne pas affronter.

En cela, il me faut m'éloigner de la pensée de Patrick Baudry qui affirmait: « L'image X est une représentation qui ne re-présente rien, et c'est son confort proprement dit » (Baudry 1997: 133-134). Ou encore: « Ce n'est pas une promesse de rapprochement qui motive, mais bien une sépa-

---

19. À la fois homme et femme, version « construite » de l'hermaphrodisme. Celui-ci met en avant sa double sexualité, l'individu étant par exemple à la fois poilu, musclé, viril et avec un pénis, mais ayant aussi des seins, un vagin, des talons hauts, du rouge à lèvres.

ration qui « enchante » et qui hante... » (Baudry 1997 : 115<sup>20</sup>). Pour moi, au contraire, c'est justement ce « rapprochement » qui « hante » la « séparation » au cœur de la pornographie et qui lui donne son efficacité, que cette efficacité tienne du dégoût ou de l'excitation. Cette excitation et ce dégoût proviennent de la nudité du corps et de la nature explicite du rapport sexuel. Le spectateur séduit par une image pornographique n'est pas, à ce moment, *devant* l'image, mais plutôt *dans* l'image, touché par sa capacité empathique qui vient prendre, précisément, sur le lieu de son manque. Que ces corps soient mis en scène dans un film pornographique et que cette mise en scène soit peu crédible n'a que peu d'importance quant à l'effet de cette figuration de corps.

Les « avatars » du *Cyber-SM* de Stenslie, ces métissages de parties érogènes formant « l'incarnation » en ligne de l'internaute, fonctionnent selon la même logique. Il est d'abord possible de faire de son propre corps une image : forme parfaite, construite à l'ombre du corps réel (rappelons que bien des hommes préfèrent incarner des femmes dans l'univers en ligne), elle représente le désir du sujet (corps rêvé ou rêve de corps). De même, cette médiatisation fait aussi de l'autre une image : l'avatar étant une forme fantaisiste, il est possible de projeter sur celle-ci n'importe quelle identité, de l'animer de n'importe quel fantasme. Le principe du *voilement* à cet effet suggère l'ouverture à l'autre, tout en produisant une surface permettant de se jouer de lui. Quant au désir, il s'éternise dans cet univers de frottements : les partenaires, parfaitement interchangeables puisque anonymes, sont donc toujours disponibles.

L'image permet de transformer le rapport sexuel en un glissement de surface où l'un et l'autre sujets se protègent de la mise à nu et des menaces de la séduction, voire du désir lui-même. La relation est contrôlable littéralement à distance : il est possible à tout moment de se retirer, de se débrancher, de quitter tout engagement qui serait trop intense et compromettant. Mais déjà, pourquoi le faire ? Car tout est conçu pour éviter cet engagement : le regard de l'autre ne peut m'atteindre, son regard de Méduse

---

20. Il faut dire que la présentation de Baudry oscille d'ailleurs, malgré quelques affirmations-chocs, entre la présentation de la pornographie comme pur simulacre (au sens de Baudrillard) – récusant les rapports entre pornographie et réalité, d'une part, et entre pornographie et vérité, d'autre part (c.f. Baudry 1997 : 56 à 59, 181, 311, entre autres) – et le maintien d'un rapport à une présence réelle (Baudry 1997 : 114-115, 294, 331). Pour nous, c'est justement cette dialectique inachevée, de ce qui est d'abord une image et qui tend au désir d'une présence réelle, qui anime le rapport à la pornographie. Et si la mise en scène des films pornos n'a que peu d'importance, si la trame narrative est quasi absente, c'est peut-être que son « efficacité » loge ailleurs, dans le désir de présence qu'aménagent ces films par nombre de prises de vue où la caméra se fait regard masculin.

ne touche que mon bouclier. L'installation de Stenslie met en scène deux regards unidirectionnels, deux regards invisibles. Rien ne sera vu.

Et pourtant, malgré ce contact de loin en loin, c'est un véritable rapport à l'autre qui est désiré, rapport auquel le sujet aspire et qui œuvre comme référent à cette sexualité en ligne: la sexualité virtuelle ne s'envisage qu'à partir de ce qui donne sens au geste numérique. Elle n'existe qu'à espérer traverser les médiations pour rêver l'authenticité d'une intimité. La médiation posthumaine n'est que celle d'un souhait – chimère impossible à réaliser – d'une *véritable* relation soutenue, dans sa représentation, d'un *évitement* de l'altérité.

Tout est évacué pour être ensuite désiré, tout est immobile pour être mieux mis en mouvement. Le corps est obsolète, pour être mieux recréé. Le désir n'est pas d'en finir avec lui, mais de l'éterniser, de le voir revenir sous un meilleur jour, sous une configuration idoine aux désirs qui animent le sujet.

### *Image et visage*

Les transformations corporelles d'Orlan ne sont pas sans apparaître comme des *tentatives* pour penser le corps comme une image. En effet, Orlan souhaite, à coups de transformations successives, ne plus faire de l'identité une stabilité, mais véritablement un mouvement. Orlan aspire donc à consacrer, sur la table d'opération, la suppression du corps comme ancrage, comme douleur, comme chair donc, pour en faire une image fluide et perpétuellement changeante. Dans ses performances, c'est sur le premier moment de cette mise en image (la mise à mort) qu'insiste l'artiste. Le moment où le scalpel pénètre la chair est aussi celui de la mort symbolique de l'objet réel « corps »: il permet, dans le suspens que propose cette transformation, de laisser ouvert l'espace des possibles (ill. 5). C'est en vertu de ce choix, de la mise en évidence de ce moment précis, que la transformation chirurgicale conserve son ouverture et son indétermination permettant de croire qu'elle libère de tous les ancrages à la chair. Le corps devient puissance: toutes les formes lui sont possibles.

C'est cet instant qu'Orlan souhaiterait prolonger indéfiniment. Le corps biologique ne permet toutefois pas cette fluidité, il reprend toujours une forme définie, stable. La solution qu'à trouvée Orlan? La répétition des opérations. Cette répétition lui permet de garder ouverte, dans le temps, la forme du corps. Le corps ne saurait jamais être réduit à sa forme

actuelle, puisque celle-là est encore temporaire, en migration vers une nouvelle. L'hypothétique « prochaine opération », ressassée dans ses écrits et ses entrevues se veut le garant que l'identité de l'artiste n'est pas encore figée, qu'elle ne saurait l'être, que son corps est encore et toujours une image.

Le corps comme ancrage est donc tué, pour être ressuscité comme image à la mesure des désirs du sujet : dans ce cas, un corps fluide et libéré de tout ancrage. La limite des performances d'Orlan – et de cette démonstration – tient évidemment à ce qu'elles mettent en scène un corps réel : l'imaginaire est en cela tributaire de la réalité du corps, et ne peut s'en libérer totalement. Ce n'est qu'à l'aide de mises en scènes fines de ses performances où le corps est mis symboliquement à mort que l'artiste peut suggérer une réelle possibilité de fluidité identitaire via la chirurgie esthétique.

Or, un tel souhait, s'il a pour effet pratique de dissoudre toute notion d'identité physique, en conserve néanmoins le principe comme *raison d'être* des opérations. L'identité doit en effet être mise à mort afin qu'advienne un être fluide mais, tout à la fois, elle doit demeurer comme garante de ces transformations identitaires. On l'aura compris : il s'agit là de la survie du principe existentiel qui rend signifiante la transformation identitaire même.

Tout comme dans les installations de Stenslie, à faire du médium de rapports au monde une image, c'est aussi l'autre qui est à la fois dénié dans sa capacité d'imputabilité et reconvoqué comme garant de l'identité. L'autre subit donc le paradigme de l'image ; il est dénié dans sa capacité existentielle, mais mis en valeur comme représentation formée dans le creuset des désirs du sujet.

### ***L'image et la mort***

L'immortalité désirée par Vita-More est conçue comme une succession interminable de fêtes et de loisirs, on l'a dit. Elle n'est envisageable que dans la survivance de la valeur existentielle de la mort, on l'a dit aussi.

Le corps est donc tué comme chair faible et mortelle, vieillissante et animée du principe de mort, le sujet se détachant du corps à travers même cette mise à mort. Une telle mise à mort permet donc, sur ses cendres, d'espérer une posthumanité où le sujet pourrait choisir son corps, le reformuler et le reconfigurer à l'infini – songeons à *Primo 3M +*. Un ensemble

de mécanismes et de technologies complexes transformeraient le corps en un assemblage de fonctions distinctes et autonomes. Des organes remplaçables comme des batteries, un cerveau réusiné, une colonne vertébrale en fibre optique : un corps nouveau, que l'on achète comme une voiture. Et tout à la fois, ce corps contenant se voit réinvesti de valeurs existentielles. En d'autres mots, la posthumanité de Vita-More conserve le référent mort pour donner sens à l'existence, mais l'anéantit dans toutes ses possibilités et ses occurrences. Or, à y regarder de plus près, à penser cette amphibologie par rapport à la mort, il semble que le corps-costume que propose Vita-More ne soit pas sans rappeler l'imaginaire du clone.

Le clone, pure figure du double, erre dans l'imaginaire de notre culture. Sa puissance et sa fascination proviennent de ce qu'il puisse être, lorsque réapproprié intimement, une image personnelle suivant l'idéal du moi et ayant son pouvoir, sa forme, son ubiquité et son immortalité. La fascination du clone a destin lié avec le désir qu'il charrie, l'espoir qu'il vient combler, l'angoisse qu'il tend à dissoudre. Cette copie parfaite d'un individu, redoublement du soi dont rêve depuis longtemps l'humanité, est l'équivalent athée de l'immortalité.

L'image du clone figure le désir d'une santé éternelle, réorganisation des cellules qui permettrait même une amélioration de soi : à la contingence de la reproduction sexuée (liée elle-même à la mort, la survie et l'immoralité étant chez les mammifères non pas le destin des individus mais celui de l'espèce), et à son inévitable loterie des gènes succèdent le vertige du « code » (Baudrillard) génétique et de ses permutations donnant forme à un parfait redoublement de soi.

Pourtant, le clone n'est pas sans nécessiter une conception existentielle de l'homme. Le clone ne prend sens que s'il offre la possibilité de conserver une même personnalité, voire de conserver la même mémoire ; mémoire et personnalité que l'on sait intraduisibles et ultimement intransmissibles. La survivance du moi que suppose le clonage conserve cette prolongation narcissique fondée sur les spécificités existentielles du sujet.

Le clone se réinscrit au lieu même de la mort du sujet et reprend dans la foulée son existence, nouvelle enveloppe d'une même individualité. Dans l'imaginaire du clone, l'intraduisible de notre subjectivité marquée de notre « corps à corps avec le monde » se télescope, se réduit et se condense. Il ne demeure plus qu'un substrat à transvaser d'un contenant à l'autre, d'un corps à l'autre. Ainsi, à la complexité existentielle, une transmission

aisée ; à la prolongation de la vie dans un autre corps, la survivance du « moi » ; à la réduction de l'angoisse de vivre, l'espoir de reprendre « sa » place là où l'histoire personnelle s'est arrêtée. Car, en effet, qu'importe un clone s'il n'est pas moi, s'il ne me permet pas de prolonger mon soliloque personnel ?

*Primo 3M+* est le fruit de cette croyance. La subjectivité y est pensée comme une information se transvasant simplement dans un nouveau corps-contenant. Voilà bien pourquoi il serait possible d'acheter ce corps de remplacement, voilà pourquoi il apparaît d'une telle passivité dans la représentation : il doit figurer une forme non encore habitée, un véhicule neutre et prenant, du sujet qui l'emprunte, son style. Insister sur la neutralité de cette forme permet, en contrepartie, d'indiquer en creux la place que viendra occuper le sujet.

Le rapport entre le clone et la représentation posthumaine de Vita-More est direct : *Primo 3M+* n'est que la version améliorée du clone, car plutôt que de suivre les logiques biologiques que n'est pas sans conserver le clone, il les aurait dépassées. Au cœur de l'un et de l'autre demeure toujours l'espoir que la subjectivité saura se transférer sans heurt d'un corps à l'autre.

### ***Cybernétique et image***

L'étonnante correspondance entre le paradigme de l'image et la post-humanité a même ses racines dans les présupposés cybernétiques que nous avons indiqués d'emblée. Qu'on songe : la simplification du monde que propose la cybernétique n'est-elle pas sans rappeler la mise à mort de l'objet réel présent dans le paradigme de l'image ? Un corps maintenant immortel d'avoir été divinement simplifié ? La cybernétique ne vise-t-elle pas à tuer une représentation de l'homme où celui-ci serait ancré dans le monde, marqué par son rapport à son corps, pour proposer une représentation décontextualisée où il serait détaché de son environnement et où il pourrait n'être qu'information ? Le code génétique lui-même, comme cette substance désubstantivée, ne possède-t-il pas l'éternité de l'objet mis en l'image ? Ce code génétique n'est-il pas le moyen de réaliser les désirs de l'homme ou, plus exactement, n'est-il pas le lieu où projeter tous ses désirs ? Ce code génétique, à l'instar de l'image, ne tient-il pas lieu, mieux, ne le remplace-t-il pas parfaitement ? Rappelons-nous le rêve de Sussman de se replier sur une disquette ; une disquette qui saurait nous contenir en entier.

La lutte contre l'entropie et la construction d'îlots organisés de néguentropie ne semblent-elles pas correspondre à la reprise de contrôle que permet l'image ?

La cybernétique comme imaginaire procède d'une mise en image, d'une symbolisation, littéralement, de ce qu'elle entend maîtriser. Ce n'est que de la sorte qu'elle peut espérer contrôler la contingence du monde. Est toutefois nécessaire, pour qu'une telle magie opère, de concevoir la nouvelle simplification comme conservant l'essentiel de l'objet lui-même. C'est dans la croyance qu'elle est la réalité même, qu'une telle réduction peut fonctionner (Dreyfus 1984 : 300-303 et passim). Les tenants de la cybernétique ne croient pas qu'ils aient sacrifié quoi que ce soit du monde en le transcrivant en un code : à la survie et à la force du paradigme, cette prémisses est fondamentale<sup>21</sup>. Le débat entourant la capacité émotive de l'ordinateur en donne un bon exemple. L'ordinateur serait intelligent et saurait remplacer l'homme dans nombre de tâches car il serait plus performant que lui, moins prisonnier de ses atavismes biologiques et de ses désirs. Pourtant, une telle simplification n'empêcherait en rien l'ordinateur, une fois atteint un certain niveau de complexité, de posséder des émotions<sup>22</sup>.

Ne s'agit-il pas du discours qu'Elsenaar mettait dans la bouche de Huguette Harry ? Huguette Harry ne met-elle pas elle-même à mort l'intelligence humaine et l'art dans *On the Role of Machines and Human Persons in the Art of the Futures* ? :

Human thinking also displays some curious shortcomings. Human thinking is incapable of proceeding in a systematic fashion. Even trivial computational tasks cannot be carried out reliably. And human memory is an extremely strange and puzzling phenomenon: humans store vast amounts of information, but they can hardly take advantage of that, because they cannot recall this information at will. Human persons can only wait to see which of their previous

21. On comprendra mieux, désormais, la réflexion d'Edmond Couchot concernant la simulation numérique :

La simulation ne cherche pas seulement à donner une image plus ou moins conforme du monde tel qu'il est, elle cherche surtout à *le repenser à la source, avec tous les moyens conceptuels de la science, et à le recréer intégralement dans l'espace surveillé du virtuel*, conformément à un système figuratif radicalement différent. En cela, elle ne rompt pas avec la tradition, mais sa « vérité » n'est plus celle des codes perceptifs, photographiques, cinématographiques ni télévisuels (pour ne parler ici que des codes artistiques), c'est la vérité des modèles, émanation suprême de la technoscience, qui représente l'essence de notre savoir et de notre maîtrise du monde. *Le mythe caché sous la surface des interfaces est celui de la purification du réel par la formalisation logico-mathématique* (Couchot 1998 : 247).

22. Voir de penser comme un homme – objectif à peine caché de l'intelligence artificielle.

experiences happen to come back to mind, triggered by arbitrary contiguities, resemblances, or analogies with their current input or with the most recent element in their ongoing chain of memories. Human thought is a passive, association-driven process — a Brownian motion through cognitive space. As you might expect, many humans find consciousness a rather bewildering experience, and have difficulty harnessing it to any useful purpose.

Et il ajoutait à propos de l'art :

It almost seems as if humans try to use art to share their most confused mental states with each other. But is that what we want from art? To be involved in the stupid thoughts of human persons? In their silly emotions? In their boring ambitions?

[Art] is meaningless raw material, used in open-ended processes of esthetic reflection by a culturally diverse audience whose interpretations are totally arbitrary. There are no serious reasons for making one particular artwork rather than another.

C'est sur la mort de l'intelligence humaine et de l'art qu'il peut, dans un second temps, proposer une nouvelle définition de l'art. Une définition épurée, idéalisée, décontextualisée, informatique; une définition permettant de tout montrer, de tout faire, d'éviter les choix, l'art considéré comme un enjeu quantitatif. Une telle définition serait à ce point révolutionnaire que même les hommes tenteraient de se l'approprier.

An artistic project that wants to acknowledge this state of affairs, faces an interesting technical challenge: to avoid choices, to transcend styles, to show everything: to generate arbitrary instances from the set of all possibilities. The spontaneous individual artist will not be able to accomplish this. Only a deliberate scientific/technological undertaking will eventually be able to approximate the ideal of a serenely all-encompassing art.

[...]

That is why the best human artists try to imitate machines. That is why Andy Warhol was jealous of us. That is why many of the most gifted humans don't even try to be artists in the old-fashioned sense, but work as humble programmers or engineers, engaged in harmonious collaboration with art-generating machines. Their example suggests a message of peace and understanding, which is what I would like to finish off with.

Un art nouveau, bâti sur les ruines de l'art humain: un art qui ne saurait pourtant exister sans l'humanité (psychologie, perception, intuition) qu'elle tend à dénier. C'est au cœur de ce paradoxe que loge la puissance de la cybernétique et du paradigme de l'image.

Humans should try to articulate the elements and operations constituting the algebra that underlies human perception. In doing this, they may rely on art-historical investigations, on psychological experiments, and on their own intuitive insights.

L'articulation est présente dans son entier. On peut l'affirmer de manière générale: le paradigme de l'image englobe la totalité des désirs transitant par la cybernétique. Il marque ce souhait d'abandonner la complexité existentielle de l'homme, de l'art ou de l'intelligence, pour lui préférer une forme épurée et maîtrisable, mais qui conserverait pourtant, en sourdine, la valeur de ce qui fut abandonné.

La codification cybernétique rappelle la mise à mort de l'objet réel; dans les deux cas, le geste a pour but de prendre le contrôle; dans l'un et l'autre cas, on souhaite éterniser l'objet mis à mort et désormais symbolisé; dans les deux cas, c'est à travers l'absence de l'objet mis à mort qu'œuvre le symbolique. Dans un tel contexte, il ne faut pas s'étonner que la cybernétique soit la parfaite solution aux angoisses du sens du sujet postmoderne. Non seulement le paradigme cybernétique vient-il s'insérer parfaitement le contexte performatif de la société occidentale mais, qui plus est, use-t-il des nouvelles technologies comme moyen de toute puissance. La cybernétique reprend dans le détail le paradigme de l'image: transformer un manque en un mirage imaginaire.

Les œuvres d'art posthumain sont donc plus que la simple proposition d'un dépassement de l'homme. Elles sont plus qu'une critique du corps rêvant d'absolu. Elles sont *hantées* par le corps existentiel. Hantées, elles le sont en effet car malgré sa mise à mort par la symbolisation posthumaine, le corps n'en finit plus de revenir *travailler* ces œuvres. Adressés par des hommes et des femmes, ces critiques et ces dépassements du corps sont envisagés à partir d'une situation, d'un cadre de références existentielles. Même sortir hors de l'humanité ne peut se penser qu'à *partir* – entendu comme fondement et mise à distance mêlés – de l'humanité<sup>23</sup>.

Une telle *hantise* de la part existentielle de l'homme veut aussi dire que cette part fut, dans un premier temps, mise à mort. Ne hante que celui dont la mort naturelle fut troublée. Noyau du processus de symbolisation et expression de la critique du corps, ce « meutre » ne figure pas dans l'ima-

23. Même dans le cas de Stelarc – surtout dans son cas – son désir de fusion dans un ensemble plus grand, s'il est fondé sur le souhait de *se dissoudre*, suppose un retour à une forme de *primitivité organique*. La mise à mort du corps procède chez lui non seulement d'un retour au corps mais plus précisément d'une *régression*.

ge, puisque l'image est en le *résultat*. Elle s'en veut le *remplacement*. Cependant, l'image n'est pas que la surface lisse d'un tombeau. Elle demeure marquée par l'éloignement de l'altérité qui l'a rendue possible.

### 4.3 Paradigme cybernétique et art posthumain

L'art posthumain n'est pas que l'expression du paradigme cybernétique. Il n'est cette expression que dans la mesure où il est, aussi et à la fois, un désir humain transitant par ce paradigme. L'art posthumain n'est *au-delà* du corps, que parce qu'il est ancré *au creux* de ce corps. Son rapport au présent, et au futur espéré à partir de ce présent, sont le lieu même de la fascination qu'il exerce. Mais précisément, l'inscription de l'artiste dans un présent, celui d'un manque et d'un désir, puis la décision de se tourner vers la cybernétique pour le solutionner n'est-il pas une indication de la façon dont pourra être réapproprié ce paradigme dans les années à venir ? Walter Benjamin écrivait magnifiquement, dans l'une des variantes de *L'œuvre d'art...* :

L'histoire de l'art est une histoire de prophéties. Elle ne peut être décrite que du point de vue du présent immédiat actuel ; car chaque époque possède une possibilité nouvelle, mais non transmissible par héritage, qui lui est propre d'interpréter les prophéties que l'art des époques antérieures contenait à son adresse.

*Il n'est pas de tâche plus importante pour l'histoire de l'art que de déchiffrer les prophéties, ce qui – dans les grandes œuvres du passé – leur donnait valeur à l'époque de leur rédaction.*

Quel avenir ? En fait, non pas toujours un futur immédiat, et jamais un futur complètement déterminé. Il n'est rien qui soit plus sujet à transformations dans l'œuvre d'art que cet espace sombre de l'avenir qui en elle fermente [...] (Benjamin 1991 : 232 ; je souligne).

Encore une fois chez Benjamin, le temps, futur ou passé, est une question de présent. La prophétie serait donc indicative d'une valeur, d'une importance tributaire de ce qui était fondamental à une époque donnée. Elle révèle le présent de sa constitution, mais de même un futur incertain qui fermenterait en elle. Les prophéties n'ont de valeurs qu'actuelles. Une fois de plus, une telle compréhension s'accompagne chez le philosophe et l'historien d'art d'une remarque épistémologique ; l'époque de leur rédaction, tout comme l'avenir qu'elle contiendrait, ne seraient interprétables qu'à partir du présent d'un regard sur ces objets.

La perspective de Benjamin demeure lucide : l'art demeure marqué par les possibilités que lui offre son époque. En cela, elle n'est pas le futur même, mais ce qui se trame dans le présent et qui pourrait ouvrir à un futur. C'est peut-être en cela qu'il faut demeurer attentif à l'art qui nous est contemporain, car il indique « l'espace sombre de l'avenir ». L'art n'est ni certitude, ni pure fiction, mais cet entre-deux est signifiant. Il indique, là où prend le rêve de l'artiste, les possibles qu'offre un regard sur le monde. En cela, Benjamin nous ramène au plus près de la pensée de Duvignaud.

La présence d'une tension dans l'image nous replonge au cœur de *l'enjeu* de l'art posthumain : la place d'un futur qu'il pressentirait. L'artiste posthumain manipule *l'épistémè*, en expérimente les « dénominateurs communs », mais de la sorte, il ne fait pas que transposer visuellement ce que l'on sait déjà. Il sonde bien plutôt la rencontre entre un paradigme, tentant de se frayer un chemin dans *l'épistémè*, et une condition humaine bien actuelle. L'image posthumaine se ferait la rencontre de ces deux propositions, le lieu de leur articulation.

Jean Duvignaud considérait l'artiste comme un être particulièrement sensible à *l'anomie*, ces moments où la trame de la vie collective se desserre, où de nouveaux possibles semblent poindre, où le sujet se retrouve dans l'angoisse du sens<sup>24</sup>. La notion d'anomie est porteuse car elle confronte à une conception du social, mais entendons-le aussi pour l'art lui-même, en mouvement, traversé de questions, de tentatives de réponse. Elle permet soudainement, d'un mot nouveau, de dépeindre le sentiment de vide que la posthumanité vient ainsi combler. Duvignaud écrivait à propos de l'anomie :

Pourtant, lorsque les structures sont modifiées, soit sous l'effet d'une guerre ou de l'affrontement pacifique avec un autre groupe, soit parce que *le dynamisme interne de la société agissant sur ses propres formes établies les bouleverse sans avoir cependant constitué un autre ordre social pour les remplacer*, l'effervescence l'emporte sur l'équilibre, le prestige de l'idéal établi diminue et l'« échelle d'après laquelle se réglaient les besoins ne peut plus rester la même ». *Cela entraîne un état de dérèglement qui provoque une exaltation des besoins ou des désirs.*

C'est là que prend son sens le concept d'anomie qui désigne l'ensemble des faits de dérèglements résultant du changement de structure sociale dans la même durée continue. Que ces changements soient rapides ou qu'ils soient lents, qu'ils s'étalent sur deux ou trois siècles ou qu'ils se réalisent en quelques

24. Nous verrons aussi que la notion d'anomie correspond fort bien à la société postmoderne, où l'effondrement des métadiscours constitue une caractéristique fondamentale (*infra*).

décades, l'important est que les hommes, *détachés des normes qui, jusque-là, contrôlaient et ordonnaient leurs désirs, se trouvent affrontés à des aspirations infinies* (Duvignaud 1967 : 64 ; je souligne).

On trouve là ce qui organise de l'intérieur l'image de l'art posthumain. Premièrement, la modification des structures, «bouleversées sans avoir cependant constitué un autre ordre social» renvoie à l'effondrement des valeurs postmodernes, terreaux des désirs posthumains. Quant aux aspirations infinies, elles ne sont pas sans évoquer les désirs transitant par la posthumanité et la mise en image du corps. Duvignaud rappelle que l'anomie confronte, à l'instar de ce qu'évoquait la présentation de Benjamin, au sentiment de vivre dans un monde et d'espérer dans un autre. Pour le regard posthumain, le présent du corps évoque un mal-être devant être transfiguré par le futur posthumain. D'où le sentiment, maintes fois répété par les artistes de notre corpus, de prendre place dans un moment historique charnière.

Orlan soutenait : «[n]ous sommes à la charnière d'un monde pour lequel nous ne sommes prêts, ni mentalement ni physiquement» (Orlan 1997 : 41). Chez Stelarc, les formules sont encore plus nombreuses : «We are at the end of philosophy and human physiology» (Stelarc 2995 : 91) ; «it is time to redesign human [...]» (94) «the information explosion is indicative of an evolutionary dead end» (91), etc. L'argument sourd aussi chez Vita-More, ne serait-ce qu'à travers sa participation à la création du mouvement *transhumain* (Vita-More 2000), insistant spécifiquement sur le passage d'une humanité à l'autre. Assurément, les artistes ne sont pas prophètes, mais ils indiquent un mouvement dans le social, un mouvement trouvant son écho dans l'histoire de l'art et dans la sémiotique des formes.

Une telle pensée se distingue du Foucault de *Les mots et les choses*, et de *L'archéologie du savoir*, qui voyait dans les différentes périodes historiques autant de discontinuités. Rappelons-nous : les épistémès correspondaient à autant de plateaux distincts et analysables séparément<sup>25</sup>. À la vue des progressives migrations du sens, des continuités qui marquent la transition entre la modernité et ce que l'on a appelé la postmodernité (Lyotard), la

25. Aussi écrivait-il :

Ainsi sont apparues, à la place de cette chronologie continue de la raison, qu'on faisait invariablement remonter à l'inaccessible origine, à son ouverture fondatrice, des échelles parfois brèves, distinctes les unes des autres, rebelles à une loi unique, porteuses souvent d'un type d'histoire qui est propre à chacune, et irréductibles au modèle général d'une conscience qui acquiert, progresse et se souvient (Foucault 1969 : 16).

surmodernité (Augé) ou l'hypermodernité (Aubert) – les deux dernières appellations marquant déjà une accélération plutôt qu'une transformation –, il faut désormais penser les transitions et les mouvements animant l'épistémè lui-même. Edmond Couchot avait bien relié l'origine de la fascination en art pour les nouvelles technologies dans *La technologie dans l'art*:

La technologie ne fait pas disparaître le sacré, elle le déplace, elle le vide partiellement de son contenu religieux ou divin, elle le banalise et le dissimule sous le vernis de la raison, mais elle en reprend la fonction immémoriale : fonder le principe d'une transcendance en quoi le sens origine (Couchot 1998 : 248).

L'espoir que triment avec elles les nouvelles technologies fascine les artistes qui en usent pour montrer sémiotiquement ces possibilités nouvelles, pour tenter de discerner quelle nouvelle humanité ces transformations offrent<sup>26</sup>. Tel est précisément ce que rend possible le recours à la logique de l'image que propose la posthumanité. La posthumanité marque un moment où les possibles semblent s'ouvrir, où l'artiste peut jongler avec des possibilités de sens, des possibilités formelles nouvelles. La démarche plastique ne peut d'ailleurs être distinguée de la recherche de sens : à l'élimination des organes génitaux dans les photos numériques d'Aziz et Cucher, le recours à l'intelligence artificielle par Elsenaar, la transformation identitaire d'Orlan sont autant de propositions pour reconstruire autrement la trame sociale. L'anomie est en cela un vide, mais un vide entendu comme *appel d'air* : le souhait d'un nouvel équilibre du sens<sup>27</sup> :

26. C'est au creux d'une angoisse faite rencontre que naît l'art posthumain. Duvignaud notait :

La trame des relations humaines multiples, contradictoires, concordantes ou parallèles embrasse le mode de connaissance artistique – mais comme l'une des directions possibles que peut prendre le psychisme et l'intelligence humaines, nullement comme une auto-connaissance sur un milieu (Duvignaud 1967 : 46).

27. Les formes nouvelles, visuelles ou sociales, esthétiques ou épistémiques, sont autant de tentatives à penser autrement l'homme. Pierre Francastel n'en pensait pas moins et semblait l'avoir synthétisé à l'avance :

Vivants dans le même cadre extérieur, formés aux mêmes disciplines, imbus, qu'ils le sachent ou non, des mêmes principes de liaison entre les phénomènes, intéressés par les mêmes possibilités d'action journalière sur le monde, exercés aux mêmes activités générales, s'affrontant, en somme sur un terrain commun qu'ils façonnent par leur action collective et qui leur impose des compromis, les hommes ne s'affrontent vraiment que dans l'appréciation non de ce qui est mais de ce qui pourrait être (Francastel 1956 : 266).

Le futur ouvert, la situation actuelle incertaine, l'art doute et tente de figurer une nouvelle vision du monde.

Les hommes, détachés des normes qui, jusque-là, contrôlaient et ordonnaient leurs désirs, se trouvent affrontés à des aspirations infinies. [...] cette vie psychique individuelle ou collective qui ne peut plus trouver son expression et son épanouissement dans les cadres d'une société en voie de dissolution, trouve son chemin vers l'imaginaire et l'intention des formes [...] *les phases les plus créatrices de l'art sont contemporaines de ces changements*, qu'elles les suivent de près et de loin ; du moins, dans les arts qui portent avec eux un pouvoir de contestation explicite (la littérature, le théâtre), c'est-à-dire qui parlent le langage de la conscience commune, *cette opposition des valeurs anciennes devient le principe moteur de toute création – principe caché, mais moteur certain* (Duvignaud 1967 : 65 et 93).

Au moment où le régime de valeurs tremble, la création prend le relais et se met à rêver de nouveaux mondes possibles. Le vide anémique éclaire le social d'une percée nouvelle soulignant la part contingente des marques quotidiennes<sup>28</sup>. L'artiste jongle avec ces propositions avec d'autant plus d'intérêt si elles se targuent de bouleverser son être au monde, de l'extirper de celui-ci. L'expérimentation est plus que simple attrait. Ou, si elle est attrait, c'est qu'elle est avant tout désir et menace, fascination et inquiétude à la fois. Le bouleversement qu'elle laisse miroiter interroge autrement l'existence de l'artiste, lui montrant sa contingence et les voies – dussent-elles être encore imaginaires – de son dépassement. Enfin, cette expérimentation inquiète de ce qui devra être laissé derrière lors de ce passage ; elle inquiète de ce que suppose ce bouleversement.

De la sorte, l'art apparaît moins que jamais comme une sphère en marge du social. L'image règle un manque actuel en recourant de manière imaginaire à sa transfiguration. L'art ne permet donc pas de discerner le futur, il n'est pas une boule de cristal, mais il indique, d'un même souffle, dans une densité que rend possible l'image, des manques tout autant que des espoirs, une situation épistémique tout autant que les mouvements qui l'animent.

---

28. Le Breton, dans son ouvrage sur Duvignaud, notait magnifiquement :

L'individualité anémique développe une conscience inédite qui lui révèle la fiction sur laquelle fonctionne sa communauté, mais elle est sans pouvoir d'action pour changer les choses, elle prend les forces corrosives du changement de plein fouet et elle en souffre. Ce sont des hommes ou des femmes détachés déjà par leurs actions : des artistes, des écrivains dont la tâche consiste en une permanente exégèse du sens sous une forme ou sous une autre et qui sont les dépositaires de cette conscience exacerbée des turbulences du monde. Ils génèrent en eux une capacité d'innovation, de décrochage dont l'inquiétude n'est pas nécessairement un obstacle à la création (Le Breton 2004 : 106-107).

# OUVERTURE

---

*Il me semblerait bon qu'on ne puisse m'entendre qu'au prix de l'amitié profonde.*

Georges Bataille, *Sur Nietzsche : volonté de chance.*

On l'a dit, la posthumanité n'est pas la représentation du *futur* de l'homme, elle est d'abord un *imaginaire*, le travail d'une subjectivité tentant de donner sens et valeur à son existence. Ce « travail », il faut l'entendre encore une fois au sens que Freud pouvait lui donner lorsqu'il abordait le rêve et le symptôme. La posthumanité n'existe qu'en tant que tentative de figuration – en tant qu'aménagement donc – de deux désirs qui, sur certains points spécifiques que met en valeur l'art posthumain, s'opposent. On connaît la formule célèbre, « le symptôme représente la réalisation de deux désirs contradictoires » : or, dans l'art posthumain, c'est précisément ce dont il s'agit<sup>1</sup>.

La tension animant l'art posthumain est aussi responsable du désir de création : il y aurait un désir à figurer une tension, de la mettre en scène dans une tentative de la résoudre ou d'y voir plus clair. Il faut ici entendre l'extraordinaire lucidité de Louis Marin, qui pensait les rapports entre histoire de l'art et psychanalyse sous le jour du paradigme indiciaire :

D'autant que si cette science de l'art est fondée sur ce que Ginzburg appelle le paradigme indiciaire ou indiciel, la trace, le symptôme, l'indice au sens de Peirce, la marque laissée par *le passage d'une force*, si cette science de l'art est

---

1. Freud écrivait encore :

Les symptômes sont le résultat d'un conflit dont l'enjeu est un nouveau mode de satisfaction de la libido. Les deux formes qui se sont désunies se rencontrent à nouveau dans le symptôme, se réconcilient en quelque sorte par le compromis de la formation symptomatique. C'est aussi la raison pour laquelle le symptôme a une telle capacité de résistance : il est maintenu des deux côtés (Freud, cité dans Didi-Huberman 2002 : 298).

fondée sur l'indice, elle nous entraîne à saisir et à analyser dans l'œuvre les processus et les procédés; analyse formelle si l'on veut, mais en soulignant que les formes de l'œuvre *sont une façon singulière de lier des forces* et en même temps que dans cette analyse des formes, on s'expose toujours à *être déplacé par ces formes*. Il y a toujours dans ce que cherchait une science de l'art comme science des indices et des traces, *les incohérences ou les écarts de l'œuvre, le moment où l'œuvre bouge, où l'œuvre n'est pas achevée* (Marin 1994 : 66; je souligne).

La synthèse de Marin est ici foudroyante, il faudrait réfléchir longuement encore à tout ce qu'elle implique. Au côté donc d'une iconographie *analytique*, pensée comme la recherche d'une subjectivité dans la mise en forme de thèmes aux dénominateurs communs, il serait donc possible d'indiquer une iconographie *épistémique*. Celle-ci serait *la recherche des mises en forme visuelle d'un paradigme émergeant à travers des enjeux existentiels qu'il vient tenter de résoudre*. La tension et le travail présents dans ces images sont l'indice de la confrontation de ce paradigme naissant aux valeurs actuelles, tout comme la cause de la fascination et du questionnement au cœur de la démarche menant à la figuration.

Existe donc une épistémè animée de mouvements et de tensions et, au bord de celle-ci, émerge parfois un paradigme gagnant progressivement quelque espace sur cette toile immense. Ce paradigme permet de donner forme au désir du sujet, de lui donner de nouvelles figures, de nouveaux espoirs. Mais, tout à la fois, ce nouveau paradigme n'est pas sans heurter certaines structures, voire la définition de l'homme.

Ainsi, la seule recherche de ce paradigme se révèle insuffisante: sont nécessaires l'appréhension, les désirs et les manques qu'il comblerait. Ce sont ces désirs et ces manques qui sont responsables de son attrait. C'est bien parce qu'il apparaît comme une solution plus efficace que ce nouveau paradigme peut progressivement prendre une place de plus en plus considérable dans le champ symbolique. L'attention aux nouvelles solutions que propose ce paradigme est bien la recherche des prophéties que proposait Benjamin.

### *Doit-on craindre la posthumanité?*

Pourquoi dès lors craindre la posthumanité? Après tout, la cybernétique n'est-elle pas que l'expression de désirs, d'abord et avant tout, humains? Orlan voudrait changer son visage, car elle souhaiterait prendre le contrôle du regard; Stenslie voudrait une sexualité numérique, afin d'éviter l'embarras d'un véritable corps à corps. Au final, tant cette sexualité vir-

tuelle que ce changement de visage semblent apparaître plutôt sympathiques, puisqu'ils marquent la subjectivité – et non pas la posthumanité – de ceux qui les formulent. La froideur cybernétique serait contrebalancée par la chaleur d'une humanité ne tentant, au fond, qu'à se donner sens par l'entremise de cette mise en image du corps. La posthumanité ne serait que « trop humaine », en quelque sorte. Les moyens d'éviter l'altérité que propose l'image ne constitueraient de même que des moyens imaginaires, ne trouvant dans le réel aucun écho.

Un tel argumentaire est dangereux. Certes, ce n'est pas principalement par l'entremise du réel que la posthumanité risque de s'imposer. Ou plutôt, si elle venait à s'imposer dans le réel, c'est qu'elle aurait gagné le champ épistémique d'abord. L'art posthumain indique un questionnement sur le cheminement du paradigme cybernétique : il y a là comme une menace. Une menace moins réelle que discursive : celle que les valeurs posthumaines et donc cybernétiques s'imposent comme vision du monde et transforment progressivement ce que veut dire être « humain ». Là sera d'abord la posthumanité, dans une conception du monde où l'homme multipliera les moyens pour éviter l'altérité, toute altérité, dans un prodigieux recentrement sur soi. En cela, l'imaginaire posthumain pourrait se faire une participation – une justification – à la crainte de toute altérité, une participation même à son déni. Le clonage supposé de quelques richissimes magnats, souhaitant se bouturer dans un prodigieux narcissisme, figure un tel souhait et un tel rejet de l'altérité (de même qu'une incompréhension de genèse sociale du sujet).

Une autre menace est celle de voir le sujet décentré et gouverné par des valeurs le discréditant. Les exemples de Stelarc et d'Orlan en constituent d'extraordinaires démonstrations. Résoudre les désirs de l'homme, résoudre son mal-être demeurent des gestes humains, mais le processus menant à la résolution de ce manque et de ces désirs peut cependant entraîner l'homme sur les sentiers de sa dissolution. Certes, le désir de remonter aux sources de son désir (Stelarc) ou celui d'évacuer l'angoisse du choix et de l'engagement (Orlan) sont humains, mais les résoudre a aussi pour effet d'anéantir l'humanité.

Et pourtant, l'art survit, en raison même de la nature de l'homme, de l'inatteignable de ses désirs, de son corps à corps avec le monde. La preuve provient de l'art posthumain lui-même, incapable de s'abandonner à la transparence qu'il vante cependant, incapable de renier le corps sans, de partout, se voir trahi par celui-ci. Rappelons-nous Orlan dont l'identité

fluide ne pouvait exclure le recours au corps comme surface d'inscription de la fluidité même. Rappelons-nous Stelarc dont l'obsolescence du corps ne se voyait remplacé que par un « cybercorps ». Le corps, encore et toujours « indépassable condition de l'homme » (Le Breton).

Tant que l'art, même posthumain, survivra, nous saurons que la posthumanité et la cybernétique n'ont pas conquis en entier l'espace discursif. Car si la transparence – en un jour triste – devait réussir à étendre son emprise sur l'ensemble de ce que l'on nomme l'humanité, l'art disparaîtrait en même temps que son rôle. Le doute et l'ombre, l'incertitude et l'inconnu, la beauté et le mystère, d'un coup, s'oublieraient.

# BIBLIOGRAPHIE

---

## SOURCES PRIMAIRES

### (ENTREVUES, MANIFESTES, ÉCRITS D'ARTISTES POSTHUMAINS)

- AZIZ et CUCHER, «Aziz + Cucher interview with FAM», *Virus*, no 10, 1997.
- , *The invention of nature: notes for a Talk on Our Recent Work*, 1999b, <http://www.azizcucher.net/invention.html>.
- , *These are the forms we live with: interview*, 1999a [www.azizcucher.net/interview.html](http://www.azizcucher.net/interview.html)
- ELSENAAR, Arthur et Remko SCHA, «Electric Body Manipulation as Performance Art: A Historical Perspective», *Leonardo Music Journal*, vol. 12, 2002, p. 17-28.
- HUGE, Harry, «On the mechanism of Human Facial Expression as a Medium for Interactive Art», conférence du 9 septembre 1997, *Symposium Ars Electronica* (Linz).
- , «On the Role of Machines and Human Persons in th Art of the Future», conférence du 14 mai 1992, Festival *Man and Machine* (Rotterdam).
- ORLAN, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel*, Paris, Jean-Michel Place, 1997.
- , *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997.
- , *Interventions* (version 1995), dans *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Éditions, Jean-Michel Place, 1997.
- , «Manifeste de l'art charnel», dans *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Éditions, Jean-Michel Place, 1997.
- , «Virtuel et Réel: Dialectique et complexité», dans Pierre Bourgeade, *Self-Hybridation: Orlan*, Paris, Romainville, 1999, p. 78-103.
- , *Monographie multimédia*, Paris, Jériko, 2000a.
- , «Serene and Happy and Distant: An Interview with Robert Ayes», *Body Modification*, Londres, Sage Publications Ltd, 2000b, p.171-184.

—————, *Orlan*, 2001.

—————, *Interventions*, version 2002.

—————, «Orlan, la maïeutique du corps, entrevue avec Maxime Coulombe», *Etc. Montréal*, no 60, déc. 2002, janv., fév. 2003. p.11-16.

—————, «Orlan, artiste multimédia : entrevue avec Laurent Devanne» *Radio-libertaire*, 30 mars 2004.

STELARC, «Prothetics, Robotics and Remote Existence: Postevolutionary Strategies », *Leonardo*, vol. 24, no 5, 1991, p. 591-595.

—————, «The myth of information, *Obsolete body/Suspensions/Stelarc*», Californie, JP Publications, 1984, p.12.

—————, «The Splitting of the Species », *Obsolete body/Suspensions/Stelarc*, Californie, JP Publications, 1984, p.134.

—————, «Triggering an evolutionary dialectic », *Obsolete body/Suspensions/Stelarc*, Californie, JP Publications, 1984, p.52.

—————, «an Interview with Rainer Linz », *New Music Articles*, no 10, 1992.

—————, «Towards the post-human: From Psycho-body to Cyber-system », *Architectural Design*, Vol 65, no 11/12, novembre-décembre 1995, p.91-96.

—————, «Stelarc et Jacques Donguy », dans *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Réunion des musées nationaux, 1996.

—————, «Interview with Yiannis Melanitis » *ARC : Journal of Art Research and Critical Curating*, novembre 1999.

—————, *Eric Létourneau meets Stelarc*, Société Radio-Canada, 2000.

—————, *Parasite Visions : Alternate, Intimate and Involuntary Experiences*, 2002a, [www.stelarc.va.com.au/articles/index.html](http://www.stelarc.va.com.au/articles/index.html)

—————, *The Involuntary, The Alien and the Automated: Choreographing Bodies, Robots and Phantoms*, 2002b, [www.stelarc.va.com.au/articles/index.html](http://www.stelarc.va.com.au/articles/index.html)

—————, *Suspended Bodies - Uncertain, Anxious and Obsolete*, 2003. <http://neme.org/main/251/suspended-bodies>

—————, *Prosthetic Head: Intelligence, Awareness and Agency*, 2004.

<http://neme.org/main/252/prosthetic-head>.

—————, «Stelarc in Conversation, Stelarc and Marquard Smith », *Stelarc: The Monograph*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 215-240.

STENSLIE, Stahl, «The Schizoid Body », conférence donnée au *International Symposium of Electronic Arts (ISEA)*, Helsinki, 1994a.

—————, «Cyberotics », *Blast III: Biocybernetics*, 1994b, <http://www.stenslie.net/stahl/txt/cyberotics.html>

—————, «Memesis statement », *Ars Electronica: Memesis*, Linz, 1996a. <http://www.aec.at/meme/symp/>

—————, «Body Surf and Meat Sport », *Telepolis Online*, Munich, 1996b : <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2051/1.html>.

- , « Terminal Sex », conférence donnée au *Ars Electronica: the Next Sex*, Linz, 2000, <http://www.stenslie.net/stahl/txt/terminalsex.html>
- , « Interview with an Interactive Art Jury Member », *Ars Electronica*, Linz, 2003 : [www.ars-electronica.at/en/festival2003/updates/update\\_list.asp?PN=8&iTypeID=99](http://www.ars-electronica.at/en/festival2003/updates/update_list.asp?PN=8&iTypeID=99)
- , *Interskin project*, <http://www.stenslie.net/stahl/projects/interskin/ise.html>
- STENSLIE, Stahl et Kirk WOOLFORD, *CyberSM*, Document de presse, <http://www.stenslie.net/stahl/projects/cybersm/index.html>.
- VITA-MORE, Natasha, « Interview », La Spirale, 2000 : [www.laspirale.org](http://www.laspirale.org).
- , *Extropic Art Manifesto of Transhumanist Arts*, 1997, in [www.natasha.cc](http://www.natasha.cc)
- , *Transhumanist Arts Statement*, in [www.extropic-art.com](http://www.extropic-art.com)
- , « Ageless Thinking », conférence donnée en 1996 au *Resources for Independant Thinking*, <http://www.natasha.cc/ageless.htm>.
- , « Futur of Sexuality », conférence donnée en 1997 au *Extro 3 Conferences*, <http://www.natasha.cc/sex.htm>.
- , « A Talent for Living : Cracking Myths of Mortality », Conférence donnée en 2000 au *Fourth Alcor Conference on Life Extension Technologies*, <http://www.natasha.cc/techtalk.htm>
- , « The New [human] Genre – Primo [first] Posthuman », conférence donnée en 2004, à *Cyber@art Conference*.
- , « Recreating Reality, Redefining Art », Conférence donnée en 1995 à *Extro 2*.

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ADAMS, Parveen, « Opération Orlan », dans Orlan, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel*, Londres, Black Dog Publishing, 1996.
- ALEWYN, Richard, *L'univers du baroque*, Paris, Éditions Gonthier, 1959.
- ALZORI, Paolo et Kirk WOOLFORD, « Extended-body : Interview with Stelarc », [www.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended\\_body.html](http://www.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html)
- ANDRIEU, Bernard, *La nouvelle philosophie du corps*, Paris, Érès, 2002.
- ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.
- ARDENNE, Paul, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
- ARISTOTE, « Les Confessions », *Œuvres de saint Augustin*, XIV, Paris, Desclée de Brouwer, 1962.
- ARASSE, Daniel, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997.
- , *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

AUBERT, Nicole, dir. *L'individu hypermoderne*, Paris, Érès, 2004.

AUBERT, Nicole, *Le culte de l'urgence : la société malade du temps*, Paris, Flammarion, 2003.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BAQUÉ, Dominique, « Devenirs Photographiques de Orlan », dans Pierre Bourgeade, *Self-Hybridation : Orlan*, Paris, Romainville, 1999, p. 115-139.

BARTELIK, Marek, « Re-figuring Beauty: Notes on Orlan », dans Pierre Bourgeade, *Self-Hybridation : Orlan*, Paris, Romainville, 1999, p. 23-44.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

—————, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

—————, *La part maudite*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

—————, *Romans et Récits*, Paris, NRF-La Pléiade, 2005.

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

—————, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

—————, « Clone story, ou l'enfant prothèse », *Traverses*, no 14-15 (Panoplies du corps), avril 1979, p. 143-148.

—————, *De la séduction*, Paris, Denoël, 1984.

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2003.

BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », dans *L'homme, le langage et la culture : de la politique à la sémiologie*, Paris, Denoël, 1971.

—————, *Paris, Capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf, 1989.

—————, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 329-390.

—————, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-443.

—————, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000. 269-316.

BETTELHEIM, Bruno, *Les blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971.

BLANCHOT, Maurice, *L'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BRETON, Philippe, *L'utopie de la communication*, Paris, La découverte, 1992.

—————, *À l'image de l'homme : Du Golem aux créatures virtuelles*, Paris, Seuil, 1995.

—————, *Le culte de l'Internet : une menace pour le lien social?*, Paris, La découverte, 2000.

- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.
- , *Orlan : triomphe du baroque*, Marseille, Éditions Manceuvres, 2000.
- BUREAUD, Annick, « Stelarc : le bourdonnement de l'hybride », *Art Press*, no 207, nov. 1995, p. 30-32.
- BURGOS, Jean, « Le monstre, même et autre », dans *Présence du monstre – mythe et réalité*, Paris, Lettres modernes, 1975.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
- , *La pieuvre : essai sur la logique imaginaire*, Paris, La table ronde, 1973.
- CAYGILL, Howard, « Stelarc and the Chimera: Kant Critique of Prothetic Judgment », *Art Journal*, Printemps 1997, vol. 56, no 1, p. 46-51.
- CERTEAU, Michel de, « Des outils pour écrire le corps », *Traverses*, no 14-15 (Panoplies du corps), avril 1979, p. 3-14.
- CLARK, Kenneth, *Le nu*, Paris, Hachette, 1987.
- CLARKE, Julie, « The Sacrificial Body of Orlan », *Body Modification*, Londres, Sage Publications Ltd, 2000, p. 185-207.
- , « A Sensorial Act of Replication », *Stelarc : The Monograph*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 193-212.
- CLYNES, Manfred, E. et Nathan S. KLINE, « Cyborgs and Space », *The Cyborg Handbook*, Routledge, New-York, 1995.
- COUCHOT, Edmond, *La technologie dans l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998.
- COULOMBE, Maxime, « Technologie du corps et identité : compte-rendu des conférences de Joanne Lalonde et de David Le Breton. » *Visio*, printemps-été 2002, p. 271-280.
- , « L'identité violente », *Visio*, vol. 10 no 1-2, printemps-été 2005.
- , « Fermer les yeux : histoire de l'art et sociologie contemporaine », *Revue des sciences sociales*, automne 2005, Strasbourg.
- , « Imaginaires de l'après-humain », *Cultures et Sociétés : sciences de l'homme*, Paris, no 1, premier trimestre 2007.
- , « Orlan », dans *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.
- , « L'œil, la peau, le piège. » *Cahiers de l'Observatoire NIVEA*, Paris, 2008.
- DAMISCH, Hubert, « Sociologie de l'art », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2000.
- , *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.

- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.
- , *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- , *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972-1973.
- , *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- , *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- , *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Marges, de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- , *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
- , *Psyché : Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.
- , *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995.
- , *Apories : Mourir – s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1984.
- , *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- , *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- , *La ressemblance informe : ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
- , *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
- , *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 2001.
- , *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002a.
- , *Ninfa Moderna : essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002b.
- , *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- , *Gestes d'air et de pierres : corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2004.
- DUCHENNE, Guillaume Benjamin ARMAND, *Mécanisme de la Physiologie Humaine ou Analyse Électro-Physiologique de l'Expression des Passions*, Paris, 1862.
- DUMONT, Jean-Claude, *Bacchus et Bacchanales, Encyclopædia Universalis*, 2000.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1967.
- , *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1965.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- EHRENBERG, Alain, *Le culte de la performance*, Paris, Hachette, 2003.

- , *La Fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- ELULL, Jacques, *Le système technicien*, Paris, Calmann-Lévy, 1977.
- FARNELL, Ross, « In Dialogue with 'Posthuman' Bodies : Interview with Stelarc », *Body Modification*, Londres, Sage Publications Ltd, 2000, p. 129-147.
- FEATHERSTONE, Mike, « Body Modification : An Introduction », *Body Modification*, Londres, Sage Publications Ltd, 2000, p. 1-13.
- FÉDIDA, Pierre, « Le souffle indistinct de l'image », *La part de l'œil*, no 9, 1993, p. 29-50.
- , *L'absence*, Paris, Gallimard, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- , « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Dits et écrits T.I*, Paris, Gallimard, 2000.
- , « Entretien avec Michel Foucault » (Entretien avec D. Trombadori, Paris, fin 1978) dans *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001.
- , « Le retour de la morale », dans *Dits et Écrits T. II*, Paris, Gallimard, 2001.
- , « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » (entretien avec H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 20 janvier 1984), dans *Dits et Écrits T.II*, Paris, Gallimard, 2001.
- FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, 1956.
- , *La Figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967.
- , *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970.
- FRANÇOIS, Serge, « Inimaginable Orlan », dans Orlan, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel*, Londres, Black Dog Publishing, 1996.
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.
- , *Cinq Psychanalyses*, Paris, PUF, 1954.
- , « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001.
- , « Pour introduire le narcissisme », *Œuvres complètes XII*, Paris, PUF, 2005, p. 217-245.
- FUKUYAMA, Francis, *La fin de l'homme : Les conséquences de la révolution biotechniques*, Paris, Gallimard, 2002.
- GOODALL, Jane, « An Order of Pure Decision : Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan », *Body Modification*, Londres, Sage Publications Ltd, 2000, p. 149-170.
- , « The Will to Evolve », *Stelarc : The Monograph*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 1-29.

- GOGUEL D'ALLONDANS, Thierry, *Rites de passage, rites d'initiation: Lectures d'Arnold van Gennep*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002.
- HABERMAS, Jürgen, *La technique et la science comme « idéologie »*, Paris, Denoël, 1973.
- HARAWAY, Donna Jeanne. « A Cyborg Manifesto: Science, Technology and socialist-feminism in the Late Twentieth Century » dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.
- , « Cyborgs and Symbionts: Living Together in The New World Order », dans *The Cyborg Handbook*, New York, Routledge, 1995, p. IX-XX.
- HAYLES, N. Katherine, *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986.
- , « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- HEINICH, Nathalie et Jean-Marc SCHAEFFER, 2004. *Art, création, fiction, Entre sociologie et philosophie*, Paris, Jacqueline Chambon.
- HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2001.
- , « Les histoires des fantômes relèvent-elles de la sociologie? », dans *Vers une sociologie des œuvres - Tome 2*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- HENTSCH, Thierry, *Raconter et mourir*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002.
- HICKS, Emily, « Event for obsolete Body #3 – Espace DBD », *Obsolete body/ Suspensions/Stelarc*, Californie, JP Publications, 1984, p. 68.
- HIRSCHHORN, Michelle, « Orlan: artist in the post-human age of mechanical reincarnation », *Generations & geographies in the Visual Arts*, Londres, Routledge, 1996, p. 110-138.
- JEFFREY, Denis, *Jouissance du sacré: Religion et postmodernité*, Paris, Armand Collin, 1998.
- JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998.
- JONES, Amelia, « Stelarc Technological « transcendance » / Stelarc's Wet Body: The Insistent Return of the Flesh », *Stelarc: The Monograph*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 87-123.
- KIRSTEVA, Julia, *Séméiotikè: recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- , *Le pouvoir de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- KRAUSS, Rosalind, « The Aesthetics of Narcissism », *October*, 1, 1976, p. 51-64.
- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du 'je' », dans *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 (1999).
- , « Fonction et champ de la parole et du langage », dans *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 (1999).

- , *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : Séminaire Livre 9*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- , *Les écrits techniques de Freud (1953-1954) : Séminaire Livre 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- , *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955) : Séminaire Livre 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- LAFARGUE, Bernard, « Artistes-mutants à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle », dans *Corps, art et société, chimères et utopies*, Paris, Harmattan, 1998, p. 129-156.
- LAFONTAINE, Céline, *L'empire cybernétique : des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004.
- LALONDE, Joanne « La tentation narcissique. Vidéo et investigations du soi », *ETC Montréal*, no 55, 2001a, p. 12-17.
- , « Technologie du corps », *ETC Montréal*, no 55, 2001b, p. 55-59.
- LAMER, Sylvie-Anne, « Graffiti dans la peau : Marquages du corps, identité et rituel », *Religiologiques*, no 12, automne 1995, p. 149-167.
- LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.
- LASCH, Christopher, *The Culture of Narcissism*, New York, W. W. Norton & Company, [1991] 1979.
- LATOURE, Bruno, *Nous n'avons jamais été moderne : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découvertes, 1997.
- , *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 2005.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.
- , *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992.
- , « Le visage et le sacré : Quelques jalons d'analyse », *Religiologiques*, no 12, printemps 1995, p. 49-64.
- , *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995.
- , *Du silence : essai*, Paris, Métailié, 1997.
- , *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.
- , « Le corps comme double de l'homme », *Cultures en mouvement*, no 13, décembre 1998-janvier 1999, p. 52-55.
- , « Obsolescence du corps », dans Jacques Ranc dir., *Le corps mutant*, Paris, Galerie Enrico Navarra, 2000.
- , *Signes d'identité : tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002.
- , « Vivre au XXI<sup>e</sup> siècle : le corps contemporain a perdu sa sacralité, entretien avec Frédérique Deschamps », *Libération*, samedi le 9 mars 2002.

- , *Conduites à risque*, Paris, PUF, 2002.
- , *Signes d'identité, Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002.
- , *La peau et la trace, sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003.
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *La Robe : essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.
- MARCHAL, Hugues, « Des identités nomades : L'Art Charnel d'Orlan » dans *La Voix du Regard*, no 12, printemps 1999, p. 51-58.
- , « Corp(us) mutant, Parcours de textes », dans Jacques Ranc dir., *Le corps mutant*, Paris, Galerie Enrico Navarra, 2000.
- MASSUMI, Brian, « The Evolutionary Alchemy of Reason », *Stelarc : The Monograph*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 125-190.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1934 [1997].
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- , *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- METRELAY, Michèle, *Le Narcissisme*, Encyclopædia Universalis, Paris, 2002.
- McCULLOUGH, Thomas G. « Shaft Suspension », *Obsolete body/Suspensions/Stelarc*, Californie, JP Publications, 1984, p. 130-131.
- MOOS, David, « Memories of Being : Orlan's theater of the self », *Art + Text*, no 54, 1996, p. 67-72.
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- , *Corpus*, Paris, Métailié, 2004.
- NIETZSCHE, Frederich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Le livre de poche, 1994.
- , « Pour une généalogie de la morale », dans *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2001.
- O'BRIEN, Rob, « Tomorrow's Artist », *Obsolete body/Suspensions/Stelarc*, Californie, JP Publications, 1984.
- O'BRYAN, Jill, « Saint Orlan Faces Reincarnation », *Art Journal*, vol. 56, no 4, hiver 1997, p. 50-56.
- ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi*, Paris, Grasset, 1993.
- , « Orlan : esthétique de la chirurgie », *Art Press*, no 207, nov. 95, p. 15-21.

- PEARL, Lydie, « Considérations sur des beaux monstres ou la crise d'amour », dans *Corps, art et société : chimères et utopies*, Éditions de l'Harmattan, Paris, 1998, p. 113-128.
- PERRET, Catherine, « Quand les limites s'exposent », *Mythes et limites*, Cahiers du MNAM, Centre Georges Pompidou, printemps, 1995, p. 3-17.
- PRONGER, Brian, *Body Fascism: Salvation in the Technology of Physical Fitness*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- QUERZOLA, Jean, « Le silicium à fleur de peau », *Traverses*, no 14-15 (Panoplies du corps), avril 1979, p. 163-173.
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- ROBITAILLE, Antoine, *Le nouvel homme nouveau. Voyage dans les utopies de la posthumanité*, Montréal, Boréal, 2007.
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit, t. III*, Paris, Édition du Seuil, 1988.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- ROSE, Barbara, « Is it art? Orlan and the Transgressive Act », *Art in America*, vol. 81, no 2, février 1993, p. 82-88.
- ROSENTHAL, Rachel, « Stelarc, Performance and Masochism », *Obsolete body/Suspensions/Stelarc*, Californie, JP Publications, 1984, p. 69-71.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1936.
- SCARLETT, Ken, « Early Performances: Japan/Australia », *Obsolete body/Suspensions/Stelarc*, Californie, JP Publications, 1984, p. 20-21.
- SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man*, New York, W. W. Norton & Company, 1974 [1992].
- SERRES, Michel, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard, 1991.
- SIMMEL, Georg, « La signification esthétique du visage », dans *La tragédie de la culture*, Paris, Éditions Rivages, 1988.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.
- SLOTERDIJK, Peter, *Écumes : Sphères III*, Paris, Maren Sell, 2005.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Jean-Michel Place, 1993.
- , *Sur la douleur des autres*, Paris, Jean-Michel Place, 2003.
- STOLOFF, Jean-Claude, *Interpréter le narcissisme*, Paris, Dunod, 2000.
- TANNER, Jeremy, « Introduction », in *Sociology of Art: a Reader*, Routledge, Londres, 2001.
- THOMAS, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot 1975.
- , « Les sociétés devant la mort », dans *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis, 2001.
- VERGNE, Philippe, « En corps! », dans *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Réunion des musées nationaux, 1996.

VAN GENNER, *Les rites de passages*, Paris, Picard, 1909.

WEINER, Norbert, *Cybernétique et société: l'usage humain des êtres humains*, Paris, UGE, 1954.

WILSON, Sarah, « L'histoire d'O., sacré et profane », dans Orlan, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel*, Londres, Black Dog Publishing, 1996.

ZURBRUGG, Nicholas, « Marinetti, Chopin, Stelarc and the Auratic Intensities of the Postmodern Techno-Body », *Body Modification*, Londres, Sage Publications Ltd, 2000, p. 93-115.